

P O S T M O D E R N I Z M I E

KWARTALNIK AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

ASPIRACJE

E S T E T Y K A

P O

P O S T M O D E R N I Z M I E

estetyka

#62/63 (4/2020/1/2021)

ISSN 1732-6125
CENA 16 ZŁ (W TYM 8% VAT)

0 000173 261253



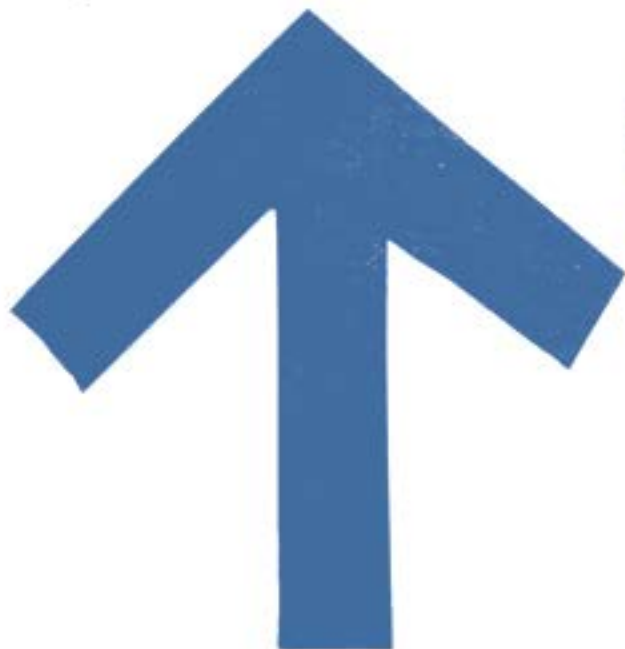
E S T E T Y K A P O

Formacja

Rafał Kochański
Piotr Siwczuk
Jacek Staszewski

25.III - 30.IV.2021

Galeria XXI
Al. J.P. 11 36
Warszawa



32



S P I S T R E Ś C I

2	WSTĘP NIAK: Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec
7	Sławomir Marzec, <i>Wobec żywiołu widzialności. O sztuce Błażeja Ostoja Lniskiego</i>
15	Zofia Jabłonowska-Ratajska, <i>Coming Out 2020</i>
25	WYWIAD: Rozmowa z prof. Pawłem Nowakiem
32	Emily Kitabatake, <i>Fragmety pracy dyplomowej Natsukashii. O pamięci smakowej i nie tylko</i>
37	Sławomir Marzec, <i>Natalii Kosakowskiej gry z puzzlami</i>
39	Monika Weychert, <i>Tandem</i>
45	Piotr Majewski, <i>Awangarda i Kazimierz Dolny</i>
52	Grzegorz Borkowski, <i>Intermedia i materialność w nowych pracach Laury Paweli</i>
58	Zofia Jabłonowska-Ratajska, <i>W dialogu</i>
62	DZIEŁO ŻYCIA: Mieczysław Knut, <i>Asketes</i>
64	DZIEŁO ŻYCIA: Iwona Szmelter, <i>Z odrobiną optymizmu</i>
73	GALERIA JEDNEGO OBRAZU: Łukasz Wiącek, <i>To jest fajka! Reinterpretacja formy w malarstwie Piotra Korola</i>
76	Krzysztof Jegliński, <i>Lena Cronqvist w muzeum Prins Eugens Waldemarsudde</i>
80	FOTOREPORTAŻ: Wystawa Kata/Kami w Kordegardzie
83	Bogusław Deptuła, <i>Współwinne: grawitacja i przypadek</i>
88	FOTOREPORTAŻ: <i>Geometria i... w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu</i>
92	Teresa Pękała, <i>Za wcześniej czy za późno na odpowiedź na pytanie o estetykę po postmodernizmie?</i>
101	Jan Stanisław Wojciechowski, <i>Autobiografia artysty: między doświadczeniem artystycznym, interpretacją humanistyczną i zarządzaniem</i>
108	Łukasz Huculak, <i>La Tour i Latour. Nowy naturalizm</i>
118	Jan Rylke, <i>Nauka polska wobec nauki w krajach rozwiniętych i miejsce w niej nauk środowiskowych</i>
133	Marek Janczyk, <i>Rozumienie nowoczesności. Wokół książki Krzysztofa Jureckiego pt. Kontynuatorzy tradycji wielkiej awangardy w fotografii polskiej w drugiej połowie lat 50. XX wieku</i>
138	Agata Goljat, <i>Warstwy ochronne</i>
144	Szaweł Płóciennik, <i>Winni czarów</i>
149	KALENDAR IUM
155	SUMMARIES
156	NASI AUTORZY



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Czwarty numer *Aspiracji* zamykany pod koniec roku 2020 ukaże się na początku 2021, gdy mijają pierwszy rok panowania pandemii, a depresja ogarniająca miliony ludzi, spowodowana skutkami lockdownu, a także jesienno-zimowym brakiem słonecznego światła, osiągnie stan trudny do zniesienia. Perspektywa końca tych uciążliwości wydaje się mglista, odległa, a może całkiem nieosiągalna. Co prawda mamy dla czytelników porcję „słonecznej” sztuki Teresy Starzec i Alicji Bielawskiej, ale poza tym numer chyba nie będzie pokrzepiający w tym trudnym czasie. Na razie nikt nie mówi nic pocieszającego na temat kierunków zmian nadchodzących w kulturze. Przeważa pogląd, że wszyscy prędzej czy później znajdziemy się w Internecie pod cenzorską kontrolą korporacji Google. A szczepionka, jeśli może coś zmienić na lepsze w towarzyskich kontaktach, zacznie tak naprawdę działać w drugiej połowie roku 2021.

Pesymizm nie powstrzymuje trwającego już od pewnego czasu w naszej redakcji pragnienia objęcia różnych, dość wielowątkowych zjawisk w kulturze artystycznej i w samej twórczości pojęciem kultury (sztuki) po postmodernizmie i poddania tego zagadnienia gruntownemu oglądowi na naszych łamach. W tym numerze dwa teksty – Teresy Pękali i Łukasza Huculaka – dotyczą tematu aktualnej estetyki.

Pandemia przypięcztowuje procesy rozpoczęte dużo wcześniej nie tylko w estetyce. Nie od dziś wiemy, że skończyło się instytucjonalne panowanie *art world*. Organizacja kultury artystycznej ulega powolnej przebudowie i choć nie przybiera ona spektakularnych form, przecież uczestnicy gry kulturowej dobrze wiedzą, że dużo się zmienia. Pojawiają się nawet pierwsze próby uchwycenia tej zmiany, na razie z pozycji zwolenników tezy, że *lepiej by było, gdyby było tak, jak było*. Tymczasem lepsze wydaje się stare polskie *będzie to, co będzie*. W każdym razie lepiej byłoby dla wszystkich, gdyby rozpoznawać rzeczywistość bez sentymentów. Organizacyjne aspekty zmian będą przedmiotem naszej uwagi w kolejnych *Aspiracjach*.

Na razie z naturalnych powodów raczej nie przejawiają tęsknoty do przeszłości debiutanci. Zgodnie z zasadami naszej nowej „ramówki”, uwagę nakierowaliśmy zatem na świeżych absolwentów naszej uczelni. *Coming Out 2020* wypełnia wiodącą część poświęconą sztuce w prezentowanym Państwu numerze. To w praktykach artystycznych i postawach absolwentów zaczyna się odbijać czas terażniejszy i rysować przyszłość. Przyglądajmy się im uważnie!

Szare strony, przeznaczone na publikację materiałów o standardach wiedzy akademickiej, w tym numerze poświęcamy zagadnieniom nowej estetyki, a także innej, bardzo istotnej kwestii. Streszcza się ona w pytaniu, czy sztuka może i czy powinna zbliżyć się do nauki. Ścisłej rzecz biorąc – czy powinna, czy może robić to inaczej, niż było w zwyczaju do tej pory, czyli aby podział na „praktykę” i „teorię” przebiegał według tradycyjnych dyscyplin, a zwłaszcza wzdłuż granic wytyczanych przez aktualną ustawę o szkolnictwie wyższym i gremia postawione na

straży prawa. Ustawa, w dużym skrócie rzecz ujmując, rozstrzyga ten problem według zasady znanej ze słusznie minionych czasów: literaci do pióra, a artyści do pędzla. Nasza uczelnia różnymi decyzjami odniosła się (nadążając za zmieniającymi się ustawami) w wyrazisty sposób do tej problematyki. Opowiedziała się mianowicie jednoznacznie po stronie sztuki, co stawia w trudnej sytuacji ważne gremia dydaktyków reprezentujących inne dziedziny, m.in. historyków sztuki, antropologów i kulturoznawców, nie mówiąc o przedstawicielach nauk ścisłych, których nie brak np. na konserwacji. Decyzje takie przekładają się na algorytmy finansowania uczelni, co czyni problem wydawać by się mogło z zakresu filozofii nauki, problemem boleśnie egzystencjalnym. A praktyka interdyscyplinarnych „badań artystycznych”, coraz szybciej upowszechniających się na uczelniach europejskich, ustanawia standardy już nie niszowe (lub „awangardowe”), lecz wyznaczające horyzont celów całego szkolnictwa artystycznego w zmieniającym się świecie. ✖



SŁAWOMIR MARZEC: Aktualny numer *Aspiracji* poświęcony jest naszym studentom, ich dokonaniom i edukacji (tu nieskromnie polecam mój artykuł *Jak uczyć malarstwa w świecie, który się do tego nie nadaje*, *Arsforum* 3/2018). Nigdy bowiem dość zastanawiania się, czego właściwie uczymy studentów, czy przypadkiem ostatnio nie są to przede wszystkim schematy sukcesu?... „Aktualne” strategie, „ważne” tematy i „właściwe” poglądy zapewniające akceptację instytucjonalnego *art world*? Uczymy ich zatem strachu przed taką nieakceptacją?... Lecz ten numer *Aspiracji* dotyka także tematu estetyki po postmodernizmie, który na naszą prośbę podjęli Teresa Pękala i Łukasz Huculak. Ubiegłe stulecie było przyspieszeniem nieznanym w dziejach. Rozwój nauki, nowe technologie i nowe problemy zmieniły nasz świat. Starsi, zamiast dawać dobre rady oparte na ich własnym życiowym doświadczeniu, proszą wnuki o pomoc w opanowaniu obsługi smartfona czy kuchenki mikrofalowej. Natomiast humanistyka, w tym sztuka, zareagowały radykalizmem, doprowadzaniem do ściany wszelkich pojęć, wyobrażeń, idei i strategii. Aż do ich samozaprzeczenia, aż do autokompromitacji. Wydawało się, że w nowe tysiąclecie wkroczymy jako wolne, twórcze jednostki budujące świat oparty na racjonalnych i sprawiedliwych podstawach. Nic bardziej mylnego.

Przemiany są złożone, wielowymiarowe, jednak chyba najpełniej manifestują się w estetyce. I tu uwaga. Piszę o estetyce, a nie o „estetyce”, której wyobrażenia starają się narzucić spece od tzw. sztuki problemowej. Sztuka zaangażowana politycznie, społecznie, jako aktywna

empatia (nierzadko tylko fasadowa i czysto funkcjonalna) zaklepały ponoć ostateczne zwyczajstwo tzw. estetyki partycypacji. Jest ona spuścizną neoawangardowego hasła zniesienia granicy sztuki i życia (jakby owa granica kiedykolwiek istniała!). I podjęcia walki o bezpośrednią, czyli realną codzienność. Warto wszak zauważyć, co wielu nieporozumień pozwoliłoby uniknąć, że estetyka partycypacji jest... estetyką. Nadal.

Na dzisiejsze rozumienie estetyki wpłynęły różne procesy, m.in. estetyzacji potoczności, czyli zawłaszczania piękna przez świat reklamy, mass mediów i polityki. Artystom pozostawiono *abject*, czyli zastanawianie się, dlaczego coś budzi nasz wstręt i odrazę. Innym ważnym elementem był rozwój technik cyfrowych, w wyniku którego umiejętności manualne zastąpił coraz łatwiejszy *software*. Czy dzisiaj „zdolniejszy” jest ten, kto umie rysować, kto rozumie język form i barw, czy ten, kto tylko lepiej opanował Photoshopa?

Estetyczność stała się parawanem społecznych uwodzeń, a ściślej mówiąc – społecznych korupcji zamieniających demokratyczny pluralizm oraz praktyki emancypacyjne w konkurencje różnych spółdzielni żeru (o instytucjonalizacji korupcji pisała jakiś czas temu w *The Independent* Deborah Orr). Problem jak wspomniałem jest złożony, ale można go próbować skwitować twierdzeniem, że estetyczność stała się dziwką do wynajęcia. Wszakże symboliczny i moralny upadek praktyk estetyzacji wcale nie idzie w parze z krachem estetyki jako nauki. Mało tego, wobec kolejnych zwrotów (by wspomnieć tylko zwroty językowy, poststrukturalny, konstrukcjonistyczny, ikoniczny) okazało się, że fundamenty naszej racjonalności, logiki, wiedzy *etc.* same nie są w stanie sprostać formułowanym przez siebie kryteriom bycia racjonalnym czy logicznym. U ich podstaw tkwi moment szaleństwa, jak to pocieszająco ujął Giorgio Colli. Albo tajemnica. Albo też – jak zapewniają nauki kognitywne i posthumanizm – przedświadome algorytmy, których wariacje nasza świadomość jedynie wtórnie i na nasz własny, a doraźny użytek owija w kokon narracji i interpretacji. W treści i znaczenia. W emocje. Z tego by wynikało, że nasze spory i wojny ideologiczne, te wszystkie wołania o sprawiedliwość i empatię, o wierność tradycji lub wezwania do świetlanego jutra, są jedynie zakamuflowaną pochodną gier formalnych algorytmów. Rzecz jasna wszyscy wychodzimy w takim układzie na durniów, dlatego nikt się nie kwapi do uznania tej hipotezy. Zamiast tego z coraz większą zaciekłością urealniamy nasze złudzenia i fikcje. Dochodzimy bezwiednie do sytuacji, gdy sprawdzianem rzeczywistości danego fenomenu jest stojąca za nim siła hejtu.

W każdym razie estetyka, jako świadome współgranie z rytmami naszych prefiguracji postrzegania, rozumienia i odczuwania w czasach drugiego, krytycznego modernizmu, została uznana – wobec krachu fundamentu innych nauk – za „naukę pierwszą” (np. W. Welsch). Za jedyną zdolną wykroczyć poza nasze schematyzmy i rutyny, ale i poza subiektywność. Jedyną potrafiącą funkcjonować bez stabilnych fundamentów i norm. Bo estetyka to nie tylko subiektywizacja tego, co

ogólne, ale dziś przede wszystkim wielobiegunowy ruch desubiektywizacji. Od dłuższego czasu piszę i wołam (daremnie!) o komplementarny ruch desubiektywizacji i deobiektywizacji, jako szansę na przełamanie postmodernistycznego impasu. Rzecz jest mocno skomplikowana, ale najkrócej: chodzi o dopełnianie się umiejętności nabywania kompetencji kulturowych i... uodporniania na nie. Na degradację i ślepe zaułki estetyki. Bo dziś estetyka to gra ze schematami, z wszelkimi schematami. A nie uleganie im lub udawanie, że ich nie ma. Przy czym należy z całą mocą podkreślić, że równie de/formujące bywają schematy tradycji, jak i schematy aktualności, postępu, sukcesu *etc.* Bo schemat, to schemat. A każdy z nich, jakby nam nie był miły, chce obejść, chce zawiesić naszą krytyczność i zastąpić ją etykietowymi identyfikacjami. ✖

estetyka
postatyka

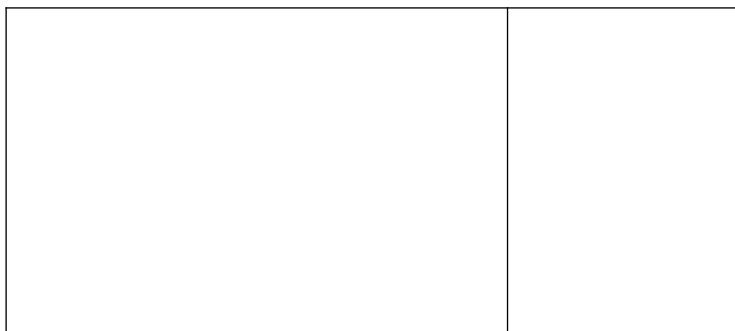




SŁAWOMIR MARZEC

Wobec żywiołu widzialności. O sztuce Błażeja Ostoja Lniskiego

← Z CYKLU *THE FERN FROM HOME*,
OLEJ NA PŁÓTNIE, 33×24 CM, 2019



U zarania nowoczesności Fryderyk Nietzsche pisał w natchnieniu w *Narodzinach tragedii*, że wyzbywszy się mitu, człowiek bezdomnie błąkać się będzie między historią a krytyką. Że będzie próbował nadać epokowym szarpaninom pozór celowości, „konieczności dziejowej”, choćby spójnej, „budującej” narracji, albo w rewolucyjnym rechocie obelg i komend wskazywać drogę ku „lepszemu jutru”. Rezultat tej dialektyki już znamy i obserwujemy: wygnany mit, a niejako przy okazji rzeczywistość, powracają w spowolnionej formie naszych nerwic, w obijaniu się między zbiorowymi histeriami i zbiorowymi halucynacjami. A także w dekonstrukcji i unieważnianiu wszelkiej określoności (na szczęście – na razie – tylko w odniesieniu do przekonań naszych przeciwników). Co prawda budujemy coraz lepsze rakiety i coraz lepiej strugamy ołówki, ale sfera sensu jakby bezpowrotnie skazana została na status baśni. Wymarzona przez Nietzschego bezpośredniość, witalność, wolność *etc.* ziszcza się na naszych oczach performatywnym

agonem. Brzmiałoby to obiecująco, o ile agon byłby racjonalną dyskusją lub starciem imaginacyjnych geniuszy, lecz – znów: na razie – w praktyce oznacza to, że „realny” (aktualny) staje się ten, kto zakrzyczy, przestraszy lub zmanipuluje innych. Wyrafinowane do koturnów dziedzictwo intelektualnych (i artystycznych) mitów, któremu nie chcemy, a może raczej nie potrafimy już sprostać, spełnia się zatem w gonitwie intensywności, nowości i osobliwości. Oczywiście, opakowywanych w różne heroiczne *decorum* i *glamour*. Wpadamy tym samym w bezradną, paraliżującą różnorodność, która nie ma nic wspólnego z pluralizmem – choćby i płynną, lecz jednak czytelną różnicą różnic. Patrząc nieco z boku, można by odnieść wrażenie, że formatujące naszą aktualność wizje jutra mają za zadanie jedynie obejść, unieważnić, zapomnieć istotne pytania. Co prawda tylko przelotnie. I raczej daremne są rozpaczliwe próby przeciągania owej przelotności w nieskończoność. Bo przecież w owym międzyczasie przemijamy.





← Z CYKLU *GINKO*, OLEJ NA PŁÓTNIE, 450×300 CM (FRAGMENT), 2021

↑ Z CYKLU *THE FERN WITH MY WAY*, OLEJ NA PŁÓTNIE, 23×23 CM, 2019

→ *VICENZA*, LITOGRAFIA, 50×70 CM, 2019





Wstęp niniejszy był konieczny, aby zarysować choćby horyzont dramatu, w jakim powstaje dzisiaj sztuka. W jakim wszystko płynnie zamienia się w swoje zaprzeczenie i nic nie jest takie, jakie nam się wydaje. Wszakże niektórzy próbują temu sprostać. Pole aktywności Błażeja Ostoja Lniskiego jest szerokie, począwszy od projektowania plakatów, książek, litografii po malarstwo i – *last but not least* – dydaktykę, a od niedawna także pełnienie funkcji rektora ASP w Warszawie. Ze względu na skromność miejsca naszkicuję tu jedynie garść spostrzeżeń o kilku wybranych jego cyklach. Miałem okazję przed laty pisać,¹ że jego obrazy uwodzą już na pierwszy rzut oka warsztatowym i estetycznym wyrafinowaniem. Obdarzają widza finezyjnym bukietem smaków, faktur i odcieni malarskiej wizualności. A prezentowany na nich mikroświat zdaje się pozostawać w bezpośredniej relacji z kosmosem, przenikany wspólnym rytmem stawania się i współistnienia. Harmonijnie przedstawiany motyw kwiatów czy liści okazuje się tu wszakże pretekstem do manifestacji energii, mocy stawania się rzeczywistości. Wartość tych prac nie polega na sile transcendowania czy transgresji, lecz na czymś najgłębiej wewnętrznym – na synchronizacji z tym prażywiółem.

Jego kompozycje oparte są na dość ścisłych symetriach i centralnych osiowych dominantach. Niosą jednak pewne drobne odchylenia, zakłócenia. *Clinamen*, który niepokoi i wymaga pogłębionej uwagi i refleksji. Nie jest to bowiem potwierdzanie formalnych schematów, wręcz przeciwnie. Powierzchniowe harmonie stanowią jedynie okazję ukazania złożonej, wieloznacznej morfologii. Jedną z głównych i ponawianych inspiracji jest tu natura. Prosta struktura liścia na tle „przypadkowych” faktur tła wprowadza w regularności i zaułki osmozy, współistnienia wszystkich rzeczy. I choć nie jesteśmy

w stanie zwerbalizować oglądanego gąszczy żyłkowań i tkanek, wyczuwamy ich... realność.

Do ważniejszych w dorobku Błażeja należy cykl *The Fern* kontynuowany od 2008 roku, a zaprezentowany ostatnio szerzej przy okazji Biennale Weneckiego w Palazzo Mora. Tematem wyjściowym jest paproć, jej forma, ale i symbolika, głęboko zakorzeniona w wierzeniach ludowych. Artysta zresztą przy wielu okazjach podkreśla swoją lojalność wobec rodzinnej tradycji sztuki ludowej Kaszub. W tym cyklu meandrująca symetria przedstawianych roślin wpada niepostrzeżenie w analogię ze szkieletem ludzkim, a niekiedy zestawiana bywa z gęstym, równie „organicznym” tekstem. Ostoja Lniskiego intryguje właśnie ta wieloznaczność obrazu – bycia jednocześnie materią, formą i znakiem. Staje się to okazją do ukazania narastania złożoności, przechodzenia form mechanicznych w biologiczne i znaczące, metaforyczne. Dobrze widać to również w serii *Pejzaż z liściem*, w której zestawiana jest niezmiennosc pejzażu i ulotność *liścia tańczącego na wietrze*, co daje temu drugiemu paradoksalnie uprzywilejowaną, centralną pozycję.

Innym częstym zabiegiem jest tu powtórzenie, ta podstawowa zasada rzeczywistości. Powtarzalność utwierdzająca, ale i przemieniająca. Na płótnach Ostoja Lniskiego, niekiedy ekspozycyjnie grupowanych, mimo pozornej statyki dostrzegamy niekończący się zatarg tożsamości i różnic, podobieństw i odmienności. Trzeba uwagi, aby dostrzec te drobne odchylenia. Te inności, które zazwyczaj umykają naszej uwadze. Zawarta jest w nich subtelna dynamika przemian, od mechanicznych repetycji po „przypadkową” autonomię pojedynczych gestów.

Obrazy te konstruowane są przez nakładanie wielu płaszczyzn. I nie wiadomo, czy ważniejsze są różnice między poszczególnymi formami, czy między formami a momentami bezforemności. Pozornie tradycyjna struktura obrazu, czyli napięcie między figurą a tłem, okazuje się polilogiem między kształtami

1 S. Marzec, *Trans/fuzje widzialności*, „Aspiracje” nr 4/2015.

a ich multiplikacją oraz zacieraniem się, gdy ostre regularności wpadać zaczynają w bezkształt czystej niemal materii. Konkretność form poddana jest także dywersyjnym działaniom drżenia drobnoziarnistych faktur stanowiących podłoże. Neutralizują one ostateczność zderzanych sprzeczności, ale i intensywność ich starcia.

Cykl *On My Way* z dystansu przypomina monochromatyczne tkaniny o subtelnie rozdręganym splotach i powidokowych odcieniach. Zauważamy najpierw centralnie usytuowany liść, który zakrywa powierzchnię filigranowego ornamentu okazującego się ledwie czytelnym napisem. Powtarzana jest fraza: *On my way* lub *I shall be in touch again soon*. Ich bezosobowy automatyzm, pełen odchyłeń, „niedoskonałości”, także zaczyna wpadać w nieznaną, pozawerbalną rytm. Cytaty te pochodzą oczywiście z piosenek Franka Sinatry, które weszły do kultury masowej i stały się rodzajem ulicznej mantry, powtarzanej przez mnogie tłumy jako desperacka nadzieja na własną podmiotowość, na sukces. Nawet nie wiadomo, czy to ironiczna parafraza dzisiejszej wersji Słowa stwarzającego świat już tylko performatywnie, czy przejaw nerwicy natręctw rozpaczliwie przywołującej pozór stabilności. Niemniej jednak wyraźny jest podtekst krytyczny wobec złudności szablonowych modeli popkulturowej indywidualizacji. Artysta zderza tu ślady niemal animistycznych mitów z... ich dzisiejszymi potomkami. Zestawia utraconą rzeczywistość z nieakceptowalną realnością. A jednak dzięki tym osmozom śladów, „resztek” i kiczowatych banałów pozwala odczuć rytm i doniosłość odwiecznego stawania się. Nie rozstrzyga przy tym pradawnych problemów metafizycznych. Raczej „pozwała” im być, pomaga im się przelotnie uobecnić w poetyckiej grze jedności i przeciwieństw. Pieczołowita i żmudna staranność, która towarzyszy tworzeniu malarstwa Ostoja Lniskiego, dowodzi przy tym niezbywalności kontemplatywnego wymiaru istnienia. I kreacji.

Przez subtelne harmonie i ornamentację jego obrazów przezierają jednak ślady, bliźni i szumy odmiennych, wykluczających się spektakli. Nie potrafimy ich jednoznacznie określić, bo to zadanie dla każdego widza, lecz nie pozwalają one zastygnąć w ostateczności tego, co widzimy. Powierzchnia obrazu okazuje się wieloznacznym zwojem różnych realności. Jej ostateczną rzeczywistością zdaje się być estetyczność, lecz w prawdziwym swoim sensie – wzmożonej uwagi i czujnej pytałości. Bo obrazy Błażeja nie tworzą rysu czy sugestii całości. Ani w pojedynkę, ani w ekspozycyjnych konfiguracjach. Pozostają repozytorium niedokończonych rękopisów. Na pograniczach *decorum*, mechaniczności i przygodności. Na marginesach nieważności i nieuwagi. Autora nie interesuje bowiem skończona całość, lecz właśnie wydarzanie się żywiołu postaciowania. Zatem stworzona przez ciągi powtórzeń struktura ujawnia aktywną dynamikę przestrzeni. Powierzchnie obrazów są „tylko” powłoką wciąż wielorakich i mnogich przestrzeni. A może nawet wciąż aktywnej otchłani.

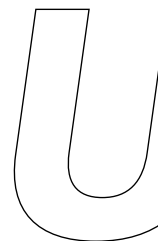
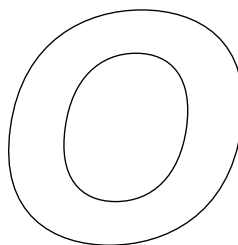
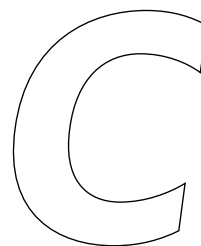
W wielu ostatnich pracach pojawia się motyw miłorzębu. Roślina ta, uważana za żywą skamieniałość, bywa częstym elementem sztuki dekoracyjnej (zwłaszcza japońskiej) ze względu na podwójność liści (tzw. dwuklapowość), która daje okazję do podjęcia tematu symetrii, jej zachwiań, odchyłeń, wariantowości, zdrad... Horyzont interpretacyjny przesuwają tu z zagadnień biologicznych na teorię fizyki kwantowej, w której kształty powstają jako efekt łamania się symetrii. Pamiętajmy przy tym, że symetria sama w sobie jest z natury kontemplacyjna. Tutaj wszakże bywa problematyzowana, otwiera drogę dla wielu metafor czy raczej metonimii, zważywszy na strukturalny charakter malarstwa Ostoja Lniskiego. Artysta nie tyle bowiem operuje klasycznie pojętym przedstawieniem, ile raczej zestawia ze sobą różne konkretyzacje wizualności. I nie tyle chodzi mu o dialektykę czy zatarg tych dyskursów,

ile o ich wspomniane już współ/przenikanie się. Stanowi to – jak już swego czasu pisałem – swoistą polimorficzną metafizykę widzialności, gdy rzeczywistość okazuje się splotem wielowarstwowego strumienia porządków, ale i narracji. Okazuje się Deleuzjańskimi *fałdami* myśli i emocji, które powinniśmy jako widzowie dopełnić treścią i emocjami.

Innym ważnym cyklem dla Ostoja Lniskiego jest *Vicenza*, cykl realizowany w Manufakturze Busato, stanowiący swoisty zbiór mikro-powieści związanych z tym miastem. Pojawia się w nich Goethe, ale i postacie z lokalnych podań. Nałożenia zbitek przygodnych śladów tworzą nieprzewidywalną, chwilową i ulotną wizualną całość. Drobnymi ingerencjami Błażej próbuje domykać je do autonomii, do skończoności. Bo dzisiaj problemem jest nie tyle wymykanie się powabom nieskończoności, jej anihilującym naszą codzienność pocieszeniom, ile „także” uchwyceniu konkretności w jego umkniętej niezbywalności i niezmienności. Strategia tworzenia prac jest tym razem inna. Punktem wyjścia są graficzne odpady, papiery z próbnymi odbitkami prac wielu innych artystów, którzy wspólnie korzystali z drukarni wspomnianej manufaktury. Odbitki fragmentaryczne, eksperymentalne, w różnych konwencjach i estetykach. Razem niepostrzeżenie wytwarzały nie/realność nawarstwien, które bezprzyczynowo, bezznaczeniowo odnosząc się wzajemnie do siebie, tworzyły sieć powiązań, tkankę „niepotrzebnej” wizualności. Cykl ten to swoista „demaskacja” jednego z cudów sztuki, która znosi wszelką jednoznaczność i zarazem łączy skrajności. Wszak dziś zobaczymy w muzeach obok siebie nawet dawnych śmiertelnych wrogów, np. Mondriana i van Doesburga. Ich dzieła wiszą tam jako warianty tego samego. Ostoja Lniski nawiązuje również swoisty dialog ze strategią palimpsestu, tak popularną w postmodernizmie. Lecz w przeciwnej perspektywie – zatrzymania, pauzy w strumieniu skojarzeń.

W moim przekonaniu twórcy dzielą się na dwie grupy: artystów aktualnych i artystów

istotnych. Pierwsi wpisują się w dominujące schematy sukcesu, bieżących tematów i strategii. Drudzy tworzą sztukę w relacji do pytań istotnych: kim jestem, kim jesteśmy jako wspólnota, jaki horyzont sensu i konsekwencji wynika z naszych praktyk i wizji wolności? Nie oczekuję od takich twórców odpowiedzi, ale urealniania, czynienia na nowo obecnymi tych trans/aktualnych pytań. Bo bez tego sztuka zamienia się w propagandę, marketing, w „sukces”, w gadzietologię atrakcyjnej anomalii albo w towarzysko-instytucjonalną grę redefiniowania i oddefiniowywania sztuki. Ponadto artysta istotny, a taki jest niewątpliwie Błażej Ostoja Lniski, zauważa tę szczególną podwójność życia, które nie tylko wydarza się, ale i... istnieje. ✘



ZOFIA JABŁONOWSKA-RATAJSKA

Coming Out 2020

Cóż po debiucie w czas epidemii? Brak wymiany, izolacja, poczucie zagrożenia i inne uciążliwości ostatniego roku dotyczą wszystkich artystów. Ale szczególnie dla młodych, na początku kariery, są trudnym doświadczeniem, na które nie byli przygotowani, które stało się dla nich sytuacją graniczną. W warunkach pandemii wszystko odbywa się inaczej, również *Coming Out* – wystawa najciekawszych tegorocznych prac dyplomowych, na którą studenci ASP w Warszawie czekają i do której się przygotowują przez kilka lat.

Coming Out to prezentacja i promocja prac absolwentów wybranych przez rady wydziałów. Przedstawienie ich świata galerzystów, krytyków i widzów, jako – według słów pomysłodawcy i organizatora pokazu, prof. Pawła Nowaka – *spełnienie powinności uczelni wobec jej wychowanków*. Wychodząc od określonych wydziałów, pracowni i profesorów, wystawa wskazuje, skąd młodzi artyści pochodzą, co ich kształtowało, do jakich korzeni mogą się odwoływać. A zatem wybór prac młodego pokolenia artystów opowiada także o ciągłości, wymianie i relacjach między profesorami a uczniami, bez czego obraz sztuki byłby niepełny. Przynajmniej przed wszystkim jednak stawia pytania o to, dokąd zmierzają i co jest dla nich najważniejsze?

Tymczasem po raz pierwszy nie można było tej wystawy oglądać i doświadczać bezpośrednio. Decyzją władz uczelni pozostała zamknięta, dostępna tylko zza kurtyny ekranów komputerowych. Jediną możliwością oceny stała się transmisja. Musimy polegać na przekazie zapośredniczonym przez media elektroniczne, co jedynie przyspiesza

zmiany, które już stają się normą, sposobem upowszechniania dzieł sztuki w przyszłości. Jak jednak będziemy oglądać obiekty, zwłaszcza pozostające w obszarze tradycyjnych technik, takich jak rzeźba czy malarstwo, które nie poddają się w pełni dystrybucji cyfrowej? W jaki sposób pokazać dzieła operujące przestrzenią, skalą, znakiem i kolorem lub kontekstem miejsca, włączające dotyk, dźwięk, efekty świetlne? Na pierwszym miejscu, z różnymi konsekwencjami takiej sytuacji (co zresztą i przed pandemią dotyczyło często odbioru sztuki najnowszej), pozostaje zatem temat, komunikat, odczytanie treści prac.

Prace pokazywane są w przestrzennych salach warszawskiego Konesera, pogrupowane według tropów tematycznych i kierunków poszukiwań, łącząc wydziały i techniki artystyczne. Co okazuje się dla tegorocznych absolwentów szczególnie ważne? Wciąż są to zagrożenia ekologiczne, lęk przed katastrofą, odwoływanie się do korzeni, w tym wsi i folkloru, ale też nacisk na autonomię, wspieranie własnej tożsamości, określanie granic w relacjach ze światem zewnętrznym. Nie przeszkadza to w próbach porządkowania zewnętrznego chaosu, prowadzenia wspólnotowych poszukiwań. Ich efektem są m.in. dyplomy studentów Wydziału Architektury Wnętrz: przekształcenie struktury tworzącej wspólnotę miasta, w projekcie *Ogródki bez granic* – adaptacja terenów ROD w Lublinie. To praca Alicji Patronowicz i Alicji Skowrońskiej (promotor prof. Jerzy Bogusławski), tym ciekawsza, że zaplanowana na dekady, jako niemal naturalna próba rewitalizacji działek. Z drugiej strony oglądamy sposób przemiany struktury historycznej, odnoszącej się do wspólnej pamięci, w projekcie adaptacji zbiorników starej gazowni na potrzeby centrum hotelowo-biznesowego autorstwa Agnieszki Śmiarowskiej (dr Piotr Kwasięborski).

Uderzającą cechą tegorocznej wystawy (występowała również w poprzednich latach, lecz nie w takim nasileniu) jest zacieranie się różnic między wydziałami. Medium niekoniecznie pozostaje związane z określonym wydziałem. Wydział Malarstwa pokazał teatralizującą instalację, Wydział Scenografii – wykorzystanie nowej przestrzeni w technice VR, różne środki i sposoby przenikają się wzajemnie. Studenci artystycznej uczelni będą przecież uczestniczyć w całości kultury tworzenia obrazu, porozumiewania się obrazem. Będą współtworzyć szeroko pojęty obraz w przestrzeni zarówno publicznej, jak i intymnej, budować ekspresję swojej wypowiedzi z wykorzystaniem współbrzmienia różnych technik, tradycyjnych i nowoczesnych, przekraczania granic zarezerwowanych dla danego medium.

Poza pragnieniem odnalezienia własnego głosu w nieprzyjaznym świecie w pracach dyplomowych zwraca uwagę powrót do obiektu, precyzja warsztatu, wykonania. Autonomię zyskuje moda, uznawana coraz częściej za znak pokolenia, czasu, działanie artystyczne wybiegające poza formę ubioru. Współistnieje z człowiekiem, z jego ciałem. Czasem określa, czasem chroni to ciało. Wyrażać może tożsamość, nie w ujęciu indywidualnego stylu, ale przynależności do społeczności, np. lesbijskiej

jak w przypadku pracy Katarzyny Chadii Przytuły (Wydział Wzornictwa, mgr Thorbjorn Uldam).

Dyplomy z zakresu grafiki ukazują zarówno nowe, jak i tradycyjne formy multiplikacji, nowe media i odwołanie do polskiej szkoły plakatu. Posługując się techniką sitodruku, Anna Mazgaj (promotor prof. Andrzej Węclawski) pokazuje nakładające się na siebie fragmenty „wizualnie zaśmieconej rzeczywistości”, chaos spowodowany przez wszechobecne reklamy. Stłoczone, zagłuszające i uniemożliwiające jakikolwiek odbiór. Z kolei Tomasz Stelmaski (prof. Lech Majewski) uwspółcześnia zakorzenione w polskiej kulturze cytaty z Wyspiańskiego. W cyklu plakatów do *Wesela* znajduje własną formę odwołań społecznych, własny wyraz humoru i groteski, nawiązując jednocześnie do polskiej szkoły plakatu i do wizji rodem z filmów Wojciecha Smarzowskiego. Natomiast Agnieszka Sztejerwald (prof. Lech Majewski) w swoich ekspresyjnych działaniach z wizerunkiem *Nienawidząc obrazu* łączy zdjęcia, obrazy i wideo.

Bardzo ciekawym odwołaniem do tradycji, do pamięci oraz uważnej pracy, przekazywanej przez pokolenia kobiet swoim następczyniom, jest praca dyplomowa Moniki Trypuz (dr. hab. Rafał Kochoński). To seria autorskich ornamentów, perebrów, tkanych przez artystkę i monumentalizowanych następnie w kasetonach świetlnych. Towarzyszy im ilustrujący zwyczaj i nawiązujący do popularnych kiedyś wydawnictw *Rocznik wsi*.

Moralizatorski ton pobrzmiwa w animacji *Turysta* Jagody Jaworskiej (prof. Hieronim Neuman), w której wędrówka przez góry uformowane ze śmieci staje się pytaniem o skutki ludzkich działań.

Równie wielokierunkowo zostały potraktowane obrazowanie w dyplomach malarskich oraz formy prac rzeźbiarskich. W pierwszej, otwierającej wystawę przestrzeni Konesera znajdujemy sąsiadujące ze sobą rzeźby, dwie propozycje malarskie oraz zapis konserwacji cennego dokumentu. Kształtowane w żywicy fragmenty ciał tworzą relację *Między słowami* w pracy Angeliki Koper (prof. Adam Myjak). Towarzyszy im odrestaurowany odlew rzeźby *Chłopiec z łabędziem* z pracowni Karola Mintera, rekonstrukcja cynkowego odlewu wykonana przez Zdzisława Dębskiego (dr hab. Wiesław Procyk), odwołanie do tradycji warszawskiej rzeźby parkowej.

Prace z Wydziału Konserwacji znacząco akcentują różne części wystawy. Z jednej strony podkreślają profesjonalizm rekonstruowanych dzieł, z drugiej wskazują, że dbałość o przywracanie pamięci nielicznym świadkom historii ma wyjątkową wagę w społeczeństwie skażonym ich brakiem.

Zwój Tory z kolekcji Żydowskiego Instytutu Historycznego, konserwowany przez Monikę Dzik (dr hab. Weronika Liszewska) nie tylko otwiera wyzwania natury materialnej i duchowej, ale też stawia pytania o granice konserwacji, o sposoby zachowywania pamięci o Zagładzie. Temat trudnej pamięci powraca także w malarskiej pracy dyplomowej Łukasza Malinowskiego (prof. Wojciech Cieśniewski), któremu

towarzyszą oszczędne formy przestrzenne (aneks u dr. hab. Jana Mioduszeńskiego) oparte na świadectwach historii i materialnych pozostałościach obozu zagłady w jego rodzinnym mieście Działdowie. Same płótna zdają się zachowywać szarość i szorstkość betonu, muru, pustej ziemi.

Ziemia pokazana w malarstwie Kai Wielowiejskiej (z pracowni prof. Wojciecha Cieśniewskiego, aneks u dr. hab. Jana Mioduszeńskiego), to wypalona materia, wielkie, ciężkie płyty, czarne powierzchnie i tworzące kręgi organiczne materiały. Ta ziemia to świat opustoszały i wymarły.

Rozbudowana malarska praca dyplomowa Anny Rutkowskiej (z pracowni prof. Jarosława Modzeleńskiego, aneks u dr. hab. Jana Mioduszeńskiego) łączy obrazy, cykl kolaży, filmy i wideo w jednej opowieści o izolacji, pustce i zagrożeniu. Odwołanie do korzeni, do natury, współistnienia z ziemią ma tu niepokojący charakter. Wieś przestaje być azylem, a maszyny rolnicze przypominają narzędzia tortur. Sylwetka artystki pokazana w kolażach, wśród pustych pól, stanowić może próbę konfrontacji kobiecości i samotności z ziemią.

Swoisty portret rodzinny we wnętrzu przedstawia w pracy dyplomowej z malarstwa, pt. *Twarze*, Olga Zaremba (prof. Stanisław Baj). Odtworzone z pieczołowitością wnętrze, rodzinna historia, lalki o twarzach bliskich, to nie tylko teatralizująca instalacja, ale odwołanie do kulturowych i symbolicznych znaczeń takich zabiegów, z Kantorowskimi spektaklami na czele.

Nie bez powodu instalacja ta została zestawiona z innymi pamiątkowymi przedmiotami, poddanymi konserwacji przez Joannę Pasiekę (dr Monika Stachurska) – średniowieczną bielizną ołtarzową oraz pluszowymi misiami z początku XX wieku.

Ku czystości znakowania, minimalizmowi geometrycznych form szeregów neonów zwraca się w rzeźbiarskiej instalacji *Alienacja* Stanisław Babik (dr hab. Roman Woźniak). Towarzyszy jej jeszcze bardziej oszczędna, neonowa wizualizacja fal dźwiękowych produkowanych przez syntezatory. Intymny wymiar rzeźby odnaleźć można w pracy *Psyche* Anny Kowalczyk (dr Paweł Mysera), w której pamięć doświadczenia choroby zapisana została w obiekcie – uszytym z prześcieradła gorsecie.

Różnorodne formalnie są także dyplomy z zakresu scenografii. Oliwia Waligóra (prof. Janusz Sosnowski) przedstawia całościowy, narracyjny (łącznie z projektami kostiumów) projekt scenografii do filmu fabularnego na motywach scenariusza W.J. Hasa i J. Kukułczanki *Osiół grający na lirze*, łączący formy z pogranicza teatru i filmu. Natomiast Maciej Czuchryta i Marta Wieczorek (dr hab. Katarzyna Proniewska-Mazurek) korzystają z narzędzi VR, wprowadzając widza w niepokojący, postkatastroficzny pejzaż na podstawie opowiadania *Kappy* Ryūnosuke Akutagawy.

Projekty z zakresu wzornictwa dodają wystawie – i może przyszej estetyce codzienności – koloru interesującego zwłaszcza wobec dominującego w wielu innych pracach braku barw. Nadzieją na ponowne zaprzyjaźnienie się z naturą napawają kolorowe ekologiczne buty.

Przedłużając życie podeszwy Kamila Cembor (dr hab. Grzegorz Niwiński) obdarzyła je żółtymi, różowymi, błękitnymi cholewkami z konopi siewnych. Naturalny materiał i kolory sprawiają, że takie buty są świetnym połączeniem kreatywności, wyobraźni i funkcjonalności. Folklor, polne kwiaty powracają w projekcie mebli z motywem maków Matyldy Polak (dr Michał Kapczyński). Z kolei wielofunkcyjny mebel na balkony miejskie *Mikry* Marii Drągowskiej (dr Tomasz Gałązka) pozwala na odrobinę komfortu na prywatnym skrawku zieleni.

Przeżywanie żałoby może także przybierać określone formy. Marlena Norowska (prof. Jerzy Porębski) proponuje wzory urn ceramicznych wykonanych XII-wieczną techniką obwara, tym ciekawsze, że przywołujące kult ognia celebrowany przez stosujących tę technikę Bałtów.

Po nowoczesne narzędzia sięgają studenci Wydziału Sztuki Mediów, ale to przecież już niezbywalna część rzeczywistości, a często sposób na jej bardziej odkrywczy odbiór. Interaktywna instalacja Agaty Chodery (dr hab. Jakub Wróblewski), ze skórami zwierząt o różnej fakturze i dźwiękami wywoływanymi dotykiem ręki widza, angażuje wzrok, słuch i dotyk, tworząc niejako wyostrzoną uważność – *master of reality*. To jedna z tych prac, których nie poznamy, pozbawieni możliwości dotknięcia skór. I odpowiedni kontekst pytań o sposób obrazowania, o relacje między artystą i odbiorcą, jakie stawia Agata Przygodzka (prof. Krzysztof Olszewski) w swoim wideoperformansie *W poszukiwaniu utraconej tożsamości artystycznej*.

19

Na czym można budować siłę własnej tożsamości? Wnętrze wyłożone zieloną wykładziną, przypominające stół bilardowy – to praca zatytułowana *Jackpot* – oszczędny, a zarazem sugestywny manifest Nadii Markiewicz (prof. Mirosław Bałka). Na ścianie wisi kaseton reklamowy z powiększonym rentgenowskim zdjęciem zniekształconej kości ręki artystki oraz wideo z obracającym się wielobarwnym kołem fortuny, którego dźwięk wypełnia pokój. Wreszcie pojawia się sama artystka ubrana w strój w formie kuli bilardowej, który zasłania jej tułów i ręce, ukrywa niepełnosprawność, a zarazem stawia w roli przedmiotu używanego w grze. Rozważając kwestię normy i wykluczenia, granic stawianych przez los i przyjęte reguły społeczne, artystka nadaje swojemu doświadczeniu uniwersalny charakter.

Na koniec jeszcze dwóch outsiderów w szafie (do której można zajrzeć przez dziurkę od klucza) – czyli setki wizerunków, wcieleń, gier i aluzji w postaci fotografii Tomasza Machcińskiego i Ryszarda Kisielela, o których pisze Weronika Orłowska z Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną (dr Marika Kuźmicz).

Tegoroczny przegląd nie odbiega znacząco od wcześniejszych. Wystawa nie może i nie odpowie na pytanie, jak wpływa na twórczość młodych artystów czas pandemii. Jak dostosują potrzebę komunikacji i wymiany do nowej sytuacji? W jakie przekształci się ona tworzywo dla sztuki? Tego prawdopodobnie dowiemy się podczas następnego *Coming Outów*. ✘



g c o m i n
o u t T



g g o m i







↔ NAGRODZONA
PRACA ANNY
RUTKOWSKIEJ,
WYSTAWA
COMING OUT 2020

Rozmowa z prof. Pawłem Nowakiem

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Zacznijmy od osobistej impresji – kolejny *Coming Out* za nami. Czy możesz podzielić się związanymi z wystawą impresjami, spostrzeżeniami?

25

PAWEŁ NOWAK: Moja impresja nakłada się na ponad dekadę istnienia imprezy. *Coming Out* miał być jednorazowy. U jego źródeł leżało moje myślenie o tym, czego brakowało mi, gdy byłem studentem, a właściwie dyplomantem. Zrobiłem dyplom, był OK, miałem wystawę w Dziekance... Wtedy zobaczyłem, jaka jest odległość między uczelnią a środowiskiem krytyków, kuratorów i odbiorców sztuki. Uświadomiłem sobie, że absolwentom potrzebne jest także działanie zewnętrzne, wyjście z murów akademii w prawdziwe zawodowe życie. Trzeba pamiętać, że w akademii kształci się wielu twórców z różnych dziedzin: malarzy, rzeźbiarzy, artystów mediów, a także projektantów, architektów wnętrz, konserwatorów. Potrzebne jest zainteresowanie różnych odbiorców. To, co stało się po otwarciu pierwszego *Coming Out*, przeszło wszelkie oczekiwania. Spodziewaliśmy się góra 500 osób, tymczasem przyszło ponad 5 tysięcy. I to powtarzało się co roku, okazało się, że potrzebna jest impreza cykliczna. A do tego dobrze zorganizowana, z katalogiem, rozbudowaną promocją, moimi indywidualnymi telefonami do ludzi. Z tym wszystkim, czego brakowało zorganizowanej przeze mnie wystawie... Nie spodziewałem się takiego sukcesu, a jednak impreza weszła do kalendarza wydarzeń kulturalnych. Chociaż – to zabawne – zawsze musiałem się tłumaczyć z nazwy *Coming Out*, choć pełne jej

brzmienie to: *Coming Out. Najlepsze dyplomy ASP w Warszawie*. Zapewne w tej skróconej nazwie są treści, które prowokują pytania. Tak jest do dzisiaj. Okoliczności ostatniej wystawy były pod pewnymi względami wyjątkowe.

J. S. W.: Masz zapewne na myśli pandemię.

P. N.: Tak. Po pierwsze dyplomy były bronione podczas lockdownu, co spowodowało trudności z terminami. Do końca nie wiedzieliśmy, czy wystawa w ogóle się odbędzie, potem czekaliśmy na decyzję, czy wejdzie publiczność. Smutno zrobiło się nam, gdy się okazało, że publiczności nie będzie. Nie udało się niestety załatwić wejścia na wystawę krytyków. Wywiad dla TVP Kultura nagrałem przed zamkniętymi drzwiami. Ciężar upowszechniania prac artystów spoczął w rezultacie na Internecie.

J. S. W.: Czy odnotowujesz wśród młodych artystów jakieś znamienne, nowe fenomeny stylistyczne – erupcję lub zanik wcześniej widocznych tematów, postaw artystycznych, metod twórczych, a może pewnych manier?

P. N.: W ostatnim *Coming Out* w tematach prac znalazłem wiele problemów aktualnych, które nas ogólnie dotyczą: ekologia, zanieczyszczenie środowiska, ale także wiele problemów personalnych. Na problematyce prac nie odbiła się jeszcze pandemia, ale sądzę, że nie mogła się znaleźć w orbicie doświadczeń absolwentów z roku 2020. Zapewne znajdzie się wśród tematów prac z roku 2021.

J. S. W.: Pandemia jeszcze nie wpłynęła na problematykę prac, ale inne, znane problemy cywilizacyjne z naszego otoczenia, zwłaszcza zaburzona ekologia – już tak.

P. N.: Przy całej aktualności problemów na plan pierwszy wysuwa się osobiste ujęcie, pytania, czym jest życie, czym jest sztuka oraz problem znalezienia osobistego języka wypowiedzi. Zastanawiałem się, zwłaszcza po tegorocznej wystawie, bo tematy są współczesne, by nie powiedzieć modne (no, powiedzmy – chwytliwe), na ile wypowiedzi absolwentów są adekwatne do czasu, czyli roku 2020. Zaraz wyjaśnię, o co mi chodzi. Ty i ja dobrze pamiętamy pewne fale, np. „dzikich” z lat 80., później pojawienie się „sztuki krytycznej”. Ja jeszcze nie zauważyłem takiego nurtu, a szkoda, bo wiemy jak wszystkich rajcuje szukanie swobodnego języka sztuki młodych.

J. S. W.: Ciekawi mnie bardzo twoja opinia w kwestii, która dotyczy moich osobistych preferencji i wysiłków dydaktycznych różnych osób z naszej uczelni, m.in. moich. Czy na ostatniej wystawie absolwentów zauważyłeś jakieś oznaki „konceptualizacji” prac?





out T

↑ WYRÓŻNIONA PRACA MARLENY NOROWSKIEJ,
WYSTAWA COMING OUT 2020

P. N. : Powiem ci, że tak.

J. S. W. : Dodam, że wszyscy odnotowujemy istotne zmiany polegające na tym, że już studenci, a zwłaszcza absolwenci, potrafią coś napisać o sobie i swojej twórczości. Krótkie werbalne objaśnienia są dziś standardem pracy artystów, ale czy ten proces racjonalizacji własnej wypowiedzi idzie dalej?

P. N. : Na pewno od wielu lat komunikacja słowna ze studentami jest łatwiejsza. Oni naprawdę coraz lepiej potrafią opisać to, co robią, czym się zajmują. To zapewne zasługa także naszej szkoły. Ale rodzi się pytanie, na które nie jestem w stanie jasno odpowiedzieć: czy jest to poprawa świadomości, czy rezultat wyuczenia. Rozumiesz tę różnicę. Nasza akademia, zresztą inne uczelnie też, przygotowuje absolwentów do lepszego startu zawodowego. To bardzo dobrze. Za naszych czasów nie było mowy o tym, ja musiałem się wielu zasad nauczyć w Niemczech. Tylko mam wrażenie, że przygotowanie absolwenta do startu nie jest w wielu przypadkach spójne. Jest opis własnego dzieła, jest jego analiza, ale przecież często zrozumienie własnego dzieła następuje później...

J. S. W. : Rozumiem, o czym chcesz powiedzieć: sprawność opisu zastępuje pewną głębię.

P. N. : W jakimś sensie werbalizacja nie sprzęga się z wypowiedzią artystyczną. Nieraz wystarczy dać tytuł i nie przegadać, żeby odbiór dzieła nie stał się uciążliwy. Może się bowiem zdarzyć także, że treści z tekstu nie ma w dziele plastycznym.

J. S. W. : Wszyscy dostrzegamy wielką aktywność kobiet w sztuce, także na naszej uczelni. Czy zauważyłeś odzwierciedlenie tego zjawiska w ostatnim *Coming Out*?

P. N. : Przejrzałem ostatnio listy uczestników. Kobiet zawsze było więcej na tej wystawie, w całej jej historii. A od kilku lat niezależna nagroda *Coming Out* szła do kobiet, w tym roku także.

J. S. W. : Czyli dobrze.

P. N. : Czyli nie musimy się wstydzić.

J. S. W. : Czy obserwujesz (na tle swoich wcześniejszych doświadczeń) jakieś nietypowe niepokoje wśród debiutantów, jakieś nieznanne wcześniej napięcia?

P. N. : Najwięcej jest niepokoju (ale zawsze tak było) osobistych, związanych z własnym doświadczeniem. Dużo jest reminiscencji dotyczących

rodziny, jakichś osobistych spraw. Ale także z Holocaustu – ten temat co jakiś czas powraca. Najbardziej poruszały osobiste doświadczenia związane z chorobą, z własnym niedostosowaniem i wyjątkowością. Często autorzy znajdowali własną formę wypowiedzi, taki wentyl w sztuce. Mnie to zawsze przyciągało, uważałem, że jest autentyczne. Bywa w tym czasem trochę kamuflowania, jak to się mówi, szukania traumy. Niezależnie czy jest to bardziej, czy mniej prawdziwe, zwykle staje się pozytywnym aktem twórczym.

J. S. W.: Zatem raczej nie ma czegoś całkiem nowego, dominują jak zawsze osobiste niepokoje.

P. N.: Tak, osobiste, ale zakorzenione tu i teraz. Wielu studentów szuka dziś tak zwanego tematu i, co jest istotne, własnego języka wypowiedzi. Zawsze się zastanawiam, na ile nasza szkoła temu sprzyja. Wciąż zwykliśmy określać studentów: z pracowni tej albo z tamtej. Przypinamy im – nazwijmy to – metki. Ale w naszej szkole (ciągle to powtarzam) bardzo istotną rolę odgrywa samokształcenie, czasem wbrew swojemu profesorowi.

J. S. W.: Sądzę, że to ukształtowana już bardzo dawno (pamiętam czas własnych studiów) specyfika naszej akademii. Myślę, że pod tym względem wypadamy dobrze na tle innych szkół artystycznych. Wyróżniamy się śmiałością dociekania przez studentów własnej artystycznej odrębności, własnego ja. Metki są raczej w tle.

P. N.: Metki są, choć pojawiają się w zależności od sytuacji, w zależności od grupy, czasem służą temu, by się odróżnić. Znamy przykłady przeciwstawiania się studentów mistrzowi.

J. S. W.: Zapytam przy tej okazji, czy w ostatnich prezentacjach dyplomowych ujawnił się w jakiejś postaci kolektywny duch, ślad pracy zespołowej lub oznaka wspólnoty? Czy mamy same indywidualności?

P. N.: Są dyplomy projektowe, które wymagają pracy zespołowej, ale raczej ze względów technicznych, większe projekty zawsze wymuszają zespołowość. Trudno mi odpowiedzieć na to pytanie na podstawie analizy prac z wystawy, jest ona bowiem rezultatem selekcji na zasadach konkursu. Natomiast na podstawie rozmów ze studentami wiem, że można mówić o istnieniu pewnych grup. Nie są to grupy artystyczne, tylko towarzyskie, budujące wspólną atmosferę.

J. S. W.: Czy koronawirus i wymuszone przez niego formy komunikacji społecznej (wiadomo, kontakty radykalnie przeniosły się do sieci) zapowiadają nową „erę” w kształtowaniu się ścieżek zawodowych absolwentów (i twórców w ogóle)? A może odwrotnie, po ustąpieniu (miejmy taką

nadzieję) pandemii nastąpi skwapliwe i bujne reaktywowanie wcześniejszy form kontaktów i komunikowania się? Zadaję to pytanie, mając na uwadze prognozy kolejnego *Coming Out* – w roku 2021.

P. N. : Na pewno wszyscy zadajemy sobie pytanie, dokąd to zmierza. Tęsknimy za normalnym obcowaniem ze sztuką. Ile można siedzieć w Internecie?! Jeśli ktoś robi sztukę internetową, to OK, ale wirtualna transmisja malarskich obrazów czy rzeźb jest bardzo męcząca. Przypomnę ci, jak poznawaliśmy w PRL sztukę światową z katalogów. Wiadomo, nie był to dobry czas. Oglądanie sztuki nie wprost, w formie reprodukcji, powodowało wtedy i powoduje także dzisiaj, że zaczynamy się dusić. Sądzę, że muzealne i galeryjne obcowanie ze sztuką nie zaniknie, bylibyśmy nieszczęśliwi.

J. S. W. : Ale „nowa normalność” chyba się umacnia?

P. N. : To jest nowa rzeczywistość, wobec której pojawi się jakaś odpowiedź sztuki.

J. S. W. : Też się tego spodziewam.

P. N. : Ale co to będzie, nie wiem. Sztuki się nie planuje, odwrotnie – sztuka jest nieobliczalna. Wielokrotnie międzynarodowy obrót sztuki (*art world*) próbował coś wykreować i to się nie udawało.

J. S. W. : Różnie bywało, czasem się udawało.

P. N. : *Coming Out* służy ułatwieniu artystycznego startu, ale czas zweryfikuje, czy spełnia swą rolę.

J. S. W. : Zmieniające się na naszych oczach warunki pracy twórczej i wszelkie jej konteksty zweryfikują oferty młodych, zweryfikują w ogólę wagę i sens dyplomu.

P. N. : Właśnie, bywa przecież i tak – mówię na przykładzie własnego dyplomu – że trzeba samemu sobie zaprzeczyć.

J. S. W. : To dobra puenta. Dziękuję za rozmowę. ✖

PROF. PAWEŁ NOWAK

ARTYSTA SZTUK WIZUALNYCH I DYDAKTYK. OD PRZESZŁO 30 LAT
PRACUJE NA MACIERZYSTYM WYDZIALE GRAFIKI ASP W WARSZAWIE.
PROWADZI PRACOWNIĘ MALARSTWA DLA STUDENTÓW STARSZYCH LAT.



Fragmenty pracy dyplomowej *Natsukashii.* O pamięci smakowej i nie tylko

32

**NIE POTRAFIĘ POWIEDZIEĆ, W JAKIM JĘZYKU MYŚLĘ,
ALE CHYBA MOJE MYŚLI TO NIE TYLKO SŁOWA – TO TAKŻE KOLORY,
SMAKI, ZAPACHY I DOTYK**

Każdy z nas ma jakieś wspomnienia smakowe. Albo odczuwa dziwne drgnienie w sercu, kiedy odwiedza miejsce, w którym nie był od lat, albo kiedy natrafia na stare zdjęcie między stronami książki. Po japońsku takie chwile i takie odczucia opisuje się słowem „natsukashii”.

懐かしい

Składniki dyplomu:

wspomnienia

zdjęcia i inne pamiątki

przepisy

domek w pracowni numer jedenaście

Podczas zwiedzania Taboru, błędząc po uliczkach, zobaczyłam malusieńki sklep ze starociami. Siedział w nim kot. Rozejrzałam się dookoła. Były w nim olejne obrazy, srebra i porcelana, ale moją uwagę przyciągnęła zardzewiała foremka na sześć magdalenek. „Proust!” – pomyślałam. Po powrocie do Warszawy zaczęłam przerzucać notatki ojca, próbowałam gotować i wtedy przypominałam sobie, jakie rady mi dawał, ale też




61






przypominałam sobie inne rzeczy, o których wcale nie chciałam pamiętać, oraz to, że nadal nie rozsypałam prochów ojca. Na wiosnę 2018 roku poleciałam do Japonii. Odwiedziłam kilka miejsc, spotkałam ludzi, którzy znali moją rodzinę i opowiadali mi o rzeczach, o których nie wiedziałam. Tak planowana książka z przepisami ojca stała się zupełnie czymś innym. Czymś w rodzaju terapii, rozliczeniem się ze wszystkim, co do tej pory przeżyłam. Potem zastanawiałam się, jak pokazać to wszystko. Kiedyś na korytarzu akademii leżał rozklekotany stary taboret ze sklejki brzozonej, pokryty wieloma warstwami farb, poobijany i z pęknięciami od wody. Zabrałam samo siedzisko, bo miało starą pieczętkę z napisem ASP i aluminiową tabliczkę z numerem inwentarza. Moja promotorka Grażka Lange powiedziała: *Chcę, żeby twoje ilustracje były tak prawdziwe*



jak to siedzisko. Rysowałam i malowałam, ale nie czułam, by były do końca tak żywe. Otwierałam kartony i wyciągałam pamiątki. Nie wiedziałam, jak sprawić, żeby się je dało poczuć, skoro ich się nie widzi i nie czuje (tym bardziej że dla innych osób te przedmioty nie niosą żadnych wspomnień). Zaprojektowałam papierek do pomarańczy z wizerunkiem mojej mamy (jako dziecko zbierała takie papierki) – ich szelest kojarzy mi się z nią. Narysowałam malutki autoportret na dnie filiżanki. Namalowałam trzy małe obrazy przedstawiające: dzień ślubu moich rodziców, psa na schodach, który chce wejść do domu, i moment rozsypywania prochów nad wodospadem. Oddawałam na bieżąco teksty do zredagowania (redaktorka była wtedy w Japonii), dziwiłam się, ile słów byłam w stanie napisać, nie miało to końca, zarywałam kolejne noce, dopisywałam nowe fragmenty. Wyrzucałam z siebie wszystko, wspomnienia lały się strumieniami. To mnie oczyszczało. Słowa były jak łyzy.

Fragmenty rozdziału Londyn:



Kiedy chodziłam z mamą na zakupy, przyglądałam się wystawom okiennym. Najbardziej lubiłam antykwiariaty, w których można było zobaczyć piękne okładki książek (do dziś takie okładki są dla mnie kanonem piękna). Podobały mi się tłoczone litery, marmurkowe wyklejki. (Nie pamiętam, kiedy nauczyłam się czytać. Czasem myślę, że do dziś tego nie umiem). Lubiałam znak „&” – pamiętam go na ciemnozielonym tle (już wiem, że to był Marks & Spencer). Nawet teraz, kiedy widzę znak &, czuję słodki smak w ustach (może kiedyś, widząc go, jadłam czekoladę?). Miałam obsesję dobierania kolorami drażetek Smarties. Błękitny z żółtym, fiołkowy z różowym, zielony z pomarańczowym, czerwony z brązowym... – zjadałam je w takiej kolejności, w jakiej ułożyłam. Po drugiej stronie deptaka był sklep z tanimi rzeczami prowadzony przez pana Hindusa. Pod stojakami ze sztucznymi kwiatami leżały pojedyncze główki różyczek – pozwalała mi je zbierać (do dziś mam jedną). Sklep miał czarną antypoślizgową podłogę, szorstką jak papier ścierny; odbijała światło, które wyglądało jak gwiazdki. Lubiałam na niej stawać ze zwieszoną głową, wyobrażając sobie, że jestem w kosmosie, kiedy mama przy ladzie rozmawiała ze sprzedawcą („Czy tam jest Pluton?” – pomyślałam kiedyś). Kwiaty pachniały plastikiem, ale była tam też półka z przyprawami. Do dziś zapach kardamonu przypomina mi ten sklep. ✕

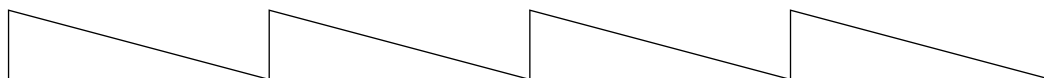
35

懐かし



SŁAWOMIR MARZEC

Natalii Kosakowskiej gry z puzzlami



Istnieje rozpowszechniony pogląd, że w naszym zadziwiającym świecie wszystko to, co istnieje, dąży do podtrzymania swojego istnienia. Do samoreprodukcji, samopotwierdzenia. Dzisiaj, zanurzeni w radykalnej ponowoczesnej zmienności, w coraz bardziej chaotycznej płynności, już wiemy, jak bardzo jest to niemożliwe i nierealne. Zastajemy gry, których reguł nikt nie pamięta lub nie chce pamiętać. A najczęściej – którym nikt już prawie nie jest w stanie sprostać. Gramy więc przelotnie w wiele różnych gier, w ich fragmenty, namiastki (wydarzenia), które nie mają zapewne celu i których nikt nie będzie chciał kontynuować. Niekiedy nawet nie wiadomo, jakie są ich zasady. W których nie ma żadnej wygranej. Podejmujemy więc własne gry, których reguły wydają się z kolei nie do utrzymania. A ostatecznie: udajemy, że gra nadal się toczy. A pozorujące przemyślane posunięcia nasze gesty i grymasy są coraz bardziej konwulsyjne i histeryczne, urealniane już tylko najprostszymi emocjami. Najczęściej hejtem.

Tradycja przekazuje nam wizję świata o stałych elementach, które powinniśmy zorganizować na nowo. Skonfigurować własną inwencją. Oczywiście, rezultat, czyli ostateczny obraz (o ile zasady zastosujemy prawidłowo), powinien być taki sam u wszystkich. Tworząc tym samym wspólną rzeczywistość, a przynajmniej jej substytut – wspólną aktualność. Sytuacja komplikuje się, gdy pojawiają się nowe elementy, które nie pasują do układanki. Można je pominąć, zmarginalizować albo szukać nowej całości. Coraz częściej napotykamy wszakże fenomeny, które nie chcą albo nie potrafią być częścią żadnej układanki. Gra w jednolity,

stały obraz świata zamienia się w niby-grę idiomów, puzzli, które są skazane na samowystarczalność. Na bezgłośną anonimowość, samotność albo przeciwnie – na desperackie domaganie się prawa osobności i wyjątkowości.

Idea gry zrobiła karierę w humanistyce (i w sztuce) połowy XX wieku, będąc próbą wyjścia z dwubiegunowego klinca: wierność schematom albo zupełna swawola. Szukano z dociekliwością lub z rewolucyjną gorliwością nowych reguł i nowych elementów gry. Jakikolwiek kompromis okazał się niemożliwy. W miejsce „ostatecznej gry”, kończącej się jednym obrazem świata, powstało i wciąż powstaje wiele gier. Ich zasady zamieniliśmy na samą nagą siłę sugestii – na performatywne oddziaływanie na potencjalnych innych graczy. Uwodzimy ich lub zniewalamy, aby tylko nam ulegli i aby zagrali w naszą aktualną grę. Aby potwierdzili i urealnili ją własnym zaangażowaniem czy choćby sprzeciwem. Być może przesadzam, ale zamieniliśmy tradycyjne gry w konfrontacje historii i podstępności. Licząc przy tym, że na ich końcu przecież musi być jakaś nagroda, jakaś wygrana. Większa niż przelotna dominacja. Skutkiem naszych dzisiejszych postgier czy pseudogier jest po prostu już tylko skuteczne wyeliminowanie innych grających i... miejsce w rankingu, miejsce w spółdzielni żeru etc.

Tegoroczna absolwentka ASP w Warszawie Natalia Kosakowska zaprezentowała jako aneks *environment* składający się z poukładanych /porozrzucanych na podłodze wielkich puzzli. Niektóre łączą się, „pasują”. Inne, odmiennej wielkości i grubości, tworzą własne miniukłady lub trwają osobno. Można było chodzić między nimi, jakby w ultralabiryncie, o którym nie wiadomo, gdzie ma wejście/wyjście, ale też nie wiadomo, co w nim właściwie istnieje – obiekty, przejścia, relacje? Tajemnica istnienia zredukowana została nie tyle nawet do zagadki czy problemu, ile do tzw. dysonansu poznawczego.

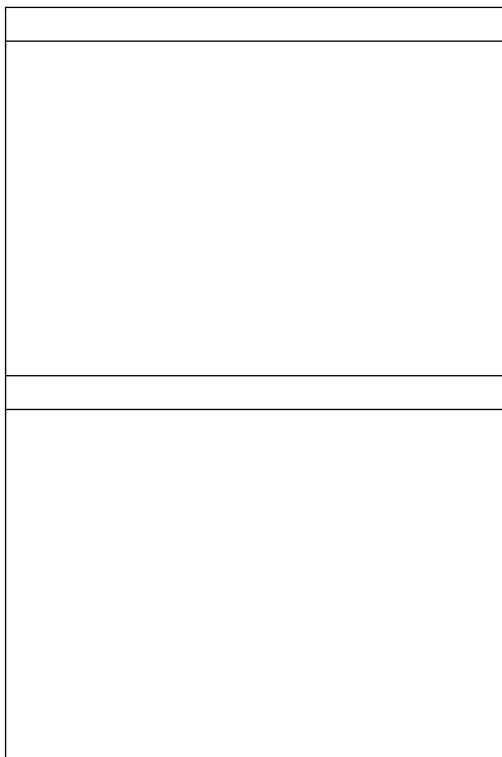
Odbioru nie ułatwiała także malatura na powierzchni puzzli. Nie były to fragmenty obrazu ani obrazów, lecz swobodne, szkicowe lawowania na pograniczu przypadku. Tworzyły zagęszczenia, pauzy i melanże wymykające się naszym pojęciom i narracjom. Ich delikatność i nieokreśloność wzmagane były gdzieś lśnieniem brokatu.

Natalia Kosakowska jest jak gdyby naturalnie dysponowana do wcielania w życie głównej tezy współczesności sformułowanej przez Baudelaire'a: sztuka jako odzyskiwanie dziecięcości, naszego pierwotnego niewinnego zdziwienia światem. Przez spontaniczność, wystawianie się na przypadek lub przez – jak to dzisiaj określamy – *misreading* lub *clinamen*. W tej realizacji artystka zderzyła bezpośrednio swoją naturalność z przedstawioną problematyką. Zderzyła zdziwienie z ponowoczesnym zagubieniem, zatrąta w wielowymiarowej złożoności. ✘



MONIKA WEYCHERT

Tandem



Jacques Rancière pisał: *Maszyna tajemnicy jest zatem maszyną do tworzenia tego, co wspólne, służy nie do przeciwstawiania sobie różnych światów, lecz do inscenizowania, za pomocą najbardziej nieoczekiwanych sposobów, ich współprzynależności (Estetyka jako polityka)*. Według takiej zasady realizowany jest projekt Art Tandem. Jego kuratorka Maria Piątek zaprosiła dwie pary artystów i sama podjęła dialog z Małgorzatą Wielek-M. Powstały trzy interesujące wystawy, będące zderzeniem uniwersów, języków i mediów poszczególnych artystów, ale także wynikiem ich artystycznych kolaboracji.



SPOTKANIE PIERWSZE:

Pół żartem, całkiem serio

Iwona Demko/Bartek Jarmoliński

9–23 października 2020

Maria Piątek tak pisała o wystawie: *Artyści od dawna badający w swej twórczości obszary stereotypowego postrzegania we współczesnym społeczeństwie, w tym w sztuce, ról kobiecych i ról męskich. W ich twórczości często męski/kobięcy wzorzec osobowy akceptowany w patriarchalnie skonstruowanym systemie społecznym poddawany jest krytycznej analizie. Przy czym wielokrotnie artyści ci czynią to, sięgając po środki wyrazu balansujące na pograniczu żartu, groteski czy ironii. Pół żartem, całkiem serio to projekt, w ramach którego tandem Demko/Jarmoliński tworzy szereg kolaży dowcipnie pokazujących proces dekonstrukcji schematu bezwładnie wtłaczającego kobiety i mężczyzn w pułapkę stereotypu. Materiałem wyjściowym prac są fotografie przedstawiające znanych artystów. Demko i Jarmoliński, modyfikując postaci z fotografii,*

demaskują nieprzystawalność schematu do rzeczywistości, przede wszystkim nieadekwatność wartościowania działań i cech obu płci.

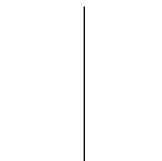
Na wystawie zobaczyć było można trzy grupy kolażowych prac. W pierwszej artyści wspólnie wykonali ćwiczenia z wyobraźni, a jednocześnie ćwiczenia fizyczne – odwrócili standardowe role. Zakpili wspólnie ze związku frazeologicznego „słaba płeć”. Znała sentencja Simone de Beauvoir, która dała początek studiom gender, głosi: *on ne nait pas femme, on le devient*, i zazwyczaj tłumaczona jest jako: *kobietą się nie rodzi, ale staje*. Role i stereotypy przypisywane kobiecie zostały skonstruowane społecznie, kulturowo i historycznie przez mężczyzn. Stanowiły męską politykę reprezentacji, zgodną z dominującą wówczas ideologią patriarchalną. W jej wyniku powstawały (i wciąż powstają) takie reprezentacje kobiet, które służyły i służą do utrzymania dominacji mężczyzn nad kobietami. Przykładem jest przypisywanie kobietom przez mężczyzn w epoce wiktoriańskiej roli „aniołów ogniska domowego”. Konsekwencją było zamknięcie kobiet w sferze prywatnej i wykluczenie ich z życia publicznego. Kobiety zostały pozbawione prawa do: edukacji, pracy, dziedziczenia, głosowania oraz wypowiedzenia się na tematy polityczne, czyli prawa do reprezentowania siebie i samostanowienia.

Iwona Demko, niczym cyrkowa siłaczka, żongluje ciałem swego tandemowego partnera. W *Ćwiczenia z równouprawnienia* silna kobieta w szpilkach bez trudu unosi w rękach mężczyznę. Demko pokazała też pracę *Realna niemożliwość* – serię fotomontaży powstałych w oparciu o fotografie pochodzące z Narodowego Archiwum Cyfrowego, głównie z lat 30. XX wieku. Wybrała zdjęcia mężczyzn w strojach rektorskich, w sali senackiej, w czasie spotkania z prezydentem, w Akademii Francuskiej, czyli wszędzie tam, gdzie kobiety przez wieki nie miały wstępu. *Oglądając archiwalne fotografie, ma się wrażenie męskiego wydania Seksmisji – święta bez kobiet* – pisze artystka. W projekcie

w miejsce mężczyzn Demko podstawia zatem kobiety. Na większości zdjęć umieściła również swój wizerunek, jako towarzyszkę i obserwatorkę tej femini-futurystycznej historii, w której kobiety mają swoje miejsce i swoje bohaterki: *Kazimiera Zimmermann – księdza, profesora i rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fotografia portretowa w uroczystym stroju rektorskim*. W oryginale: *Kazimierz Zimmermann – ksiądz, profesor i rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego*. Ta praca jest zresztą wynikiem wieloletniego procesu badawczego, kiedy artystka, ale także profesora, usiłuje wydobyć z archiwum sylwetki swoich poprzedniczek i poprzedniczek własnych uczennic: pierwszych studentek malarstwa w Krakowie. Wynikiem tej imponującej pracy jest m.in. książka – biografia Zofii Baltarowicz-Dzielińskiej, pierwszej studentki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, oraz efekt wspólnego trudu młodych wikipedystek, które pod kierunkiem Demko uzupełniły brakujące biografie artystek w Wikipedii. *W najśłynniejszym zapewne tekście poświęconym archiwom – Gorączce archiwum (1996) – Jacques Derrida definiował inny moment: próby odbicia archiwum dla doświadczenia jednostki. Zaczynał jednak od źródeł historycznych i etymologicznych. Archiwum pochodzi z łacińskiego archivum lub archivum, które z kolei jest formą greckiego słowa ἀρχεῖον (arkheion) – archont, oznaczającego najwyższego rangą urzędnika polis. Tam, gdzie mieszkał i sprawował urząd, przechowywano także dokumenty ważne dla wspólnoty. Termin ten kryje w sobie czasownik ἀρχω (arkhō), czyli: „zaczynam, rządzę”, znamienne łącznie początek z władzą. Takie rozumienie archiwum wzmocniła nowoczesność, a na pewno Foucaultowska interpretacja tropiąca związku wiedzy i władzy. (...) Myślenie o archiwach jest w istocie myśleniem o przyszłości. Appadurai przeformułowuje przyjmowaną czasowość archiwum – jest ono dla niego formą antycypacji zbiorowej pamięci (dążeniem, a nie przypominaniem). Tym bardziej kryłby się w tym*

nakaz, by brać archiwa w swoje ręce. Lub porzucić je na zawsze – skoro każdy ślad człowieka jest także śladem węglowym, być może życie bez śladu jest właściwym wyzwaniem – pisze Iwona Kurz.

Bartek Jarmoliński także sięgnął po kolaż fotograficzny. Seria prac *Układ prawie idealny* przedstawia małżeństwa i związki artystów głównie z kręgu dadaistów i surrealistów. Portrety podwójne, np. Sophie Taeuber i Hansa Arpa czy Dorothei Tanning i Maksa Ernsta, zostały spreparowane w taki sposób, że to kobiety są na nich żywymi postaciami z krwi i kości, a mężczyźni jedynie zimnymi posągami. Na wspólnych fotografiach par głowy mężczyzn zostały zastąpione rzeźbami antycznymi, dobranymi na zasadzie podobieństwa z fizjonomiami pierwowzorów. Inspiracją dla cyklu była sylwetka i twórczość właśnie Dorothei Tanning – pionierki feministycznego malarstwa surrealistycznego, rzeźbiarki, która inspirowała choćby Louise Bourgeois, pisarki i poetki. W ten sposób Jarmoliński chce przybliżyć owe kobiety, które w większości były absolwentkami uczelni artystycznych i tworzyły. Jednak ich dzieła i sukcesy zniknęły na wiele lat w cieniu twórczości partnerów, aby po czasie okazać się równie znaczące lub wręcz emblematyczne dla epoki, w której żyły. Żeby przywołać najbardziej znane przykłady, Jarmoliński przedstawia pary: Camille Claudel i Auguste Rodin, Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, Georgia O'Keeffe i Alfred Stieglitz, Frida Kahlo i Diego Rivera. Drugim wątkiem tego cyklu jest przemoc fizyczna, psychiczna i ekonomiczna, która w tych związkach się pojawiła. Współpraca między Demko i Jarmolińskim zdarza się często. Można powiedzieć, że tworzą rodzaj nieformalnej grupy.



SPOTKANIE DRUGIE:

Zeskrobuję zeschnięty brud z dłoni tępych nożem
Maria Piątek/Małgorzata Wielek-M.
od 15 listopada 2020

Artystki podjęły dialog po raz pierwszy. Kiedy myślę o ich twórczości, przed moimi oczami pojawia się feeria barw, energetyczny przekaz, który ożywia i burzy krew w żyłach. Może leczyć, a jednocześnie doprowadzić do stanu wyczerpania: nudności, wymiotów, zaburzeń świadomości, stanów delirycznych, niczym archaiczna terapia elektrowstrząsami. Przypomina mi się też, przy okazji oglądania tych obrazów, wiele określeń z lekcji biologii w podstawówce: pączkowanie, larwy, wykluwanie się, wije, nibynóżki, mady. Pojawiają się bohaterki dzieciństwa, (super)-bohaterki i ikony pop-kultury, choćby Myszką Miki, która była dla nas nieco chłopcem, nieco dziewczynką – po prostu reprezentowała dziecięcość w swoim najbardziej spryciarskim wydaniu. Bohaterki/owie obrazów to postaci niejednoznaczne: jednorożec spogląda to w stronę jelenia, to w stronę Pikachu, wciąż nie wiedząc, do jakiego porządku przynależy. Pikachu zaś błyska jak piorun na niebie i piszczy jak przerażona myszka – groźny i strachliwy jednocześnie. Cytując tytuł jednej z prac Małgorzaty Wielek-M.: *Jedne języki się mieszają* (2018). Dwie artystki wspólnie wypełniły niewielką przestrzeń Galerii Ta3 swoimi rysunkami, które trochę ze sobą konkurują, a trochę się przenikają, wchodząc w dialog. Należy dodać, że to spotkanie pod znakiem elektryzującej błyskawicy. Chyba nikt, na etapie planowania wystawy, nie przypuszczał, że sprawczość, siostrzeństwo i moc spotkania kobiet staną się w tym czasie tak aktualne. Zatem i tu wypada oddać głos samym autorkom, które komentując własną twórczość, przy okazji innych projektów wystawienniczych napisały m.in.: *Maria Piątek – Jestem tym, kogo znam, i tym, kogo znają i kogo oczekują inni. Dwoistość przekazu jest tym głębsza, im większy jest rozdźwięk między mną a planem*



odbioru mnie. Obraz staje się terytorium, gdzie następuje konfrontacja możliwych opisów wielu moich rzeczywistości kreowanych nie tylko przeze mnie. Bywa też próbą uzgodnienia kompromisu między mną a światem, choć całkowite uzgodnienie i wyjaśnienie nie jest właściwie możliwe. Może najważniejsze jest to, aby dochodziło do konfrontacji pozwalających dostrzec, że całkowita jedność nie istnieje. Zawsze jesteśmy kimś jednym i kimś innym jednocześnie, a jedyna równowaga to ta „pół na pół”, nawet, a może właśnie szczególnie wtedy, gdy się na to nie zgadzamy.; Małgorzata Wielek-M. – (...) to jak wycieczka, po której trudno się spodziewać konkretnego efektu, bez oczekiwań, wszystko na żywo, spontanicznie. Odkrywanie, grzebanie, odklejanie kolejnych warstw aż do krwistego mięsa. Przez podziemia świadomości, potok myśli i chorych wizji. Ten proces to najdoskonalszy stan, kiedy artysta jak przekaźnik lepi coś łączącego mroczne rejony z doskonałą formą dobra. Wszystko to w takt muzyki, która jest motorem i narzędziem transu. Ona nadaje rytm i kierunek, współtworzy światy.

Mówienie o transie jest tu nie od rzeczy, gdyż owe „obrazy-zdania” pochłonęły ściany, niczym w wyniku pisania ikon czy pisania automatycznego. Tym razem są czarne, pozbawione barw. Stały się narzędziem przekroczenia własnych konwencji, a zarazem „cytatami” z wcześniejszych prac, sposobem na eksplorowanie podświadomości, a może wyższych poziomów, kiedy wykorzystuje się procesy całkowicie nieświadome, medytacją, uchynieniem mistycznych bram. Kobiety piszą siebie tu i teraz, bez żadnych ograniczeń! Zniknęły ramy obrazów i granice między nimi samymi. Czyste *écriture féminine* staje się także – tak potrzebną do wprowadzenia zmian społecznych – poetyką różnicy płci. Hélène Cixous już prawie pół wieku temu pisała w *Śmiechu Meduzy*: *My, przerośnięte dzieci, odepchnięte od kultury, piękne usta zatkane kneblem, puchy marne, przerwane westchnienia, my: labirynty, drabiny, strątowane ziemie; my, okradzione – jesteśmy „czarne” i jesteśmy piękne. Jesteśmy niepohamowane, to, co nasze, odłącza się od nas, nie*

osłabiając nas: nasze spojrzenia biegną w dal, nasze uśmiechy spływają łatwo, śmiech całą gębą, krew cieknie i my rozlewamy się, ale nie wycieńczając się, nasze myśli, nasze znaki, nasze pisma, nie powstrzymujemy ich i nie obawiamy się, że chybią. (...) Nam, przybyłym spoza czasu, kto może czegokolwiek zabronić, od chwili gdy już zabrałyśmy głos? (...) Kiedy piszę, to wszystko, czego nie wiemy, kim powinniśmy być, wypisuje się ze mnie, bez ograniczeń, bez przewidywań, i wszystko, czym my będziemy, nas woła do niestrudzonej, upajającej, nigdy niesytej pogoni za miłością. Zawsze na siebie natrafimy.

SPOTKANIE TRZECIE:

Huśtawka

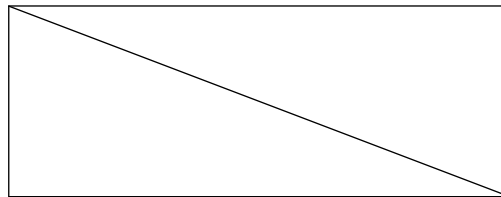
Paweł Łyjak i Marian Stępak
od 10 grudnia 2020

To spotkanie artystów, których myślenie jest styczne, choć należą do innych pokoleń. Kuratorka projektu Maria Piątek pisze: *Artyści ci związani są ze swego rodzaju recyklingiem materii czy po prostu materiału, z którego powstają ich prace. Przetwarzają stare, zużyte ubrania (Stępak), zabawki, klocki (Łyjak), kolekcjonują to, co naznaczone upływem czasu (najczęściej ich czasu i ich przemijaniem). W ramach projektu z zastanych materiałów stworzą wspólną rzeźbę/instalację/obiekt, w którym obie energie i oba zrecyklingowane światy będą mogły się spotkać.* Stępak i Łyjak zakomponowali wspólnie niezwykle „malarzką” scenograficzną przestrzeń. Usytuowana na pierwszym planie tytułowa huśtawka zaprasza do zabawy przeszłością. Huśtająca się osoba uruchamia pamięć ciała i wraca do przeszłych wydarzeń. Podczas przypomnienia sobie zdarzeń przywołujemy fakty, ale także późniejszą wiedzę na temat wydarzeń, ich wyobrażenia i interpretacje. Praca nawiązuje do powstałej w 1776 roku *Huśtawki* Jeana-Honoré Fragonarda. Obraz przedstawia



młodądziewczynę zalotnie huśtającą się wśród bujnej roślinności, figlarnie zrzucającą z nogi pantofel. W cieniu kryją się natomiast dwie męskie postacie: mężczyzna, który popycha huśtawkę, być może mąż kobiety, i drugi, bezkarnie podglądający, co kryje się pod falbanami jej sukienki, domniemany kochanek. Choć ta frywolna scenka rodzajowa jest jedna – to perspektywy aktorów *ménage à trois* znacząco się różnią. Użycie szczególnych materiałów: performujących różne znaczenia w kolejnych pracach (Stępak) lub znalezionych w rodzinnym domu (Łyjak) przywołują jeszcze jedną wcześniejszą interpretację obrazu Fragonarda. Mowa o pracy Yinki Shonibare’a *Huśtawka (à la Fragonard)*. Urodzony w Wielkiej Brytanii Nigeryjczyk, dorastający między Lagos i Londynem, także zainscenizował ową scenę, tyle że manekin przedstawiający kobietę został pozbawiony głowy. Fragonard malujący *fêtes galantes* zmarł przed rewolucją francuską, która całkowicie zmieniła stosunki społeczne, co symbolizuje zdekapitowana figura kobiety. Jednak Shonibare w swojej pracy także skoncentrował się na materiałach i ich historii. Rokokowa sukienka manekina została udrapowana z „afrykańskich” tkanin. Charakterystyczne wzory i kolorystą autentycznym elementem kultury Afryki. Jednak tkaniny ozdabiane holenderskim drukiem woskowym to produkty skomplikowanych ekonomicznych i kulturowych powiązań będących konsekwencjami europejskiego imperializmu. Motywy *dutch wax print* pierwotnie były wzorowane na indonezyjskich batikach i produkowane w XIX-wiecznej Anglii i Holandii. Ale nie znalazły uznania w Azji i zaczęto je sprzedawać w zachodnioafrykańskich koloniach, z którymi owe wzory są kojarzone do dzisiaj. Okwui Enwezor wyjaśnia, że *artysta używa tkanin jako narzędzi do badania pochodzenia etnicznego i stereotypu w modernistycznym sposobie przedstawiania (...) Te tekstylia nie są ani holenderskie, ani afrykańskie, dlatego konfiguracja zagadnień, o których opowiadają,*

nigdy nie jest stała w swojej sile czy znaczeniu. Podobnie Łyjak i Stępak, gromadząc materiały do swoich prac, przekształcają ich pierwotne funkcje i znaczenia. Rzeczy zniszczone i przynależące do przeszłości, w której ich pierwotna funkcja była aktualna, stają się podstawą tworzenia i wehikułem pamięci. Miejsce na huśtawce zostało w tym wypadku zwolnione. Każdy odwiedzający wystawę może z niej skorzystać i opowiedzieć na głos swoją historię.



W KAMIENICY ARTYSTYCZNEJ TA 3 (UL. TARCZYŃSKA 3)

Opisując trzy wystawy zorganizowane przez Marię Piątek pod nazwą *Tandem*, uzmysłowiłam sobie jak bardzo w Warszawie brakuje miejskiej galerii oraz takich miejsc, gdzie prezentowane byłyby prace średniego pokolenia artystów. Warszawa pełna jest instytucji narodowych, muzealnych, koturnowych. Młodzi artyści sięgają tutaj po różne eksperymentalne formy galeryjne, ale potem ten impet się gdzieś wytraca. W pewien sposób lokalni artyści zostali pozbawieni swojego miejsca wystawienniczego. Dlatego myślę, że warto uważnie przyglądać się działaniom przy ul. Tarczyńskiej 3 w Warszawie. ✖



PIOTR MAJEWSKI

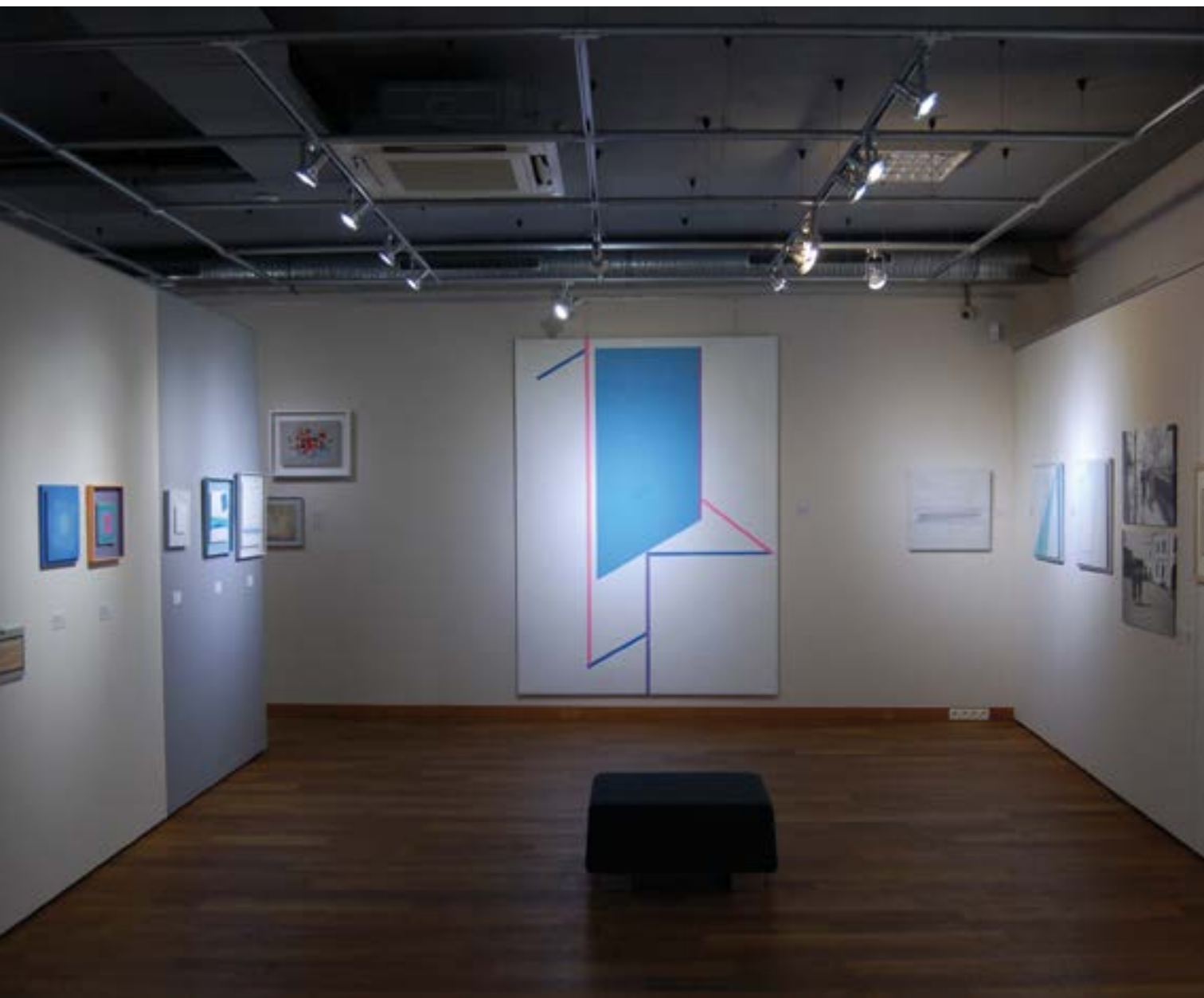
Awangarda i Kazimierz Dolny

FAKT, ŻE KAZIMIERZ DOLNY WYRÓŻNIA SIĘ NA MAPIE KOLONII ARTYSTYCZNYCH, JEST JUŻ W PEWNYM STOPNIU ZNANY, ALE WYDAJE SIĘ, ŻE SŁYNNE NADWIŚLAŃSKIE MIASTECZKO NIE BYŁO DOTĄD SZCZEGÓLNIIE KOJARZONE Z MIEJSCEM ODWIEDZANYM PRZEZ ARTYSTÓW AWANGARDOWYCH. TO SIĘ WŁAŚNIE ZMIENIA.

Otwarta jesienią 2020 roku wystawa *Znaczenie miejsca. Strzeмиński, Stażewski, Łunkiewicz-Rogoyska* w Galerii Wystaw Czasowych Muzeum Nadwiślańskiego przy kazimierskim rynku przywołała epizody pobytów w tym miejscu twórców polskiej awangardy konstruktywistycznej, dopisując je do historii artystycznego Kazimierza Dolnego. Tym samym dokonała wyłomu wśród nazbyt utrwalonych stereotypów. To wielka zasługa autorki koncepcji i kuratorki wystawy Doroty Seweryn-Puchalskiej, której coraz bardziej przekonująco udaje się przesuwać uwagę z Kazimierza jako „gniazda” Bractwa św. Łukasza, na Kazimierz, w którym odnajdywali coś ciekawego także artyści reprezentujący inne opcje.

Należałoby na początku zadać pytanie: kto nie przyjeżdżał do Kazimierza? Wydaje się, że mało kto. Przynajmniej od czasów Gersona, Gierymskich, Ślewińskiego, Pankiewicza... Prawdą jest oczywiście, że w międzywojniu najczęściej przebywali tu Pruszkowski, Bolesław Cybis, Michalak i inni „łukaszowcy” oraz bliscy im ideowo Skoczylas i Roszkowska, mimo że Kazimierz miał przecież sporą konkurencję. Ale to tu była Góra Trzech Krzyży, przełom Wisły i pewna wizja ludowej Arkadii, sprzyjająca dyskusji o sztuce narodowej.

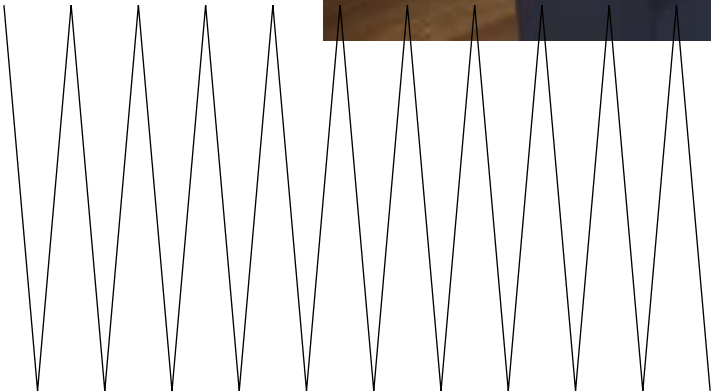
Nieco mniej zauważalna w okresie międzywojennym obecność kolorystów w Kazimierzu Dolnym brała się stąd, że kojarzono to miejsce ze wspomnianymi „łukaszowcami”, z którymi kolorysty toczyli zażarte spory o sztukę. Jak wiadomo, najbardziej spośród kolorystów związany z Kazimierzem był Tadeusz Piotr Potworowski i to głównie z powodów rodzinnych. To on prawdopodobnie przyciągnął tu na jakiś czas

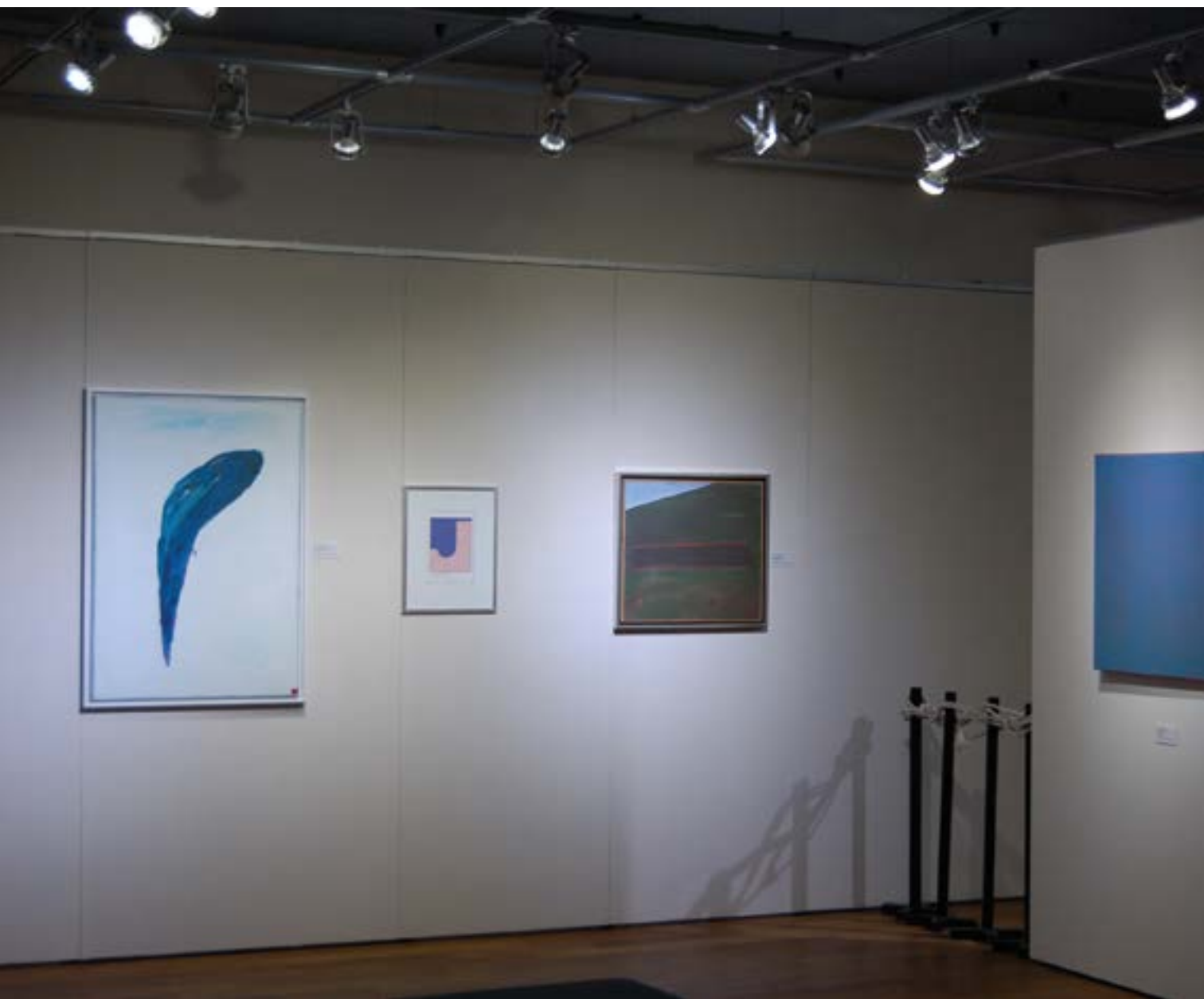


↑ FRAGMENT EKSPOZYCJI,
PRACE HENRYKA STAŻEWSKIEGO

➤ FRAGMENT EKSPOZYCJI,
NA PIERWSZYM PLANIE
PRACE HENRYKA STAŻEWSKIEGO

➔ FRAGMENT EKSPOZYCJI, W GABLOCIE – BUCIKI
ALEKSANDRY JACHTOMY POMALOWANE PRZEZ
HENRYKA STAŻEWSKIEGO





↑ FRAGMENT EKSPOZYCJI,
PO LEWEJ OBRAZY STANISŁAWA FIJAŁKOWSKIEGO,
PO PRAWEJ PRACE URSZULI ŚLUSARCZYK



Jana Cybisa. Jeśli Kazimierz miał być rajem kolorystów po wojnie, to najpierw właśnie za sprawą Cybisa, który organizował tu plenery dla swoich uczniów ze stołecznej ASP, a nieco później ponownie dzięki Potworowskiemu, który w drugiej połowie lat 50., wkrótce po powrocie do kraju z Anglii, pojawił się właśnie w Kazimierzu z zamiarem realizacji malarskiego cyklu *Wisła*. Oczywiście, w późniejszym okresie tę historię wspaniale przedłużył Jacek Sempoliński, z czasem bywający częściej w pobliskim Mięćmierzu. Nawiasem mówiąc, niezwykle ciekawe byłoby bliższe przyjrzenie się tej leżącej na skraju Kazimierza wiosce, która stale gromadziła artystów i historyków sztuki przynajmniej od lat 70. XX wieku, w istocie stając się w pewnym okresie może i bardziej żywą kolonią artystyczną niż Kazimierz. Ale to opowieść na inną okazję...

Jeśli jednak mniej widoczna obecność kolorystów w Kazimierzu była spowodowana tym, że zwyczajnie nie mieli czasu jeździć na peryferia, zaprzętnięci przeszczepianiem na grunt polski malarskiej kultury Paryża w stolicy, to awangarda była dotąd niemal zupełnie pomijana w refleksji nad artystycznym Kazimierzem. Czego zatem dowiadujemy się na ten temat z wystawy?

W centrum uwagi znalazło się troje wymienionych w tytule ekspozycji malarzy: Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Henryk Stażewski i Władysław Strzemiński. Wystawa nie wskazała jednoznacznie ani na jeden model ich pobytów w Kazimierzu Dolnym, ani na wspólny moment, w którym się tam pojawili. Głównych bohaterów wystawy widzimy nad Wisłą raczej w różnych okresach i w różnym towarzystwie. Najwcześniej, w 1929 roku, znalazła się w tym miejscu Łunkiewicz-Rogoyska. Po wojnie artystka przyjeżdżała do Kazimierza wielokrotnie razem ze Stażewskim. Strzemiński pojawił się w Kazimierzu tylko raz i to dopiero w 1950 roku, w okresie jego wykluczenia z oficjalnego życia artystycznego. Być może odnalazł tam enklawę neutralności od politycznych nacisków. W dziełach każdego z wymienionych artystów można odnaleźć ślady tych pobytów.

Łunkiewicz-Rogoyska malowała Kazimierz w charakterystycznych dla lokalnego pejzażu ujęciach kompozycyjnych, takich jak widok w stronę rynku z Góry Trzech Krzyży, ale już sposób malarskiej interpretacji motywów przypomina paryski puryzm z lat 20. Płótna określały precyzyjnie zaznaczone kontury budynków, zgeometryzowana struktura brył i czysty, harmonijnie zestrojony koloryt, sprawiając, że miasteczko nabierało w obrazach cech malarskiego manifestu nowego stylu, wcielającego charakterystyczne dla okresu międzywojnia hasło „powrotu do porządku”. Powojenne prace Stażewskiego to misternie wykreślone struktury wizualne, wyrażone za pomocą dynamicznie rozchodzących się w obrazie linii, zainspirowane fragmentami pejzażu Kazimierza. W tych niezwykłych eksperymentach pobrzmiewa idea abstrahowania od przedstawień Pieta Mondriana, tyle że to nie forma jabłoni jest punktem wyjścia na drodze dochodzenia do czystych napięć

kierunkowych i podstawowych kolorów, lecz złożony rysunek kazimierskich uliczek i architektury.

Najbardziej ciekawi jednak Władysław Strzemiński, co nie może dziwić, biorąc pod uwagę jego kluczową rolę w ugrupowaniach polskich konstruktywistów. Na wystawie odnaleźć można jedynie ślad „kazimierskich inspiracji” Strzemińskiego, w postaci fotograficznej dokumentacji projektu wystroju wnętrza łódzkiego hotelu Savoy, w którym to szkicu pojawił się kontur kazimierskiego pejzażu. Jednak do oryginału tego unikalnego *curiosum* na razie nie udało się dotrzeć. Ale znajdziemy na wystawie inny obraz autora *Teorii widzenia*, zainspirowany miejskim krajobrazem (już niestety nie kazimierskim) i zrealizowany w typie kompozycji z powidokami. A tuż obok zawisł na wystawie, namalowany w podobnym duchu, obraz Łunkiewicz-Rogoyskiej, dowodzący silnego oddziaływania Strzemińskiego na malarzkę w późnych latach 30. Do grona reprezentantów łódzkiej awangardy obecnych na wystawie należy dopisać Karola Hillera, który pojawia się w Kazimierzu w międzywojniu po to, by – i to jedna z większych niespodzianek ekspozycji – malować dość konwencjonalne ujęcia budowli i widoków miasteczka, w niewielkim stopniu zdradzające eksperymentalne predylekcje autora, oraz Aleksandra Rafałowskiego, odwiedzającego Kazimierz jeszcze przed przynależnością do „Bloku” i „Praesensu”.

Lista autorów zaprezentowanych prac nie kończy się na wspomnianych malarzach. Intencją kuratorki było pokazanie, że Kazimierz był ważnym celem artystycznych peregrynacji nie tylko dla niektórych polskich konstruktywistów, ale także dla innych zwolenników malarstwa przemawiającego „językiem geometrii”, i to od czasów istnienia grupy a.r. aż po dzień dzisiejszy. Można by więc sądzić, że magnetyczny Kazimierz niezmiennie przyciągał nie tylko „plenerystów”, wrażliwych na malowniczość tamtejszej symbiozy natury i architektury, ale też właśnie konceptualnych „geometrystów”, odnajdujących tam indywidualnie ujmowane korelacje wewnętrznej harmonii dzieła i ładu natury. Na wystawie pokazano więc prace takich artystów, jak Koji Kamoji i Aleksandra Jachtoma, a także łódzkich kontynuatorów idei Strzemińskiego: Anny Strumińskiej (w latach 70. związanej także z Lublinem), Stanisława Fijałkowskiego, a w końcu najmłodszego pokolenia, reprezentowanego przez mieszkającą w pobliskich Puławach Urszulę Ślusarczyk.

Obrazy Fijałkowskiego nie tyle wiążą się z Kazimierzem, ile raczej przyjęły na wystawie funkcję dygresji na temat miejsca jako takiego. Pojęcie „miejsca”, wyeksponowane w tytule wystawy, zdaje się po-brzmiewać w dziełach Fijałkowskiego w znaczeniu uniwersalnym. Jego kompozycja z cyklu „autostradowego” wskazuje na ustawiczną wędrówkę w poszukiwaniu tego najważniejszego celu spełnienia i destynacji, „obraz talmudyczny” skłania zaś do refleksji nad danym miejscem, jego odrębnością i wagą, dość nieoczekiwanie tworząc retoryczną figurę Kazimierza, gdy spojrzymy nań w perspektywie tematu wystawy. Z kolei dwie kompozycje Ślusarczyk, reprezentujące najnowsze

poszukiwania malarki, odnoszą się pośrednio do idei „miejsca”. Przywołują błękit nieba i wody, zainspirowany naturalistycznym blaskiem śródziemnomorskiego pejzażu w pełnym słońcu, a zarazem same w sobie są – jako geometryczne monochromy – idealne, subtelne i świetliste.

W roli dopełnienia wystawy malarstwa pojawiły się fotografie Tadeusza Rolkego, dokumentujące pobyty Stażewskiego w Kazimierzu w latach 70., a także rękopis artysty z 1979 roku, w którym nestor awangardy zanotował: *Pobyt w małym prowincjonalnym miasteczku, gdzie przyjemność sprawia obserwowanie zniszczenia i nieporządku, powoduje, że możemy odnaleźć tam piękno i inspirację artystyczną. Błoto, kałuża, w której przeglądają się domy, drzewa, obłoki w opalizujących kolorach (...). Wszystko to powoduje poszukiwanie porządku w chaosie (...). Wynikiem obserwacji i uporządkowania tych wrażeń jest pokazanie ich w formie ruchu linii biegnących równolegle, oddalających się od siebie lub przecinających się – wraz z zawartą między tymi liniami nicością.* W rezultacie tych przemyśleń powstał wspomniany cykl tzw. obrazów kreskowych, w sporym wyborze zaprezentowany na wystawie. Natomiast humorystycznym akcentem ekspozycji okazały się buciki malarsko udekorowane przez Stażewskiego specjalnie dla Aleksandry Jachtomy (i od właścicielki wypożyczone) jako znak przyjacielskiej relacji wiążącej artystów, niejednokrotnie razem bywających nad Wisłą.

Jakie jest zatem „znaczenie miejsca” w świetle wystawy? Z pewnością ekspozycja dowiodła, że na Kazimierz Dolny warto spoglądać z odświeżającej perspektywy, aby odkrywać to, co umyka pamięci pod naporem utrwalonych szablonów myślowych. Nie jest to zresztą pierwsza tego typu próba, zaproponowana przez Dorotę Seweryn-Puchalską. Sytuuje się raczej w sekwencji wcześniejszych wystaw odsłaniających zaskakujące związki z Kazimierzem np. Wojciecha Fangora czy wrocławskich sensybilistów. Z pewnością nie jest to też ostatnia próba opisanie pozycji miasteczka na mapie artystycznych wędrówek twórców reprezentujących różne podejścia i wrażliwości. Dowodzi raczej, że artystyczny Kazimierz to wciąż miejsce pełne znaków zapytania i historii nieopowiedzianych, w którym każdy odnaleźć może coś dogłębnie osobistego i wewnętrznie wyciszającego. Chyba właśnie tego typu doświadczenie miał na myśli Stażewski, gdy po jednym z pobytów w nadwiślańskim miasteczku pisał: *Kazimierz jest jak klasztor, w którym można znaleźć spokój. (...) Jest się z daleka od wiru świata i zgiełku. (...) Jestem tam sobą.* ✖

Znaczenie miejsca. Strzeмиński, Stażewski, Łunkiewicz-Rogoyska
Wystawa w Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym
jesień 2020 – wiosna 2021
Kuratorka: Dorota Seweryn-Puchalska



GRZEGORZ BORKOWSKI

Intermedia i materialność w nowych pracach Laury Paweli

52

NOWE MEDIA? STARE MEDIA? INTERMEDIA! ALE TO JUŻ BYŁO. NA SZCZĘŚCIE!

Dick Higgins, który upowszechnił pojęcie intermediów swoim esejem z 1965 roku, już wcześniej przez wiele lat używał tego terminu w wykładach i dyskusjach, ale przyznał, że pochodzi on z prac Samuela Taylora Coleridge'a z 1812 (!) roku. Higgins dostrzegł współczesne znaczenie tej nazwy, jako określenia prac artystycznych, *które pojęciowo mieszczą się w obszarze między środkami wyrazu już znanymi*.¹ Termin, zgodnie zresztą z intencją Higginsa, szybko zaczął żyć własnym życiem. Z jednej strony mylony był (niestety) z jakimkolwiek „mieszaniem środków wyrazu”, z drugiej stał się (słusznie) znakiem rozpoznawczym ruchu Fluxus, a potem przez rodzaj osmozy rozpuścił się w artystycznej praktyce także wielu osób, które nie utożsamiały się z Fluxusem ani nie akceptowały samego terminu. Ambiwalentna dyfuzja czy entropia intermediów uczyniła z nich dobro wspólne sztuki współczesnej, przezroczyste jak powietrze, którym oddychamy, i przez to często niewidoczne. Co pewien czas przypominane są źródła, z których wyniknęło, a potem znowu wszystko się miesza, raz twórczo, raz dyletancko. Życie (nie tylko artystyczne) toczy się dalej, aż czasem pojawia



1 D. Higgins, *Intermedia*, przekład Marek i Teresa Zielińscy, Akademia Ruchu, Warszawa 1985.



■ LAURA PAWELA, *BREW STAŻEWSKIEGO*,
 OBIEKT, POLIURETAN, ŻYWICA,
 KIT DEKARSKI, METAL, 2019.
 FOT. G. BORKOWSKI



się nowy impuls komplikujący, odświeżający i dezorientujący purystów (także „intermedialnych”).

Tak się właśnie poczułem, oglądając to, co Laura Pawela pokazała na wystawie w LELE Art Space.² Można to określić jako realizację intermedialną w znaczeniu trochę innym niż używane przez Higginsa, nie w znaczeniu formalnym, lecz wynikającym z genezy i procesu powstania prezentowanych prac. Strategia artystki przedstawia się następująco. Najpierw wychwytuje ze ścinków odnalezionych w filmowym archiwum uszkodzone kadry, w których uszkodzenia są wizualnie intrygujące. Kadry te (lub ich krótkie sekwencje) kopiuje, tworząc z nich film *found footage* i album fotograficzny – dwa rodzaje rejestrów technicznych anomalii. Niektóre kadry realizuje w postaci przestrzennych materialnych obiektów (właściwie jakby rzeźb), z których buduje instalację. Ale oczywiście w jej przestrzeni jest też projekcja wspomnianego filmu i fotograficzny album. We wszystkich przejściach z jednych mediów do innych ukazuje pewien rodzaj znaczeniowego poślizgu, powstałego z nieznanymi przyczyn, ale jednak wymownego, rezonującego z nie do końca rozpoznanymi skojarzeniami i emocjami. Jest w tym wiele z transmedialności, gdyż cały proces przechodzenia z jednego medium w inne interferuje stale z tym, co oglądamy. Jesteśmy jakby między mediami, a nawet sami czujemy się jak żywe media łączące media,

2 L. Pawela, *Psiakość*, LELE Art Space, Warszawa, ul. Lelechowska 5, 5.12.2020–13.03.2021.

z którymi obcujemy. Całość jednak nie jest prezentowana w aurze rezultatów laboratoryjnego eksperymentu, lecz dopracowanej przestrzennej „wystawy” o minimalistycznej estetyce. Estetyce, której nie do końca się poddajemy, bo sygnalizowane w tytułach prac znaczenia (np. *Brew Stażewskiego* czy *Dziurawa klatka*) mocno tkwią w tych obiektach, nie jako metafory, tylko jako rzeczywiste konkrety na uszkodzonych kadrach. Wystawa dotąd dostępna była z powodu epidemicznego reżimu sanitarnego jedynie w trybie kilkusobowych spotkań po internetowym umówieniu, co wznagało poczucie uczestniczenia w rodzaju artystycznego spisku (może na rzecz jakiejś nowej formuły medium?).

Intryguje bowiem już sam proces materializowania w przestrzennych obiektach obrazów odnalezionych na kadrach, obrazów naznaczonych materialnym lub digitalnym zniszczeniem. To kierunek odwrotny do tego, co oferuje fotografia lub film, zamieniające materię w obraz. Dlaczego przeprowadzony przez artystkę proces jest tak fascynujący, choć ociera się o absurd?

Po pierwsze: te obiekty/rzeźby w różny sposób angażują wyobraźnię, ewokują też poczucie kontaktu z tajemnicą, niekoniecznie mroczną, bo np. *Neon* – odtwarzający kapryśną linię krzywą powstałą w wyniku zarysowania na filmowej taśmie – przypomina wizualizację zmian



jakiejs energii na oscyloskopie. Najbardziej werystycznie dokonana transformacja częściowo niewyraźnej fotografii (przedstawiającej po prostu nogę w butcie) w realistyczną rzeźbę (*Dream Believe Repeat*) niesie surrealistyczną aurę, ale jest właściwie wyjątkiem potwierdzającym regułę, że w zamierzeniu chodzi o coś szerszego – przedstawienie semiotycznych przekształceń wynikających przede wszystkim z impulsywnego naddatku empatii artystki wobec wybranych detali, a nie z czysto intelektualnych spekulacji. Nawet jeśli nie wiemy, z jakiego zdefektowanego kadru wynikają *Huby*, nie sposób nie dostrzec głębokiego liryzmu emanującego z tego pięknego dwuelementowego obiektu stworzonego z czubków dwóch tenisówek umieszczonych pionowo na szarej powierzchni posadzki. Jakbyśmy obserwowali drobny fragment kadru, którego większość znajduje się pod powierzchnią podłogi. Natomiast ustawiona w holu *Kolumna* ma u podstawy niewielką cementową misę wypełnioną odpadkami z rzeźbiarskiej pracowni – sugeruje jakąś opowieść, szczególnie że sama kolumna jest częściowo opakowana i pobrudzona. Te wykroczenia poza zastosowaną estetykę minimalizmu wciągają, zapisują się w pamięci trochę podprogowo, by potem dalej w niej fermentować.

55

Jest i drugi aspekt przeprowadzonego przez artystkę „powrotu do rzeczy”, powrotu spontanicznie wywołującego zastanawiającą satysfakcję. Coś w rodzaju psychicznej reakcji-odzewu – „nareszcie!”. Nareszcie coś naprawdę materialnego! Z pewnością dochodzi tu do głosu uraz po epidemii w 2020 roku: wymuszenie zwiększonej do granic wytrzymałości – dawki zdigitalizowanego kontaktu z rzeczywistością. W jego rezultacie wzrosła niepomniernie emocjonalna wartość tego, co realnie materialne i przestrzenne, a jednocześnie nie należy do otoczenia w naszych domowych azylach-pułapkach. Wzrosła potrzeba bezpośredniego obcowania z obiektami, które mają realny ciężar, fakturę, wymiary. Pamiętajmy jednocześnie, że reżimy sanitarne właściwie tylko zintensyfikowały procesy żywiołowo toczące się już wcześniej.

Od niemal dwóch dekad widać w szeroko rozumianej refleksji (studiach kulturowych, teorii sztuki, socjologii, publicystyce) wyraźny wzrost zainteresowania rzeczami materialnymi. Prowadzone są intelektualnie zaawansowane badania nad nimi w najróżniejszych aspektach (skutkujące obszernymi publikacjami), konstruowane są rozbudowane teorie rzeczy. Wygląda na to, że w naszym euroatlantyckim obszarze cywilizacyjnym dostrzeżone zostało, po dłuższym czasie pomijania tego zagadnienia, iż materialność przedmiotów obecnych w bezpośrednim, jednostkowym doświadczeniu ludzi staje się coraz bardziej intrygująca, ważna i wymagająca głębszego poznawania. Dieterowi Roelstraete jedna wizyta w specjalistycznej księgarni dostarczyła materiału do



błyskotliwego eseju na ten temat (wzbogacił go co prawda o refleksje wynikające z lektury klasyków fenomenologii).³

Wyjaśnieniem najprostszym jest zapewne lawinowo postępująca digitalizacja wielu sfer ludzkiej działalności. Choć dla danych cyfrowych wciąż są potrzebne materialne nośniki, jednak schodzą na dalszy plan wobec ogromu tego, co są w stanie gromadzić (będąc często przedmiotami materialnymi o znikomym rozmiarach). Rodzi się zatem sugestywne wrażenie, że znaczna część naszego świata staje się coraz bardziej niematerialna, a wokół nas funkcjonują – i kształtują nasze zachowania – byty w postaci cyfrowej. Ponadto gdzieś na marginesach naszej świadomości wciąż majaczy widmo, że cały system utrzymywania digitalnego świata może ulec katastrofalnemu uszkodzeniu i pozostanie nam tylko to, co materialne.

Ale strategia realizowana przez Laurę Pawełę na omawianej wystawie dotyczy także specyficznej niematerialności całej dziedziny filmu jako sfery bazującej na emitowaniu obrazów, których publiczność nie jest przecież w stanie dotknąć. Artystka skoncentrowała uwagę na defektach wybranych kadrów i wydobyła, a następnie spotęgowała materialność nośników filmów. Ujawniła tym samym ciekawy paradoks, że właśnie błąd w zapisie filmu (czy fotografii) uzmysławia materialność jego podstawy. Pozbawione błędów sekwencje są na tyle „przezroczyście”, że wydają się jedynie zjawiskiem świetlnym, falowym, a nie materialnym. Zasada tego poznawczego paradoksu dotyczy oczywiście wielu innych dziedzin rzeczywistości. Dopóki coś działa w miarę płynnie, wydaje się zjawiskiem oczywistym, ale każdy błąd funkcjonowania systemu przypomina o tym, że ma on swoją materialną podstawę, której elementy stają się wtedy łatwiej dostrzegalne, co upraszcza ich późniejsze kwestionowanie czy zmianę. Można zatem przedstawione na wystawie przechodzenie z jednego medium w inne widzieć jako poznawcze uaktywnienie ich związków z materialnością, i to nie tylko w odniesieniu do zagadnień technicznych, lecz do szerszego systemu, w jakim funkcjonują. Artystycznie zaś strategia ta wydobywa zróżnicowany znaczeniowocząca potencjał materialnej skazy. ✖

← LAURA PAWEŁA, *DZIURAWA KLATKA*,
OBIEKT, OLEJ NA PŁÓTNIE, KIT DEKARSKI, 2019.
FOT. G. BORKOWSKI

3 D. Roelstraete, *Sztuka jako wiązadło obiektu*, przekład Ł. Mojsak, „Format P” nr 1 – „Piekło rzeczy”, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2009.

W DIALOGU

Alicja Bielawska i Teresa Starzec
Figury pełne słońca
Nowe Miejsce, Warszawa
wrzesień/październik 2020

58

Dwie artystki, matka i córka, bliskie, a jednak podążające odmiennymi artystycznymi ścieżkami. Obrazy Teresy Starzec, pokazywane wspólnie z rysunkami oraz ceramiką Alicji Bielawskiej w Nowym Miejscu w Warszawie, stanowią rzeczywiście *Figury pełne słońca*. Otwierając się na światło i kolor, tworzą razem pełną powietrza przestrzeń. Przestrzeń otwartą w następstwie niedomkniętej formy prac obu artystek – powtarzających się, jak znaki istnienia, malarskich gestów Teresy Starzec i anektującej kolejne formy kreski Alicji Bielawskiej. Forma ta sugeruje kontynuację, stopniowe ujawnianie poszczególnych elementów większej całości.

Żywiołem Teresy Starzec jest kolor, ten podstawowy wyróżnik i niejako treść malarstwa. Malarstwa, którego nie da się opowiedzieć i które niczego nie opowiada, które jest tylko sobą, autonomicznym faktem wizualnym. Malując, artystka zestawia ze sobą oranże, różne odcienie błękitu i czerwieni, żółcie, zielenie, fiolety w jeden organizm. Do najnowszych płócien, nasyconych kolorem, a potem znaczonych mocnymi pociągnięciami pędzla, prowadziły ją długie serie rysunków i szkiców. Wielkoformatowe obrazy mają w swej strzelistości coś z witraży, łączą świetliste przestrzenie koloru z nakreślonym na nich znakiem. Układają się często w tryptyki, podkreślające jeszcze rytm tego trójdzielnego znaku. Powtarzany we wszystkich obrazach motyw stanowi wynik wielu wcześniejszych gestów, a przede wszystkim wsłuchiwanie się w siebie, medytacji. Pulsuje jak repetycja muzyczna, rytm powracającej frazy.



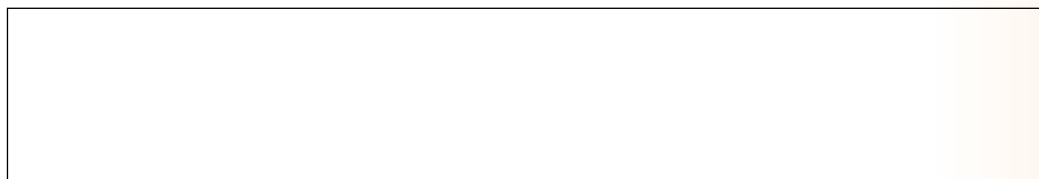
→ WIDOK WYSTAWY PRAC
TERESY STARZEC
I ALICJI BIELAWSKIEJ
FIGURY PEŁNE SŁOŃCA,
NOWE MIEJSCE, WARSZAWA 2020.
FOT. M. GARDULSKI

Natura to z pewnością ważna dla Teresy Starzec inspiracja – jej barwy, oddech, czerpana z niej energia, a także poczucie wspólnego z nią losu – „sympatii wszechrzeczy”. Ale wsparta została wieloletnim doświadczeniem, refleksją, pracą. Istotna jest przede wszystkim uważna obserwacja, taka, która bywa sztuką odczytywania znaków natury, czułą kontemplacją pejzażu, wody, roślin, drzew. Taka obserwacja czy raczej sposób bycia, pozwala na różne sposoby, nie tylko fizykalnie, odbierać i syntetyzować komunikaty, których nie potrafimy w pełni pojąć. Wymaga to milczenia – ciszy kontemplacji. Powtarzanie wielokrotnie jednego fragmentu pejzażu to właśnie sposób na rozpoznawanie, rozumienie i przekształcanie znaków natury, nasycanie i wzbogacanie ich własnymi znaczeniami. Ów własny wycinek rzeczywistości, powtarzany po to, by odkryć wielość wrażeń lub dotrzeć do istoty rzeczy, pojawia się często w sztuce, jak choćby słynna góra św. Wiktorii u Cézanne’a. Takim prywatnym, niewyczerpanym źródłem inspiracji stało się dla Teresy Starzec charakterystyczne, niewielkie oczko wodne, którego owalny kształt znamy z wielu jej obrazów. Po wielokroć powtarza i przekształca też motywy roślinne. Wartością jest sam proces twórczy, który artystka przemienia w rytuał, w obu znaczeniach tego pojęcia – jako rytuał pracy, powtarzanej czynności, zwyczaju, a także – zespół gestów stanowiących rodzaj symbolicznego zaklęcia rzeczywistości.

Ten rytuał i sposób pracy kultywuje także Alicja Bielawska. W swoich pracach próbuje uchwycić sytuacje ulotne i zmienne, zapamiętane i poddane działaniu wyobraźni, przekształcane w trakcie rysowania. Zdaje

się podążać za kreską, która zarówno na papierze, jak i w przestrzeni otwiera ją na nowe formy. Linia, jeden z elementarnych składników każdego dzieła sztuki, prowadzi ją zarówno w granicach określonych płaszczyzną kartki, jak i w niezdefiniowanym, wielowymiarowym obszarze. Wymaga to różnych porządków, różnych sposobów myślenia o przedmiocie, odmiennego gestu. To materiał, wybór tworzywa determinuje kształty i wyłaniające się z nich formy.

Elementem, który spaja to, co racjonalne, obliczone w ćwiczeniach ze skalą i geometrią, z tym, co intuicyjne, jest kolor. Jednocząca rola jasnych, pastelowych barw łączy rysunkowe i przestrzenne kompozycje w spójną całość. Zielenie, błękity, pomarańcze, róże pojawiają się równie naturalnie, jak linie, kształty i bryły, wypełniają je i dopełniają, tak jak w rzeczywistości. Współgrają z rysunkami, tkaninami, naczyniami.



60

Kolorowe wazy, najnowsze prace artystki, powstają, tak jak inne kształty, podczas rysowania, nabierają materialności, barwy, rzucają cienie. Gdy materializują się w formie obiektów ceramicznych, wydają się oddalać od rysunkowych wzorów, stają bardziej umowne, rodzą nowe skojarzenia.

Ceramika – lepiąca ręką artystki glina – pozwala na kolejne eksperymenty, na kształtowanie brył, nadawanie im objętości. Organiczna forma, która wydaje się wymykać pełnej kontroli, przybiera nieregularne kształty waz. W ich tworzeniu ważny jest dotyk rąk, bliskość, bezpieczna skala. Alicja Bielawska posługuje się jedną z najstarszych garncarskich technik. Nie toczy swych naczyń na kole, ale formuje za pomocą wałeczków gliny, pracowicie wyrabia kolistymi ruchami. Gotowe naczynia pokrywa barwioną gliną i wypala w piecu. Na koniec pokrywa bezbarwnym szkliwem. Cała ta pracochłonna metoda jest ważną częścią tworzenia, procesu, podczas którego pojawiają się kolejne formy i rozwiązania. Oprócz naczyń pełnych artystka lepi też samodzielne formy odłamków, jak fragmenty nieznanej całości. Rysuje i tworzy ułamne kształty, które układać można w nieskończone konfiguracje i zestawy, niczym w kalejdoskopie, otwierające kolejne możliwości, kolejne formy.

Elementy graficzne obrazów i malarskie ceramicznych form przestrzennych – gra światła i cienia, subtelna kolorystyka, rysowanie jako początek pracy – wszystko to łączy i zarazem dopełnia twórczość obu artystek. Malarskie i graficzne gesty uzupełniają się wzajemnie, współtworzą własne miejsce. ✘



↑ TERESA STARZEC, I-XXIX, OLEJ NA PŁÓTNIE,
270×100 CM, 2019-2020.
FOT. M. GARDULSKI

◀ WIDOK WYSTAWY PRAC TERESY STARZEC
I ALICJI BIELAWSKIEJ, FIGURY PEŁNE SŁOŃCA,
NOWE MIEJSCE, WARSZAWA 2020.
FOT. M. GARDULSKI

ASKET

W 2002 roku zacząłem malować nową serię obrazów. Przypadek spowodował częściowe odejście od wcześniej wypracowanego kanonu. Obrazy powstawały spontanicznie, bez z góry założonego planu, bez szkiców. Jest to dokumentalny zapis procesu twórczego, bez poprawek, bez retuszu i bez selekcji. W porównaniu z wcześniejszymi pracami te obrazy są bardziej surowe. Szorstkie.

Cykl składa się z 14 obrazów. Tytuł *Asketes* (gr. ἄσκητής – asceta) można zinterpretować na dwa sposoby. Nawiązuje on do minimalistycznej postawy kontemplacyjnego wyciszenia. Można jednak te obrazy potraktować jak zbiór etiud malarskich, ponieważ słowo *asketes* w pierwotnym sensie oznaczało również ćwiczenie.

62

Na pierwszym obrazie umieszczona jest forma o charakterze architektonicznego monumentu. Idea ta jednak została zarzucona w następnych pracach na rzecz bardziej abstrakcyjnego przedstawienia. Na większości obrazów tego cyklu zaznaczony został poziomy podział sugerujący skojarzenia z wewnętrznym pejzażem. Ostatni obraz zbliżony jest charakterem do pierwszego i razem z nim tworzy klamrę zamykającą całość. Wszystkie obrazy posiadają wyrazisty podział na przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną. To, co wewnątrz, jest bogatsze i bardziej intensywne od tego, co na zewnątrz.

Ascetyczna kolorystyka ograniczona została do skali szarości zróżnicowanych pod względem temperatury. Użyłem różnych bieli i czerni uzupełnianych niewielką ilością transparentnego brązu. O charakterze koloru decydowała kolejność laserunków. Chłodne tony powstawały przez wielokrotne nakładanie cienkich warstw bieli cynkowej na ciemny podkład. Czernь kostna położona na bieli tytanowej dawała kolor zbliżony do brązu,

natomiast brąz transparentny, rozświetlony i zintensyfikowany przez laserunek, sprawia wrażenie oranżu, czerwieni lub różu. Przy czym te ostatnie występują sporadycznie, jako akcenty ożywiające neutralne w swym działaniu szarości.

Malowałem, celowo zostawiając widoczne ślady pędzla. Faktury są iluzyjne. Na niektórych obrazach widać symbole – Malewiczowski krzyż, grecki napis *phos* (φως – światło), pionowe rozdarcia i szczeliny, z których wydobywa się światło. Te szczeliny, występujące również w innych moich obrazach, nabierają tutaj głębszego metafizycznego znaczenia. Paweł Floreński pisał o granicy dwóch światów. Granicy, która nie tylko rozdziela, ale również łączy owe światy: *w nas samych życie w świecie widzialnym przeplata się z życiem w świecie niewidzialnym. Zdarzają się więc chwile – niechaj będą one krótkie, zredukowane do najmniejszej drobinny czasu – gdy owe światy przylegają do siebie i ów styk może stać się dla nas przedmiotem kontemplacji. Niekiedy osłona świata widzialnego zostaje w nas przedarta i przez szczelinę, której jesteśmy świadomi, napływa niewidzialny, nieziemski powiew. Ten i tamten świat otwierają się przed sobą, życie nasze przekształca się w nieprzerwany ciąg, na podobieństwo ognistego słupa powietrza, który się wznosi nad żarem paleniska.*¹

Obrazy *Asketes* zamknęły pewien etap mojej twórczości. Późniejsze prace były bardziej ascetyczne, bardziej apofatyczne. Struktura malarska ulegała stopniowej dematerializacji. Zwróciłem się w stronę bezobrazowej ikony. ✕

¹ P. Floreński, *Ikostas i inne szkice*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984, s. 96.

ES

ASKETES





IWONA SZMELTER

Z odrobiną optymizmu

↔ IWONA SZMELTER, SANDOMIERZ Z DALA, TEMPERA I OLEJ NA PŁÓTNIE, 40×40 CM









Pytana przez pana redaktora *Aspiracji* o dzieło życia, zaznaczam, że wciąż żyję (!) i takie dzieło dopiero powstanie... Jakkolwiek postawiona w sytuacji artystycznej spowiedzi, przyznaję, że nieraz cieszyłam się (w wirze pracy) z rozmaitych działań, by w chwilę potem ocenić je krytycznie.

Poważnie jednak traktując pytanie: mam nadzieję, że utwór będący dziełem życia pojawi się w bliżej nieokreślonej przyszłości, a ocenić to będą mogli bardziej inni niż autorka. A ponieważ zabrałam się do odpowiedzi redaktorowi 1 stycznia 2021 roku, z pewnością przyda się odrobina optymizmu co do przyszłości w nowym roku, tym bardziej, że to drugi rok pandemii.

OPTYMIZM?

Naiwnie sobie wyobrażam „dzieło życia” jako utwór, który powstaje naturalnie – jak ptak śpiewa. Może to będzie obraz, bo mało miałam dotąd motywacji i czasu na twórczość malarską. Raczej zgłębiałam tajemnice malarstwa i sztuki wizualnej od jej zarania do dzisiaj. Taka wiedza nie pomaga w mojej twórczości. Ale może kiedyś?

A może dzieło zupełnie inaczej potraktowane i na innym polu. Może gdy będę z zafascynowaniem czytać eseje *Czuły narrator* Olgi Tokarczuk, spłynie mi talent na klawiaturę laptopa i uzyskam od sił wyższych wenę do opisywania tego świata. Mała to szansa na „wystukanie” na klawiaturze zgrabnych i lekkich narracji na tematy, które zawsze mnie intrygują. W sztuce wizualnej widzę fascynujące zjawiska, o których Marcel Proust pisał: *1 Dzięki sztuce, zamiast postrzegać jeden świat, nasz własny, widzimy wielokrotnie przed sobą tyle światów, ilu oryginalnych artystów (...)* *I wiele wieków ten rdzeń trwa, nie wygasa, czy nazywamy to Rembrandt, czy Vermeer, nadal wysyła do nas szczególne promieniowanie.* Może to promieniowanie udało mi się wyrazić w wywiadzie dla *Przekroju*, który dziennikarka Małgorzata Sadowska zaproponowała zatytułować *Wszystkie dzieła sztuki świata są moje*, cytując frazę z wywiadu.

Może warto zapowiedzieć „dzieło” minionego już wszak 2020 roku? 24 grudnia ubiegłego roku wyszła bowiem (w księgarniach znalazła się 4 stycznia 2021) nakładem PWN moja niezgrabnie zatytułowana monografia *O fenomenie sztuk wizualnych i meandrach ich ochrony*. Wydana jest w językach polskim i angielskim oraz jako e-book. Co gorsza dla reputacji autorki, książka ma długie podtytuły, gdyż jest to 20-procentowy skrót opracowania liczącego 840 stron, ale za to świetne ilustracje z wybranych przełomów w sztukach wizualnych.

← JOHANN ZOFFANY, TRYBUNA UFFIZI, 1772–1777, OLEJ NA PŁÓTNIE, 123,5×155 CM

WNĘTRZE SŁYNNNEJ OKTAGONALNEJ SALI O CZERWONYCH ŚCIANACH, ZAPROJEKTOWANEJ W 1584 ROKU, ZOSTAŁO „SPORTRETOWANE” NA ZAMÓWIENIE ANGIELSKIEJ KRÓLOWEJ ZOFII, A OBRAZ NADAL JEST W KRÓLEWSKIEJ KOLEKCJI. WIĘKSZOŚĆ UTWORÓW PRZEDSTAWIONYCH NA PŁÓTNIE PRZETRWAŁO W OBECNEJ TRYBUNIE UFFIZI, A OBOK UMIESZCZONA JEST CYFROWA INTERAKTYWNA INFORMACJA O AUTORACH, DZIEŁACH, HISTORII I OKOLICZNOŚCIACH ICH POWSTANIA ORAZ WYNIKACH ICH BADAŃ.



1 M. Proust, *The Maxims of Marcel Proust*, przekład Justin O'Brien, Literary Licensing LLC, 2011, <https://www.goodreads.com/book/show/9514031-maxims-of-marcel-proust> (dostęp: 18.12.2019).



Każdy rozdział graficy zgodzili się opatrzyć wizerunkiem oka zaczerpniętym z innego historycznego portretu, jednak spojrzenia portretowanych są wciąż aktualne, tak jak wieczna jest sztuka. Jedyne niedawno sfotografowane oko jest okiem autorki (na tylnej okładce).

W trosce o działanie wspomnianego promieniowania sztuki na odbiorców, którzy mogą mieć różne preferencje, założono w monografii szeroką perspektywę analizy wartościującej dzieła sztuk wizualnych, które są brane pod uwagę przed diagnozą i rozpoczęciem ich ochrony. Teoretyczne pryncypia zachowania sztuk wizualnych analizowane były przez ostatnie stulecia przez wielu autorów i rzutowały zwrótnie na percepcję wszystkich rodzajów dziedzictwa. A szkoda. Nic bowiem bardziej żywego niż sztuka, która słusznie postrzegana jest jako odwieczna medytacja nad zmiennym wszak światem. Sygnalizowane są przy tym historyczne przełomy, źródła i korzenie interpretacji kultury. Można ciągnąć te wątki jak fascynującą opowieść o fenomenie sztuk wizualnych.

Daleko mi do „dzieła życia”, a opis sztuk wizualnych utrudniony jest koniecznością przekładu wszystkich odczuwanych doznań na tekst i język. W omawianej monografii przedstawione są sztuki wizualne w zarysie, w czasie od najdawniejszych form do współczesności według aktualnej terminologii. Aktualizacja staje się się niezbędna, podobnie jak szersze rozumienie dziedzictwa kultury, przedstawione w tej książce. Zacytuję, że określenie „wizualny” oznacza wzrokowy, dostrzegalny (z łac. *videre* – widzieć).

Sztuka wizualna w obecnym rozumieniu jest terminem obejmującym wszystkie formy sztuki o wzrokowym i zmysłowym odbiorze: malarstwo, rzeźbę, architekturę, przy tym uprawnione są różne nowe formy sztuk wizualnych, z charakterystycznym dla XX wieku zwrotem konceptualnym, sztuka oparta na czasie (ang. *time based media*), performance, dzieła z elementami muzyki, światła itp. Może też stanowić

hybrydę lub syntezę sztuk, będącą wspólnotą łącznej ich ekspresji mimo różnorodności tworzywa i formy, zwaną od francuskich konotacji „korespondencją sztuk”, *Gesamtkunstwerk* (niem.), *Total Art*. (ang.).

Współcześnie termin ten jest stosowany w odniesieniu do wszystkich dziedzin sztuk wizualnych i aktualizowany przez objęcie form od najstarszych do najnowszych – w miejsce tradycyjnych terminów: sztuki piękne i sztuki plastyczne. Te tradycyjne terminy są wciąż obecne, ale od 100 lat mniej adekwatne wobec zjawisk sztuki nowoczesnej i współczesnej, takich jak sztuka konceptualna, da-da, environment, performance, instalacja.² Nader często niezbędne jest sprostowanie, gdy rutynowo termin „sztuka wizualna” jest przypisywany jedynie najnowszemu środkom wyrazu artystycznego, np. sztuce wideo, różnym formom opartym na czasie itp.

Nie jest tajemnicą, że sztuki wizualne przetrwały w wielu dziełach w bardziej widoczny sposób niż potęga ich mecenasów, imperia i bogactwa, które obróciły się w pył. Były i są codzienną inspiracją i źródłem satysfakcji, a także cennym elementem dziedzictwa kultury,³ zarówno materialnego, jak i niematerialnego, a także digitalnego. Na artystycznym „oku” robi wrażenie malarska opowieść o sztuce w obrazie Johanna Zoffany’ego. Ukazuje panoramicznie najcenniejsze dzieła sztuki w Trybunie Uffizi i daje wyobrażenie o potędze, jaką przypisywano poznaniu sztuki.

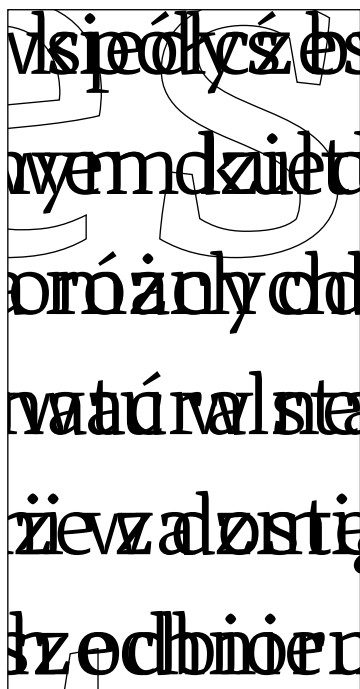
Dziedzictwo kultury, w tym sztuk wizualnych, schodzi obecnie, w czasie pandemii, na dalszy plan. Nie jest dostatecznie doceniane od dawna, zwłaszcza w antropocenie, paradoksalnie „epoce człowieka”, podczas od kilkuset już lat prowadzonej przez niego industrializacji Ziemi. Ta powszechna tendencja zmieniła proporcje zajęć ludzi, wpędziła ich w gonitwę za dobrobytem, w którym jedynie uświadomieni łączyli ów wymarzony stan z obcowaniem ze sztuką.⁴ Widzimy, jak wokół nas liczne środowiska podjęły działania o odwrócenie tych złowrogich konsekwencji. Brane są pod uwagę argumenty o ciągłości cywilizacji człowieka, którą generalnie trzeba na nowo docenić, zrozumieć i chronić.

Dane zwalają z nóg największego sceptyka, gdyż sztuki wizualne są „od zawsze”. Przyniosły człowiekowi świadomość samego siebie, nieznaną do końca przekaz tajemniczych wnętrz paleolitycznych jaskiń, np. rysunków w jaskini Chaveuta czy w jaskiniach na Sulawesi (Celebes) w Indonezji, liczących ponad 30 tysięcy lat, i odtąd dały pole artystom

2 Patrz: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/sztuki-wizualne;3983522.html>, <https://www.britannica.com/art/visual-arts>, https://en.wikipedia.org/wiki/Visual_arts (dostęp: 2.10.2018).

3 Stosuję termin dziedzictwo „kultury” za Aleksandrem Gieysztozem (a nie „kulturowe”), patrz: A. Gieysztor, *O dziedzictwie kultury*, zbiór 30 tekstów, oprac. zbiorowe, TONZ, Warszawa 2000.

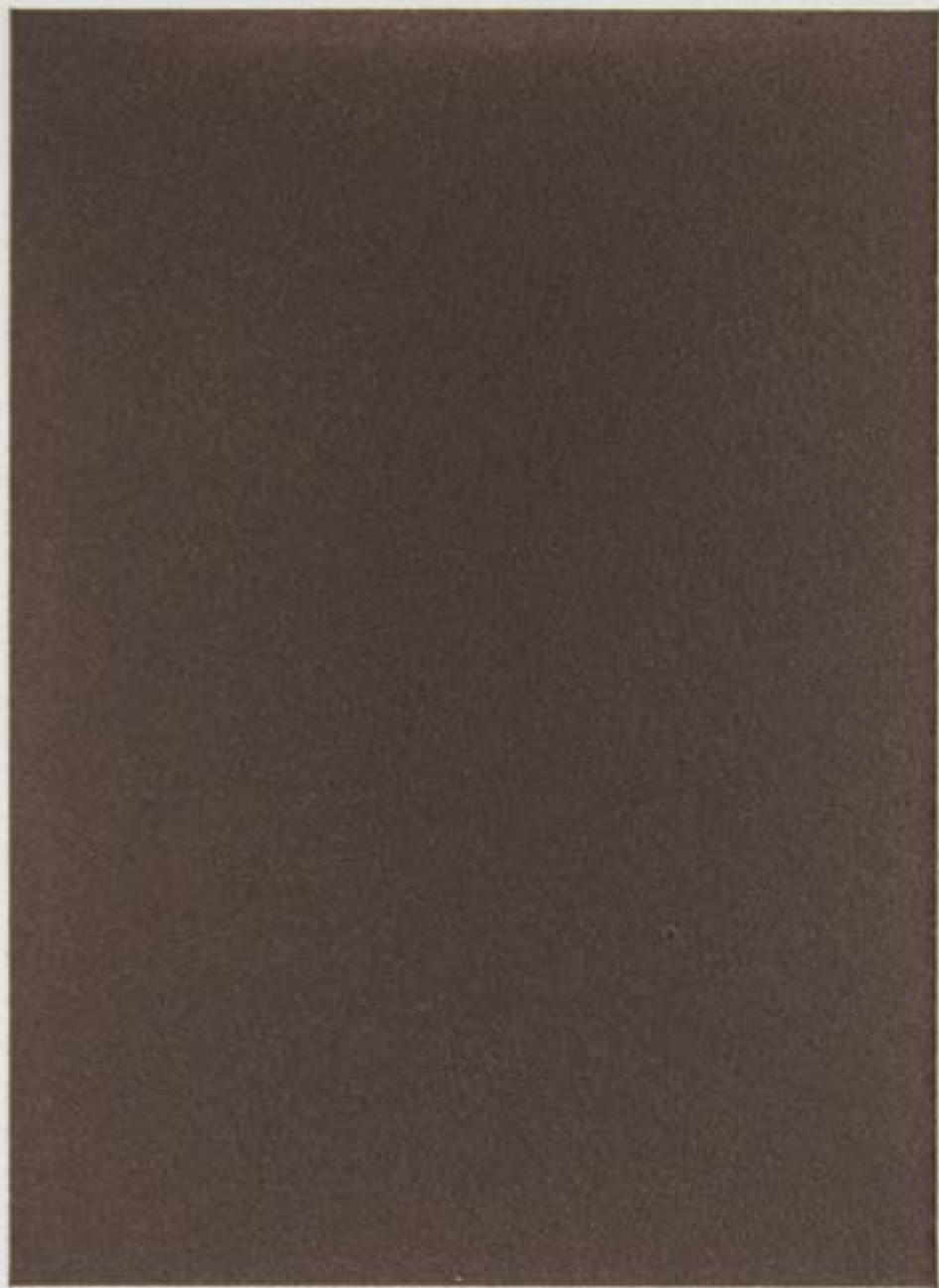
4 *Art in the Anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*, red. E. Turpin, H. Davis, Open Humanities Press, 2015://library.oapen.org (dostęp: 1.01.2021).



do definiowania świata. Sztuki wizualne towarzyszą człowiekowi od początku jego istnienia. Sprzyjały narodzinom świadomości człowieka paleolitycznego dzięki dekorowaniu ciała, malarskim obrysom rąk w grotach na całym świecie. To dzieła stworzone przy użyciu aerografów – kości, przez które wydmuchiowano płynną farbę z kolorowych pigmentów ziemnych. Stały się rodzajem portretów rąk sprzed tysięcy lat, o nieznanym charakterze, ale dla nas wyrażających znaczenie rąk jako ludzkiego naturalnego narzędzia, definiowania otaczającego świata w malunkach, rytach, rzeźbach.

Sztuki wizualne były i są „wszędzie”, ale o tym wiemy dopiero od czasu odkryć w XXI wieku, które dowiodły istnienia sztuki praludzi na wszystkich kontynentach. Do dzisiaj usytuowanie wielu dzieł, pochodzenie i formy są nierozstrzygniętą zagadką, np. monumentalnych posągów na Wyspie Wielkanocnej. Obecnie dzięki Internetowi, telewizji, radiu itd. przekaz o formach sztuki dociera do większej liczby odbiorców niż kiedykolwiek wcześniej. Można wnosić, że kontakt ze sztukami wizualnymi, rozpoczęty w kolekcjach, a potem w muzeach w XVIII wieku, obecnie został zdemokratyzowany za sprawą środków masowego przekazu. Sztuka, która kiedyś była współczesna dla pokoleń twórców, staje się po latach cennym dziedzictwem kultury dla jej odbiorców. Taki przekaz, odczuwany na różnych poziomach odbioru, może zjawiska sztuk wizualnych utrzymywać w stanie naturalnej ponadczasowej łączności. Wynika stąd sugestia, że za zmianami w dostępie do sztuk wizualnych, mającymi na celu upowszechnienie ich odbioru w sensie ilościowym, idzie możliwość ich rozumienia i odczuwania. Pozwala to mieć nadzieję na zmiany o charakterze jakościowym. Zaliczam do nich nie tylko (wieczną) kreatywność artystów, ale także dostępną coraz szerzej przyjemność z obcowania ze sztuką, a nawet z uczestnictwa w ochronie jej dziedzictwa. To budzi optymizm.

W konkluzji – wydaje się, że zarówno w mediach tradycyjnych, jak i cyfrowych jest wciąż wiele „dzieł życia” przed nami... ✖





ŁUKASZ WIĄCEK

To jest fajka!

Reinterpretacja formy w malarstwie Piotra Korola

← PIOTR KOROL, FAJKA 5.12.2019, SPROSZKOWANA FAJKA, SPOIWO AKRYLOWE, PŁÓTNO, 46×33×4 CM

**OBRAZ JEST SUMĄ ZNAKÓW PLASTYCZNYCH,
KTÓRYMI MALARZ UTRWALA SVOJĄ MYŚL – JEST PROWOKACJĄ,
POWINIEN ZMUSIĆ ODBIORCĘ DO MYŚLENIA.¹**

73

Przewrotne nawiązanie do tytułu obrazu René Magritte'a, który pod namalowaną na płótnie fajką umieścił słowa: *Ceci n'est pas une pipe*, stanowi pretekst do kontynuacji trwającej dyskusji o związku nie tylko słowa z obrazem, lecz także słów i obrazów z rzeczywistością.² W twórczości Piotra Korola możemy dostrzec nawiązanie lubelskiego artysty zarówno do obrazu surrealistycznego malarza, jak i do myśli francuskiego filozofa Michela Foucaulta oraz jego indywidualne zmagania z zastaną materią istniejącego przedmiotu. Tym samym próba rozbicia przez malarza pierwotnej formy tytułowej fajki oraz działania prowadzące do zobrazowania jej „na nowo” nie tylko burzą Platońską ideę *mimesis*, ale wprowadzają pojęcie „reduktywności”, kierujące widza do odbioru dzieła sztuki, które ma swoją własną rację bytu i nie służy komentowaniu czegokolwiek poza sobą.³

Piotr Korol w nowym cyklu *Przedmioty* pokazał prace, w których powrócił do malowania pyłem uzyskanym z rozdrobnionych przedmiotów,

1 S. Papp, VI wystawa Grupy Krakowskiej. *Współczesność* R. 10: 1965 nr 14, cyt. za.: B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1975, s. 68.

2 M. Foucault, *To nie jest fajka*, przeład T. Komendant, Gdańsk 1996.

3 Zob.: G.J. Blum-Kwiatkowski, *O sztuce reduktywnej* [w:] *Sztuka reduktywna*, Lublin 2003, s. 3.

prezentując zupełnie nową świadomość wykorzystywanej materii (pierwotna koncepcja proszkowania obiektów pochodząca z 2006 roku, wywodząca się od *Martwej natury z dzbankiem*, została wzbogacona dzięki wiedzy i doświadczeniu z pracy nad obrazami z cyklu *Obrazy obrazu* z roku 2015). Tytułowa *Fajka* pozbawiona została swojej pierwotnej formy, jednak proces proszkowania przedmiotu odbywał się z wielką dbałością o czystość otrzymanej materii. Artysta skupił uwagę nie tylko na materiale, ale również na sposobie jego pozyskania. Troska o czystość materii powstałej ze startego przedmiotu, a także jego całościowe wykorzystanie w późniejszym procesie malarskim pozwoliły, za pomocą destrukcji, na przeniesienie oraz reinterpretację obiektu w zupełnie nowy sposób. Struktura pyłu istnieje tu w różnych postaciach znaczeniowych, obrazuje tymczasowość związaną z fizyczną i ideową przemianą przedmiotu.

Artysta, używając czystej materii pochodzącej z konkretnych obiektów, poddaje dany przedmiot dalszej refleksji. Pozbawiając go pierwotnego kształtu przez proszkowanie, a następnie wykorzystanie całego pozyskanego materiału, nadaje mu dodatkową wartość znaczeniową w trzech kategoriach: destruktu (rezultatu proszkowania), budulca (materiału, który tworzy nowy obiekt) oraz znaku, który w tym złożonym procesie twórczym pozwala na nowo zrozumieć istotę przedmiotu.⁴ Nie można również pominąć procesu malowania obrazu. Twórca, malując fajkę pyłem pozyskanym z fajki, skupia uwagę widza na rozedrganych cząsteczkach materii, która stanowi istotę obiektu, zarówno pod względem znaczeniowym, jak i materialnym. Malarz wysuwa zatem materię na pierwszy plan, ukrywając przed widzem *malarski gest*. Nie oznacza to jednak, że ów gest nie istnieje. Jest nie tylko obecny, ale również istotny, stanowi pewnego rodzaju „liryczny zapis” nawarstwiającej się faktury. Każda kolejna warstwa nakładana jest jednym ruchem szpachlą. Naniesiona wówczas materia zawiera wspomniany (choć ukryty) *malarski gest*, który niekiedy wybrzmiewa i ujawnia się, gdy wystąpi rysa. Wspomniana *rysa – skaza* lub *defekt*, jest najczęściej rezultatem zbyt mocnego lub zbyt lekkiego nałożenia materii na płótno, uwidaczniając kierunek, w którym zmierzała ręka artysty. Niekiedy jednak powstała zmaza, jako zarys wędrówki po podobrazie większej cząsteczki farby, ubogaca dany obiekt, nadając mu dodatkowy, choć niezamierzony pierwotnie walor, który – jeżeli zostanie zaakceptowany przez artystę – może stanowić wzmacniający element w empirycznym odbiorze dzieła.

W tworzonych obecnie obrazach, malowanych sproszkowaną materią przedmiotów, Piotr Korol nie tylko łączy doświadczenia związane ze ścieraniem obiektów. Co istotne, dokonuje podsumowania swoich wcześniejszych rozwiązań artystycznych. W jego pracach możemy bowiem doszukać się równorzędności między linią a kolorem, efektami

światłocieniowymi a fakturą. Malarz tworzy zgeometryzowane układy składające się z jednej lub kilku zestawionych form istniejących i współzależnych na określonej płaszczyźnie. Owe nabudowywane na płótnie przestrzenie reliefowe o zniuansowanej strukturze, choć na pozór statyczne i monochromatyczne, w rzeczywistości stanowią rozwibrowaną, mieniającą się wieloma odcieniami, trójwymiarową i nieokreśloną powierzchnię. Materia w przemyślany sposób, precyzyjnie nakładana przez Korolę na płótno piętrzy się i nawarstwia, umożliwiając malarzowi operowanie powstającymi przy zmianie oświetlenia złudzeniami optycznymi. Poruszają one tkankę obrazu, wywołując w odbiorcy niepokój związany z ulotnością zmieniającej się zgeometryzowanej struktury płótna. ✖

✦ PIOTR KOROL, FAJKA, 2019, SPROSZKOWANA FAJKA,
SPOIWO AKRYLOWE, PŁÓTNO, 41×33 CM, 27×41×4 CM





KRZYSZTOF JEGLIŃSKI

LENA CRONQVIST W MUZEUM PRINS EUGENS WALDEMARSUDDE

PR
LE
W

76



Muzeum było niegdyś pracownią i mieszkaniem księcia malarza Eugenia (1865-1947), dziś jest popularnym i ważnym muzeum najczęściej pokazującym sztukę współczesną.

Można zobaczyć w nim retrospektywną wystawę Leny Cronqvist. Twórczość od lat 60. XX wieku po dzień dzisiejszy.

60 lat pracy. Malarstwo, rzeźba, rysunek, grafika i tkanina. Opowieści o naszym ludzkim życiu. O tym, co się dzieje tu i teraz, i jeszcze o tym, co wydarzyło się w przeszłości. I jeszcze o miłości, o sztuce, o dzieciństwie i macierzyństwie, o samotności i śmierci. O rzeczywistości rzeczywistego świata i naszym w tym świecie istnieniu.

Lena Cronqvist urodziła się daleko od centrum, na prowincji.

Wyrosła w ciszy. Jej język był językiem prostych ludzi, wiejską, staroświecką gwarą. W stolicy czymś nie do przyjęcia.

W malarstwie znalazła ratunek. Malarstwo stało się instrumentem potrzebnym do uczenia się widzenia i rozumienia świata, stało się sposobem poszukiwania własnego w tym świecie miejsca.

Malarstwo stało się pragnieniem dokonania opisu oglądu świata. I czasu, w którym żyjemy.

ena



→ LENA CRONQVIST,
MATKA, 170×180 CM

CRONQVIST MUM JGENS MARSUDD

Głos przyszedł później, po obrazie.

Jeszcze później język.

Modelem malarza często jest malarz.

Obraz staje się zwierciadłem, w którym artystka obserwuje życie, patrzy na siebie, na swoją rodzinę i na życie otaczających ją ludzi.

Być artystą znaczy tworzyć coś, czego nie ma, a co stanie się bytem, gdy zostanie zrobione. Obraz jest zatem przesłaniem zapisanym ludzką ręką, sztuka zaś pracą badawczą i sposobem zadawania światu pytań.

Chyba zawsze filozofia zajęta była pytaniem, dlaczego dzieje się tak, że podążając prostą drogą do celu, do zrozumienia, najczęściej błądzimy. Wędrując po obrzeżach, drogą okrężną, zabłąkaną, przez zniekształcenia i zwierciadlane odbicia rzeczywistości, możemy zbliżyć się do poznania prawdy, do zrozumienia naszej ludzkiej w tym świecie egzystencji.

Sztuka, zwłaszcza ta najważniejsza, zachowuje się podobnie.

Artystka wybrała drogę trudną, drogę, która niczego nie obiecywała, niczego nie czyniła łatwym, nie wróżyła sukcesu. Sposobem na życie

stała się codzienna, żmudna praca, prowadząca artystkę po obrzeżach życia i historii, po obrzeżach naszego ludzkiego w tym świecie bytowania. Zawsze jednak w dialogu ze sztuką, w dialogu z malarstwem.

Tematy obrazów powtarzają się. Znikają, czasem wracają, po latach.

Tak też jest z tematem morza. Nadmorski krajobraz, poblask wody, błękit nieba i ostra, zdecydowana linia horyzontu. Wszystko jest tu jednak pomieszane, poplątane, często do góry nogami.

Czasem coś się dzieje, coś się wydarza. Nagle, bez uprzedzenia, nad brzegiem morza pojawiają się małe dziewczynki. Stoją po kolana w wodzie, gdzieś idą, coś dźwigają, bawią się albo kogoś męczą.

Wokół dziewczynek kolorowe kratki, szaro-żółte pasy lub czerwone kropki.

Plamy rozmazanej farby.

Ptaki. Wielkie. Chyba martwe.

Drepczący po wodzie ludzie, a nad nimi, na niebie, wielkie anioły. Jedne niebieskie, drugie czerwone. Robią miny. Wytrzeszczają oczy. Coś się nie podoba, o coś im chodzi.

W najpiękniejszej sali muzeum, w ogromnej dawnej pracowni księcia malarza, artystka pochłonięta jest rozmową z Giottem di Bondone (1266-1337). Monumentalne obrazy powstałe w dialogu z freskami w kaplicy Scrovegnich w Padwie.

Lena Cronqvist chce wszystko zobaczyć, chce wszystko wiedzieć.

Rzeczywistość zapisana kiedyś, dawno temu, na ścianach klasztornej kaplicy, zobaczona inaczej, na nowo, stała się zaproszeniem do rozmowy i pracy. Kto wie, może spotkanie Giotta i Leny Cronqvist było ich, ramię w ramię, wędrówką po labiryntach Borgesa?

Jedno z intrygujących przypuszczeń współczesnej fizyki głosi, że historii nie da się zapisać za pomocą prostej linii wynikania, łączącej przeszłość z przyszłością. Historia jest siecią powiązań nieskończonej ilości jednocześnie istniejących światów i czasów.

Linia czasu sztuki nie opiera się na chronologii, jest bezustanną rozmową artystów działających w różnych światach i czasach. Sztuka jest dla nas, a dlatego dla nas, że przez nas, że tworzymy ją sami i, co najmniej od 55 tysięcy lat, o tym ciągle rozmawiamy.



Zapomnienia, przypomnienia, reminiscencje i właśnie rozmowa... Fajum, Giotto, van Eyck, Rembrandt, ale i Picasso, i Gerhard Richter, i jeszcze inni, i jeszcze inni.

Artystka poszukuje zrozumienia, poszukuje powrotu do początków, do wzniosłości i uduchowienia.

Uporczywie. W nadziei. W pracy.

W tym procesie powstaje i odradza się, znowu, na nowo, nadzieja twórczenia.

Nie wiem, gdzie znajduje się początek obrazów Leny Cronqvist, a gdzie koniec, nie wiem, do czego zmierza bezustanna praca artystki. Wiem jednak, że mam tu, na tej wystawie, do czynienia z artystką, która od 60 lat tworzy ważną i bardzo nam dziś potrzebną sztukę. ✘



← LENA CRONQVIST,
ODBICIE, 200×180 CM

↓ LENA CRONQVIST,
OPERACJA, 150×120 CM



Prof. Elżbieta Banecka prowadzi Pracownię Rysunku i Koloru na Wydziale Scenografii warszawskiej ASP. W Kordegardzie prezentuje grafiki, asambláže, instalacje inspirowane ogrodami zen, kimonami i szeroko pojętą kulturą japońską. Interesuje ją przedmiot efemeryczny, niedoskonały, podlegający upływowi czasu. Jej sztukę przenika duch wabi-sabi. W cyklu przemian – obumierania i powrotu do życia – odnajduje spokój. Skłania widza do zatrzymania, kontemplacji, wyciszenia rozumującego intelektu. ✖



KATA/KAMI

**KORDEGARDA
GALERIA NCK**

**WARSZAWA
2-28.02.2021**

FOT. A. KOPELSKA

80



Wystawa Kata/Kami w Kordegardzie





BOGUSŁAW DEPTUŁA

Współwinne: grawitacja i przypadek

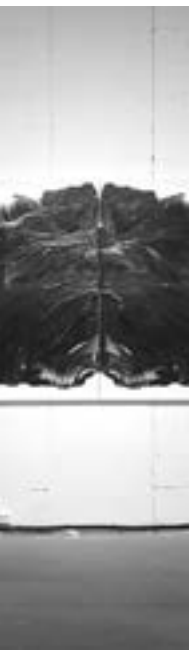


Zazwyczaj do powstania obrazu potrzebne jest pośrednictwo pędzla, wałka, rozpylacza i wszystkiego innego, co może tylko się przydać w tworzeniu nowego wyobrażenia. Istnieją jednak i inne sposoby działania, w jakimś sensie bez owych przekazników. Należy do nich wylanie farby wprost na podłoże i kształtowanie wizerunku wyłącznie dzięki własnemu ciężarowi farby i sile ziemskiej grawitacji. To jedna z możliwych do przyjęcia i zastosowania metod. Jeszcze inną jest dekalcomania, gdy do powierzchni pokrytej farbą nałożoną w pewnym porządku przykleja się inną powierzchnię płótna czy papieru i odciska się, tworząc odbicie/odcisk tej pokrytej pigmentami powierzchni.

83

Na wystawie *Malarstwo radykalne* spotkało się dwóch malarzy z krwi i kości, prawdziwe bestie malowania, którzy w procedurach technicznych i technologicznych znaleźli swoją drogę i prawdziwe malarskie spełnienie. Różni ich pokolenie, ale łączy żywiołowe podejście do materii malarstwa i malowania.

Sławomir Ratajski (1955) i Tomasz Milanowski (1972) mają różne artystyczne rodowody, ale zbliżone podejście do sztuki. Można powiedzieć, że ich drogi się zbliżyły, może nie przecięły, ale w jakimś sensie idą równolegle i choć nie ma między nimi żadnej, by tak rzec, wymiany, na pewno jest wspólnota poszukiwań i działań nad materią malarską, materią farby, zanurzenie się w niej. Obaj bardzo dobrze wiedzą, co robią i o co im chodzi, nawet jeśli zapraszają przypadek i grawitacją do uczestnictwa w procesie i procedurze tworzenia swych malarskich kompozycji.



W katalogu wspólnej wystawy napisali: *Malarstwo obydwu artystów mówi własnym, pozawerbalnym językiem. Nie opowiada żadnej historii, jest przedstawieniem samym w sobie, odbiciem, a raczej udziałem w rzeczywistości, w jej procesach i dynamice. To widz odkrywa w tych obrazach znaczenie, odwołując się do własnej pamięci i przeżyć, uczuć, obrazów i pragnień. W rozmowie przyznają, że ich obrazy są realistyczne, w tym sensie, w jakim realny jest przedmiot zwany obrazem. Nie przedstawia nic z tego, czego zazwyczaj poszukuje tzw. zwyczajny widz, nie udaje niczego innego niż to, czym jest po prostu, sam w sobie. To ciekawe podejście i niepozbawione w jakiejś zwyczajnej logice prawdy. Trudno polemizować z realnością przedmiotu, a fakt, że niczego nie przedstawia, to już nie jego wina, ale jego realność, fizyczność, namacalność też nie budzą żadnych wątpliwości.*

To jakby nowa ontologia artystyczna, której trudno zarzucać brak sensownych przesłanek.

Ratajski przygotowuje mieszaniny farb i wylewa je na powierzchnię płócien. Powstają miękkie, płynne, barwne kalejdoskopy, przelewające się przed naszymi oczami. Owszem, już zastygłe, ale wciąż o dużym potencjale ruchu, dynamiki, zmienności. Kolorystyczne zestawienia raczej nieoczywiste, kolory raczej w zimnych tonacjach. Formaty najczęściej stojących, wąskich prostokątów, bo po nich farba może dłużej spływać, przelewać się i ściekać po powierzchniach płócien. Jak swobodne iryzacje powstające na powierzchni wody, gdy wyleje się na nią tłustą substancję.

Milanowski rozprawdza farby po powierzchni zagruntowanych białych płócien, a następnie przykłada do nich drugi naciągnięty blejtram w identycznym formacie, przyciska, skleja, a następnie odrywa i uzyskuje ów zamierzony/przypadkowy efekt. Formaty najczęściej kwadratowe, ale prostokąty bywają również. Do tego dochodzą jeszcze zapewne jakieś przedmioty do pomocy, trochę chlapania. Powierzchnie są bogate, nasycone, nieco reliefowe, w jakimś sensie bardzo eleganckie. Może to efekt użycia wysokich blejtramów i bieli płóciennych podkładów. Wszystko trochę jak w efekcie Rorschacha i może o taki efekt artystycznie chodziło.

Obaj zawsze byli mocno zanurzeni w farbie, jako najważniejszym malarskim żywiole. Ratajski debiutował w latach 80. XX wieku, obok i w atmosferze „Nowych dzikich” oraz nowej fali malarstwa, które z wielką siłą i ekspresją odreagowywało po latach konceptualizmu, jako dominującej myślowej formacji. Tworzył żywiołowe kompozycje oddające trudną sytuację wewnętrzną schyłkowego PRL. W latach 90. przeszedł do malarstwa bardziej metaforycznego, pejzażowego, uniwersalistycznego. Milanowski zrobił dyplom u Krzysztofa Wachowia-ka, nieposkromionego chlupacza, i taką „zawieszistą” fakturę obrazów stosował przez dłuższy czas. Obecna metoda jest swoistą próbą wyciągnięcia dalszych konsekwencji z owych bliskich, namacalnych kontaktów z farbą i przeniesienia w inny wymiar.

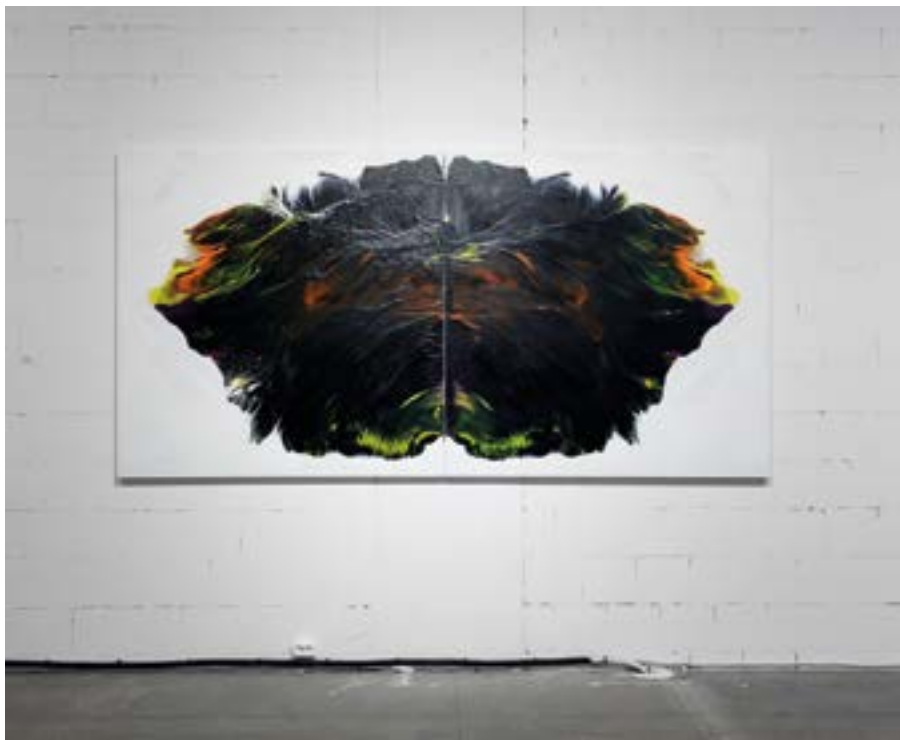


↑ TOMASZ MILANOWSKI,
BEZ TYTUŁU, Z CYKLU *DIDYMOS*



↑ SŁAWOMIR RATAJSKI, KATEDRA

DADW



↑ SŁAWOMIR RATAJSKI,
SIEDEM UCZUĆ

◆ TOMASZ MILANOWSKI,
BEZ TYTUŁU,
Z CYKLU *DIDYMOS*

Można mówić o pracach obu malarzy metaforycznie, ale i do pewnego stopnia opisowo, że: nie zostały uczynione ludzką ręką. To stwierdzenie odsyła nas do jedynie prawdziwych obrazów istniejących na tym świecie, czyli veraiconów. Tym razem jednak chodzi o coś zupełnie innego, o zaproszenie i wpuszczenie grawitacji, a także do pewnego stopnia przypadku, do powstania obrazów. Obrazów, powiedzmy to od razu, wyjątkowo udanych i satysfakcjonujących, zarówno estetycznie, jak i duchowo.

W sferze ideowej i myślowej poszukiwania obu artystów kierują się w stronę „płynnej rzeczywistości” Zygmunta Baumana. Poddając się owej płynności świata, poszerzamy go, a przy okazji i naszą świadomość. I w nieunikniony sposób również malarstwo, które występuje w podwójnej roli, ujawniając niejako swoją samoświadomość, bo o tym właśnie wydaje się świadczyć wygląd prezentowanych na wystawie obrazów. Opowiadają o sobie samych, ujawniając niejako, w jaki sposób powstały. Można powiedzieć, że płótno/obraz przez swój kadr, zamknięcie staje się unieruchomione, a zarazem uśmiercone czy raczej uwiecznione. Przez zatrzymany ruch, pływ farby, jej fakturę, ta śmiertelność zostaje powstrzymana.

Sięganie do Baumana zdaje się być wprost nieuniknione. Nikt nie wysłał tylu listów „ze świata płynnej nowoczesności”, co polsko-angielski filozof, definiując czasy, w których przyszło nam żyć. A zarówno Sławomir Ratajski, jak i Tomasz Milanowski zdają się wprowadzać w życie Baumanowskie uwagi i sądy. W jakimś sensie „płynność” ich obrazów jest bezpośrednim odniesieniem do tej, o której pisze filozof. Przyjęty język ma być odpowiedzią na diagnozy myśliciela. Nie ma sensu się zastanawiać, na ile pełną czy udaną, to rozstrzyga się w sumieniu i ocenie malarzy. Można by przywołać jeszcze jedno słowo pomocne w tych rozważaniach: niestałość. Nie jest ona kategorią filozoficzną, ale słowem nad wyraz przydatnym do opisu świata, w którym żyjemy, a co za tym idzie sztuki, i wartym przywołania, bo omawiane obrazy są bardzo dobrą niestałości dokumentacją.

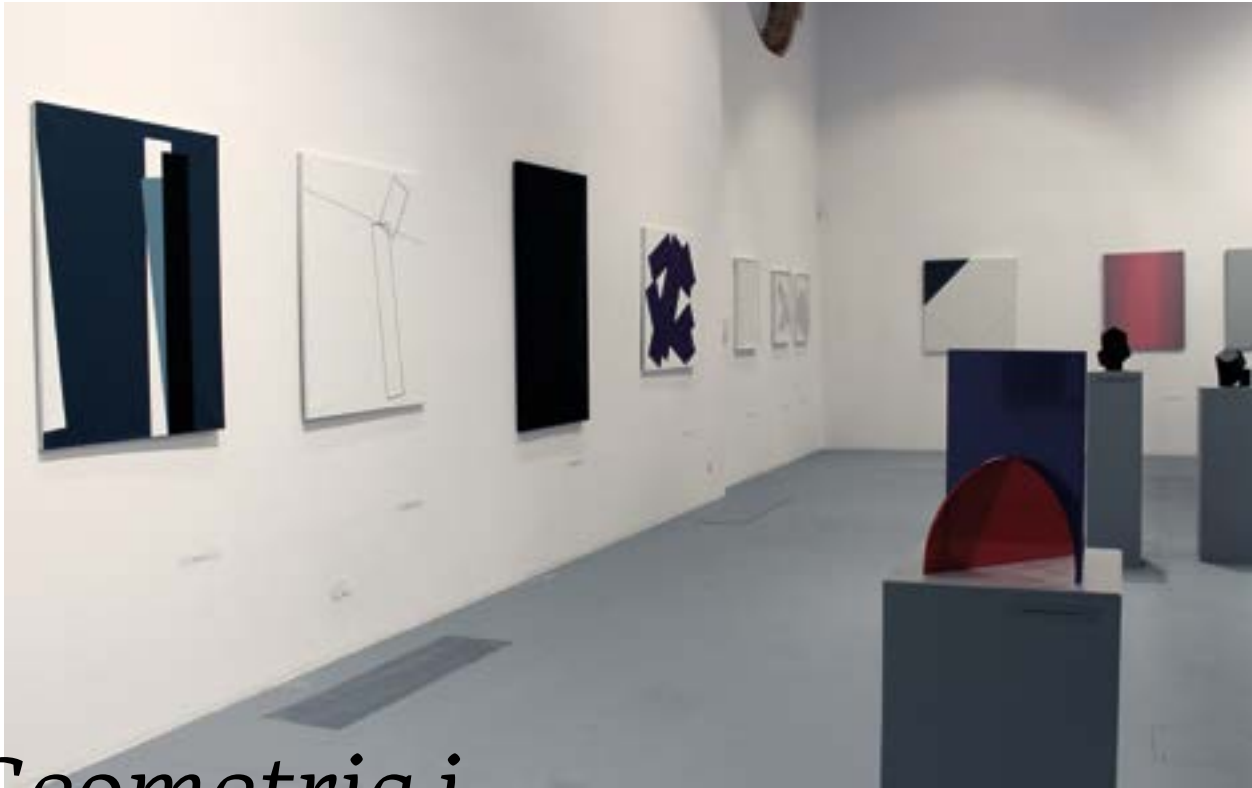
Ratajski chciałby widzieć w swoich pracach metafizyczność. Nie można mu tego w najmniejszym stopniu zabronić ani autorowi tych słów, ani skłonny do takiego oglądu widzom. Ja jednak wobec takiego odbioru pozostaję raczej sceptyczny. ✖

MALARSTWO RADYKALNE
TOMASZ MILANOWSKI, SŁAWOMIR RATAJSKI

SALON AKADEMII
GALLERY KONESER
WARSZAWA, 11.09–23.10.2020

KOORDYNACJA PROJEKTU: IGA CHMIELECKA

FOT. A. GUT



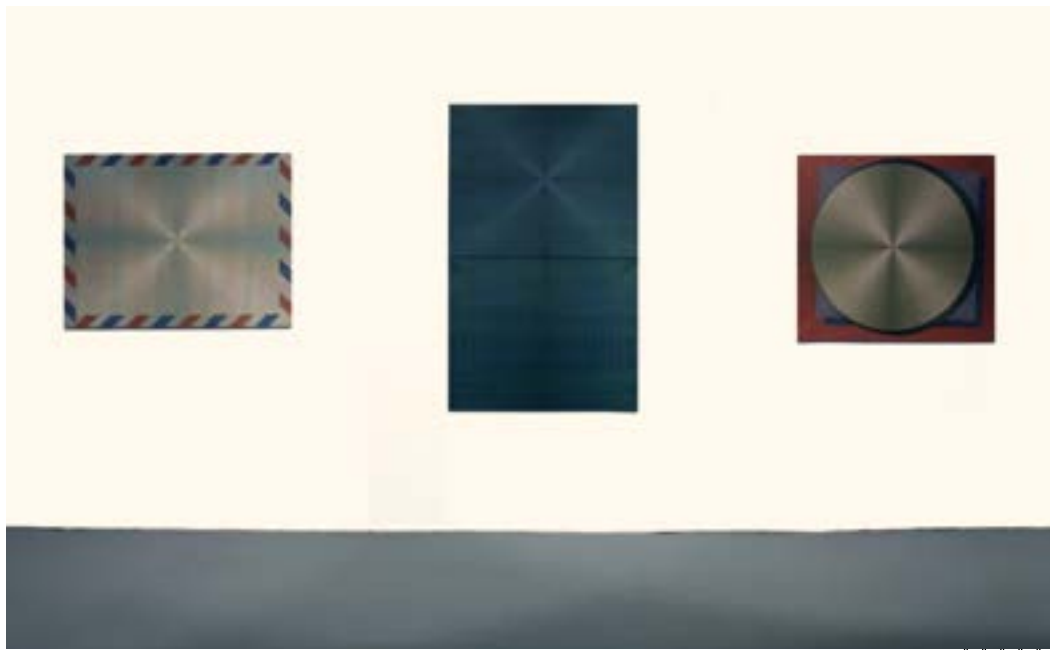
88

Geometria i...

w Mazowieckim Centrum
Sztuki Współczesnej
„Elektrownia” w Radomiu

→ MATEUSZ DĄBROWSKI

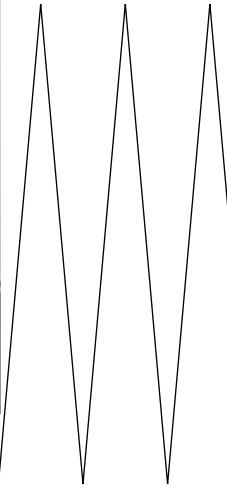




↑ EUGENIA GORTCHAKOVA

↓ ANDRZEJ OLEJNICZAK

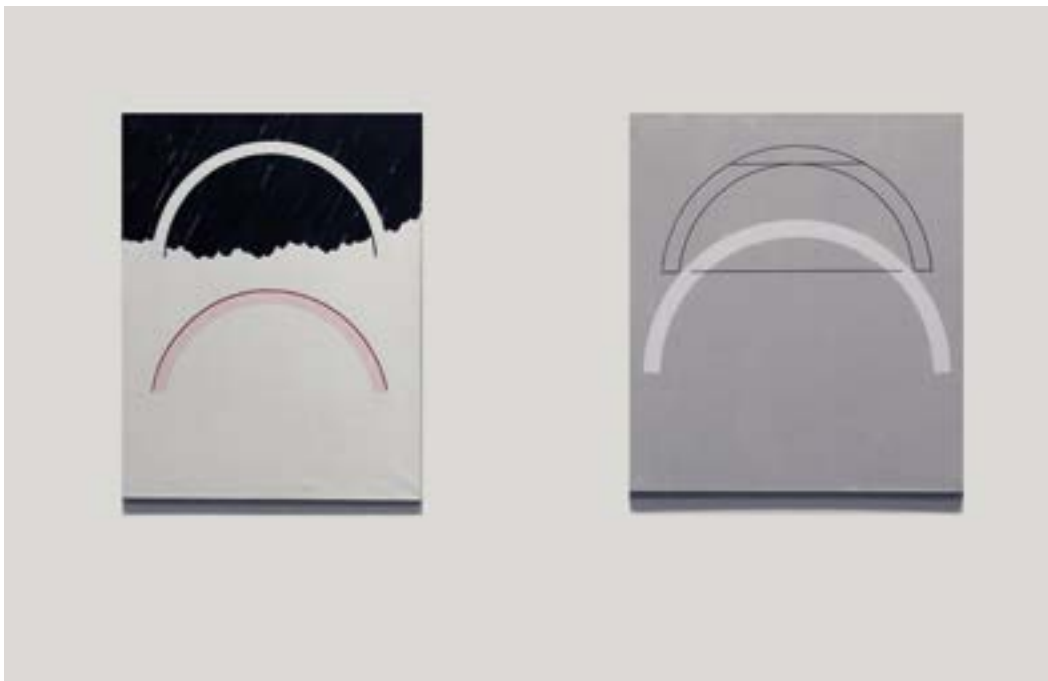




↑ LESZEK OPRZĄDEK

↓ JERZY KAŁUCKI

91





TERESA PĘKALA

Za wcześnie czy za późno na odpowiedź na pytanie o estetykę po postmodernizmie?

92

Rozważania na temat estetyki i sztuki współczesnej wskazują terażniejszość jako pojęcie implikujące obietnicę współczesności, czyli „wspólnego czasu”. Wobec zróżnicowania geopolitycznego, technicznego i kulturowego świata tak rozumiana terażniejszość budzi coraz więcej wątpliwości. *Pytanie, co to właściwie znaczy być „współczesnym”, jak terażniejsze i terażniejszość [presentness] są w ogóle możliwe (...) prowokuje o wiele bardziej fundamentalne pytania co do funkcji przypisanych do uobecnienia [re-presentation] w transkulturowych polach odniesień.*¹ Problem ten w całej rozciągłości obejmuje zagadnienia dotyczące sztuki i estetyki.

Pytanie o estetykę po postmodernizmie milcząco przyjmuje kilka przesłanek co do istnienia przedmiotu, do jakiego się odnosi, ciągu czasowego, w którym jest ów

przedmiot rozpatrywany, i kontekstu określającego warunki, w jakich odpowiedź może być udzielona. W artykule każdą z tych przesłanek będę się starała mieć na uwadze, odnosząc się – jako estetyk i filozof sztuki – do zasadności samego pytania w porządku historycznym i analitycznym. Na koniec zarysuję krótko wnioski wynikające z rozważenia problemów, które wniosła debata postmodernistyczna, dla współczesnej kondycji estetyki w jej relacjach ze sztuką.

Podskórną tkanekę aktualnych dyskusji generują problemy z poziomu metadyskursu, który staje się układem samowystarczającym, rzadko dopuszczającym do głosu rzekomy przedmiot tegoż dyskursu, a więc dzieła sztuki i ich twórców. W oczekiwaniach teoretyków i krytyków wobec artystów powracają problemy, które – jak mogłoby się wydawać – dawno zostały rozwiązane. To, że powracają, oznaczać może pozornie bądź co najmniej nieoczywistość zmian, których oczekiwano i których paląca potrzeba napędzała debatę postmodernistyczną. W odniesieniu do

¹ *Aesthetic Temporalities Today: Present, Presentness, Re-Presentation*, red. G. Genge, L. Schwarte, A. Stercken, transcript Verlag, Bielefeld 2020, s. 12.

sztuki chodziło przede wszystkim o zmianę oświeceniowej perspektywy, w której rozważane są relacje między teorią a twórczością, dyskursem a zmysłowością. Projekty dotyczące sztuki nie wytworzyły osobnego dyskursu estetycznego, raczej współtworzyły dyskursy bardziej ogólne, odnoszące się krytycznie do tzw. wielkich narracji epoki nowożytnej. Dużo już na ten temat napisano i nie ma potrzeby powtarzać historii narodzin postmodernistycznych teorii i postmodernistycznej sztuki. Dla porządku należy przypomnieć, że mówiąc o postmodernizmie, mamy na myśli różne jego znaczenia i różne zjawiska.² Od początku było to – i nadal jest – pojęcie wieloznaczne, na co zwracali uwagę jego współtwórcy i uczestnicy dyskusji od lat 80. XX wieku. Kwestionowano zasadność użycia terminu „postmodernizm” w opozycji do modernizmu (Jürgen Habermas, Odo Marquard), zakres pojęcia i prawomocność wyznaczania jego granic czasowych. Poza wymienionymi głós zabierali czołowi filozofowie, m.in. Umberto Eco, Wolfgang Iser, Gianni Vattimo, Jean François Lyotard. Kategorie odnoszące się do zjawisk, które miały świadczyć o dokonujących się zmianach, nacechowane są ambiwalencją i zostały poddane krytyce już podczas debaty postmodernistycznej. Trudno też ową debatę traktować jak jednorodny

obszar teorii. Nie budzi natomiast wątpliwości, że cechą dystynktywną toczącej się dyskusji była potrzeba przewartościowania modernizmu. Dotyczy to również estetyki, rozumianej szeroko jako ogólna refleksja, nie zawsze występująca samodzielnie, często jedynie towarzysząca dyskusji filozoficznej albo wręcz przeciwnie – będąca częścią estetyk szczegółowych: architektury, literatury, malarstwa, rzeźby lub muzyki. Debata w obrębie poszczególnych obszarów rozpoczynała się w sporym odstępie czasu, stąd ex post różne datowania postmodernizmu.

Jak pamiętamy, postmodernistyczność w literaturze, definiowaną przez Susan Sontag i Leslie Fiedlera jako pluralizm języków oraz sposobów myślenia, i propagowaną przez Charlesa Jencksa wielokodowość dzieła architektonicznego w ramach jednego dzieła łączy krytyczny stosunek wobec formacji je poprzedzających. Treściowy wyróżnik tej formacji – modernizm, jest różnie rozumiany, dlatego trudno nie zgodzić się z Wolfgangiem Iserem podkreślającym, że *kto mówi o postmodernie, mówi również o modernie*.³ Kontynuacją tej frazy, przydatną w rozważaniach interesującego nas problemu, mogłoby być powiedzenie: kto mówi dziś o estetyce po postmodernizmie, mówi również o postmodernizmie. Skoro po różnych modernizmach istnieją różne postmodernizmy, logiczny jest wniosek, że po nich pojawią się różne estetyki. Zatem pytanie o to, jaka będzie (jest?) estetyka po postmodernizmie, musi być poprzedzone pytaniem: po jakim postmodernizmie? Wydaje się to tym bardziej zasadne, że nadal nie jest rozstrzygnięte wcześniejsze pytanie odnoszące się do pary estetyka modernistyczna – estetyka postmodernistyczna. Pozostaje otwarte mimo heroicznej i godnej podziwu pracy Isera ukazującej na celu ukazanie wielości modern

2 We wprowadzeniu do polskiego wydania książki Wolfganga Isera autorzy zwracają uwagę na trudności przekładowe par pojęć: „nowoczesność – ponowoczesność”, „moderna – postmoderna”, „modernizm – postmodernizm”. W artykule analogicznie do wyrażonych tam intuicji znaczeniowych o modernizmie i postmodernizmie będziemy mówić wówczas, *gdy rozważa się świadome swego „epokowego” usytuowania projekty artystyczne czy filozoficzne*, nie unikając jednak użycia innych terminów utrwalonych już w literaturze dla *charakterystyki uwarunkowań działań kulturowych i ich myślowego zaplecza*. Por.: A. Zeidler-Janiszewska, R. Kubicki, *Uporządkowana postmoderna. Wprowadzenie do koncepcji Wolfganga Isera* [w:] W. Iser, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeład R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. IX – X.

3 W. Iser, *Nasza postmodernistyczna moderna*, op.cit., s. 64.

i modernizmów, które *zderzają się ze sobą nie tylko diachronicznie, ale i synchronicznie*, czyniąc definitywnie niewiarygodną jednorodność rozwoju.⁴

Badacz słusznie nawoływał do precyzyjnego określania pojęć, treści i haseł moderny i to zalecenie powinno mieć zastosowanie, kiedy mówimy o estetyce modernistycznej i postmodernistycznej, ale także gdy prognozujemy jakąś formę jej następczyni. Welsch nie przypadkiem wybrał estetykę jako przykład zamieszania, jakie wywołuje specyfikacja chronologiczna. Sprawę komplikuje bowiem samo pojęcie estetyki, które jest wieloznaczne i zróżnicowane nie tylko chronologicznie, ale i treściowo. „Winę” ponosi w dużym stopniu filozoficzny rodowód estetyki zobowiązujący ją do określonych powinności wobec sztuki. Przypomnijmy hasłowo problemy, z którymi identyfikowana jest estetyka nowoczesna. Estetyka autonomiczna legitymizowana przez filozofię sztuki, od Hegla przez Schellinga, Husserla aż po Heideggera, umacniała przekonanie wywodzące się z nowożytnej filozofii o istnieniu autonomicznych sfer poznania, moralności i estetyczności. Kantowska teoria geniuszu artystycznego, niezależnego od władzy pojęć i intelektu, nadała wyobraźni poetyczną moc identyfikowaną z kreacją artystyczną. Wywiedzione z systemów filozoficznych XIX stulecia kategorie estetyczne, które miały być gwarantem odrębności sztuki, mają nie tak długą, ale za to obfitującą w burzliwe zwroty historię. Radykalizm stanowisk i zasadniczy charakter ówczesnych sporów dotyczył najpierw estetyzmu i jego przeciwieństw, a w dalszej kolejności możliwości zmiany paradygmatu estetycznego. Naruszenie paradygmatu estetycznego było częścią przemian kulturowych.

Nie sposób przywoływać w tym miejscu tak rozległego spektrum wydarzeń i koncepcji. Warto natomiast zwrócić uwagę na

skutki przemian w pojmowaniu roli artysty w modernizujących się społeczeństwach, które w miarę różnicowania się sięgają częściej do aksjologii estetycznej w realizacji celów zewnętrznych wobec świata sztuki. Jak bardzo zmieniło się pojmowanie wartości estetycznej w kontekście relacji międzyludzkich we współczesnych systemach społecznych, pokazał Nicolas Bourriaud w *Estetyce relacyjnej*. Dawna sztuka odgrywała rolę łącznika między wspólnotą ludzką a *sacrum*, później między człowiekiem a światem, uwzględniając jego fizyczny wymiar, co wyraźnie widać w koncentracji na relacjach wizualnych z przedmiotami. Bourriaud dowodzi, że obecnie praktyka artystyczna *skupia się na stosunkach międzyludzkich (...) na kreowaniu modeli wspólnotowości lub na tym, jakie relacje wśród publiczności wytworzy ich praca*.⁵ Wprawdzie koncepcja estetyki relacyjnej wyrosła na doświadczeniach sztuki lat 90. XX wieku, ale aktualne i ważne jest zwrócenie uwagi na poszerzenie przestrzeni formalnych, w których dzieło sztuki pełni rolę inicjującą i niekoniecznie najistotniejszą. Dzieła i działania, obrazy i idee pozostają ze sobą w dynamicznym napięciu, granice między nimi stają się płynne.⁶

Konsekwencją podobnych założeń są teorie rekonfigurowania pola widzialności i słyszalności przypisywane estetyce postmodernistycznej inspirowanej przez Jacques'a Ranciera i Gilles'a Deleuze'a. To, co estetyczne, staje się polityczne, a to, co polityczne, nabiera cech estetyczności. Obydwa pojęcia mają bardzo szerokie znaczenie, które wytworzyła historia awangardowych ruchów, społecznie zaangażowanych, a kontynuują różne odmiany sztuk performatywnych i *site-specific*.

5 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeład Ł. Białkowski, MOCAK, Kraków 2012, s. 58.

6 Przykładów dostarczają m.in. działania teatru ulicznego tworzącego nowy rodzaj wspólnotowego doświadczenia. Por.: *Klasyki na ulicy*, red. J. Ostrowska, J. Tyszcza, Wydawnictwo Kontekst, Poznań 2020.

To tylko jeden z wielu wątków wyprowadzonych z modernistycznych wizji sztuki. Cywilizacyjne i społeczne konteksty zmian w relacjach między sztuką a rzeczywistością nie wyczerpują opisu kondycji sztuki współczesnej, która obciążona jest doświadczeniami własnej historii, nie zawsze współgrającej – a to jej swoisty rys – z rozwojem innych dziedzin życia człowieka. Teorie sztuki towarzyszące twórczości w nowoczesnych społeczeństwach przejmowane są przez instytucje świata sztuki, które niewiele różnią się w petyfikującym działaniu istniejących reguł i podziałów od innych instytucji. Truizmem jest twierdzenie o wpływie tych procesów na dyskurs samej sztuki, czyli na to, co za Władysławem Tatarkiewiczem zwykliśmy nazywać „estetyką *implicite*”. Opozycje wewnątrz sztuki, a także między dążeniem do autonomii sztuki a różnie pojmowanym zaangażowaniem, indywidualizmem a wspólnotą, są przykładem trwałości historycznych podziałów epoki nowoczesnej. Estetyka i filozofia sztuki, najpierw na przełomie XIX i XX wieku, potem przez wiele lat po awangardzie, próbowała opozycyjne stanowiska dotyczące rozumienia sztuki z czasów wczesnej moderny w różny sposób i z różnym skutkiem przewyciężyć. Wielość jako wartość rodziła się zwykle w dialogu z formacją poprzedzającą, a dialog to jeszcze nie polilog, dlatego przyczyny podziałów zmieniały się, ale ich mechanizm pozostawał nienaruszony. Dotyczyło to także mechanizmów dostosowywania się sztuki do wyzwań naukowych, technicznych i światopoglądowych. Ogromne zróżnicowanie postaw w teorii i praktyce artystycznej wobec budowy dzieła, jego formy i stosunku do rzeczywistości odpowiadały w sztuce modernistycznej pluralizmowi ówczesnej kultury. Zaangażowanie sztuki w konstrukcję nowoczesnego kształtu epoki, a także rodzaj artystycznego dostosowywania, komentowania i tworzenia jej analogonów formalnych, niekoniecznie znajdowały wyraz w nurtach sztuki, która swoim

przesłaniem czy też sposobem przedstawiania wprost odnosiła się do tej rzeczywistości. Każdy kierunek należy rozpatrywać w konkretnej sytuacji społecznej, politycznej i – co ważne dla sztuki polskiej – także w kontekście odmiennego rytmu ewolucji form sztuki w stosunku do krajów zachodnich.

Unikając generalizacji, nie sposób jednak zaprzeczyć, że opozycje w łonie nowoczesnej sztuki jak w soczewce skupiają charakterystyczny, bo oparty na przeciwieństwach, sposób myślenia o tradycji i nowoczesności, jednostce i wspólnocie, uniwersalnych i partykularnych interesach grup społecznych. Najbardziej dobitnie egzemplifikuje to dyskurs awangardy, począwszy od nazwy formacji zaczerpniętej z terminologii wojskowej po opis jej celów za pomocą metafor walki, przełamywania oporu, zdobywania nowych pozycji. Nie stronili od podobnego języka estetycy i krytycy sztuki, chętnie sięgali do niego politycy, nie oparli mu się artyści. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że losy awangardy dowodzą zarazem, że podziały wewnątrz nowoczesnej sztuki były wprawdzie odzwierciedleniem niejednorodnego charakteru nowoczesności, ale nie kopiowały jej głównych opozycji.

Awangarda wymusiła niejako zajęcie stanowiska w kwestii autonomii sztuki, która przestała być oczywista.⁷ Proces zacierania się granic między teorią a praktyką artystyczną i innymi izolowanymi dotychczas obszarami stał się jawny, co nie oznacza, że realnym jego skutkiem była jakaś radykalna zmiana w obszarze sztuki po awangardzie i w towarzyszącej jej estetyce. Było kilka istotnych prób wyjścia z impasu, które zostały dobrze opisane. Trzeba było jednak dość długo czekać na dojrzewanie myśli teoretycznej

7 O konieczności podjęcia pytania o autonomię po zamknięciu etapu sztuki autonomicznej w rozumieniu Kanta pisałam m.in. na łamach „Aspiracji”. Por.: T. Pękala, *Autonomia po autonomii*, „Aspiracje” 49/50(3/4 2017), s. 81–84.

do przekonania, że oto nastąpił moment, w którym należy zerwać z reprodukowaniem funkcjonujących mitologii – jakby powiedział Roland Barthes. Radykalna zmiana w podejściu do dzieła sztuki nie była możliwa, ponieważ język funkcjonujących mitologii wywodził się z tradycyjnych koncepcji estetycznych, natomiast definicje dzieła, formułowane z myślą o obiektach wprowadzonych do świata sztuki przez awangardę, były definicjami klasyfikacyjnymi. Diametralnie różne kryteria opisu i oceny dzieł sztuki funkcjonowały równocześnie. Artystyczne i nieartystyczne znaczenia nie tylko zatraciły swój pierwotny sens, ale też wytworzyły nowy język, w którym – mówiąc metaforycznie – z syntaktyki nie wynikała semantyka. Trudno było za jego pomocą zrozumieć naturę nowej rzeczywistości, w której sztuka nie tylko istniała, ale była tej rzeczywistości współtwórczynią.

Problem heterogeniczności języków sztuki i możliwości przekładania jednego na drugi oraz komunikacji z innymi kodami kulturowymi przypomina procesy wędrówki pojęć opisane przez Mieke Bal. Na początku poawangardowej debaty w estetyce usilnie poszukiwano zasad korespondencji między różnymi dziedzinami kultury. Przykładem jest klasyczna teoria Umberto Eco, który pisał: *Mamy prawo przypuszczać, że ucieczka od tego, co trwałe i konieczne, jak również dążenie do wieloznaczności i nieokreśloności odzwierciedlają pewien aspekt kryzysu naszych czasów.*⁸ W tym sensie najbardziej otwarte dzieła sztuki (Eco jak wiadomo wyróżniał kilka postaci otwartości) stały się metaforą epistemologiczną nowoczesności, co uzasadniało próby „ratowania nowoczesności”, jako rzeczywistości łączącej tradycję „czystej sztuki” modernistycznej i awangardowe dzieła zawierające moment antyszuki.

Tomasz Załuski trafnie zwrócił uwagę na charakter usytuowania zagadnień estetycznych i pozaestetycznych w teorii Eco: *Pozaestetyczny sens awangardy nie jest tu czymś odrębnym od jej sensu estetycznego. To w samej swej quasi-autonomiczności, w samym swym byciu zjawiskiem „estetycznym” awangarda rodzi efekty, które można określić mianem „pozaestetycznych”.*⁹ Za pomocą pojęcia „ostentacyjnej redundancji” Eco uzmysławia ambiwalentną sytuację artysty awangardowego, który próbuje zerwać z tradycyjnym systemem form mistyfikujących realną sytuację opisywanego świata, ale żeby to osiągnąć, musi sięgnąć do języka tej rzeczywistości, powtórzyć w nim opisywany kryzys. Jeżeli jednocześnie uda mu się ostentacyjnie pokazać, że to jest forma wypowiedzi, może uzyskać zamierzony efekt krytyczny. Przystwojenie w takim celu form wypowiedzi czy innych narzędzi ekspresji przez artystę pociąga za sobą niebezpieczeństwo, w którego opisie, podobnie jak Załuski, posłużyć się cytatem: *wystarczy, gdy do artysty, który wynalazł sposób dotarcia do rzeczywistości przez przyswojenie sobie języka znajdującego się w stanie kryzysu, dołączy się manierysta, który przyjmie metodę, nie umiając spojrzeć poprzez nią, a operacja awangardowa staje się manierą, przyjemnym ćwiczeniem, jednym z wielu sposobów alienacji, rozkładającym niepokój buntu i wysiłek krytyki w rewolucji rozgrywanej na poziomie struktur.*¹⁰

Wydaje się, że to niebezpieczeństwo nie zostało zażegnane, choć awangardowy dyskurs zrobił wiele, by tak się stało. Debata towarzysząca awangardzie była niewątpliwie ważnym dla estetyki czasem metarefleksji, zarówno w estetyce *explicite*, jak i *implicite*. Z perspektywy dokonanych już przewartościowań trudno nie zgodzić się z polemiczną swego czasu

8 U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeład J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 49.

9 T. Załuski, *Umberto Eco: powtórzenie i pozaestetyczny sens awangardy*, Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Philosophica 18/2006, s. 69.

10 U. Eco, op.cit., s. 302.

teżą Lyotarda, że początków nowej postmodernistycznej estetyki można się doszukiwać w czasach awangard. Mitologie estetyczne długo jeszcze utrzymywały się w niezmiętej postaci. Wśród historycznych tropów myślowych, przypominających, jak zmieniało się myślenie o autonomii, ogromną rolę odegrał Theodor W. Adorno, który z innych pozycji niż Eco, lecz z podobną intencją, podejmował próby odejścia od języka tożsamości. Bunt przeciw czystości języka i przynależności do określonego przedmiotu, w tym przypadku języka teorii sztuki, uzmysławiał sztuczność opozycji – absolutna autonomia sztuki lub jej służebne zaangażowanie. Przeprowadzona przez niego krytyka myślenia w kategoriach tożsamościowych dotyczy zarówno teorii estetycznej, jak i jej przedmiotu: dzieła sztuki, jego konstrukcji i formy oraz społecznego potencjału.

Można by dyskutować, na ile udało mu się przekroczyć podstawowe dystynkcje obowiązujące w tradycyjnym paradygmacie uprawiania estetyki i czy w związku z tym można go uznać za protagonistę odrzucenia takiego jej modelu. W niektórych rozwiązaniach – tak, w innych – nie. Widać to dobrze w wątkach inspirowanych tekstami Waltera Benjamina. Kiedy Adorno podejmuje myśl o zaniku aury dzieła i przeciwstawia „wartość wystawienniczą” dawnej „wartości kultowej”, wprawdzie zmienia akcenty, ale nie unieważnia myślenia opartego na binarnych opozycjach. Ku jego przekroczeniu zmierza (też za Benjaminem, co zauważył Martin Jay) w refleksji nad doświadczeniem traktowanym całościowo.

Podobną, czyli nie do końca udaną, próbę wyjścia poza obciążone zaszczościami historycznymi pojmowanie sztuki podjął Peter Bürger. Z trafnie dostrzeżonej ambiwalentnej gry między autonomią i nieautonomicznością wyprowadził upraszczający obraz tradycyjnego „organicznego” i awangardowego „nieorganicznego” dzieła sztuki. Nie ma potrzeby mnożenia podobnych przykładów. Estetyka po awangardzie, poza nielicznymi wyjątkami,

koncentrowała się na zjawisku, które za Stefanem Morawskim można by określić „syndromem ciągłości lub nieciągłości” w pojmowaniu ewolucji sztuki, wpadając w pułapkę myślenia, które usiłowała przezwyciężyć. Dla zobrazowania stosunku do nowoczesności Anna Zeidler-Janiszewska, prawie ćwierć wieku temu, zastosowała Freudowską opozycję między melancholią a „pracą żałoby”. Miejsce sztuki w zmieniającym się kontekście społeczno-kulturowym lokowała między postawą rozpamiętywania utraconego horyzontu wartości i postawą przepracowania „ja” w zmienionym świecie. Obszar między utratą podstaw kultury nowoczesnej a nowymi, nietworzącymi spójnych całości systemami wartości wielokrotnie wykorzystywany był przez filozofów w opisie doświadczenia człowieka w późnej nowoczesności. „Pomiędzy” stało się znakiem rozpoznawczym stanu pozbawionego pewności, stanu zawieszenia, nierozpoznawalności, braku aksjologicznej legitymizacji działań i wyrażalności doświadczeń. Filozofowie zdają sobie sprawę z nieadekwatności dotychczasowego paradygmatu poznawczego i roli filozofii jako najwyższej postaci wiedzy, która byłaby w stanie sprostać postmetafizycznemu charakterowi współczesnej kultury. Estetyka filozoficzna podziela problemy filozofii w podwójnym wymiarze: jako problemy filozofii i jako problemy sztuki. Filozofia sztuki jest w tym sensie nieodróżnionym dzieckiem nowoczesności – jej filozofii i jej sztuki. To trudne dziedzictwo. Wielu filozofów, od Schellinga począwszy i pewnie na Welschu nie kończąc, uważa, że takie dziedzictwo nie daje jej uprawnień do wypowiedzania się ani w imieniu filozofii, ani w imieniu sztuki. Skazanie na banicję filozofii sztuki równie dobrze można potraktować jak przejaw tego dziedzictwa wyrażany w wymaganiu czystości przedmiotowej dziedzin kultury i dyscyplin je reprezentujących. A. Zeidler-Janiszewska opowiadała się za umiarkowanym optymizmem, który wiąże ze strategiami „przeboleń” nowoczesności

i poszukiwaniem nowych punktów odniesienia dla uprawiania refleksji o formach sztuki, antyszuki i praktyk sztukopodobnych. *Nie oznacza to jednak zapomnienia o utraconym obiekcie, lecz odzyskanie przez podmiot zdolności do krytycznej refleksji i działania.*¹¹

Czy tak pojmowana „praca żałoby” została wykonana? Krytycyzm i działanie oczekiwane przez teoretyków późnej nowoczesności niekoniecznie oznaczały zaprzestanie dążeń do całości. Postmodernizm traktowany jak stan ducha, stan wyczerpania, dopominał się raczej zmiany myślenia i wypracowania nowych strategii w odniesieniu do sztuki, która wyrastała z innego doświadczenia rzeczywistości opartego na innym rozumieniu fundamentalnych pojęć: czasu i przestrzeni. Nie oznacza to radykalnego zerwania z kategoriami, które dotychczas organizowały nasze doświadczenie i na których opierały się sposoby myślenia. Filozoficznych podstaw zmian w estetyce współczesnej poszukujący myśliciele nawiązujący do klasycznych kategorii i reinterpretujący je: Paul de Man i J.F. Lyotard w odniesieniu do wzniosłości, Martin Jay rozpracowujący przeżycie i doświadczenie estetyczne oraz Gianni Vattimo i John Caputo, którzy rozszerzają pojęcie doświadczenia o wymiar etyczny i antropologiczny. W kolejnych dekadach po debacie postmodernistycznej nie stracił na aktualności problem Lyotardowskiej estetyki oporu, który da się sprowadzić do pytania, jak zachować różnicę między „grą sztuki” i „grą wiedzy”, a jednocześnie utrzymać komunikację? Na ile płodna poznawczo jest fenomenologiczno-hermeneutyczna perspektywa estetyki łącząca Kantowską ideę wolnej wyobraźni z historycznym wymiarem bycia? Jak współczesna sztuka odnosi się do aporii doświadczenia czasu i gdzie dziś przebiega sfera graniczna

między doświadczeniem symbolicznym a czasem przeżywanym?

Estetyka współczesna wiele zawdzięcza Paulowi Ricoeurowi, tworząc daleko wychodzące poza fikcję i literaturę „wariacje dotyczące czasu”.¹² Nowe media i nowe gatunki sztuki wyrosłe na ich bazie eksplorują ten obszar z nie mniejszym entuzjazmem niż teoretycy. Powstają dzieła, które zmieniają kody komunikacyjne, podważają dotychczasowe ontologie, do których sztuka się odwoływała. Estetyka nowych mediów jest dziś prężnie rozwijającą się subdyscypliną. Można jednak zaryzykować stwierdzenie, że znaczna część dyskusji o roli mediów elektronicznych w rozumieniu czasu i przestrzeni w sztuce jest, w kontekście filozofii sztuki, symptomem „niedokończonego projektu” postmodernizmu. Techniczne doskonalenie medium sztuki utożsamiane ze zmianą czasoprzestrzennego wymiaru twórczości artystycznej staje się asumptem do ogłaszania kolejnych przełomów, raz w duchu skrajnego pesymizmu co do losów sztuki, raz jako entuzjastycznej forpoczty czekających nas innowacji. Tego typu myślenie nadal tkwi mocno w modernistycznym paradygmacie, w którym nowe techniki artystyczne potwierdzały i umacniały przekonanie o zwrocie cywilizacyjnym.¹³

11 A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 7.

12 Por.: P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, przeład U. Zbrzeźniak, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 181–195.

13 Zjawisko to interesująco ilustruje Piotr Zawojski na przykładzie kina, o którym pisze: *kino, jako jeden ze składników przełomu modernistycznego, tkwi więc korzeniami bardzo silnie w rewolucji mechanicznej końca XIX wieku. Jeśli nawet aktywnie uczestniczy ono we współtworzeniu nowego, postmodernistycznego paradygmatu współczesnej kultury, to przeciw paradygmat ten w dużej mierze oparty jest właśnie na powtórzeniach*. Por.: P. Zawojski, *Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2017, s. 20.

Bardziej wyrazistą zapowiedzią estetyki wyprowadzającej wnioski ze zmieniającego się paradygmatu poznawczego są koncepcje, które traktują sztukę w kategoriach uobecnienia doświadczeń ze sfery pozajęzykowej, granicznej między dyskursem a zmysłowością. Jednym słowem koncepcje, które wychodzą poza zagadnienie medialności, próbują usytuować sztukę w nowych ontologiach i wymagają nowych narzędzi poznania. Ukie-runkowują nasze myślenie nie na reprezentację, lecz na reorganizację doświadczenia. Ku takiemu przewartościowaniu skłaniają różne nurty sztuki wywodzące się z neoawangardy, cechujące się subwersywnością w przywłaszczaniu i przekształcaniu tworzywa i struktury dzieł. Wskazanie na przekształcającą moc redundancji (jak u Eco) konstruowania nowych relacji (Bourriaud) i redystrybucji widzialności i słyszalności (Rancière) to próby uprawiania postmodernistycznej estetyki, która zajmuje krytyczne stanowisko wobec dychotomicznych podziałów.

Inną formą reakcji na nowe doświadczenie czasu i przestrzeni, wyrażaną m.in. w *site-specific*, są określane jako postmetafizyczne filozofie sztuki.¹⁴ Trudno jednoznacznie określić, czy kierunek takiego procesu interpretacji zapoczątkowała koncepcja zdarzenia faktycznego ulokowana w nowoczesnej

optyce odczytywania Heideggera, czy może akcentujące jednorazowość zdarzenia koncepcje Gilles’a Deleuze’a, Bernharda Waldenfelsa, Dietera Merscha? Czy przekroczeniem dystynkcji estetycznych modernizmu są koncepcje zmysłowości i cielesności Merleau-Ponty’ego, obecności fenomenalnej Martina Seela, atmosfery i nastroju Gernota Böhmego, filozofii i estetyki ogrodu Rosaria Assunta i Mateusza Salwy?¹⁵ Ważne w odpowiedzi na pytanie o charakter estetyki współczesnej jest nie tyle wskazanie cezury czasowej, po przekroczeniu której moglibyśmy powiedzieć, że „praca żałoby” po modernizmie została dokonana, ile wskazanie pól problemowych identyfikujących nowoczesną estetykę, które z dystansem można eksplorować. Z dystansem – nie oznacza zerwania ani nawet przeboleń, sugeruje raczej próbę ujrzenia teraźniejszości w szerszej perspektywie niż odziedziczona, sytuująca sztukę w granicach teoretycznie i instytucjonalnie wyznaczanych i notorycznie przekraczanych.

Na niektóre z tych pól problemowych zwróciłam uwagę, podchodząc z dystansem do lokowania ich w ramach modernizmu lub postmodernizmu. Estetyki postmodernistyczne pozostaną niedokończonym projektem, ponieważ (podobnie jak sztuki, których są teoretycznym wyrazem) już podczas debaty postmodernistycznej nie mieściły się w modelu linearnego, historycznego myślenia. Używając języka współczesnego dyskursu, można powiedzieć, że debata ta toczyła się zgodnie z regułą historii preposteryjnej, w której wektor czasu jest ruchomy, zwracający się raz do przeszłości i jej punktów orientacyjnych, raz ku teraźniejszości

14 Zagadnienie kryzysu metafizyki i jego wpływu na estetykę przekracza ramy artykułu. Rozpatrywanie tego tematu wymagałoby najpierw odpowiedzi na pytanie o rozumienie metafizyki, jej przedmiotu i tradycji filozoficznej. Na marginesie można powiedzieć, że stajemy tu wobec podobnych trudności jak wówczas, kiedy mówimy o modernizmie, postmodernizmie i innych pojęciach, które używane generalizująco niewiele wyjaśniają.

15 Z bibliografii przytaczam tylko najnowsze pozycje: M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, Universitas, Kraków 2008; R. Assunto, *Filozofia ogrodu*, wybór, przekład i opracowanie Mateusz Salwa, Wydawnictwo Przepis, Łódź 2015; M. Salwa, *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*, Wydawnictwo Przepis, Łódź 2016.

zawsze antycypującej.¹⁶ Odczytywany w nowych ramach interpretacyjnych „epokowy szwindel”,¹⁷ którym Peter Strasser określił przejście od modernizmu do postmodernizmu, jest „rzekomym przełomem” w modelu jednokierunkowo zorientowanej historii, w tym historii sztuki. Natomiast w ujęciu historii preposternej może być interpretowany jak rzeczywisty, choć przerwany, niedokończony, niespełniony zwrot w myśleniu. Komentatorzy Strassera podkreślali, że to dyskusja o zmianie epok konstituuje zmianę epok, że postmodernistyczny dyskurs, tzn. „mówienie o”, jest od początku zamaskowanym „mówieniem o sobie samym”, przedmiot opisu zbiega się z samym opisem.¹⁸ Uważam, że teraźniejszość i bieżące problemy stanowią kontekst pozwalający odczytać Strassera inaczej, zgodnie z założeniami „ostentacyjnej redundancji”, kiedy badacz, a nie artysta, używa języka, cytuje pojęcia i frazy (*resp.* epokowy przełom) w celu obnażenia jego skostniałej formy. Być może zbyt wielu było „manierystów” tej metody i krytyczny potencjał nie został wykorzystany. Potwierdza to całkowita niemal nieobecność w estetyce podejmowanych wówczas prób „przepisania” nowoczesności.

Tematy podejmowane obecnie nasuwają refleksję, że po krytycznej debacie nie ma już śladu i wróciliśmy na stare tory rozważań, których ramy zakreśla koncepcja sztuki wpisana w projekt cywilizacyjny, zrodzony w nowożytności, oscylujący między modelem autonomii i zaangażowania, logosem sztuki a jej społecznym etosem. Nie odmawiając tego typu problemom ważności, trudno – poza

niektórymi specjalistycznymi dyskursami – dopatrzeć się w ich podejmowaniu perspektywy, która byłaby świadectwem dojrzałego i krytycznego namysłu nad teraźniejszością. Zapytywanie o estetykę po postmodernizmie jest sformułowane tak, jakbyśmy należeli do jednej teraźniejszości i wspólnie przeżywali jej czas. Tak nie jest. Dostrzegają to nie tylko filozofowie sztuki, ale również komentatorzy bieżących wydarzeń artystycznych. Sabine B. Vogel w artykule o znaczącym tytule *Quo vadis biennale?* pisze, że biennale naznaczone są *radykalną heterogenicznością*, a Jörg Scheller podkreśla, że są *paradygmatycznymi miejscami dla globalizacji*.¹⁹ Taki sposób widzenia sztuki przenosi się z megawystaw na forum lokalnych biennale, które w iście postmodernistycznym duchu łączenia tego, co regionalne i globalne, podtrzymują *konieczność sztuki jako pola spotkań, sporu, przełomu i transformacji*.²⁰ Sztuka nie jest utraconym obiektem i wokół niej grupują się małe i duże wspólnoty estetyczne. Filozofowie i artyści, teoretycy i praktycy zgadzają się co do tego, że zmiany dzieją się na tylu polach i w tak różnie odczuwanych czasach, że *otwarty, krytyczny duch biennale*²¹ będzie żył w sztuce w nieprzewidywalnych dziś formach przyszłości. ✖

16 Por.: M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art., Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999.

17 P. Strasser, *Epochen-Schwindel [w:] Postmoderne – Philosophen und Arabeske. Eine Begriffsreise durch Sozialphilosophie und Ästhetik*, red. P. Burtscher, W. Donner, Frankfurt am Main 1989, s. 36–49.

18 P. Zawojki, *op.cit.*, s. 22.

19 S.B. Vogel, *Quo vadis biennale? Die Zukunft der Mega-Ausstellungen*, Kunstforum, Bd. 271/2020.

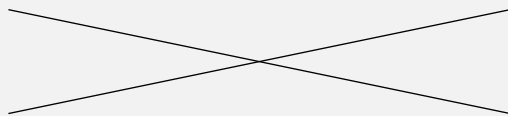
20 S. Boecker, *Kurz vor dem Kollaps – oder längst am Ende? Biennalen in der Krise*, Kunstforum, Bd. 271/2020, s. 83.

21 *Ibidem*, s. 85.



Autobiografia artysty: między doświadczeniem artystycznym, interpretacją humanistyczną i zarządzaniem

Tekst jest częścią mojej nowej książki, w której podejmuję kwestie ustroju sztuki w Polsce i polityki kulturalnej państwa. W części tej staram się wyjaśnić pewne kwestie metodologiczne związane z usytuowaniem mojej wiedzy oraz moich aktualnych praktyk badawczych i dydaktycznych na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną ASP w Warszawie.



1 Tekst w skróconej wersji został przedstawiony jako referat na konferencji *Czy badania artystyczne?*, która odbyła się na ASP we Wrocławiu 22–24.10.2020. Wcześniej prezentowany był w formie tez dotyczących związków zarządzania humanistycznego z naukami humanistycznymi na konferencji (11–13.01.2018) Uniwersytetu Wrocławskiego (Instytut Socjologii) i Uniwersytetu Rzeszowskiego (Instytut Archeologii – Zakład Muzeologii) pt. *Teksty–Obrazy–Performanse. Auto-bio-grafia na granicy doświadczenia życia codziennego, nauki, sztuki.*

Są to kwestie boleśnie aktualne w związku z narastającym w organizacji polskiej nauki separatyzmem w miejsce rozwijającej się jeszcze nie tak dawno w naszym kraju (i dominującej w badaniach światowych) interdyscyplinarności.

W książce zajmuję się problemami metodologicznymi aktualnymi przede wszystkim w kontekście nauk o zarządzaniu w kulturze (a szerzej w kontekście zarządzania humanistycznego). To w tej dyscyplinie rozwijała się moja działalność naukowa i dydaktyczna przez długie lata na Uniwersytecie Jagiellońskim. W publikacji polemizuję też z zaznaczającą się od kilkunastu lat w środowisku badaczy i teoretyków zarządzania tendencją do separowania nauk humanistycznych (zwłaszcza kulturoznawstwa) od nauk społecznych i ekonomicznych. Tendencja ta wpisuje się w poważniejszy i groźny dla całej polskiej nauki trend lekceważenia humanistyki (stygmatyzowanej związkami z funkcjonowaniem na uniwersytetach zachodnich takich kierunków badawczych jak *genderstudies*)

oraz przeciwstawiania jej solidnym i rzekomo jedynie prawomocnym badaniom w ramach nauk ścisłych i technicznych.

Wspomniana tendencja wywodzi się z fundamentalnego dla nauki sporu, który rozpoczął się pod koniec XIX wieku, gdy rozdziły się nauki humanistyczne i gdy Wilhelm Windelband dokonał podziału na nauki idiograficzne i nomotetyczne. Filozof podkreślał różnice między poznawczą skutecznością nauk opartych na uogólnionych prawach, abstrakcyjnych modelach, zwłaszcza matematycznych (przyrodznawstwo, nauki techniczne), i analiz pojedynczych przypadków, opisowych strategii poznawczych angażujących „oko duszy” (humanistyka, nauki o człowieku).

Rozwój nauki w zasadzie zakwestionował ten podział i doprowadził do upowszechnienia najrozmaitszych „krzyżówek”. Taką „krzyżówką” było (zostało wykreślone z nowego, obowiązującego dziś w polskiej nauce spisu dziedzin i dyscyplin) **zarządzanie humanistyczne**, wydobywające nauki o zarządzaniu spod władania ekonomistów i włączające je w obszar humanistyki (obejmującej kulturoznawstwo, antropologię kulturową i etnografię, historię sztuki, *visual culture studies*, literaturoznawstwo, teatrologię, filmoznawstwo). Teza podana w mojej książce wytłuszczonym drukiem brzmi: zarządzanie humanistyczne jest subdyscypliną historii sztuki, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, historii sztuki, teatrologii itp. Dziś chcę ją uzupełnić i zaakcentować w tym tekście: **zarządzanie humanistyczne (zwłaszcza w sferach takich jak zarządzanie instytucjami kultury, krytyka artystyczna, kuratorstwo) może być rozumiane jako subdyscyplina (hiperdyscyplina?) sztuki, zwłaszcza w jej specyficznej, dobrze skonceptualizowanej formie, jaką oferują rozwijające się badania artystyczne. I vice versa: badania artystyczne mogą być rozumiane jako subdyscyplina nauki o zarządzaniu i polityce kulturalnej.**

Granic kształtujących się dyscyplin nie wyznaczają już XIX-wieczne podziały, choć pokusa

powrotu do nich przyciąga różnej maści konserwatystów. Zwłaszcza że nowsze spory filozoficzno-metodologiczne nie milkną i są o wiele bardziej złożone od wcześniejszych. Mam prawo sądzić, że organizatorzy konferencji poświęconej badaniom artystycznym nie chcą iść drogą reakcyjnego separatyzmu broniącego administracyjnych podziałów oraz stojących za nimi środowiskowych interesów. Prowadzi on do arbitralnego rozmieszczania działań poznawczych na przynależnych im rzekomo miejscach ponadjednostkowych praw przyrody z jednej strony a literackiej i obrazowej „fikcji” z drugiej. I sztuki niejako z „trzeciej strony” – jako bezużytecznej poznawczo, za to komfortowej dla oka i ucha, subiektywnej ekspresji. Nie idźmy tą drogą! Trzeba drążyć głębsze pokłady leżące u podstaw rozstrzygnięć o prawdzie lub fałszu.

Próbkę trudności związanych z sytuowaniem sztuki w obszarze nauk humanistycznych pragnę tu przedstawić. Myślę, że okazja do tego nadarza się dobra, bowiem do badań włączyłem biografię – metodę badawczą dobrze oswojoną w naukach humanistycznych – antropologii kulturowej i etnografii. Pewne *novum* stanowi na tym polu autobiografia, rozpowszechniona na gruncie socjologii i antropologii kulturowej pod nazwą autoetnografii, w dwóch wymiarach: ewokatywnym i analitycznym.² Dość unikalny przypadek zastosowanej w tej analizie metody autoetnograficznej bierze się z faktu, iż badam tą metodą artystę z intencją poprowadzenia analiz antropologicznych społeczno-ekonomicznych i politycznych. Mamy w rezultacie do czynienia z autoetnografią artysty dążącego do wytyczenia nowego pola badań – „badań artystycznych”. W takim przypadku dość mglista staje się dziedzicowa perspektywa badawcza

2 Por.: L. Anderson, *Autoetnografia analityczna*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego nr 3, rocznik 2014, tom 10, s. 144–167.

prowadzonego naukowego śledztwa. Czy prowadzi je artysta, czy antropolog kultury. W obu rolach, choć może niespektakularnie, rozpoznawany byłem w różnych społecznych gremiach bez większych wątpliwości.³

Okazją do pogłębionej analizy stało się także wydanie przeze mnie dwa lata temu książki-katalogu *Trwanie i Wyjście. Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW*, w której podsumowuję 50 lat swej pracy artystycznej w Polsce i udziału w międzynarodowym życiu artystycznym.⁴

Można powiedzieć, że wspomniana książka-katalog, jeśli spojrzeć na nią nie przez pryzmat walorów artystyczno-estetycznych prezentowanych w niej prac, lecz jak na dokument o wartości poznawczej, spektakularnie reprezentuje perspektywę idiograficzną i nominalistyczną.⁵ Jakżeby inaczej. Dokumentuje indywidualny przypadek, który jest w swym indywidualizmie wręcz „zapadnięty”. W tym psychotycznym zafiksowaniu się na samym sobie można by doszukiwać się radykalnego gestu separacji sztuki od wszelkich zbiorowych narracji, zwłaszcza politycznych. Głównym motywem mojej twórczości była i do dziś jest moja własna głowa, zwłaszcza jej odlew powielany i modyfikowany na setki sposobów. To – powie ktoś – typowa późnoromantyczna (a może już neoliberalna?) odmowa uczestnictwa sztuki w konstruowaniu

wspólnotowych opowieści, a z tego powodu także asumpt do traktowania jej jako całkowicie marginalnej. Cóż bowiem mogą znaczyć zdeformowane odlewy głowy jakiegoś pana, można wyrzucić je spokojnie na śmietnik, jak przechodzone kapcie Kowalskiego. Sytuację pogarsza autoanalityczny sposób operowania materiałem dokumentacyjnym. Zapada się on w subiektywizm jeszcze głębiej.

Drugim tropem autointerpretacji mojej sztuki jest konceptualizm. Znany i szeroko analizowany nurt sztuki nowoczesnej, który upowszechnił się w świecie w czasach mojego debiutu. Świadczy o tym rozbudowana dokumentacja oraz ponawiana na różne sposoby w autokomentarzach konceptualna dyrektywa „badania sztuki”. Sztuka jako twór pojęciowy (co jest reprezentacją wprost nominalistycznych inspiracji konceptualizmu) i sztuka jako konstrukt społeczny jest w książce-katalogu stale obecna, zarówno poprzez tematy rozlicznych działań i performance'ów, jak i w moich licznych tekstach.⁶

Połączenie „słabej” epistemologii idiograficznej (ufundowanej na wadach pojedynczego przypadku) z inkryminowanym dziś nominalizmem (zwłaszcza gdy staje się on agentem postprawdy) – coś może być bardziej podejrzane z punktu widzenia przedstawicieleli nauki? Pojęciem sztuki (zwłaszcza postsztuki) zajmowało się tysiące artystów pokolenia powojennych *baby boomers*. Można zauważyć samokrytycznie, że nie przyczyniło się to do rozkwitu wiedzy na ten temat. Uczyniło sztukę pojęciem pustym, jak nigdy do tej pory, a samą praktykę – marginalną, mimo ekspansji instytucji, czyli galerii i muzeów sztuki nowoczesnej.

3 Na potwierdzenie, bez wchodzenia w biograficzne szczegóły, powiem: we wrocławskim Muzeum Narodowym, acz nie widać tego niestety na wystawie w Galerii Czterech Kopuł, w kolekcji jest, i to już od roku 1980, około 30 moich prac rzeźbiarskich, a w dobrych latach moich badań kulturoznawczych byłem dyrektorem Instytutu Kultury MKiS, a później jako profesor UKSW kierowałem Katedrą Antropologii Kulturowej na Wydziale Teologicznym tamże.

4 J.S. Wojciechowski, *Trwanie i Wyjście. Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW*, Sztuka ogrodu sztuka krajobrazu, 3(20)/2018, s. 411.

5 Dokonuję tu pewnego uproszczenia lub pewnej redukcji, oddzielając walory artystyczno-estetyczne od poznawczych. Od zarania nowożytnej estetyki wiadomo, że walor estetyczny wiąże się z poznaniem.

6 Można to traktować jak realizację dyrektywy mistrza sztuki konceptualnej Josefa Kosutha, zawartej w tekście *The Artist as Anthropologist*, „The Fox” no 1, New York 1975.

Trzecim tropem interpretacyjnym jest koncepcja formy otwartej Oskara Hansena.⁷ To także nie pomaga „obiektywizacji” mojej autobiografii artystycznej. Hansen i jego koncepcja pozostaje wciąż bardzo ekskluzywnym, słabo rozumianym fenomenem na mapie polskiej kultury.

Punkt wyjścia dla obrony tezy o przydatności autobiografii artysty, zwłaszcza gdy jest ona paradnym wręcz przykładem tautologicznego subiektywizmu i rozplenienia znaczeń pojęcia oderwanego od jego historycznych źródeł, jest więc wątpliwy. Mamy do czynienia z produktem reprezentatywnym w tym sensie, że kumuluje on cechy, które krytycy poznawczych walorów autobiografii artysty uważać mogą za sztandarowe. Takie byłyby główne tropy radykalnej krytyki poznawczych walorów rzeczony książki-katalogu.

Spod tej warstwy analizy wyłania się druga, która po odpowiedniej obróbce i w pewnym onto-epistemologicznym kontekście pozwoliłaby bronić tezy o przydatności (choć specyficznej) nauk o zarządzaniu humanistycznym. Nauk wyłonionych z humanistyki, rozumianej ściśle jako nauki o sztuce i opartej na badaniu współczesnych praktyk artystycznych, także autobiograficznych. Trzeba by w tym momencie utworzyć jednak „nawias” i nie będzie to tylko wytyczenie dystansu, jaki pojawia się zawsze, gdy artysta wizualny uruchamia narrację słowną w celu opisanego i zrozumienia własnej twórczości. To nawias epistemologiczny. Oznacza uruchomienie interpretacji wchodzącej

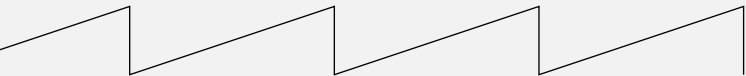
pod opisową powierzchnię praktyk i będącej próbą dostrzeżenia strategii rządzących konstytuowaniem poszczególnych form wizualnych, a także strategii (i tu walor biograficzny) kształtowania całych sekwencji działań artystycznych, poszczególnych etapów twórczych i ich wzajemnych relacji.

Wejście pod idiograficzną jednostkowość i nominalistyczną „kreatywność słowno-obrazową” oznacza odsłanianie gramatyki narracji – reguł rządzących nie tylko pojedynczymi formami materiałowo-przestrzennymi, ale całymi sekwencjami praktyk artystycznych, pojawiających się w pewnym porządku. Jakie to reguły? Wymienię w tej krótkiej prezentacji dwie. Pierwsza jest tytułowa: *Trwanie i Wyjście* dotyczy pewnych „tropizmów” wyraźnie ujawniających się na przestrzeni całego 50-letniego okresu moich praktyk artystycznych. Można te dwie tendencje w wielkim skrócie opisać jako „konserwatywną” i „awangardową”. Pierwszą cechuje respektowanie pewnych upowszechnionych szeroko cech rozpoznawczych dzieła plastycznego. Należy do nich np. użycie charakterystycznego rzeźbiarskiego lub malarskiego warsztatu. Druga tendencja (awangardowa, neoawangardowa) wiąże się z praktykowaniem działań uznawanych społecznie za kontrowersyjne lub niezrozumiałe, a za „artystyczne” raczej w wąskim gronie specjalistów.

Druga reguła to „aktywny negatyw”, czyli stosowanie pewnej zasady kompozycji formy wizualnej (wziętej ze szkoły Oskara Hansena) do „kompozycji” kolejnych etapów kariery zawodowej i twórczości. Rzeczona biografia, widziana w przekroju 50 lat, składa się z wielu sekwencji praktyk artystycznych kontrastowo (negatywowo) odmiennych. Przykładowo po okresie ignorowania walorów materialnej formy rzeźbiarskiej, kiedy królują „działania plastyczne” i „gry” wizualne, prowadzone w grupach i przybierające postać performance’ów, przychodzi okres, gdy twórczością władają obiekty materiałowoprzestrzenne i tradycyjne rzeźby.

7 Byłem studentem i dyplomantem tego architekta, urbanisty i dydaktyka. Badania jego dorobku w ostatnich czasach przyspieszyły dzięki takim książkom jak O. Hansen, *Zobaczyć świat*, red. J. Gola, Zachęta, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2005; *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacje*, red. M. Lachowski, M. Linkowska, Z. Sobczuk, Towarzystwo Naukowe KUL, Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2009.

Można zaryzykować twierdzenie, że te dwie przykładowe (i obecne w autokomentarzu oraz rozpoznawalne w konstrukcji książki-katalogu) „reguły” nie są w tej perspektywie całkiem subiektywne i jednostkowe. Mogą nabierać walorów „praw” narracji biografii artysty, wdrażanych w konkretnych historycznych warunkach kulturowych. Odzwierciedlać tok jakiejś zbiorowej narracji kulturowej, w ramach której toczy się ta indywidualna opowieść.



Jaka jest różnica między tak postrzeganym poznawczym walorem autobiografii a stosowanym od dawna i dość powszechnie w antropologii rozumieniem dokumentu biograficznego? Taka, że mamy tu do czynienia ze strukturalistycznym podejściem, co dalej nie wnosi wiele oryginalnych pomysłów metodologicznych, poza tym, że otwiera przepastny dyskurs strukturalistyczno-poststrukturalistyczny i przestrzeń filozoficzną gdzieś między Claude'em Lévi-Straussem, Michelelem Foucaultem i Jacques'em Lacanem.

Pewien godny uwagi walor być może mają wskazane przeze mnie „reguły” narracji. Na pierwszy plan wysuwa się jak miemam strukturalna wartość opozycji *Trwania* i *Wyjścia*, jako kontrastowych „tropizmów” rządzących biografią. W ogóle na plan pierwszy wysuwa się strukturalny walor opozycji i kontrastu jako wartości odmiennych od tak zwykle cenionej harmonii i proporcjonalności czy współbrzmienia. Ten „wynałazek” metodologiczny wydaje mi się dość płodny poznawczo i wart dalszego badania i opracowywania. (Choć, powie ktoś: stoi za tym po prostu Popperowska zasada falsyfikacji lub Derridańska „dekonstrukcja”.)

Interesujące dla aktualnego dyskursu staje się dociekanie epistemologicznych podstaw „opowieści”, a tym samym dociekanie źródeł jej legitymizacji. Pojawia się ponownie pytanie

o nauki o zarządzaniu, ponieważ prawdziwość narracji nabiera swojego dramatycznego sensu w kontekście pytania o prawomocność władzy. Pojawia się szereg zagadnień aktualnego dyskursu kulturoznawczego, skupionego wokół problemów „prawdziwości narracji”. Jak się rzekło uroda, ale także słabość narratystycznej onto-epistemologii bierze się z kłopotów, jakie ma ona z prawdą.⁸

Na gruncie badań sztuki kwestia „prawdziwości narracji” przenosi się w obszar „prawdziwości obrazów”. Tu problem staje się jeszcze trudniejszy. Stanowisk mamy w tej kwestii całe spektrum.⁹ Szeroko znana stała się oferta „realizmu traumatycznego” amerykańskiego krytyka sztuki Hala Fostera.¹⁰ Pewną nowość stanowi wyraźnie rysujący się w tym kontekście nurt postsekularyzmu i w ogóle zainteresowanie teologią (Giorgio Agamben, Agata Bielik-Robson, Slavoj Žižek).¹¹ Wziąłem swego czasu udział w tym dyskursie, uruchamiając w roku 2005 (z ks. prof. W. Kaweckim) na UKSW studia teologii kultury, a także grant NCN *Locus theologicus kultury wizualnej*.¹² Pokłosiem tych badań,

8 Spór o prawdę stał się jednym z centralnych zagadnień dyskursu humanistycznego. W tej kwestii syntetycznie oś sporu opisuje Stanisław Kowalczyk, *Pytanie o prawdę w ponowoczesności* [w:] *Nowoczesność/Ponowoczesność. Fenomen i wyzwanie*, red. J.S. Wojciechowski, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2009, s. 43.

9 Por.: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. naukowa M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2009.

10 Por.: Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przekład M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010.

11 Por.: J.S. Wojciechowski, *Władze widzenia. Post-świecka kultura wizualna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 20014, s. 281.

12 Grant NCN decyzja nr DEC-2011/01/B/HS2/05981 oraz książki: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kaweckim, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Instytut Papieża Jana Pawła II, Instytut Wiedzy o Kulturze UKSW, Warszawa 20011, oraz *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*, Instytut Dialogu Kultury i Religii UKSW, Kraków-Warszawa 2013.

inspirowanych w moim przypadku zbieżnościami między postfenomenologią (Jacques Lacan) i fenomenologicznie zorientowaną teologią (Karl Rahner, Hans Urs von Balthasar), jest zastosowana polemicznie wobec Hala Fostera kategoria „realizmu sumienia”.

Na koniec chcę wrócić do Windelbanda i jego źródłowych dla humanistyki podziałów. Mogą one wyjaśniać inne, nie tylko konserwatywne, separatystyczne strategie, widoczne dziś zwłaszcza w szkolnictwie. Strategie te można by rozumieć jako zgodne z onto-epistemologicznymi trendami w dyskursie metodologicznym. Otóż problem polega na tym, że zachowania decyzyjnych gremiów w instytucjach polskiej sztuki i nauki wiele wspólnego z tym dyskursem nie mają. Śmiem twierdzić, że nie mają wiele wspólnego z żadną onto-epistemologią, ani postępową (pochodną oświeceniowego korelacionizmu), ani konserwatywną (transcendentalistyczną). To „konserwatyzm” raczej obronny, typowy dla elit eksperckich i polskiej merytokracji funkcjonującej w strukturach instytucji nauki i sztuki.

Skoro zgodnie z ruchem światowej wiedzy ku interdyscyplinarności, wyznaczającym ważne odkrycia i pozycje wiedzy od ponad 100 lat, optujemy w ważnych światowych instytucjach sztuki i nauki za płodnymi mieszankami („nomotetyczne kulturoznawstwo”, „nominalistyczny realizm”, „idiograficzne przyrodoznawstwo”), rzecz jasna nie możemy pozostać na gruncie interdyscyplinarności tylko w polu nauk humanistycznych i sztuki. Nie ma też rzecz jasna – idąc tą drogą – powodów do separowania sztuki od nauk ścisłych. Dlatego katastrofalne jest – opisane w tekście Jana Rylkego – rozdzielanie funkcjonujące w ustawowym podziale polskiej nauki na osobne dziedziny sztuki, nauk humanistycznych i nauk technicznych.¹³ Tym podziałom służy

13 Por.: J. Rylke, *Nauka polska wobec nauki w krajach rozwiniętych i miejsce w niej nauk środowiskowych*, Kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie „Aspiracje” nr 62/63.

upowszechniony dziś w obiegu społecznym przez część publicystów klimat nieufności dla nauk humanistycznych i fala poparcia fizyka-listycznie (w duchu newtonowskim) rozumianego realizmu, co wiązać miałyby się rzekomo z powrotem do nauk technicznych w szkolnictwie średnim oraz rozwoju nauk ścisłych i przyrodniczych w szkolnictwie wyższym, kosztem sztuki i innych nauk.

W optyce europejskiej humanistyki pojawiają się książki niejako „trzeciej fali” krytyki postmodernizmu, których autorzy szukają filozoficznych podstaw wyjścia poza horyzont oświeceniowy. Robią to na różne sposoby, nie tylko szukają (jak w perspektywie postsektularnej) uzasadnienia dla „stanu wyjątkowego rozumu”, jakim jest wiara.¹⁴ Przykładowo Quentin Meillassoux szkicuje perspektywę postkorelacionistyczną, w której pojawia się inny absolut.¹⁵

Szukanie inspiracji w naukach ścisłych – logice czy matematyce, biologii, geografii, to również tradycja awangardy. To wprost tradycja nowożytności z jej koryfeuszami, których nie wymienię, by nie budzić podejrzeń o brak proporcji. Historyczne przykłady tego rodzaju inspiracji łatwo znaleźć w czasach współczesnych.¹⁶ Tradycja ta powraca dziś

14 Por.: J.S. Wojciechowski, *Władze widzenia. Post-świecka kultura wizualna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

15 *Spoglądając przez otwartą w ten sposób szczelinę na absolut, odkryjemy w nim moc dosyć groźną – coś jakby głuchego, zdolnego niszczyć rzeczy i światy; zdolnego płodzić nielogiczne potwory; zdolnego równie dobrze nigdy nie przejść do czynu; zdolnego zićić każde marzenie, lecz także każdy koszmar* – Quentin Meillassoux, *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, Biblioteka Kwartalnika „Kronos”, Warszawa 2015.

16 Na konferencji *Czy badania artystyczne?*, na której prezentowany był skrót niniejszego tekstu, przykłady interdyscyplinarności w sztuce analizowano w referatach na temat twórczości Wacława Szpakowskiego i Barbary Kozłowskiej.

w nowej odsłonie.¹⁷ Przy czym poznawcze podobieństwa sztuki i nauki oraz ich odmienności postrzegane są dziś bardziej precyzyjnie jako fundamentalne dla kultury europejskiej.¹⁸ Samplowanie w ramach „gramatyk kultury europejskiej” wydaje się dziś szczególnym rodzajem onto-epistemologicznego anarchizmu lub, jak kto woli, partyzantki poznawczej i włączane jest hurtem do awangardy.

Jest przecież także „konserwatywny” punkt widzenia, pozytywnie nastawiony do interdyscyplinarności współczesnej wiedzy. Z tej perspektywy mówić możemy o zawsze aktualnej potrzebie wolności, o ryzyku związanym z poznawaniem świata, o poświęceniu i samotności radykalnego badacza. A być może także – to nie jest paradoks – o odpowiedzialności i w konsekwencji o państwie, jako ważnym elemencie organizacji wspólnoty. Kto jak nie artysta (niekoniecznie „awangardowy”) powinien wziąć na siebie ryzyko poznania z przyrodzoną odwagą, bezkompromisowością graniczącą z bezczelnością?

W tej perspektywie pragnę znaleźć jakieś mocniejsze argumenty za heurystycznymi walorami auto-bio-grafii pisanej przez tego samego autora, występującego – tak jak ja w opisywanym przypadku – w dwóch rolach: artysty i badacza. Ale uporczywie powracają podstawowe pytania, potwierdzając nieusuwalną problematyczność takiego układu. Niesie on niepokój wywoływany niespójnością ról. Niepokój biorący się z napięcia między chęcią pozytywnej samoprezentacji a badawczym imperatywem dociekania ukrytych „praw” rządzących zachowaniami artysty oraz imperatywem krytycyzmu. Czy niespójność ta zdolna jest generować jakiś rodzaj realizmu snutych narracji, czy trzeba je

raczej odsyłać w obszar niezliczonych postmodernistycznych, zapadniętych w sobie fikcji? Jeśli można jednak mówić o jakimś (fenomenologicznie pojmovanym) realizmie, to w jakim zakresie autobiograficzną narracją rządzą traumy, a w jakim sumienie? A może inne jeszcze władze? Przecież nie padło tu jeszcze nawet słowo o emancypacji.

Unosi się nad tymi rozważaniami aura starego metodologicznego dylematu: azaliż można być jednocześnie badaczem i przedmiotem badań? Dylemat w postaci pytania, ile badacza jest w przedmiocie badań, znamy co najmniej od czasów Wernera Heisenberga. W moim przypadku, a więc w wariacie autoetnografii artysty i na dodatek w pewnych okresach już nie analitycznej, lecz ewokatywnej, proporcje zostały mocno zakłócone – przedmiot badań rozpycha się nieznośnie. Czy to pytanie, w dobie fizyki kwantowej i upowszechnienia w humanistyce idei całkowicie wywrotowych wobec XIX-wiecznej *episteme*, nie trąci myszką? Toż to przedmiot badań dyktuje dziś prawa i miary.

Dylematy te mają znaną, anegdotyczną postać. Nadał im ją Andrzej Dobosz w filmie *Rejs*. Dobosz roztrząsał problem możliwości jednoczesnego bycia twórcą i tworzywem, powoli zanurzając się w Wiśle, aż do momentu, gdy całkiem zniknął pod wodą. Film i zabawna, metaforyczna (metonimiczna) konkluzja powstały równo 50 lat temu, w roku 1970.¹⁹ Dyskurs o postmodernizmie, jaki przetoczył się przez światowe środowiska intelektualne niewiele później, nadał starym dylematom i błyskotliwej anegdocie filmowej żywą aktualność i nowe konteksty. ✕

17 Por.: R. Kluszczyński, *Sztuka nowych mediów i jej przeobrażenia*, „Aspiracje” nr 3/2020, s. 77, a także P. Celiński, *Pozakartezjański dualizm: ciało, wirtualność i sztuka mediów*, „Aspiracje” nr 3/2020, s. 95.

18 Por.: A. Pałubicka, *Gramatyka kultury europejskiej*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2013.

19 Por. także: J.S. Wojciechowski, dokumentacja performance *Sztuka to inni* [w:] *Trwanie i Wyjście. Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW*, Monografia, Wydawnictwo Sztuka ogrodu sztuka krajobrazu, Warszawa, nr 3/20, Warszawa 2018, s. 324–325.



ŁUKASZ HUCULAK

La Tour i Latour. Nowy naturalizm

108

I

To chyba Wilhelm Worringer twierdził, że aby sprawy ruszyły z miejsca, trzeba się najpierw mocno nastraszyć. Szczęśliwie jesteśmy w nie najlepszym momencie. Po nudnych latach ostatniej dekady ubiegłego wieku trzecie tysiąclecie wita nas fajerwerkiem kryzysów. Żyjemy w czasach, kiedy nierzadkie jest przekonanie, że za 50 lat Ziemi już nie będzie. Boimy się imigracji, boimy się inwigilacji. Boimy się technologii i sztucznej inteligencji. Boimy się też przyrody: suszy, mikrobów i zjawisk atmosferycznych. Boimy się kosmosu, kosmitów i kostuchy.

Rok ubiegły postawił cywilizacji doniosłe pytanie: i co teraz? Być może stało się tak za sprawą kuratora weneckiego biennale. Jego życzenie *Obyś żył w ciekawych czasach* natychmiast się spełniło i kolejne biennale odbędzie się dopiero za dwa lata. W roku bieżącym możemy za to z grubsza odpowiedzieć na pytanie o aktualną sytuację: jest stabilnie nieprzewidywalna. Nikt już nie wątpi, że

można w trzy dni zamknąć wszystko, z wyjątkiem aptek, kościołów i spożywczaków.

Wiele pokazów mniejszych niż weneckie biennale nie zdążyło przenieść się w lepsze czasy i zostało wystawionych na widok kurzu i pajaków. W jednym z wywiadów dotyczących projektu *Wiek półcienia* jego kurator Sebastian Cichocki przyszłość zarysowuje następująco: *Do końca stulecia przetrwa bardzo mała część ludzkości, zorganizowana w nieliczne grupy koczujące i żyjące blisko natury tam, gdzie będzie się dało żyć. Myślę, że pewną rolę do odegrania wciąż będzie miała sztuka. Będzie przypominać praktyki z pogranicza sztuki konceptualnej i rolnictwa, bardzo bliskie życia, niemal nieodróżnialne od nieartystycznego tła.* (Przytrzymywanie w żałobie. Rozmowa z Sebastianem Cichockim i Jagną Lewandowską, www.dwutygodnik.com; dostęp: 15.01.2021).

Współbrzmienie tej wizji z refleksją posthumanistyczną wydaje się dla dzisiejszej sztuki symptomatyczne. Nie powinno jednak przesłaniać nie mniej ciekawego rezonowania z dwoma innymi, silnie moderującymi

aktualny kształt kultury nurtami: estetycznym „zwrotem” filozofii wyrażającym się rosnącym zainteresowaniem estetyką ewolucyjną, nowym materializmem i *Object Oriented Ontology*, a także symetrycznym niejako zwrotem „kognitywistycznym” w praktyce artystycznej (nurt Art & Science, Bio-Art, mokre media itp.). Estetyka ewolucyjna, badająca przejawy aktywności artystycznej nacelowanej na adaptacyjną skuteczność, niewartościująca co jest folklorem, a co sztuką wysoką, z lekka nawet zwracająca się ku zjawiskom bardziej powszechnym, nie zaś osobliwym – rzadkim i eksperckim, wydaje się narzędziem bezpośrednio przystającym do analiz Cichockiego. Znaczenie doświadczenia estetycznego w refleksji Timothy’ego Mortona, dla którego uczestnictwo w działaniach artystycznych okazuje się najlepszym przygotowaniem do obcowania z hiperobiektami, przywołuje za to romantyczną koncepcję wzniosłości i apoteozę dziwności, osobliwości i niepospolitości obecną w kulturze, z różnym natężeniem, od manieryzmu po surrealizm. Perspektywa, z jakiej Morton spogląda na zmiany klimatyczne i rzeczywistość, wydaje się nie mniej atrakcyjna zmysłowo i wizualnie niż romantyczna idea *sublime*, niekiedy zaś bardziej jeszcze fantastyczna niż średnio-wieczne bestiariusze, rojenia symbolistów i obsesje surrealistów. Wprawdzie opanowaliśmy już zamorskie krainy i alpejskie przełęcze, jednak w epoce Internetu rzeczy i kryzysu klimatycznego „natura nieożywiona” odzyskała całą swą tajemniczą, numinotyczną wręcz aurę. Przygotujmy się więc na dalszy wysyp organiczno-mineralnych kuriozów i spotworniałych hybryd, przedstawień podszytych pragnieniem obcowania z rzeczami groźnymi, niepojętymi, przerastającymi człowieka, asymilujących nieznaną teraz *przerażenie wynikające z nieustannego poczucia tkwienia wewnątrz czegoś obcego* (Maciej Guzy, *Postantropocentryczna niepewność. „Życie seksualne dzikich” jako spektakl ekologiczny*, „Didaskalia” nr 155, luty 2020). Tytuły

ważnych ubiegłorocznych wystaw: *Wiek półcienia, Zmierzch antropocenu*, potwierdzają chmurną, wieczorną aurę aktualnej sztuki. W ciemnościach widać mniej i rzeczy znajome nabierają egzotycznych kształtów. Bywają też noce, po których nic już nie jest takie samo.

Postnowoczesność, postprawda, posthumanizm. Postmodernizm był może pierwszym zwiastunem całego szeregu postzjawisk. Filozoficzni heroldowie schyłku poprzedniej i brzasku nowej epoki noszą znajome, „malarzkie” nazwiska: Lyotard (Jean-François), kurator wystawy *Les Immatériaux*, i Latour (Bruno), kurator *Critical Zones* (Center for Art and Media w Karlsruhe). Jeśli postmodernizm jest dla modernizmu tym, czym manieryzm był dla renesansu, nie dajmy się zaskoczyć nowemu luminizmowi, który umbrą Georges’a de La Tour pokryje cieniem pastelowe brokaty Jean-Étienne’a Liotarda. Reformację i kontrreformację w roli zaplecza intelektualnego dzisiejszych postreligijnych czasów zastąpią lęki antropocenu, zwrot ekologiczny podszyty krytyką konstruktivismu, posthumanizm i nowy materializm, asekurowane przez estetykę ewolucyjną. Od czasu do czasu w mroku załśni wielobarwna mozaika internetowego imaginarium, ikonosfera obrazów o niejasnym statusie, wielokształtny kolaż generowany wykładniczo przez sztuczną inteligencję. Dziś artysta nie musi już nosić swych obrazów pod powiekami, katalog wizualnych doznań w nieskończoność poszerza wirtualna rzeczywistość, bezpowrotnie zmieniając fizjologię percepcji. Sytuacja jest dynamiczna. Analiza punktów zapalnych na mapie aktualnej aktywności artystycznej wciąż nie pozwala jednoznacznie określić relacji poszczególnych zjawisk wyłaniających się z odmętów pluralizmu i ich postmodernistycznej bazy.

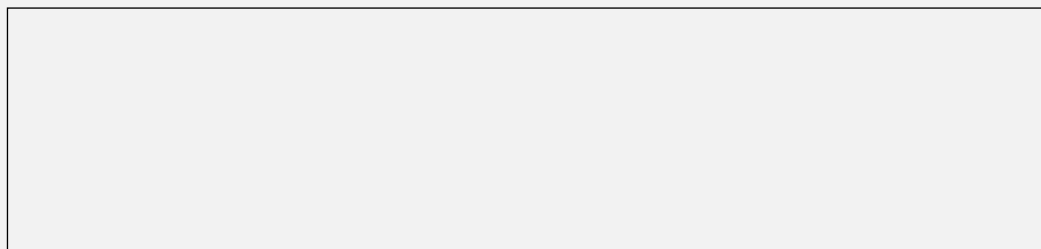
Ponowoczesny łącznik stanowi nieograniczona swoboda formalna, diagnozowana przez Jerzego Ludwińskiego powszechna koegzystencja stylistycznych postaw, proliferacja krzyżujących się gatunków. Jednak

znad horyzontu ów widok ocienia mgławica nieuchronnych problemów społecznych, ekonomicznych i klimatycznych, wymykające się cywilizacyjnej kontroli procesy i zjawiska podważające antropocentryczną wiarę w techniczną omnipotencję. Lepkie, nieuchwytnie, a wszechobecne hiperobiekt.

To ich obecność być może determinuje mroczną tonację obrazów malarzy figuratywnych spod znaku Nicoli Samoriego, Jia Ailiego, Justina Mortimera, Adriana Gheniego, czy Victora Mana. W świetle rozważań estetyków ewolucyjnych XIX-wieczny akademizm nie jest już obciachem. Znowu warto robić dzieła dowodzące nadmiaru czasowych i materialnych zasobów autora oraz manifestujące autodestrukcyjne fascynacje kolekcjonera. Nie jest to sztuka, która odbiega formalnie od rozwiązań znanych od wieków, wysyca jednak i odzwierciedla specyficzny nastrój epoki. Coraz częściej w ekspozycyjnym krajobrazie majaczą skaliste urwiska wystaw odwołujących się do ponurej estetyki Lovecrafta, Edgara A. Poego, wizji Cormaca McCarthy'ego (*A Dream within a Dream*, Narodni Gallerie, Praha; *Strach* Muzeum Narodowe w Kielcach; *Unexpected Encounters*, ARSENĀLS Exhibition Hall of the Latvian National Museum of Art in Riga; *Zmierzch antropocenu*, ASP Gdańsk). Dzisiejszy pejzaż jest „postać”, ciało zaś zdeformowane lub okaleczone. Aukcyjne rekordy bije Zdzisław Beksiński.



To wieczorne zmory. Tym, co czeka nas o świcie, zajmuje się Sci-Art, Bio-Art i Net-Art, antycypacje kolonizujące nieznane jeszcze obszary ikonografii, asymilujące egzotyczne narzędzia, media i technologie. Internet jawi się uniwersum tyleż opartym na ewolucji form już znanych, ile radykalnie odmiennym. Jest zarówno instrumentem (bardzo uniwersalnym: kreacji i popularyzacji), jak i wirtualnym rekwizytorium, alternatywnym względem rzeczywistości i niewyczerpanym źródłem motywów, rozwiązań i skojarzeń, nieporównanie bujniejszym niż rajski ogród teologicznej wyobraźni średniowiecza, o wiele rozleglejszym od nowożytnej mapy rzeczywistości, bogatszym także niż zasilająca modernizm ikonosfera industrialno-mieszczańskiego społeczeństwa. A przede wszystkim bardziej wszechobecnym, niż zapowiadający postmodernizm pop-art. Żadna z poszerzających spektrum malarzkich tematów i instrumentów rewolucji ubiegłych epok nie może równać się ze zdalnym i niekontrolowanym zalewem internetowej rozrywki, reklamy i komunikacji, presją mediów społecznościowych, interaktywnym bogactwem świata gier – rezerwuaru współczesnej mitologii. Swobodna migracja, nieuchronna asymilacja, autoekspresja, street-art i tatuaż, instytucjonalne zainteresowanie kolejną generacją „Nowych dzikich”, podkreślają nie tylko popyt na rodzime *bad painting*, ale też pokoleniową wiarygodność wystąpień odrzucających szablonowość kanonów, drwiących z oficjalnych konwencji i akademickiego poloru. Ten artystyczny



oversize z dziurą w kolanie: *wasze normy nas nie dotyczą*, dominuje w najbardziej klasycznym gatunku – malarstwie, które wciąż traktuje technologię cyfrową bardziej jak szkielet i archiwum motywów niż medium. Wydaje się jednak, że wraz z nowym milenium na dobre ruszył projekt radykalnej rewaloryzacji środków. O ile modernizm, a nawet postmodernizm, zasadniczo opierał się na płótnie, gipsie, żeliwie i kolorowych proszkach, o tyle dzisiejsza działalność artystyczna coraz częściej manifestuje się w „hipernaturalistycznych” mokrych mediach (Bio-Art) bądź całkiem wirtualnych środowiskach elektronicznych. I choć uważni obserwatorzy wskażą historyczne precedensy: alchemiczne zainteresowania renesansu i scjentyistyczne oświecenia, francuskie ogrody, land-art, ekscesy modernizmu, wydaje się, że nie należy lekceważyć oryginalności i potencjału wciąż wzbierającego nurtu Sci-Art (Art & Science). Jeśli gdzieś wydarzy coś nowego, tym razem może to być laboratorium.

Ewolucja przecież trwa. Z patronującym modernizmowi Arthurem C. Danto polemizuje Denis Dutton. Choć estetyka ewolucyjna wciąż ma więcej do powiedzenia w aspektach antropologicznych, pozwala – w sojuszu z *neuroscience* – analizować realizacje artystyczne z perspektywy adaptacyjnej użyteczności specyficznych kompetencji percepcyjnych, jako oryginalną manifestację sprawności, przetwarzania informacji i sugestywnej prezentacji. Byłby to mechanizm pozwalający również rozpoznawać i komunikować określone treści, uwrażliwiający na niedowartościowane zagrożenia, skłaniający do rozważenia alternatywnych perspektyw i scenariuszy. Instrument zyskujący w rękach artysty potencjał perswazyjny, wpływający na opinie „suwerena” i decyzje „aktorów”. W tym sensie spór o genezę sztuki, próba wykluczenia jej natywnej (naturalnej i adaptacyjnej) bądź konstruktywnej (spekulatywnej i kulturowej) natury, jest drugoplanowy. Trudno dowieść fundamentalnej sprzeczności instynktownych

potrzeb estetycznych z celami, jakie na płaszczyźnie społecznej realizują programowane kulturowo instytucje finansujące i popularyzujące sztukę. Owe instytucje są niejako kolejnym etapem w ewolucji narzędzi, jakimi indywidualne instynkty estetyczne manifestują swą cywilizacyjną użyteczność. Ujawniając swoje funkcje, sztuka zyskuje wraz z nimi stosowne struktury instytucjonalne. Na poziomie indywidualnym odzwierciedlają one preferencje estetyczne, będące pochodną percepcyjnych instynktów i kulturowych konwencji. Na poziomie społecznym ich programy stają się wypadkową przewidywalnej do pewnego stopnia dynamiki cywilizacyjnej (progresji naukowej i technicznej) oraz czegoś zgoła nieprzewidywalnego i akcidentalnego. Ów trzeci, obok potrzeb indywidualnych i społecznych programów, czynnik, znacząco korygujący kierunki poszukiwań artystycznych, można lokować właśnie w wywodzącym się z ontologii zorientowanej na przedmiot hiperobiekcie, niewidocznej, niekontrolowanej, lecz wszechobecnej strukturze, która cyklicznie definiuje osobliwość danej epoki. Wydaje się, że wraz z pojawieniem się nowych problemów cywilizacyjnych nieuchronnie musi coś nowego wystąpić w estetyce. Mamy wszystko, czego potrzeba: narzędzie (Internet, Bio-Art), motyw (zmiany klimatyczne i inne kryzysy), a także (całkiem pokaźne, jak się zdaje) grono egzekutorów tej zbrodni.

Czy są to przesłanki pozwalające nieśmiało epokę postmodernizmu domknąć, otwierając w historii praktyk artystycznych kolejny rozdział? To zależy od definicji ponowoczesności. Jeśli jest to epoka, której pluralizm zasysa wszystko dokoła, nie ma już szans, by umknąć z jej horyzontu. O ile jednak w postmodernizmie hiperobiektem determinującym wizję rzeczywistości, a zatem także kształt kulturowego imaginarium, był ekonomiczny paradygmat kapitalizmu, o tyle dziś, choć nie bez związku z poprzednią epoką (zasoby), staje się nim relacja ludzkości z „siłami natury”,

a konkretnie podszyta skażeniem atmosfery i wirusową mutacją redefinicja naszego stosunku do świata „niehumanicznego”. Tak jak struktury i mechanizmy globalnego handlu, znajdując potwierdzenie swych ekonomicznych reguł w teorii doboru naturalnego, kształtowały procesy społeczne i kulturowe oraz zapewniały w końcu XX wieku uniwersalne matryce rzeczywistości, tak dziś niezaprzeczalną przewagę zyskuje troska już nie o „równowagę”, ale o radykalną rekonstrukcję. Wcześniej afirmatywnie (pop-art) bądź krytycznie (sztuka zaangażowana) sztuka korespondowała z fascynującym paradigmatem wzrostu gospodarczego, na przemian wychwalając utowarowienie bądź krytykując monetyzację rzeczywistości. Dialektyce sporu zaangażowanych społecznie kontestatorów i salonowych beneficjentów kapitału sekundowało środowisko z jednej strony tęskniące za silną ekspresją wizualną, z drugiej zaś nieskłonne poświęcać artystyczną autonomię. Wielu z tych twórców dziś dobrze odnajduje się na scenie udrapowanej kolejnymi kryzysami: klimatycznym, zdrowotnym, społecznym, przyjmując postapokaliptyczną niekiedy estetykę posthumanizmu, postreligijnego ekologizmu i wirtualnego materializmu. Zjawiska te anulują atrakcyjność spekulacyjno-giełdowego hiperobiektu w konfrontacji z prawdziwie darwinowskim lewiatanem globalnej klęski żywiołowej. Paraliżująca zależność od czynników niehumanicznych wypiera widmo niewidzialnej ręki rynku.

Czy spodziewać się czegoś nowego? Czy gorączkowo sięgać do postartystycznych refleksji Jerzego Ludwińskiego? Szukając widoków na jutrzejszą sztukę z perspektywy Wrocławia, postawmy – obok dwóch francuskich filozofów o „malarskich” nazwiskach – polskiego teoretyka, o nazwisku przywołującym francuskich monarchów. Cóż znalazłoby się dziś w jego Muzeum Sztuki Aktualnej? Czasy wydają się sprzyjać kolejnemu skajarzeniu praktyk o charakterze artystycznym z poznawczymi, swoistej aktualizacji

w analogii do czasów, kiedy funkcjonowały wspólnie w obszarze magii, rozumianej jako przedreligijne narzędzie ustalania relacji człowieka ze światem. W średniowieczu stosunki te definiowały za pośrednictwem kultowych artefaktów teologiczne dogmaty. W nowożytnym humanizmie poznawcze ambicje sztuki skierowały ją w objęcia racjonalizujących narracji. Dziś osoby tak wpływowe jak Hans Ulrich Obrist wyrażają przekonanie, że autoświadoma i niezależna dzięki modernizmowi Sci-Art zapewni posthumanizmowi wielofunkcyjne i metodologicznie dojrzałe narzędzie poszukiwania celów, korygowania kierunków i popularyzowania wyników nauki.

II

Modernizm, czyli powaga i progresja. I postmodernizm – przekora, drwina i eklektyzm. Czy da się to połączyć? Zanim Hans Belting napisał historię obrazów przed historią sztuki, dość często pojawiały się zapowiedzi jej końca. Jednym z heroldów epoki postartystycznej był Jerzy Ludwiński. Badacze rzadko ryzykują podobne diagnozy, skoro jednak rozważa się teoretycznie świat bez człowieka lub choćby mniej ludzki (transhumanizm), można w naszej posthistorycznej epoce, pozbawionej prawdy, religii i przyszłości, zakładać również daleko idące metamorfozy innych ludzkich wynalazków, w tym sztuki. Skoro przed historią sztuki ludzkie artefakty powstawały z powodów innych niż te, jakie zwykliśmy przypisywać intencjom artystycznym w modelu kantowskim, należy założyć, że mogą one być inne również w epoce posthumanizmu. Niewykluczone, że owa postsztuka czy transsztuka, zgodnie z zapowiedzią Sebastiana Cichockiego, zredukowana zostanie

na powrót do organizacji przestrzeni w celu jak najlepszego skorelowania struktury otoczenia z jakością egzystencji, ewentualnie do optymalizacji wizerunku w celu maksymalnego zwiększenia biologicznej (i wirtualnej) atrakcyjności.

Wydaje się jednak, że walka o cele ambitniejsze nie jest jeszcze skończona. Zapewne będzie więc jednym i drugim, bo każda z tych funkcji stanowi rozwinięcie trywialnych użyteczności zawsze zaspokajających określony obszar egzystencjalnych potrzeb człowieka. Ich proporcjonalny udział w całej aktywności estetycznej człowieka może być nawet spory, zwykle jednak nieproporcjonalny do obecności instytucjonalnej. Naturalne mechanizmy adaptacyjne zawierają pewne elementy analizy i kreowania zjawisk wizualnych, podobnie jak naturalną potrzebę katalogowania ciągów przyczynowo-skutkowych. Sama sztuka pozostaje jednak w definicji, podobnie jak nauka, wynalazkiem inteligencji, narzędziem użytecznym jedynie w społeczności dysponującej nadwyżką zasobów, pojawiającym się w sprzyjających okolicznościach uzyskania określonego potencjału przestrzennego, surowcowego i informacyjnego, po zaspokojeniu bardziej podstawowych potrzeb piramidy Masłowa. W najbardziej sprecyzowanym kształcie ugruntowana teoretycznie w oświeceniu, posiada też stosowne poświadczenie w historycznej praktyce. W szerszym sensie obejmuje w aspekcie wizualnym wymykający się hierarchiom folklor, organizację przestrzeni, spajające współczesne miejskie „plemiona” odmiany street-artu, manifestacje służące budowaniu instytucjonalnej władzy i utrwalaniu tożsamości struktur społecznych.

Chcielibyśmy jednak również estetyki w ujęciu Kanta i Baumgartena, zakładającej kształcenie określonych kompetencji poznawczych, testowanie aktualności paradygmatów, podtrzymywanie zdolności do rozumienia świata. Rzecz jasna, mnogość

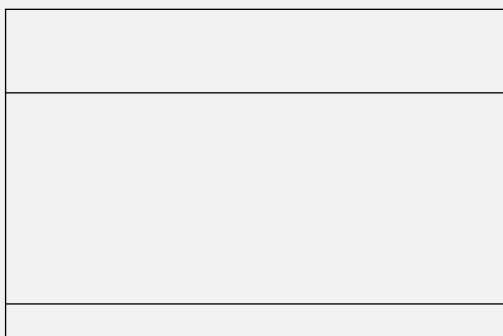
funkcji nie uniemożliwia dyskusowania uniwersaliów. Teoria sztuki nie redukuje się jednak do uśrednionej definicji piękna. Kiedy Denis Dutton twierdzi, że podobnie jak intuicyjne rozpoznanie stanu zdrowia nie wymaga fachowej wiedzy medycznej, tak rozumna dyskusja o kategoriach estetycznych nie jest spętana kulturowymi kodami, odnosi się do bardzo określonej sfery praktyk estetycznych. Nie ulega wątpliwości, że są wśród nich zarówno powszechne, ahistoryczne i globalne, jak i specyficzne, ograniczone przestrzenie i periodycznie ramą pewnej konwencji. Być może należy nie tyle szukać estetycznych powszechników, ile badać swoistą dynamikę wyróżników, nie cechy formalne zjawisk artystycznych, ale mechanizmy uzgadniania granic działalności artystycznej, swoistą dynamikę „teoretycznego” komplikowania, abstrahowania i sublimowania praktyk estetycznych pod kątem kontrolowania procesów „*making special*”. Niektóre formy estetycznego wyróżniania (określonych osób, przedmiotów lub zachowań) są powszechne dla wielu kultur. Trudno jednak wskazać w cywilizacjach innych niż zachodnia praktykę świadomej „brutalizacji” przedmiotów wyróżnionych: konceptualnej sakralizacji przedmiotów utylitarnie pospolitych. To wydaje się być zjawiskiem wysoce nietypowym, charakterystycznym dla konceptualizmu, intelektualnego projektu, którego symbolem stała się „zdemobilizowana” toaleta, urynał domagający się „bezinteresownej” kontemplacji. Choć niewykluczone, że i w tym gościła się pewna matrymonialna intencja, brawurowym szturmem na akademickie tabu zwracająca uwagę prawdziwych koneserów, a przez to wzmacniająca awangardowy potencjał autora. „Upiększający” go intelektualnie gest, choć ryzykowny, przyniósł sławę, która nie może równać się z doraźną popularnością większości ówczesnych malarzy.

Jeden z badaczy postmodernizmu, Marcin Giżycki, właśnie w konceptualizmie widzi ostatnie tchnienie awangardy, ambitny

projekt unifikacji podszyty założeniem postępu. Czy po okresie pluralistycznego autotrofizmu, w obliczu nowych problemów cywilizacyjnych prześwity postmodernizmu odsłaniają dziś tamte aspiracje? Jeśli jednym z wyróżników postmodernizmu był naukowy sceptycyzm, nie ignorujemy aktualnych oznak zainteresowania. Nowe perspektywy filozoficzne, technika, ale również badania naukowe, czynią nasz świat „*special again*”. Sztuka z łatwością odnajduje dziś wartościowe kalorie w teoriach serwowanych przez fizykę cząstek elementarnych, kosmologię czy genetykę. Wydaje się, że ewolucyjne i posthumanistyczne zainteresowania estetyki asekuruje coraz mocniej poznawczy zwrot w sztuce. Aspekty formalne często stają się narzędziem testującym treści o charakterze badawczym. Towarzyszące sztuce końca XX wieku przeświadczenie, że wszystko już było, znika pod naporem nowych instrumentów, nowych tematów, a zwłaszcza nowych problemów. Nieśmiało wraca modernistyczna ambicja, pozbawiona jednak awangardowego ekskluzywizmu. Dziś jest już oczywiste, że jesteśmy mieszkańcami globalnej wioski zbudowanej w beczasowym matriksie. Tym śmieiej można zająć się spekulacjami na temat kwantowego splątania, czarnych dziur, a przy tym zachwycać się wizualną efektywnością obrazów nawiązujących do XIX-wiecznego akademizmu. Ich pozorny archaizm jest zresztą często zapośredniczony instrumentarium cyfrowym. Być może jak realizm XVII-wieczny odnawiał się przez manifestacyjną pospolitość, a XIX-wieczny przez wprowadzenie industrialno-mieszczańskich tematów, tak ikonosfera współczesnej figuracji odnawia się przez ikonografię Internetu i funkcjonalność programów Adobe. Pomijając techniczne aspekty utrwalania tych obrazów, ich wizualna ewolucja może biec w nieskończoność. Z każdym nowym pokoleniem, z każdą nową estetyczną modą, równoległe do ewolucji naszego wizualnego środowiska ewoluować będą tematy, motywy i dekoracje,

w jakie „oprawiony” jest świat. Poniekąd jest to więc kwestia cyklicznej zmiany rekwizytów, choć aktualnej wymianie rozmachu przydaje z pewnością bezprecedensowa akceleracja techniczna.

Zjawiskiem o charakterze bardziej bezprecedensowym, a przy tym potencjalnie silniej rewaloryzującym praktykę artystyczną, wydaje się nurt Art & Science. W ostatnich dekadach projekty powstające na styku sztuki i nauki weszły oficjalnie w obieg instytucji badawczych i wystawienniczych, np. *Art & Science meeting* w gdańskiej Łażni, wrocławskie Biennale WRO, sympozjum w Instytucie Nenckiego PAN, konkurs w Centrum Kopernik i rezydencje artystyczne w CERN. Podobne programy prowadzą paryskie Centre Pompidou (*Mutations/ Créations: Neurones – Les intelligences simulées*), kierowana przez Obrista Serpentine Gallery, berlińskie HKW (*Missisipi. An Anthropocene River*), Smithsonian Institute i wiele innych. Towarzyszy im wzmożone zainteresowanie gabinetem osobliwości (*Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* w Kunsthistorisches Museum Wien 2019, *Wunderkammer: A Century of Curiosities*, MoMA 2008). Odpowiedź na pytanie, do czego *art* potrzebuje *science* i jakie mogą być konsekwencje wzajemnego zbliżenia, wymagałaby prześledzenia dotychczasowej obecności zagadnień naukowych w polu sztuki, a także estetycznych w badaniach naukowych. Być może obserwowane zbliżenie Art & Science ma charakter akcydentalny i powierzchowny, ale niewykluczone, że jest symptomem trwalszej redefinicji, która skutkować będzie nowym modelem funkcjonowania sztuki. Uwaga, z jaką świat artystyczny przyjmuje najnowsze doniesienia naukowe, potwierdza stale rosnącą atrakcyjność estetyczną i filozoficzną naukowych teorii. Pozwalają one poszerzać sztukę o obszary pozostające do tej pory poza możliwością wizualnej reprezentacji. Jednocześnie obserwować można symptomy wzajemności, wskazujące potencjalne zainteresowanie



intuicyjną i otwarcie eksperymentalną formułą praktyki artystycznej w zobligowanych ścisłą metodologią środowiskach naukowych.

Art & Science coraz częściej wzajemnie się inspirują i zasilają. Szczególnie atrakcyjne wydaje się poszerzenie klasycznej formuły *mimesis*, w której „sztuka naśladuje naturę”, do modelu, w którym ambicje sztuki obejmują „uzupełnianie” i „przewidywanie”, formowanie i kształtowanie elementów środowiska, a nawet „wytwarzanie” rzeczywistości. Wspólnym mianownikiem estetyki, sztuki i nauki jest doświadczenie, fizjologia percepcji oraz bardzo rozległa problematyka wizualnego przetwarzania wiedzy.

Być może więc instytucjonalna sztuka po postmodernizmie od swych poprzednich wcieleń różnić będzie się nie tyle radykalnie nową formą wizualną, ile funkcjonalnym sfokusowaniem. W tej materii wariacyjność od przeszło dwóch tysięcy lat pozostaje stosunkowo niewielka i zależy zasadniczo od oczekiwań zleceniodawcy. Wydaje się jednak, że postmodernizm zamyka proces uniezależniania się od mecenatu ideologicznego: kościelnego, feudalnego, państwowego, upodabniając poniekąd artystę do prowadzącego badania podstawowe naukowca. Śledząc kolejne przemiany w obszarze funkcji sztuki, od magiczno-rytualnej (prehistoria), kultowej i religijnej (antykw i średniowiecze, częściowo również nowożytność), kolekcjonersko-muzealnej (nowożytność), edukacyjnej i utopijno-społecznej (oświecenie i XVIII wiek), a także biorąc pod uwagę zakwestionowane

przez modernizm próby aplikacji w sztuce paranaukowych kanonów warsztatowych i aksjologicznych akademizmu, zauważyć można symptomy poszukiwania w obrębie praktyk artystycznych nowej formuły.

Podążając za poszerzającym się obrazem świata, penetrując nowe perspektywy oraz przetwarzając teorie już zarzucone, sztuka towarzyszy poznaniu, a być może nawet „intuicyjnie” nakierowuje je na eksplorację określonych obszarów rzeczywistości. Potencjał, który kryje się w spontanicznym badaniu zależności między zjawiskami, w dalszej kolejności może prowadzić do bardziej szczegółowych i systematycznych badań. Zapotrzebowanie na współpracę potęguje zresztą zaawansowanie aktualnych badań, stopień komplikacji ich wyników. Aplikacyjna sprawczość nauki, pozbawiona intuicyjnego komponentu dostarczanego przez kulturę, mogłaby niebezpiecznie zbliżyć się do narzędzi inżynierii społecznej, nacelowanych jednostronnie na ekonomiczną efektywność. Szereg kryzysów pierwszych dekad trzeciego tysiąclecia dobitnie ujawnia potrzebę uprawiania nauki w perspektywie społecznej i ekologicznej odpowiedzialności, akcentowanej właśnie w praktykach artystycznych.

Coraz częściej wydarzeniom Art & Science towarzyszy debata wokół redefinicji statusu człowieka oraz jego relacji z innymi, tak zwanymi nieludzkimi organizmami. Jej dynamika rośnie proporcjonalnie do świadomości antropogenicznej presji na środowisko naturalne, a także czynników technicznych na nasz własny status ontologiczny. Refleksja filozoficzna Latoura, Haraway, Braidotti czy Kurzweila wydaje się stałym komponentem rozmaitych projektów artystycznych tworzonych przy użyciu laboratoryjnego instrumentarium i najnowszych metod obrazowania naukowego. Historyczne echa, sięgające nowożytnych reprezentacji przyrody (choćby XVI-wiecznych martwych natur) lub zorientowanych poznawczo postaw Piera della Francesca, Leonarda da Vinci,

Albrechta Dürera i Wenzla Jamnitzera mogą stanowić dla dzisiejszych poszukiwań Olafura Eliassona, Andy'ego Golsworthy'ego, Atilly Csörgö, Tomása Saracena czy Elvina Flaminga pożądane wzorce. Trzeba jednak zauważyć, że współczesność dysponuje nieporównanie większym zapleczem instytucjonalnym, które tego rodzaju projektom może przydać spektakularności gotyckich katedr. Zaangażowanie ponadnarodowych ośrodków badawczych (CERN) i agencji kosmicznych (NASA i projekt Saraceno) pozwala snuć wizje, w których po okresie autonomii budowanej od epoki romantyzmu („nowa świecka religia”) działalność artystyczna stanie się nieledwie eksperymentalnym zapleczem procesów poznawczych, nie ograniczając ambicji do popularyzacji i dokumentacji nauki, ale wnosząc do niej spektrum własnej, usankcjonowanej modernizmem autoświadomości. Obawy o utratę autonomii tak zadłużonej w nauce sztuki nie wydają się bardziej zasadne od lęków o to, czy podczas kolejnej rewolucji naukowej sztuka wraz z nauką nie staną się razem podmiotami techniki, zaawansowanymi narzędziami AI służącymi optymalizacji środowiska i tworzeniu warunków maksymalnie sprzyjających jakości i trwałości inteligencji biologicznej.

W roku 1994 Jerzy Ludwiński swoje inauguracyjne wystąpienie na ASP zaczął od dinozaurów. Po nawiązaniu do filmu Spielberga kontynuował: *drugą taką modą jest postmodernizm. Gdziekolwiek, cokolwiek czytamy, to jest zawsze postmodernizm. Uważam, że postmodernizm polega na kontrolowanym synkretyzmie*. Po czym stwierdził: *Można powiedzieć, że postmodernizm to szczególnie przypadek modernizmu, który jest jakby jego środkiem, od którego wszystko ewoluuje we wszystkich możliwych kierunkach* (Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, ASP w Poznaniu, BWA we Wrocławiu, ISBN 9788388400360187). Ludwiński chciał widzieć w modernizmie epicentrum, od którego rozchodzą się fale postmodernizmu,

antytezy modernizmu skazane na operowanie w terenie „ogołocnym” i „wypalonym” przez Duchampa. Pojawia się też w jego refleksji wątek paraleli naukowej. Otóż rozważa on powstanie, na wzór „miękkiej nauki”, *soft-artu*, który wypełniałby wszystkie puste przestrzenie, wnikał w najmniejsze pęcherze wytworzone pod naporem rozrastającej się nauki, uszczelniając *science* i sztukę zarazem. Kryje się w tej idei nie tylko dowartościowanie pomijanej w awangardzie „ariergardy”, która porządkuje dziewicze tereny po przejściu harcowników, postmodernistycznych plantatorów zagospodarowujących przejęte przez modernizm obszary. Sytuacja dzisiejsza jest lepsza o tyle, że sztuka, usamodzielniona przez modernizm i zahartowana przez postmodernizm, może sobie pozwolić na wszelkie mezalianse.

Ludwiński pisze o czymś, co dziś z całą siłą uświadamia Internet. Skrócenie dystansu, czasowego i dyscyplinarnego, do najodleglejszych zjawisk unieważnia potencjał rewolucji. Coś, co jest daleko, w sieci jest blisko. Internet pozwala dotrzeć natychmiast do form i fenomenów, które wcześniej wymagały długotrwałych kwerend, i wszystko to inkorporuje do sztuki współczesnej. Dominują analogie, chronologiczne podziały stają się umowne: *Wieczność sztuki. Poszczególne fazy sztuki nie są już nawzajem przeciwstawne, nie będą się nawzajem zjadać* (str. 167). W końcu ubiegłego wieku Ludwiński konstatuje, że sztuka nie patrzy już tylko do przodu, ale zasysa wszystko wokół. Z drugiej strony – nurty i tendencje nie zwalczają się wzajemnie, nie różnicują, lecz przenikają się, współdziałają i współpracują, formułując nowe rozwiązania. Zamiast centralistycznej atomizacji, płynne rozproszenie i polimorficzne współistnienie: *wyobraźmy sobie strukturę wielowymiarową, bardzo nieregularną, ale dostatecznie elastyczną, stale się rozszerzającą i zmieniającą barwy. Taki mógłby być model sztuki. Awangarda sprawia, że model rozciąga się i zaczyna pękać, tworzy enklawy poza granicami*.

Faza przedmiotu, faza przestrzeni, faza czasu – happening, faza wyobraźni, faza nieskończoności, faza zero i wybuch. Aktualnie nie ma jednego modelu sztuki, jest ich wiele. Koniec sztuki przemocy. Sztuka stała się otwarta. Nastąpiła wieczność sztuki (str. 173). Gdzieś około roku 1970 lokuje w sztuce eksplozję i początek historii sztuki bez formalnej awangardy. Jako że nie ma dominujących paradygmatów, nie ma hierarchii, nie ma wyróżnionego modelu sztuki: *być może już dzisiaj nie zajmujemy się sztuką po prostu dlatego, że przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się w coś zupełnie innego, czego nie potrafimy nazwać.*

Pobrzmiwa w tych słowach syntetyczna charakterystyka hiperobiektów, które same w sobie, będąc czymś naturalnym i sztucznym zarazem, wymykają się dyscyplinarnym systematykom (Karoliny Żyniewicz koronawirus jako monumentalny performance bio-artystyczny). Sztuka jako hiperobiekt, w myśl ewolucyjnej estetyki oplatający niemal niepostrzeżenie rzeczywistość z pomocą Sci-Artu, Bio-Artu i Internetu, przy wtórze nowego materializmu i realizmu spekulatywnego. Ontologia zorientowana na przedmiot, czyniąca „special” całą rzeczywistość, wcielającą w życie dadaistyczne rojenia o uprzedmiotowieniu człowieka i animizacji przedmiotów. Art & Science jako nowy tenebryzm, caravaggionizm przywracający sensualnemu doświadczeniu wymiar sakralny, odnawiający je przez naturalizm, lecz nie w aspekcie czysto wizualnym, nie w sferze sposobów obrazowania. Rewaloryzujący potencjał badawczy i perswazyjny sztuki z perspektywy użytych środków i narzędzi, przez „naturalizację” warsztatu artysty manipulującego procesami biologicznymi. Wszystkie te nurty w jakimś sensie redefiniują nasz stosunek do rzeczywistości: estetyka ewolucyjna – poszerzając instytucjonalną teorię kultury, *Object Oriented Ontology* i hiperobiekt – ustanawiając na nowo niezwykłość natury, a Bio-Art i Sci-Art – wykorzystując środowisko nie jako wzorzec wizualny, ale narzędzie i surowiec sztuki. ✘

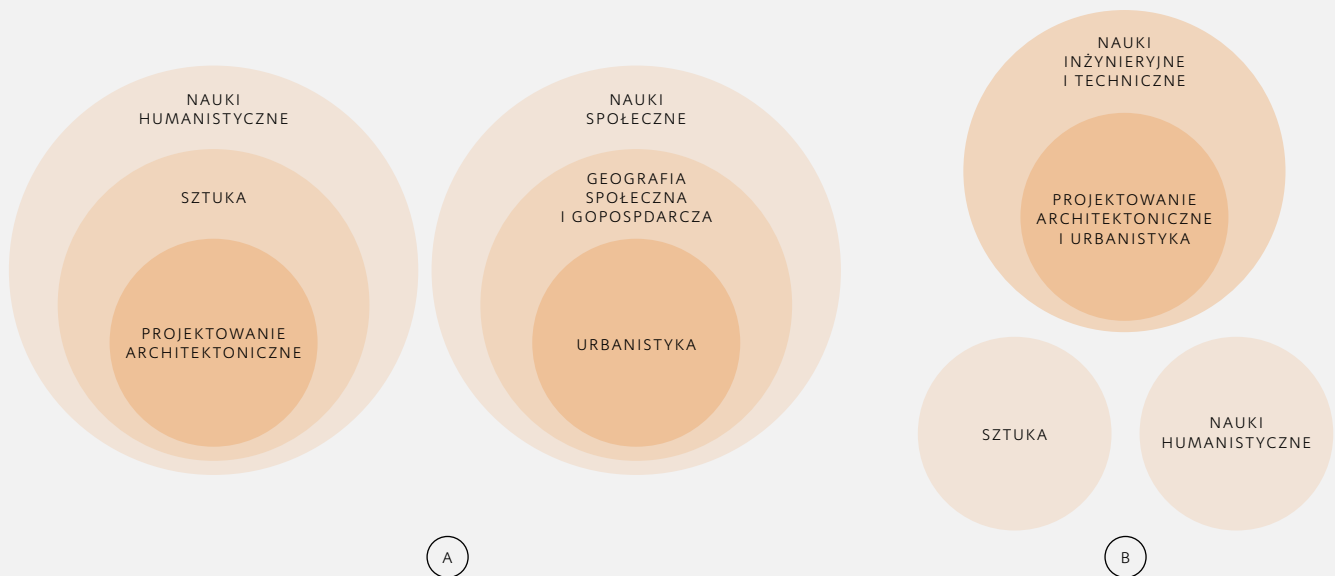
Nauka polska wobec nauki w krajach rozwiniętych i miejsce w niej nauk środowiskowych

WSTĘP

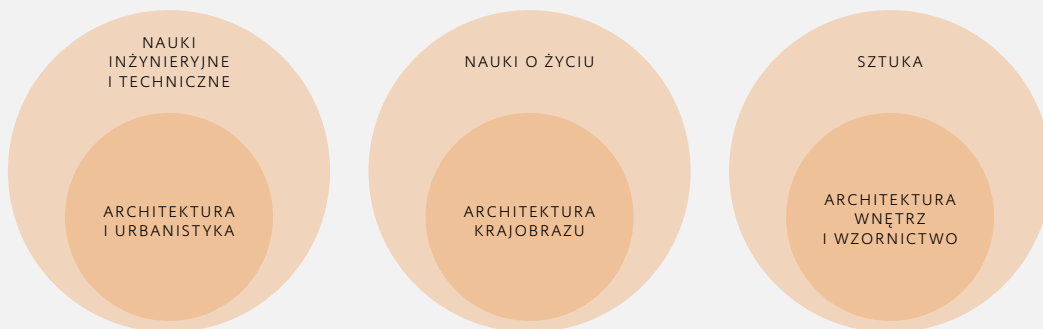
W 2018 roku określono w preambule do ustawy, że: *uczelnie oraz inne instytucje badawcze realizują misję o szczególnym znaczeniu dla państwa i narodu: wnoszą kluczowy wkład w innowacyjność gospodarki, przyczyniają się do rozwoju kultury, współkształtują standardy moralne obowiązujące w życiu publicznym* [ustawa – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce 2018]. W ślad za tym Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego wprowadziło nową klasyfikację dziedzin i dyscyplin, która w założeniu była dostosowana do standardów międzynarodowych i miała uwolnić potencjał polskiej nauki [Konstytucja dla nauki 2018]. Koncepcja dostosowania systemu polskiej nauki do standardów obowiązujących w nauce światowej zakładała przyjęcie systemu zaszeregowania dyscyplin naukowych, opracowanych przez grupę ekspertów ds. wskaźników naukowych oraz technologicznych i postulowanych do wdrożenia przez Organizację Współpracy Gospodarczej i Rozwoju (OECD

– Organisation for Economic Co-operation and Development), do której od 1996 roku należy Polska [Working... 2007]. Jednak pod naciskiem decydentów, reprezentujących m.in. architekturę i urbanistykę, zmieniono w Polsce zaszeregowanie niektórych dyscyplin, przede wszystkim dotyczących aktywności związanych z kształtowaniem życia człowieka, i utrzymano system istniejący, który zarówno architekturę, jak i urbanistykę sytuował w obrębie nauk technicznych [Zależności... 2018]. W krajach rozwiniętych inne jest miejsce tych dyscyplin: architektura (*architectural design*), jako składowa sztuki, należy do nauk humanistycznych, a urbanistyka (*urbanstudies – planning and development*) do nauk społecznych. Porównanie tych dwóch modeli funkcjonowania widzimy na ryc. 1.

W 2019 roku zgłosiłem projekt badawczy, który miał na celu porównanie owych modeli, ale w negatywnych recenzjach podkreślono, że odmienne umiejscowienie projektowania architektonicznego i urbanistyki nie wpływa na ich funkcjonowanie. W badaniach nad



↑ RYC. 1. USYTUOWANIE PROJEKTOWANIA ARCHITEKTONICZNEGO I URBANISTYKI: A – WEDŁUG OECD, B – W POLSCE.



↑ RYC. 2. USYTUOWANIE PROJEKTOWANIA ARCHITEKTONICZNEGO W POLSCE.

sztuką ostatniego półwiecza [Rylke 2018, Rylke 2020] dostrzegłem, że usytuowanie sztuki w systemie funkcjonującym w Polsce jest anachroniczne i negatywnie oddziałuje na nasze środowisko życia.

Jeszcze bardziej skomplikowane jest usytuowanie wśród dyscyplin naukowych w Polsce architektury krajobrazu, która jest środowiskową dziedziną projektowania architektonicznego. Nie została uznana za

odrębną dyscypliną naukową, ale jako akademicki kierunek nauczania była w Polsce do 2018 roku umieszczona w obrębie nauk o życiu, obecnie występuje, w zależności od uczelni, wśród nauk rolniczych lub technicznych. Jeszcze inaczej są w Polsce usytuowane takie sztuki projektowe jak architektura wnętrz i wzornictwo. Poprzednio [Rozporządzenie... 2011] znajdowały się w obszarze sztuki, obecnie zostały z niej usunięte, ale

jako akademickie kierunki nauczania nadal występują w obszarze sztuki (ryc. 2).

Tak pokrętny system stosowany w Polsce wymaga sumiennych i szczegółowych badań. W tym referacie mogę tylko przedstawić ogólny zarys sytuacji i zobaczyć, jak ona określa pozycję nauki polskiej wobec nauki w pozostałych krajach rozwiniętych.

MATERIAŁ I METODY

Aby wynik tak pobieżnych badań był wiarygodny, postanowiłem problem przypisania architektury krajobrazu poddać analizie w warstwie semantycznej, czyli odniesionej do pojęcia architektury krajobrazu, oraz w warstwie substancjonalnej, czyli odniesionej do materii środowiska, w jakim architektura krajobrazu operuje. Ale już wstępne prace wykazały, że przeprowadzenie takich badań jest niemożliwe. Zacząłem od budowy modelu semantycznego pojęcia architektury krajobrazu o charakterze prototypu [Kleiber 2003] odniesionego do wyróżnionych dziedzin nauki i sztuki. Uzyskałem wynik fałszywy – nie mogłem badanych elementów umieścić w obrębie prototypu (bo to tak, jakbym do ptaków zaliczał nietoperza). Uznałem, że musiały w grupowaniu dyscyplin naukowych nastąpić błędy podstawowe. Dlatego w badaniach ograniczyłem się do operacji na zbiorach problematyki zawartej w podziale dyscyplin naukowych, które w koncepcji przyjętej przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego miały być do zaleceń OECD równoważne. Dla sprawdzenia, jak wygląda zakres wyróżnionych dziedzin w obu klasyfikacjach, odwołałem się w przypadku klasyfikacji OECD do *Encyklopedia Britannica*, a w przypadku klasyfikacji naszego ministerstwa do *Encyklopedii PWN*. Uznałem, że te opracowania reprezentują przyjęty zarówno w krajach rozwiniętych, jak i w Polsce standard zakresu pojęciowego opracowanych haseł. Gdy wystąpiły rozbieżności, sięgałem do

innych opracowań. Badania podzieliłem na dwa etapy. Pierwszy objął całościową relację systemu polskiej nauki do standardów obowiązujących w nauce światowej, ponieważ uznałem, że tak wyraźne rozbieżności muszą mieć ogólny charakter, odnoszący się do pozycji polskiej nauki i rzutujący na rozbieżności szczegółowe. Etap drugi zaś objął bardziej szczegółowe relacje w odniesieniu do nauk śródowiskowych, dotyczących także architektury krajobrazu, którą reprezentuję.

RELACJE POLSKIEJ NAUKI DO STANDARDÓW OBOWIĄZUJĄCYCH W NAUCE KRAJÓW ROZWIĘTYCH

W zaleceniach OECD wyróżnia się następujące dziedziny nauk i technologii (*the revised field of science and technology classification*): nauki przyrodnicze (*natural sciences*), nauki medyczne i o zdrowiu (*medical and health sciences*), nauki rolnicze (*agricultural sciences*), nauki społeczne (*social sciences*), humanistykę (*humanities*) oraz inżynierię i technologię (*engineering and technology*) [Working 2007]. W polskiej klasyfikacji Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego wyróżnia się dziedziny nauki i dyscypliny naukowe oraz dyscypliny artystyczne [Zależności 2018] w podziale na dziedziny: nauk ścisłych i przyrodniczych, nauk medycznych i o zdrowiu, nauk rolniczych, społecznych, humanistycznych, inżynieryjno-technicznych, a ponadto dziedzinę nauk teologicznych i dziedzinę sztuki. Z porównania tych zestawień wyłania się odmienny od światowych standardów obraz polskiej nauki. Na pierwszy rzut oka widać, że w krajach rozwiniętych zagadnienia inżynieryjne i technologiczne są wyodrębnione z nauki, natomiast w Polsce z nauk humanistycznych wyodrębniono teologię i sztukę, którą wyłączono także z obszaru nauki.

NAUKI HUMANISTYCZNE I SPOŁECZNE

Dla naukowca, który pamięta marksistowską metodę badań naukowych, różnica między tymi definicjami jest widoczna. W polskiej encyklopedii istota ludzka została zastąpiona przez istotę społeczną i tak ujęte nauki humanistyczne są podporządkowane naukom społecznym. Ale w takim zestawieniu należy porównać, jak są w Polsce i na świecie zdefiniowane nauki społeczne.

Hasło *social science* w *Encyklopedii Britannica* obejmuje zatem zarówno hasło nauki humanistyczne (*nauki o człowieku jako istocie społecznej, o społeczeństwie i jego duchowych wytworach*), jak i hasło nauki społeczne opisane w *Encyklopedii PWN*, chociaż termin „procesy społeczne”, używany w pseudonaukowej teorii marksistowskiej, nie występuje w *Encyklopedii Britannica*. Z hasła *Encyklopedii PWN* wyeliminowano również *istotę ludzką*, bowiem, jak pisał Władimir Majakowski w wierszu *Włodzimierz Iljicz Lenin: Jednostka! Co komu po niej?! Jednostki głosik cieńszy od piśku. Do kogo dojdzie? – ledwie do żony!*

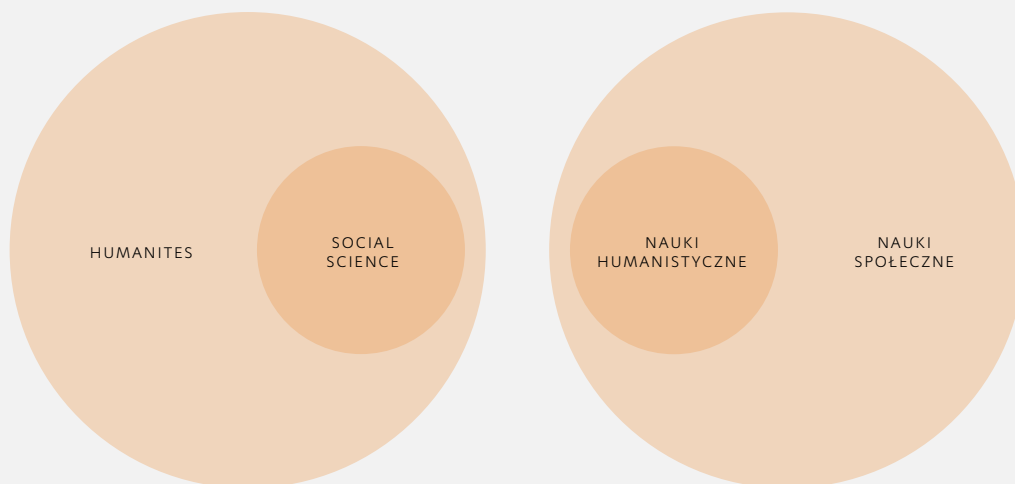
Czy takie encyklopedyczne określenie zakresu nauk humanistycznych, które funkcjonuje w systemie administrowania nauką, jest

również charakterystyczne dla polskiej nauki? W artykule *Funkcje i cele nauk humanistycznych* jego streszczenie zaczyna się słowami: *Pod pojęciem funkcji nauk humanistycznych rozumiem rolę, przypisaną dyscyplinarnie zorganizowanym postaciom wiedzy, jaką odgrywają one w formułowaniu diagnozy stanu kultury in statu nascendi. Cel zaś tak rozumianego poznania humanistycznego to przyrost wiedzy dotyczący zbiektywizowanych, ogólnie dostępnych zjawisk kultury* [Bytniewski 2011].

Jak widzimy, zakres nauk humanistycznych jest tutaj jeszcze węższy, bo ograniczony do kultury. Jeżeli sprawdzimy, jak definiowana jest w *Encyklopedii PWN* kultura, znajdziemy następujące wyjaśnienie: *W znaczeniu najszerszym kultura obejmuje to wszystko, co w zachowaniu się i wyposażeniu członków społeczeństw ludzkich stanowi rezultat zbiorowej działalności*. Wynika z tego, że kultura traktowana jak wytwór społeczny mieści się w obszarze badań nauk społecznych. W dalszym więc ciągu nauki humanistyczne nie wydołyby się w Polsce z ograniczeń pseudonaukowych marksistowskich teorii. W *Encyklopedii Britannica* hasło *culture* jest jednoznacznie odniesione do *social science*. Z tego zestawienia wniosek, że nauki humanistyczne

<i>Encyklopedia Britannica</i> hasło: humanities	<i>Encyklopedia PWN</i> hasło: nauki humanistyczne
Nauki humanistyczne są gałęziami wiedzy, która zajmują się istotami ludzkimi i ich kulturą lub analitycznymi i krytycznymi metodami badawczymi wywodzącymi się z uznania wartości ludzkich i wyjątkowej zdolności ludzkiego ducha do wyrażania siebie.	Nauki humanistyczne (...) nauki o człowieku jako istocie społecznej, o społeczeństwie i jego duchowych wytworach: języku, kulturze, literaturze, sztuce, nauce, filozofii itp., wyróżnione przy podziale nauk empirycznych ze względu na przedmiot badania.

<i>Encyklopedia Britannica</i> hasło: social science	<i>Encyklopedia PWN</i> hasło: nauki społeczne
Nauki społeczne to każda dyscyplina lub gałąź nauki zajmująca się ludzkim zachowaniem w jego aspektach społecznych i kulturowych.	Nauki społeczne to zespół nauk zajmujących się społeczeństwem oraz zjawiskami i procesami społecznymi.



↑ RYC. 3. USYTUOWANIE RELACJI NAUK HUMANISTYCZNYCH I SPOŁECZNYCH W NAUCE ŚWIATOWEJ I W NAUCE POLSKIEJ.

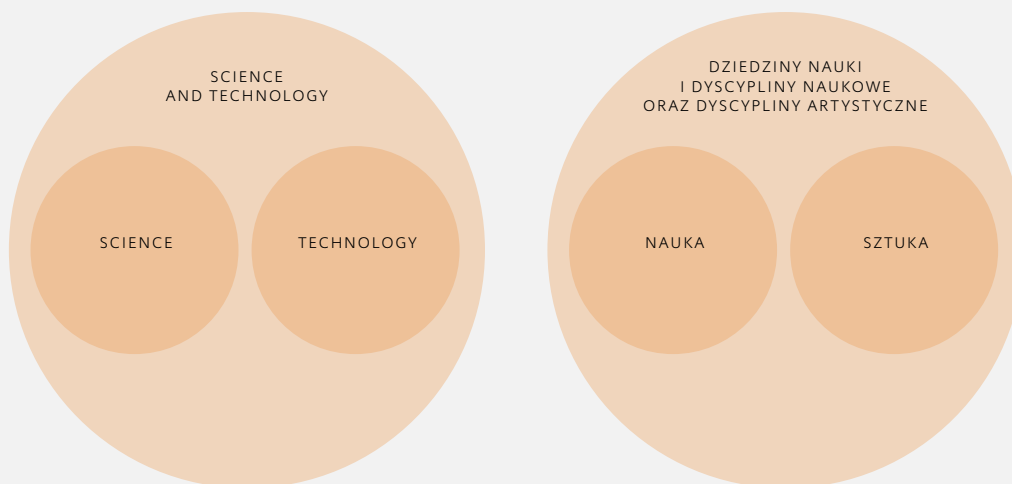
122

i społeczne w Polsce i na świecie mieszczą się w zbiorach odrębnych, czyli w tym zakresie nauka Polska nie może nawiązać kontaktu naukowego z innymi krajami. Porównanie modeli tak rozumianych nauk humanistycznych i społecznych przedstawia ryc. 3.

NAUKI TECHNICZNE

Nauki techniczne w polskiej nomenklaturze odpowiadają dziedzinie nazwanej przez OECD *engineering and technology*. W *Encyklopedii Britannica* temu terminowi odpowiada hasło *systems engineering*. Już w tytule klasyfikacji OECD występuje pojęcie *science and technology*, oddzielające zagadnienia naukowe od technicznych. W polskim artykule *Metodologia badań w naukach technicznych* możemy przeczytać: *Nauki techniczne zajmują się procesami, które zostały już opisane w badaniach podstawowych, a często również*

przez nauki podstawowe stosowane. (...) W tej sytuacji pozostają badania wdrożeniowe, które mają ustalić techniczne warunki wykorzystania procesu, to jest konstrukcję urządzeń, w których proces dla uzyskania odpowiedniego celu zachodzi, można go kontrolować i optymalnie sterować jego przebiegiem [Kasprzak 2019]. Zatem także w Polsce nauki techniczne okazują się metodami wdrożenia opracowań naukowych, a nie nauką *sensu stricte*. Ich zaliczenie w poczet nauki jest w naszym kraju spuścizną marksistowskiej koncepcji człowieka społecznego, który przekształca świat. Stąd termin *praxis* – istotny element koncepcji naukowej marksizmu. Jak widzimy, praktyka postępu technicznego spowodowała w Polsce podobne spojrzenie na zagadnienia techniczne, uznawane za działanie wdrożeniowe, a nie naukowe, co jednak nie zostało dostrzeżone w kręgach administrujących nauką, gdzie funkcjonują jeszcze marksistowskie poglądy na pseudonauki techniczne. Model takiego usytuowania nauk technicznych możemy zobaczyć na ryc. 4.



↑ RYC. 4. USYTUOWANIE ZAGADNIEŃ TECHNICZNYCH W NAUCE ŚWIATOWEJ I POLSKIEJ.

SZTUKA I TEOLOGIA

Ponownie sięgnąłem do słownika, by zaprezentować definicję sztuki, bo w *Encyklopedii Britannica* nie znalazłem do niej bezpośredniego odwołania. Najbliższe jej hasło to filozofia sztuki (*philosophy of art*). Ponieważ w krajach rozwiniętych sztuka mieści się w obrębie nauk humanistycznych, sprawdziłem, jak ten związek jest przedstawiony przez Amerykańską Akademię Sztuki i Nauki. Według niej: *Nauki humanistyczne przypominają nam, gdzie byliśmy, i pomagają nam wyobrazić sobie, dokąd zmierzamy. Podkreślając krytyczną perspektywę i twórczą reakcję,*

nauki humanistyczne – w tym nauka języków, literatury, historii, filmu, wiedzy obywatelskiej, filozofii, religii i sztuki – sprzyjają kreatywności, docenieniu naszych podobieństw i różnic, a także wiedzy wszelkiego rodzaju [Commission ... 2013].

W Polsce związku sztuki z naukami humanistycznymi nie widzimy, funkcjonuje odwołanie do techniki. Jak współcześnie w Polsce sztuka jest kojarzona z nauką? W artykule *O współczesnych związkach sztuki, nauk i technologii* autor wspomina te związki wyłącznie w odniesieniu do technologii cyfrowych [Kluszczyński 2011]. Polemizująca z nim w dyskusji Angielka Martha Blassnigg [2011] pisze:

123

<p><i>The Free Dictionary</i> hasło: art</p>	<p><i>Encyklopedia PWN</i> hasło: sztuka</p>
<p>Świadome wykorzystanie wyobraźni w tworzeniu przedmiotów, które mają być kontemplowane lub doceniane; piękne dzięki zestawieniu form, dźwięków lub słów.</p>	<p>Termin „sztuka” jest odpowiednikiem łac. <i>ars</i>, ten zaś odpowiada gr. <i>téchne</i>; przymiotniki „techniczny” i „artystyczny” są tego samego pochodzenia.</p>

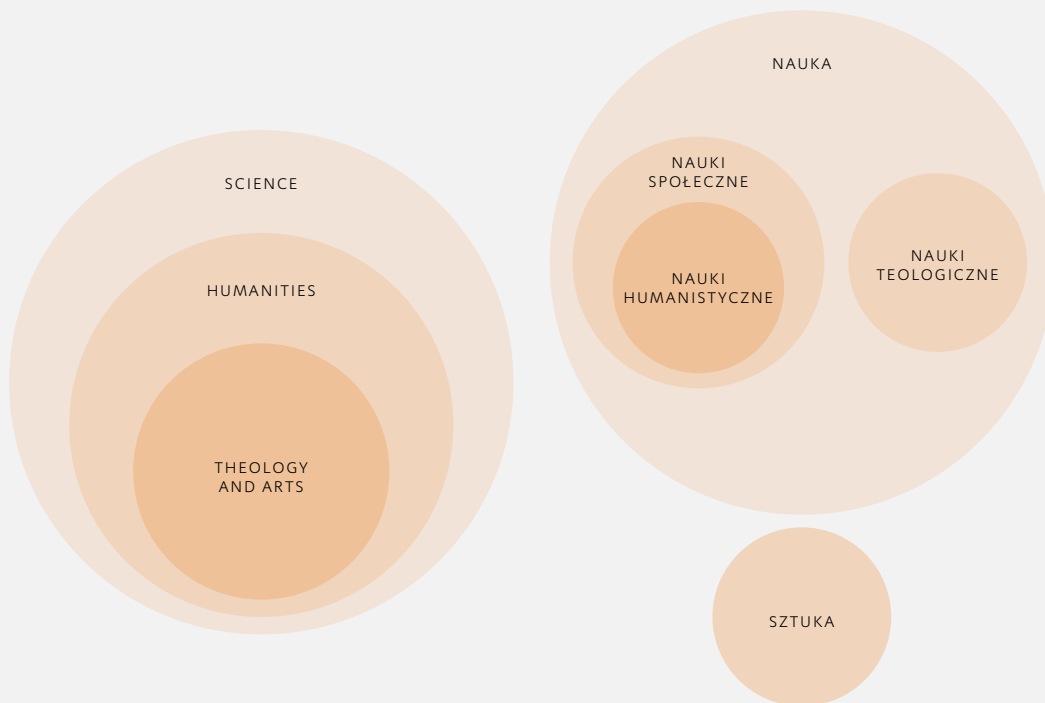
<i>Encyklopedia Britannica</i> hasło: theology	<i>Encyklopedia PWN</i> hasło: nauki teologiczne
Teologia – filozoficznie zorientowana dyscyplina spekulacji religijnej i apologetyki (...) Tematy teologii obejmują Boga, ludzkość, świat, zbawienie i eschatologię (...) Pojęcie teologii, które ma zastosowanie jako nauka we wszystkich religiach, jest neutralne.	Teologia [gr. theós 'Bóg', lógos 'słowo', 'nauka'] – uporządkowana wiedza religijna (...) Antropologia teologiczna – religiozn. syntetyczna, oparta na objawieniu nauka o człowieku, uprawiana głównie w obrębie teologii chrześcijańskiej.

Głównym zagadnieniem w rozmyślaniach nad ułatwieniem zaistnienia transdyscyplinarnych intuicji w obecnych formach współpracy między sztuką i nauką jest perspektywa podsumowania; efekt podsumowania (objęcia) (overview-effect) w rozumieniu zdolności do włączania fenomenów spoza ograniczeń związanych z odpowiedzialnością wobec dyscypliny badań, co oznacza zagadnienie natury etycznej. Nasuwa się porównanie z opinią Sundara Sarukkaia na temat naukowej ciekawości, która zawsze oznacza społecznie ugruntowaną postawę etyczną. Najpełniejsze uznanie ludzkich wartości w tym przypadku zawiera to, co wzniosłe, rozumiane jako immanentne dla ludzkiego doświadczenia, ale w olbrzymim stopniu utracone w kulturze zarówno naukowej, jak i artystycznej – obie są uwarunkowane technicznie, ekonomicznie i mają skrzywienie pozytywistyczne.

Ponownie więc widzimy rozbieżności między postawą nauki polskiej i nauki światowej. Także tu możemy dostrzec wpływ podejścia marksistowskiego, chociaż Martha Blasnigg odwołuje się do skrzywienia widocznego w zachodniej tradycji pozytywistycznej. Sebastian Szymański [2005], pisząc o społecznych uwarunkowaniach i funkcjach sztuki, wskazuje, że według Karola Marksa: *Klasa rozporządzająca środkami produkcji materialnej dysponuje też środkami produkcji duchowej, tak iż na ogół podlegają jej również myśli tych, którym do duchowej produkcji brak*

środków. Tym samym treść dzieł sztuki stanowi zazwyczaj odbicie „myśli panowania klasy panującej”, maskując rzeczywisty stan stosunków społecznych. W takim rozumieniu sztuka jest narzędziem agitacji i oczywiście z nauką ma niewiele wspólnego. Dlatego w krajach postkomunistycznych została, jako narzędzie opresji, pozostawiona sama sobie. Wyrzucona poza obręb humanistyki i pozbawiona w 2018 roku sztuk projektowych, utraciła sens środowiskowego istnienia.

Nieco inaczej niż ze sztuką postąpiono w Polsce z teologią, podobnie traktowaną w marksizmie, określającym religię mianem: *opium dla ludu*. Nie została wyrzucona, jak sztuka, z obszaru nauki, ale została usunięta poza nauki humanistyczne, tworząc odrębną dziedzinę nauki. Co ciekawe, wydaje się, że w ostatnich latach myśl marksistowska w swojej prymitywnej postaci powraca do polskiej nauki. Rozporządzenie Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego z 2011 roku [Rozporządzenie... 2011] utrzymywało dziedzinę nauk teologicznych w obszarze nauk humanistycznych, usunięto ją z tego obszaru dopiero w 2018 roku [Rozporządzenie... 2018]. Widzimy, jak to, co wiąże człowieka z Bogiem, przeniesiono z nauk humanistycznych w obręb nauk teologicznych. W obu przypadkach (sztuki i teologii) wyjęto z humanistyki to, co wzniosłe, pozostawiając podejście behawioralne, dzisiaj bardziej kojarzone z zachowaniem zwierząt niż ludzi. Jak jest usytuowana sztuka i teologia w Polsce i na świecie pokazuje ryc. 5.

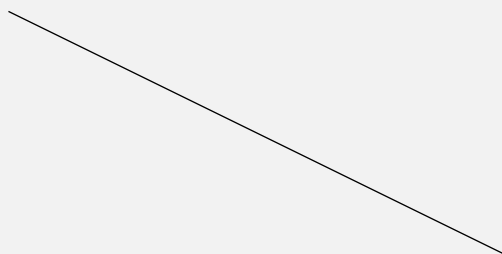


↑ RYC. 5. USYTUOWANIE SZTUKI I NAUK TEOLOGICZNYCH W NAUCE ŚWIATOWEJ I POLSKIEJ.

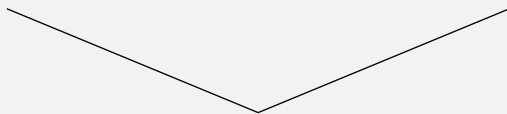
Można podejrzewać, że wszystkie zaobserwowane różnice między światową i polską nauką wynikają z pozostałości marksistowskiej metody badań naukowych, które Karl Popper nazwał teorią historycystyczną. Według niego ta teoria może prowadzić do tworzenia zamkniętego historycystycznego społeczeństwa, niechętnego wobec pochodzących z zewnątrz impulsów. W dedykacji do *Nędzy historycyzmu* napisał: *Pamięci niezliczonych mężczyzn i kobiet wszystkich wyznań, narodów i ras – ofiar faszystowskiej i komunistycznej wiary w Niezłomne Prawa Przeznaczenia Historycznego* [Popper 1999].

W naukach szczegółowych badania można prowadzić niezależnie od przyjętej postawy metodologicznej, ale w sytuacji administracyjnego kierowania nauką tak wyraźne odstępstwo od głównych nurtów nauki w krajach rozwiniętych jest groźne. Brak dopływu

środków na badania od gospodarki i kierowanie ich przez centralnie organizowany system grantów powoduje utrwalenie pozostałości myślenia wypracowanego w systemie komunistycznym i odsuwa nas od zagadnień dominujących we współczesnej nauce. W rezultacie środki przeznaczone na rozwój polskiej nauki nie redukują jej dystansu do nauki w krajach rozwiniętych, ale utrzymują go i pogłębiają.



**RELACJE SYSTEMU POLSKIEJ NAUKI
DOTYCZĄCEJ ŚRODOWISKA ŻYCIA
CZŁOWIEKA DO STANDARDÓW
OBOWIĄZUJĄCYCH W TYM ZAKRESIE
W NAUCE ŚWIATOWEJ**



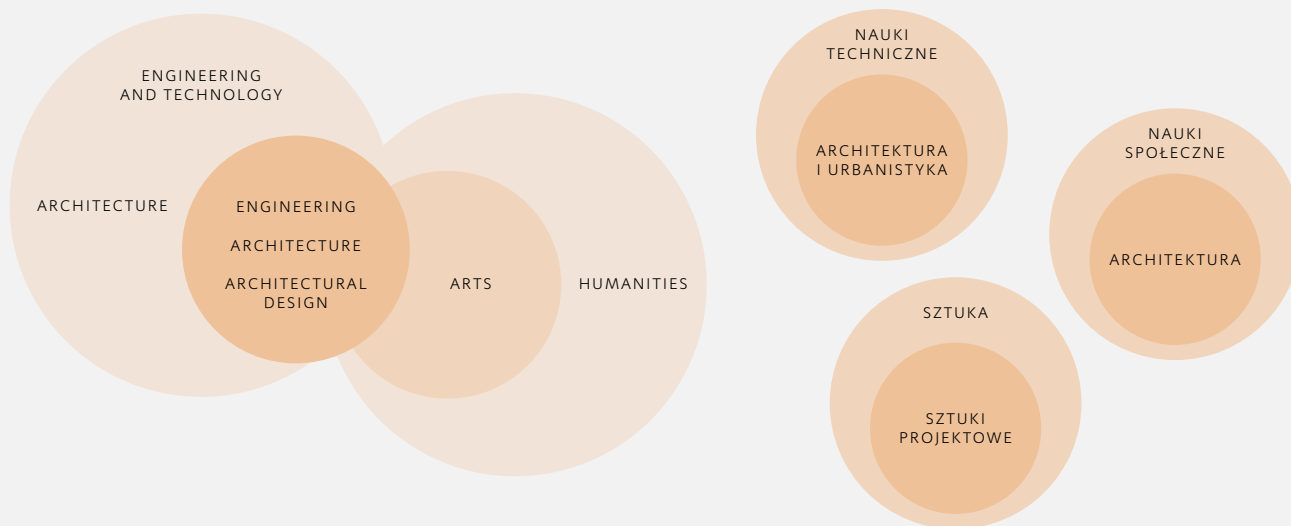
ARCHITEKTURA

W etapie drugim chciałbym rozważyć relacje polskich nauk środowiskowych, takich jak architektura, urbanistyka, architektura wnętrz i wzornictwo, a szczególnie architektura krajobrazu, do ich odpowiedników w krajach rozwiniętych.

Według *Cambridge Dictionary* [2020] architektura jest to sztuka i nauka projektowania i wykonywania budynków lub styl budynku. Według The Royal Architectural Institute of Canada (RAIC) [Whatis Architecture 2020]: Architektura to pasja, powołanie, a także nauka i biznes. Została opisana jako sztuka społeczna, a także jako kreatywna nauka (...) Architektura pomaga miejscom stworzonym przez człowieka dopasować się do środowiska, jednocześnie promując zdrowie i dobre samopoczucie,

wzbogacając życie pod względem estetycznym i duchowym, zapewniając możliwości ekonomiczne oraz tworząc dziedzictwo, które odzwierciedla i symbolizuje kulturę, tradycje. Według krajów rozwiniętych zatem architektura to zarówno sztuka, jak i technika, a równocześnie aktywność służąca człowiekowi. Zgodnie z tym, zagadnienia inżynierskie (*architecture engineering*) znalazły się w dziale technicznym (*engineering and technology*). Równocześnie zagadnienia budowy formy architektonicznej (*architectural design*) zostały umieszczone w sztuce (*arts*), a wraz z nią w naukach humanistycznych (*humanities*). W ten sposób uwzględniono trzy cechy wyróżniające dzieło architektoniczne. W *Encyklopedii Britannica* punkt przydatność dla człowieka umieszcza architekturę w obrębie nauk humanistycznych, punkt stabilność i trwałość konstrukcji lokalizuje ją w dziale technicznym, a zagadnienia projektowe związane z budową formy – w sztuce. Czym się różni definicja polska od światowej? Tak jak we wszystkich rozważanych wcześniej sytuacjach potrzeby człowieka zostały zastąpione przez funkcje społeczne architektury, pominięto zagadnienia techniczne, a tworzenie ładu i budowę form ograniczono do ich funkcjonalności. Dostosowanie potrzeb człowieka do środowiska zostało w Polsce zamienione na planową przemianę naturalnego środowiska. Zgodnie

<p><i>Encyklopedia Britannica</i> hasło: architecture</p>	<p><i>Encyklopedia PWN</i> hasło: architektura</p>
<p>Architektura – sztuka i technika projektowania i budowania, w odróżnieniu od umiejętności związanych z budownictwem. Praktyka architektoniczna służy spełnieniu wymagań praktycznych i wyrazowych, czyli celom użytkowym i estetycznym. (...) Cechami wyróżniającymi dzieło architektoniczne na tle innych obiektów budowlanych są: przydatność do użytku przez ludzi w ogóle i zdolność przystosowania go do określonych działań człowieka, stabilność i trwałość konstrukcji dzieła oraz przekazywanie doświadczeń i pomysłów poprzez formę.</p>	<p>Architektura [łac. < gr. architékton 'budowniczy'] – sztuka tworzenia ładu w otoczeniu w celu dostosowania go do zaspokojenia wielorakich fizycznych, materialnych i kulturowych potrzeb ludzi przez planową przemianę naturalnego środowiska oraz budowanie form i wydzielanie przestrzeni o różnym przeznaczeniu.</p>



↑ RYC. 6. LOKALIZACJA ARCHITEKTURY W KRAJACH ROZWIŃNIĘTYCH I W POLSCE.

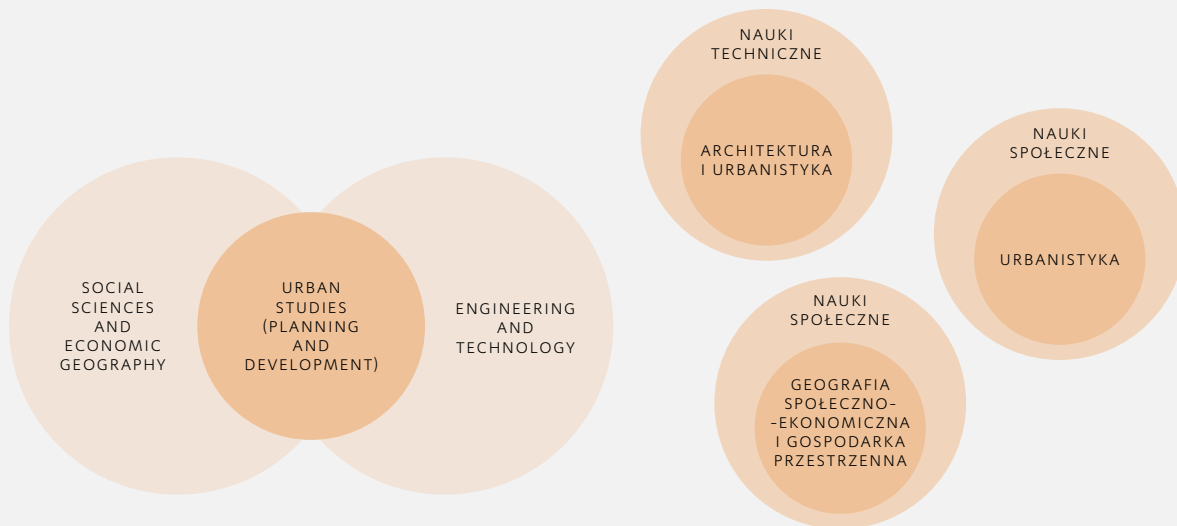
z tak rozumianą definicją, architektura powinna znaleźć się w obrębie nauk społecznych, a umieszczono ją w obszarze nauk technicznych. Także w tym przypadku zauważamy cofnięcie relacji z rozwiązaniami z 2011 roku, kiedy w obszarze sztuki umieszczono sztuki projektowe. Stanowiły one odpowiednik *architectural design* w klasyfikacji OECD. Agnieszka Leśniak-Banasiak stwierdziła w streszczeniu rozprawy doktorskiej w dyscyplinie sztuki projektowe [2016], że dostrzegła *podobieństwa w interpretowaniu zjawisk fizycznej obecności obiektów architektonicznych i form rzeźbiarskich. Doświadczylam tym samym obecności i relacji przestrzeni we wnętrzu dzieła, podobnych do tych, z którymi obcujemy we wnętrzu architektury. Przykłady z kręgu architektury zobrazowały analogiczną problematykę, którą poruszam w moich realizacjach.*

Jak więc widzimy, w krajach rozwiniętych architektura jest traktowana w sposób jednolity, chociaż mieści się w trzech zbiorach: techniki, nauk humanistycznych i sztuki. W Polsce jest umieszczana albo w sztuce, albo, zgodnie z podanymi definicjami, w naukach społecznych, albo, według przyjętej w 2018 roku klasyfikacji dziedzin nauki, w naukach technicznych. Możemy to zobaczyć na ryc. 6.

URBANISTYKA

W Polskiej klasyfikacji w dziedzinie nauk inżynieryjno-technicznych architektura i urbanistyka występują wspólnie, dlatego określamy również miejsce urbanistyki. *Urban studies (Planning and development)*, funkcjonujące w klasyfikacji OECD w całości w dziale *social sciences*, zostało w Polsce podzielone na dwie części. Urbanistyka została, obok architektury, umieszczona w naukach technicznych, natomiast gospodarka przestrzenna znalazła się w obszarze nauk społecznych. Jaki jest ich zakres? W krajach rozwiniętych podaje się, że jest to zawód techniczny, do którego wpisany jest rozwój, czyli: *prognozowanie, projektowanie i myślenie strategiczne* (obok zadań społecznych). W Polsce urbanistyka ma charakter funkcjonalnego planowania przestrzennego i mieści się w dziedzinie nauk społecznych. Istnieje więc wyraźna różnica w podejściu do społecznych potrzeb. W podejściu charakterystycznym dla krajów rozwiniętych występują pojęcia *udziału społeczeństwa i konsultacji społecznych*, w polskim – tylko pod postacią arbitralnie określonych funkcji. Gospodarka przestrzenna w definicji polskiej to odpowiednik

<p><i>Encyklopedia Britannica</i> hasło: urban planning</p>	<p><i>Encyklopedia PWN</i> hasło: urbanistyka</p>
<p>Planowanie urbanistyczne – projektowanie i regulacja użytkowania przestrzeni, które koncentrują się na formie fizycznej, funkcjach ekonomicznych i wpływach społecznych środowiska miejskiego oraz lokalizacji różnych działań w jego obrębie. Ponieważ planowanie urbanistyczne opiera się na inżynierii, architekturze oraz kwestiach społecznych i politycznych, jest to zawód techniczny, przedsięwzięcie wymagające woli politycznej i udziału społeczeństwa oraz dyscyplina akademicka. Planowanie urbanistyczne zajmuje się zarówno zagospodarowaniem terenów otwartych (terenów zieleni), jak i rewitalizacją istniejących części miasta. Obejmuje to wyznaczanie celów, gromadzenie i analizę danych, prognozowanie, projektowanie, myślenie strategiczne i konsultacje społeczne.</p>	<p>Urbanistyka [łac. urbanus 'miejski'] – umiejętność budowy miast i kierowania ich rozwojem (...) obecnie urbanistyka wraz z ruralistyką i regionalistyką stanowią dział planowania przestrzennego. W projektowaniu urbanistycznym uwzględnia się różnorodne czynniki: warunki naturalne (geologiczne i topograficzne, klimat), komunikacyjne, gospodarcze i społeczne, obyczajowe i prawne, względy obronności, wreszcie kompozycyjno-estetyczne. Projektowanie urbanistyczne obejmuje podział terenu i elementów planowanej zabudowy według ich funkcji (mieszkalnej, reprezentacyjnej, kultowej, usługowej, przemysłowej, rekreacyjnej, m.in. zieleni miejskiej), wyznaczenie ciągów komunikacyjnych, schematów i sposobów zabudowy.</p>



↑ RYC. 7. LOKALIZACJA URBANISTYKI I GOSPODARKI PRZESTRZENNEJ W KRAJACH ROZWINIĘTYCH I W POLSCE.

światowego pojęcia rozwoju, które tutaj dotyczy harmonijnego rozwoju cywilizacyjnego. W Polsce nauki społeczne są traktowane w sposób marksistowski, jako historyczne prawa rozwoju ekonomiczno-społecznego, czyli realizowane poza relacją społeczną. Urbanistyka, chociaż definiowana na sposób społeczny, w Polsce, ze względu na zawodowe

związanie z architekturą, została umieszczona w obrębie nauk technicznych. Światową pozycję urbanistyki, czyli: *urban studies (planning and development)*, w naukach społecznych zajęła w Polsce gospodarka przestrzenna. Te zakresy ilustruje ryc. 7.

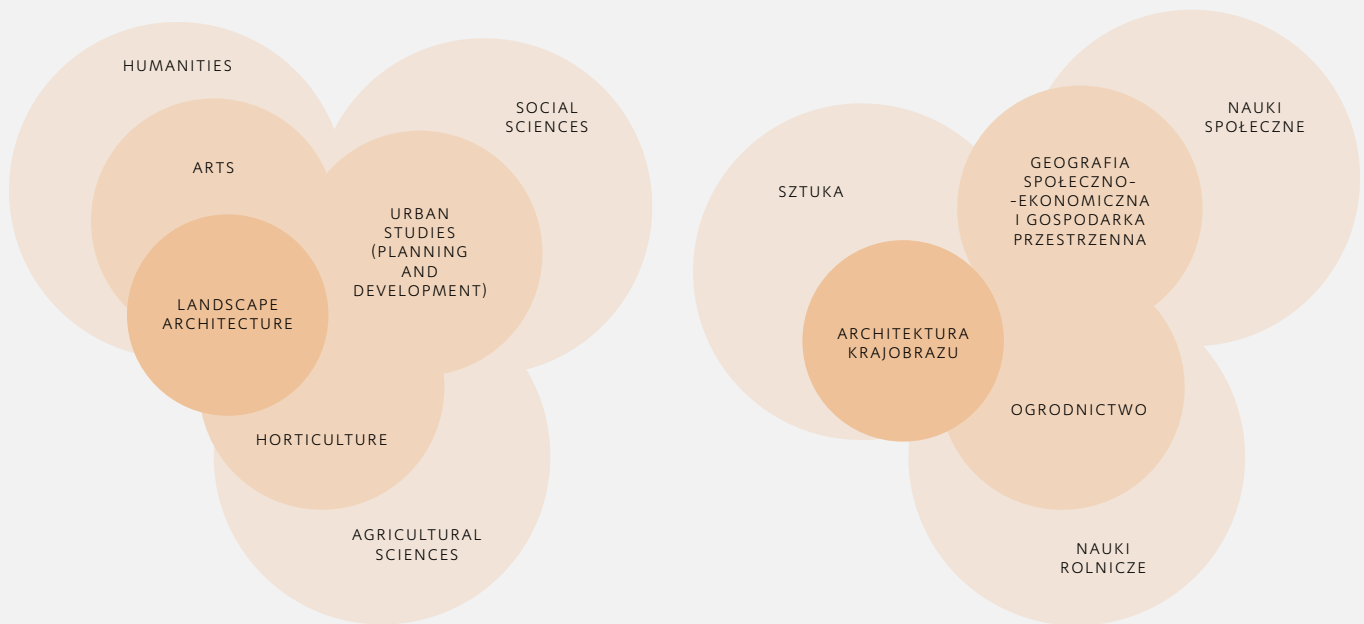
ARCHITEKTURA KRAJOBRAZU

<p><i>Encyklopedia Britannica</i> hasło: landscape architecture</p>	<p><i>Encyklopedia PWN</i> hasło: architektura krajobrazu</p>
<p>Architektura krajobrazu – zagospodarowanie i ozdobne nasadzenia ogrodów, podwórek, parków i innych planowanych terenów zieleni. Ogrodnictwo krajobrazowe służy do upiększania przyrody i tworzenia naturalnego otoczenia dla budynków, miasteczek i miast. To jedna ze sztuk dekoracyjnych związana z architekturą, urbanistyką i ogrodnictwem.</p>	<p>Architektura krajobrazu – sztuka kształtowania przestrzeni wokół człowieka w skali krajobrazu, zgodnie z jego naturalnymi właściwościami i kulturowymi tradycjami.</p>

Według Amerykańskiego Stowarzyszenia Architektów Krajobrazu (The American Society of Landscape Architects) [Co to jest architektura krajobrazu? 2020]: *Architekci krajobrazu analizują, planują, projektują, zarządzają i pielęgnują zabudowane i naturalne środowiska. Mają znaczący wpływ na społeczności i jakość życia. Projektują parki, kampusy, krajobrazy ulic, szlaki, place i tworzą inne projekty, które pomagają zdefiniować społeczność.*

Thompson [2017] jest zdania, że architekci krajobrazu nie uważają się, w przeciwieństwie do urbanistów, za socjologów, częściej stosują badania jakościowe, które ich sytuują bliżej sztuki i nauk humanistycznych. Piśze jednak: *Architektura krajobrazu nigdy nie przejdzie w całości do nauk przyrodniczych, nie zostanie wchłonięta przez nauki społeczne ani przez sztukę. Jej pozycja, być może niewygodna, zawsze będzie na granicach.* Agata Zachariasz [2016], pisząc o architekturze krajobrazu, przytacza na wstępie definicję Ch.W. Eliota z początku XX wieku: *Architektura krajobrazu jest przede wszystkim sztuką i jej najważniejszą funkcją jest tworzenie i ochrona piękna w otoczeniu siedzib ludzkich oraz szerzej w naturalnej scenerii kraju.* Także inni przytaczają tę definicję: *Architektura krajobrazu to dziedzina, która wiąże się z kształtowaniem przestrzeni życiowej człowieka. Użykuje się to za pomocą wielu elementów, np. szaty roślinnej, układów związanych z wodą*

lub architekturą budynków. Na architekturę krajobrazu wpływają takie czynniki jak rzeźba terenu, roślinność, gleba i klimat, ale także kultura miejsca, tradycje i potrzeby społeczne. Według Ch.W. Eliota *architektura krajobrazu to dyscyplina, która jest sztuką sama w sobie, a jej najważniejsza funkcja polega na tworzeniu oraz ochronie piękna w pobliżu siedzib ludzkich i w naturalnej scenerii kraju. Współcześnie architektura krajobrazu to połączenie trzech dziedzin – architektury, planowania przestrzennego i urbanistyki. (...) Architektura krajobrazu jako nauka wywodzi się od bardzo blisko z nią spokrewnionej dziedziny, jaką jest ogrodnictwo* [Architektura... 2017]. Z tego zestawienia wynika podobne podejście do architektury krajobrazu w krajach rozwiniętych i w Polsce. Wszędzie jest ona umieszczana w sztuce, ale w powiązaniu z architekturą, urbanistyką i ogrodnictwem. Różnica jest tylko jedna: w Polsce brak powiązania działalności na rzecz środowiska życia człowieka z naukami humanistycznymi. Wynika to w przypadku architektury krajobrazu prawdopodobnie z wyodrębnienia w Polsce sztuki z nauk humanistycznych, co jest pozostałością marksistowskiej metody naukowej. Te zależności można zobaczyć na ryc. 8.



↑ RYC. 8. ARCHITEKTURA KRAJOBRAZU W KRAJACH ROZWINIĘTYCH I W POLSCE.

KONKLUZJA

Stan polskiej nauki wyraźnie odbiega od poziomu nauki światowej. Nie mamy noblistów, poza Marią Skłodowską-Curie, która te nagrody zdobyła we Francji, w czasach, kiedy Polski nie było jeszcze na mapach. Regres w stosunku do nauki światowej dotknął też, poza Związkiem Radzieckim, który utrzymywał wysoki poziom nauki, inne kraje realnego socjalizmu. Oprócz Jarosława Heynowskiego z Czech, który w 1959 roku otrzymał Nagrodę Nobla z chemii, żaden naukowiec z tych krajów nie zdobył Nobla z chemii, fizyki, fizjologii ani medycyny i ekonomii, chociaż liczne były nagrody z literatury, co świadczy o braku uprzedzeń do tych krajów. Podobnie przedstawia się światowy ranking uczelni. Najlepsze polskie uniwersytety (Jagielloński i Warszawski) zajmują w nim pozycję między 601 a 800. Zbliżone miejsca notują uczelnie ze Słowenii i Chorwacji. Tylko uniwersytety z Czech i Węgier zajmują lepsze pozycje, chociaż też odległe, między 401 a 500 [The

Times... 2020]. To dowodzi, że zapaść polskiej nauki, ale także innych, wcześniej socjalistycznych krajów, jest dramatyczna i w ciągu 30 lat od formalnego odejścia od marksizmu nie została zniwelowana.

Ani w sporcie, ani w kulturze Polacy i reprezentanci innych krajów z dawnego obozu sowieckiego nie zajmują tak odległych jak w nauce pozycji, nie wynika więc ta zapaść z powodów ekonomicznych czy obyczajowych. Powód może być tylko jeden: nauka w tych krajach nie opiera się na takich samych podstawach, co nauka światowa. Jedyną możliwą przyczyną jest trwanie w niej ukrytej marksistowskiej metody prowadzenia badań naukowych. Dlaczego ta metoda jest tak atrakcyjna? Oparcie teorii na determinizmie procesów społeczno-ekonomicznych pozwala m.in. na stosowanie tam, gdzie nie jest to uprawnione, badań ilościowych zamiast jakościowych, zgodnie z marksistowską

zasadą przechodzenia ilości w jakość. Aby to ukryć, dyscypliny naukowe wykorzystujące tę zasadę izolują się i unikają umieszczenia w obszarach, w których nie jest to uprawnione. Stąd niekompatybilność polskiej i postulowanej przez OECD klasyfikacji. Te podziały są więc wynikiem znacznie głębszej choroby. Rozporządzenie ministerialne z 2011 roku zawierało uwagi z konsultacji społecznych, które nie wykraczały poza propozycje zwiększenia liczby dyscyplin. Równocześnie podczas oceny skutków wprowadzonej regulacji stwierdzono, że nie będzie miała wpływu na finansowanie nauki, rynek pracy, konkurencyjność gospodarki i rozwój regionalny [Rozporządzenie... 2011]. Natomiast rozporządzenie z 2018 roku nie zawiera oceny skutków regulacji. W organizacji polskiej nauki widzimy brak świadomości przyczyn jej regresu, a szerzej – regresu nauki krajów postsocjalistycznych i jego wpływu na rozwój cywilizacyjny tych krajów. Reakcją na widoczny regres nauki są próby centralnego sterowania nią, takie jak parametryzacja oparta na wynikach ilościowych (punkty), centralne finansowanie i sterowanie badaniami naukowymi (granty), a przede wszystkim likwidacja na uczelniach demokracji (mianowania zamiast wyborów, likwidacja rad wydziałów jako ciał przedstawicielskich). Także w tych działaniach ujawnia się iluzja marksistowskiego centralnego planowania, które doprowadziło do upadku systemu socjalistycznego. Choroba jest leczona za pomocą zarazy.

Jednak nie tylko czynniki wewnętrzne przyczyniły się do upadku nauki opartej na marksistowskiej metodzie naukowej. Zasada nieoznaczoności Wernera Heisenberga, odkryta w 1927 roku, spowodowała kryzys determinizmu i redukcjonizmu stanowiących podstawę pozytywizmu, który był na świecie odpowiednikiem marksizmu w nauce, a w rezultacie całkowitą zmianę paradygmatu rządzącego nauką. Współcześni naukowcy głoszą: *Wydaje się, że pojawia się odnowiona i bardziej fascynująca wizja natury, w której*

jest dużo więcej miejsca na zmienność [Mazzocchi 2008]. Pojawiają się koncepcje wprowadzenia do nauki badań artystycznych, które pozwolą na eksplorację tej nowej wizji natury: *Pod względem metody – rozumianej jako systematyczna i niezawodna procedura pracy – badania artystyczne wydają się odbiegać od zaleceń zawartych w podręcznikach metodologicznych. Jest to praktyka niesystematycznego dryfowania i poszukiwania, co jest przypadkiem, a przypadki, inspiracje i wskazówki są integralną częścią badań, która przenosi artystów na nową ziemię (...)* W badaniach artystycznych zarówno temat badawczy, jak pytania i metody badawcze mają tendencję do stopniowego wyjaśniania się w trakcie poszukiwań artystycznych, które często wykraczają poza ramy dyscypliny badawczej [Borgdorff 2009]. Ta zmiana paradygmatu zachwiała fundamentem nauki realizowanej w postsocjalistycznych krajach, ponieważ wymaga nowego, intuicyjnego, kontekstualnego i wieloaspektowego podejścia do badań naukowych, do czego naukowcy w tych krajach nie zostali właściwie przygotowani. Dlaczego nauka polska nie nawiązała, po odzyskaniu w 1989 roku takich możliwości, do współczesnej jej nauki światowej? Z jednej strony w latach 80. istniała blokada informacji i na uczelniach prym wiedli ortodoksyjni marksiści, z drugiej strony między 1990 i 2006 rokiem liczba studentów zwiększyła się niemal pięciokrotnie (403 800 w roku 1990/1991 i 1 953 800 w 2006/2007 [Kudrycka 2011]), co wymagało od uczelni ogromnego wysiłku organizacyjnego. Jednak mimo to z krajów postsocjalistycznych poza Rosją jedynie Polska w 2005 roku miała 1,5 proc. udziału w rankingu 500 najlepszych uniwersytetów (Węgry 1 proc., Czechy 0,5 proc., pozostałe 0 proc. [Marginson, van der Wende 2007]). Od 2007 roku liczba studentów na polskich uczelniach zmniejsza się, a naszych uczelni nie ma wśród 600 najlepszych uniwersytetów. Ostatnich kilkanaście lat zostało zmarnowanych i można to tłumaczyć tylko złą organizacją polskiej nauki. ✘

LITERATURA

- Architektura krajobrazu, 2017, BK Nieruchomości (online), <http://www.bknieruchomosci.pl/architektura-krajobrazu/> (dostęp: 1.09.2020)
- Blassnigg M., Powrót do ludzkich wartości poprzez transdyscyplinarność, „Przegląd Kulturoznawczy” nr 1(9)/2011, s. 167–169
- Borgdorff H., *Artistic research within the fields of science* (online), https://www.pol.gu.se/digitalAssets/1322/1322679_artistic-research-within-the-fields-of-science.pdf (dostęp: 2.05.2019)
- Bytniewski P., *Funkcje i cele nauk humanistycznych: komplementarność czy sprzeczność?*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” nr 3(189)/2011, s. 337–348
- Cambridge Dictionary, 2020, *Architecture* (online), <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/architecture> (dostęp: 30.08.2020)
- Commission on the Humanities and Social Sciences, American Academy of Arts & Sciences 2013, *The Heart of the Matter*, Cambridge, Massachusetts
- Co to jest architektura krajobrazu? 2020, The American Society of Landscape Architects (online), <https://www.asla.org/aboutlandscapearchitecture.aspx> (dostęp: 20.08.2020)
- Encyklopedia Britannica, 2020 (online), <https://www.britannica.com/> (dostęp: 1.08–1.09.2020)
- Encyklopedia PWN, 2020 (online), <https://encyklopedia.pwn.pl/> (dostęp: 1.08–1.09.2020)
- Kasprzak W., *Metodologia badań w naukach technicznych*, 2019 (online), <https://kmim.wm.pwr.edu.pl/wp-content/uploads/2019/10/Meto.pdf> (dostęp: 20.08.2020)
- Kleiber G., *Semantyka prototypu. Kategorie i znaczenia leksykalne*, Universitas, Kraków 2003
- Kluszczyński R.W., *Trzecia kultura. O współczesnych związkach sztuki, nauk i technologii*, „Przegląd Kulturoznawczy” nr 1(9)/2011, s. 24–36
- Konstytucja dla nauki. Podsumowanie zmian. *Doskonalamy polską naukę*, 2018 (online), <https://konstytucjadlanauki.gov.pl/podsumowanie-zmian> (dostęp: 20.08.2020)
- Kudrycka B., *Odpowiedź ministra nauki i szkolnictwa wyższego na interpelację nr 20902 w sprawie studiującej młodzieży w Polsce i prognozy na przyszłość*, 2011 (online), <http://orka2.sejm.gov.pl/IZ6.nsf/main/4FB7B974> (dostęp: 24.09.2020)
- Leśniak-Banasiak A., *Projektowanie sztuki a sztuka projektowania*, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wydział Ceramiki i Szkła 2016
- Marginson S., van der Wende M., *To Rank or To Be Ranked: The Impact of Global Rankings in Higher Education*, „Journal of Studies in International Education”, vol. 11 no. 3/4, Fall/Winter 2007, s. 306–329
- Mazzocchi F., *Complexity in biology. Exceeding the limits of reductionism and determinism using complexity theory*, „EMBO Reports” 9(1)/2008, s. 10–14.
- Popper K.R., *Nęcza historycyzmu*, PWN, Warszawa 1999
- Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z 30 sierpnia 2018, DzU poz. 1668
- Rozporządzenie ministra nauki i szkolnictwa wyższego z 8 sierpnia 2011 w sprawie obszarów wiedzy, dziedzin nauki i sztuki oraz dyscyplin naukowych i artystycznych, DzU nr 179, poz. 1065
- Rozporządzenie ministra nauki i szkolnictwa wyższego z 20 września 2018 w sprawie dziedzin nauki i dyscyplin naukowych oraz dyscyplin artystycznych, DzU poz. 1818
- Rudnicki F., *O niektórych problemach i twórczym charakterze nauk rolniczych*, „Fragmenta Agronomica” nr 29(2)/2012, s. 7–16
- Rylke J., *Przemiany formy w modernizmie [w:] Regiony w Europie*, red. M. Milecka, UP Lublin 2018, s. 77–98
- Rylke J., *Sztuka wobec ocieplenia klimatu*, „Aspiracje” nr 59/60 (1/2/2020), s. 121–126
- Szymański S., *Społeczne uwarunkowania i funkcje sztuki według Karola Marksa*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” nr 3–4 (12)/2005, s. 207–228
- The Free Dictionary 2020 (online), <https://www.thefreedictionary.com> (dostęp: 30.08.2020)
- The Times Higher Education World University Rankings 2020, *World University Rankings 2020* (online), https://www.timeshighereducation.com/world-university-rankings/2020/world-ranking#/page/29/length/25/sort_by/rank/sort_order/asc/cols/stats (dostęp: 7.09.2020)
- Thompson J.H., *The role of theory [w:] van den Brink A., Bruns D., Tobi H., Bell S., Research in Landscape Architecture. Methods and methodology*, Routledge, London, New York 2017, s. 35–53.
- What is Architecture, 2020, The Royal Architectural Institute of Canada (RAIC) (online), <https://raic.org/raic/what-architecture> (dostęp: 30.08.2020)
- Working Party of National Experts on Science and Technology Indicators. 2007, Revised Field of Science and Technology (Fos) Classification in the *Frascati Manual*, Directorate for Science, Technology and Industry (online), <http://www.oecd.org/science/inno/38235147.pdf> (dostęp: 2.05.2019)
- Zachariasz A., *O architekturze krajobrazu, kompozycji krajobrazu i specjalistycznej terminologii – rozważania wprowadzające*, Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego, nr 32/2016, s. 11–29
- Zależności między nową klasyfikacją dziedzin i dyscyplin a wcześniej obowiązującym wykazem i systematyką OECD, 2018 (online), <https://konstytucjadlanauki.gov.pl/content/uploads/2018/09/nowy-podzia-dyscyplin-tabela.pdf> (dostęp: 2.05.2019)



MAREK JANCZYK

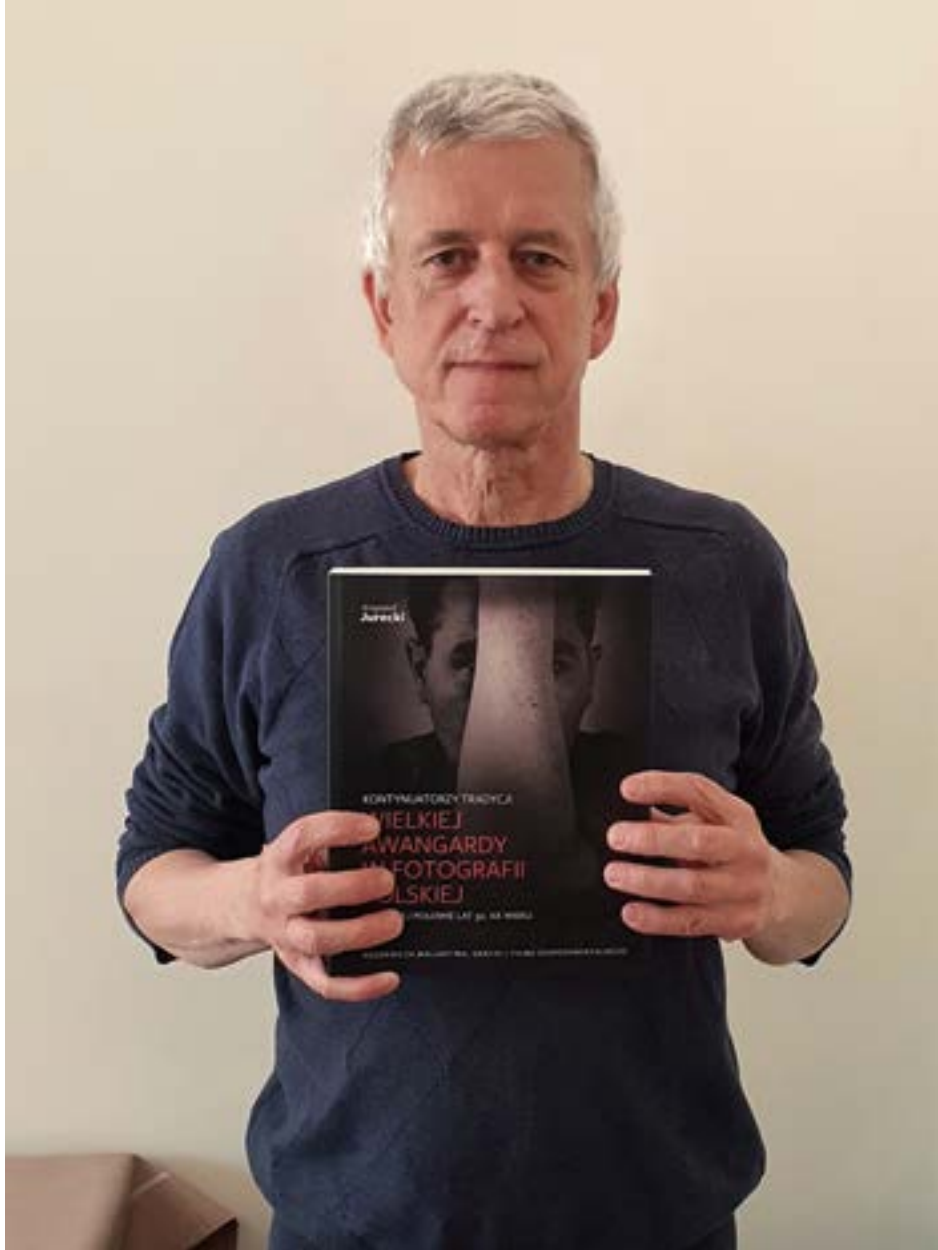
Rozumienie nowoczesności. Wokół książki Krzysztofa Jureckiego pt. *Kontynuatorzy tradycji wielkiej* *awangardy w fotografii polskiej* *w drugiej połowie lat 50. XX wieku*

Wydana zaledwie kilka miesięcy temu książka Krzysztofa Jureckiego jest nie tylko monograficznym opracowaniem jednego z najistotniejszych zjawisk w polskiej sztuce powojennej, ale także podsumowaniem autorskich rozważań nad złożonością relacji zjawisk artystycznych około połowy XX wieku. Krzysztof Jurecki jest jednym z autorów od wielu lat konsekwentnie badających i interpretujących polską fotografię, zarówno jako kurator wystaw, jak i autor licznych doniosłych publikacji. Prezentując postawę obiektywizmu wobec historii, nie rezygnuje Jurecki z polemicznego nastawienia oraz konstruowania własnych interpretacji analizowanych zjawisk. Omawiana książka to doktorat obroniony w 2018 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie pod kierunkiem dr hab. Marii Hussakowskiej-Szysko. Publikacja została podzielona na cztery zasadnicze rozdziały, uzupełnione obszerną bibliografią tematu, i zachowała przejrzystość, czytelność układu oraz wnikliwość w ujęciu tematu charakterystyczne dla pracy naukowej.

Autor skupia się na sugestywnej i dogłębnej analizie twórczości wybranych artystów: Zbigniewa Dłubaka, Zdzisława Beksińskiego, Jerzego Lewczyńskiego, Bronisława Schlabsa, Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy, Andrzeja Pawłowskiego oraz Marka Piaseckiego, na tle współczesnej teorii i praktyki artystycznej. Dodajmy, iż tytułowa, stosunkowo wąska perspektywa czasowa badań jest w wielu miejscach przez autora rozszerzana dla pełniejszego przedstawienia genezy i skutków analizowanych zjawisk. Zasygnalizowane podejście jest charakterystyczne dla metodologii Jureckiego jako badacza fotografii kładącego nacisk na zagadnienie procesualności zjawisk artystycznych i konsekwentnie dążącego do identyfikacji oraz systematyzowania ich natury. W przypadku *Kontynuatorów...* badawcza narracja rozpoczyna się od ustalenia oraz dookreślenia kluczowych pojęć, jak „awangarda” czy „modernizm”, oraz prześledzenia meandrów nieoczywistych wpływów i zależności, oddziałujących na twórczą praktykę. Pozwala to zainicjować



134



proces wnioskowania, w którym autor czytelnie wskazuje, iż awangarda odwoływała się do ścisłych założeń programowych, nie rezygnując bynajmniej z kanonu, a zatem całkowicie odmiennie niż w postmodernizmie. Kolejne pytanie badawcze odnosi się do wątpliwości dotyczących wpływu sztuki zachodniej jako czynnika determinującego postawy awangardowe w Polsce w drugiej połowie lat 50. Według Jureckiego natura i zakres owych oddziaływań są znacznie bardziej skomplikowane, obejmując m.in. zagadnienia teoretyczne, estetyczne, polityczne, a także psychologiczne konteksty powstawania i funkcjonowania sztuki, co z kolei może wyjaśniać niespójności pojawiające się w artystycznych programach, sumiennie zidentyfikowane przez autora.

Część pierwsza, będąca rodzajem obszernego wprowadzenia, stanowi krytyczny przegląd współczesnych tekstów teoretycznych i krytycznych, analizowanych przede wszystkim w kontekście relacji pomiędzy twórczością fotograficzną (czy szerzej sztuką) a nowoczesnością. Choć świadomość wprowadzenia istotnych korekt w tym obszarze jest widoczna u zdecydowanej większości autorów, przeważali zwolennicy zachowawczych rozwiązań i tylko nieliczni spośród nich, m.in. U. Czartoryska, J. Bogucki czy A. Ligocki (choć poglądy tego ostatniego były niespójne), opowiadali się za uznaniem fotografii za pełnoprawną działalność twórczą, szczególnie predystynowaną do wyrażania nowoczesności. Można odnieść wrażenie, że poglądom tych zorientowanych na propagowanie nowoczesności autorów brakowało w wielu kwestiach kategoryczności, niezbędnej do wywołania intelektualnego i twórczego przełomu lub chociażby fermentu.

Jak zauważa Jurecki w dalszej części publikacji, w latach 50. podjęto w Polsce teoretyczne rozważania dotyczące funkcjonowania sztuki w dwóch, niezwykle istotnych dla dalszych interpretacji kategoriach: jako modelu oraz jako informacji. W tym kontekście omówione zostały poglądy Z. Dłubaka, który jak podkreśla autor, działając co prawda nie do końca konsekwentnie, w omawianym okresie zrezygnował zarówno z surrealizmu, jak i abstrakcji, pod wpływem wątpliwości co do artystyczności fotografii, skłaniając się ku utopijnym poglądom o jej unaukowieniu. Znaczącą rangę w tym okresie przyznaje Jurecki także koncepcjom Z. Beksińskiego, podkreślając jego erudycję, wiedzę historyczną i świadomość teoretyczną. Podobnie przywołana przez autora koncepcja sztuki A. Pałowskiego miała charakter intelektualny, opierała się bowiem na przeświadczeniu o nadrzędności idei w twórczości, której naczelną funkcję stanowić miało redukowanie wymiaru rzeczywistości i znaczenia przedmiotu.

Kluczowy rozdział książki i swoistą syntezę celów badawczych autora stanowi najobszerniejszy jej rozdział zatytułowany *Praxis*. Jest on poświęcony nie tylko artystycznej praktyce, ale także zróżnicowaniu autorskich koncepcji sztuki nowoczesnej, co istotne opartych przede wszystkim na czynnikach racjonalnych i intelektualnych, zatem w znacznej mierze wiążące się z indywidualnym doświadczeniem poszczególnych autorów. Jurecki pieczołowicie odtwarza złożoną genezę twórczości każdego z nich, wskazując na wielość towarzyszących im inspiracji, a także sygnalizując niektóre konsekwencje. Najobszerniej została omówiona twórczość Z. Beksińskiego, co nie może zaskakiwać, jeśli uwzględnimy sugestywność jej psychologicznych oddziaływań oraz nowatorstwo w użyciu ekspresjonistyczno-surrealistycznej stylistyki. Jej źródła należy

upatrywać w przekonaniu artysty o konieczności przeciwstawienia się nadciągającemu kryzysowi fotografii, którego źródłem upatrywał on w wyczerpaniu się formuły reportażowej oraz postępującym wyjaławianiu dotychczas obowiązujących, zachowawczych strategii artystycznych.¹ Następnie analizuje Jurecki twórczość J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, związanych z Beksińskim nieformalną współpracą artystyczną pomiędzy 1957 a 1961 rokiem. Styl pierwszego z wymienionych określa Jurecki jako połączenie realizmu, ekspresji i poetyczności, wzmacnianej przez celowe odwołanie się do intuicji widza. Z kolei dla interpretacji twórczości Schlabsa kontekst stanowi przede wszystkim oddziaływanie malarstwa abstrakcyjnego. Można uznać, iż jej ideowy sens daleko wykraczał poza poszukiwania formalne – André Rouillé, podkreślając znaczenie abstrakcji jako formuły przedstawiania indywidualnej wizji świata, zauważał: *I chociaż abstrakcja nie jest podsumowaniem całej Subjektive Fotografie, to jednak jest w pewnym sensie jej spełnieniem.*² W tym miejscu warto zwrócić uwagę na dokonaną przez autora obszerną analizę zjawiska tzw. fotografii subiektywnej, zarówno pod kątem programu Otto Steinerta, jak i jego percepcji przez polskich artystów. U jej podstaw leżało wspólne poczucie braku perspektyw dla twórczego działania, powodowane aktualną kondycją środowiska fotograficznego w Polsce, zdominowanego przez tendencje reportażowe i repetycje piktorializmu oraz dążenie do oryginalności przez tworzenie *rzeczy, jakich gdzie indziej się nie spotyka.*³ Rzeczywiście, dążenie

do oryginalności było jednym z najistotniejszych elementów, swoistym znakiem rozpoznawczym wyróżniającym środowisko nowoczesnych twórców. Jej postulat pojawia się zarówno w uniwersalnej filozofii A. Pawłowskiego, którego Kineformy fascynowały widzów przede wszystkim z powodu zaskakującej nieprzewidywalnością poetyczności,⁴ jak i M. Piaseckiego, kreującego głęboko osobisty, autonomiczny mikrokosmos sztuki będącej odzwierciedleniem jego psychiki, wrażliwości i filozofii życiowej.⁵

Książka Krzysztofa Jureckiego wskazuje na kluczowe aspekty rozumienia nowoczesności, takie jak świadomość funkcjonowania swoistej wspólnoty indywidualistów, intensywnie zaangażowanych w procesy twórcze, których stałym elementem jest odwołanie się do osobistego doświadczenia – emocjonalnego lub intelektualnego. Kolejną cechą wspólną środowiska stanowi dążenie do oryginalności, która jest jednakże niemożliwa bez wiedzy historycznej oraz świadomości na temat sztuki współczesnej. Ich rezultatem jest sceptycyzm wyrażany przez nowoczesnych artystów wobec uniwersalizmu poznawczej funkcji fotografii. Ich reakcją na kryzys fotografii jest twórczość dynamiczna i zaskakująca, wymykająca się dotychczasowym, prostym klasyfikacjom, angażująca zarówno intelekt, jak i wyobraźnię widza. W rezultacie jest ona wyrazem nie tylko przemian artystycznych, ale przede wszystkim cywilizacyjnych, których doniosłość podkreślał Piotr Piotrowski: *Polska po II wojnie światowej stanowi szczególny i wyrazisty obszar doświadczeń sztuki współczesnej, rozwijającej się przede*

1 Z. Beksiński, *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia” nr 11/1965.

2 A. Rouillé: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przekład O. Hedemann. Kraków 2007, s. 317.

3 Problem oryginalności pojawia się niejednokrotnie w korespondencji pomiędzy J. Lewczyńskim, Z. Beksińskimi i B. Schlabssem, m.in. z 1.04 i 8.04.1958; archiwum prywatne.

4 O zaskoczeniu towarzyszącym uczestnikom projekcji A. Pawłowskiego mówią m.in. A. Wajda i J. Bereś w filmie dokumentalnym *Legenda kineform*, reż. Daniel Rycharski, Michał Zawada, Kraków 2012.

5 Na temat autonomii sztuki M. Piaseckiego zob.: *Rozmowa o Marku Piaseckim*, wywiad Anny Bujnowskiej z Joanną Piasecką [w:] *Marek Piasecki* – katalog wystawy, Galeria Starmach, Kraków 2004, s. 85–94.

wszystkim w kontekście paradygmatu awangardy. Liberalizacja połowy lat 50. otworzyła drogę pragnieniom powrotu Polski do rodziny krajów Zachodu, podjęcia zadań stawianych kulturze europejskiej przez współczesność. Stąd sztuka nowoczesna stała się synonimem rozwoju, rewolucyjnych przeobrażeń, naukowego i technicznego postępu.⁶

Na zakończenie warto podkreślić wysoki poziom edytorski publikacji wydanej przez Muzeum w Gliwicach w cenionej serii Czytelnia Sztuki. ✖

KRZYSZTOF JURECKI

**KONTYNUATORZY TRADYCJI WIELKIEJ
AWANGARDY W FOTOGRAFII POLSKIEJ
W DRUGIEJ POŁOWIE LAT 50. XX WIEKU:
POGRANICZA MALARSTWA, GRAFIKI I FILMU
EKSPERYMENTALNEGO**

WYDAWCA: MUZEUM W GLIWICACH, 2020

6 P. Piotrowski, *Filozofia gestu* [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1984, s. 251.



AGATA GOLJAT

WARSTWY OCHRONNE

↓ MICHALINA BIGAJ



Historia tytułu wystawy *Wer im Glashaus sitzt, sollte nicht mit Steinen werfen* związana jest z osobą wieloletniego kuratora sztuki współczesnej Gottfrieda Hafemanna, który zapytany o tytuł przedsięwzięcia spontanicznie przytoczył wspomniane niemieckie przysłowie. Sentencję przetłumaczono dosłownie na język polski i uczyniono z niej lejtmotyw polsko-niemieckiego projektu, którego finał stanowi prezentowana w Centrum Rzeźby Polskiej ekspozycja prac 15 twórców zaproszonych do Orońska. W realizacji przedsięwzięcia wykorzystano potencjał miejsca charakteryzującego się bogatą historią spotkań artystycznych. Atuty Orońska zostały dostrzeżone także przez samego Hafemanna, który podczas otwarcia ekspozycji podkreślał znaczenie twórczej energii otoczenia. Artystom stworzono kontekst do rozważań, umożliwiając im wzięcie udziału w tygodniowych warsztatach poprzedzających pokaz. Nie bez znaczenia dla projektu pozostaje wybór jednej z galerii. Przeszkłona bryła Oranżerii, kojarząca się z tytułowym szklanym domem, przyczyniła się do przełożenia powstałych podczas spotkań idei na zaprezentowanie odbiorcom koherentnego przekazu wizualnego w postaci dobrze zaaranżowanej ekspozycji.

Nawiązanie do hasła przewodniego *Nie rzuca się kamieniami, mieszkając w szklanym domu* pojawia się również w narracji wystawy. Tematyka warstw ochronnych, powłok oddzielających systemy, obszary, zarówno w sensie fizycznym, jak i symbolicznym, nieustannie powraca jako główny wątek pokazu. Świadomość nacisku na wspomniane zagadnienia została zaznaczona przez kuratora, który podkreślał: *Ochronną powłoką Ziemi jest atmosfera, której nieumyślnie zagrażamy. Ochronę ludzi sprawuje środowisko społeczne, a poszanowanie praw człowieka, którym zagrażają populistyczne tendencje, gwarantuje konstytucja.*¹ Uczestnicy projektu dostrzegają zatem istnienie newralgicznych konstrukcji, nierzadko niewidocznych i umownych, zwracając uwagę na ich kruchość. Owa kruchość jest przyczyną postulowania uważności, której część artystów przypisuje w swoich pracach szczególne znaczenie.

Twórcy koncentrują się nie tylko na głównym wątku, lecz także na kilku innych zagadnieniach istotnych dla współczesnego dyskursu, dzięki czemu ich działania nie są wyrwane ze społecznego kontekstu. Krytyczna recepcja skutków antropocenu, powodowana wysoką świadomością, staje się pretekstem do piętnowania aroganckich wobec natury postaw, promowanie etycznych i czujnych zachowań odbywa się zaś także poprzez sztukę. Przykładami prac o dydaktycznym wymiarze są *Avatary*, autorstwa duetu Tatiana Czekalska i Leszek Golec, będące prototypami urządzeń służących do ratowania owadów. Charakterystyczny element dzieł należących do wspomnianego cyklu stanowi prosta konstrukcja składająca się z kartki oraz odwróconej do góry dnem szklanki.

1 Fragment przemówienia Gottfrieda Hafemanna, inaugurującego wystawę, źródło: materiały pozyskane dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

Przewrotność realizacji polega na zmianie funkcji naczynia, które w odniesieniu do idei wystawy staje się powłoką chroniącą istoty żywe.

Prace Czekalskiej i Golca wprowadzają widza w kolejny istotny wątek zarysowujący się w narracji wystawy, czyli tematykę wiary. Częściami *Avatarów* są bowiem przedmioty kultu religijnego. W pracy *Avatar/Pop* została wykorzystana ikona przedstawiająca wizerunek Jezusa, *Avatar/Pop I* jest zaś wertykalną kompozycją, w której funkcję postumentu pełni pocięty obraz, ukazujący scenę potopu z przypowieści o Noem, przykryty sporządzonym na skórze antylopy fragmentem rękopisu świętej księgi etiopskiego chrześcijaństwa, pochodzącego z XII wieku. Emblematy religijne pojawiają się również w pracach Wolfganga Gemmera, którego geometryczne konstrukcje wykonane są z paneli wotywnych przedstawiających wizerunek Jana Pawła II. Polscy entuzjaści sztuki współczesnej są oswojeni z wykorzystaniem dewocjonałów do działań artystycznych. Odwołanie się do postaci papieża Polaka nie jest nowością dla rodzimych instytucji kultury, choć bywało, że dzieła tego typu budziły skrajne emocje, np. pokazywana ponad 20 lat temu w Zachęcie rzeźba Maurizia Cattelana, niedawno przypominana przez Jerzego Kalinę i jego instalację *Zatrute źródło*. Gemmer stroni jednak od podobnej figuracji. Pokażnych rozmiarów kompozycje zwracają uwagę swoim monumentalizmem, a multiplikowane obrazki, przypominające ikony, ukazują się oczom widza dopiero wtedy, gdy spogląda na nie z bliska. Odwoływanie się do tradycji chrześcijańskiej często odbywa się przez nadawanie pracom tytułów związanych z religią. Praca Constanze Nowak, składająca się z kryształowej kuli i księgi, została opatrzona nazwą *Breviarium*, natomiast opis jednej z rzeźb Wolfganga Gemmera *Ein feste Burg...* odnosi się do luterkańskiej pieśni rozpoczynającej się słowami: *Warownym grodem jest nasz Bóg, Orężem nam i zbroją*.² Artyści często piętnują paradoksy wynikające z działalności człowieka. W tym przypadku chodzi o wizerunek chrześcijaństwa skonstruowany tak, żeby mogło być ono postrzegane jako religia głosząca miłość i pokój, tymczasem tekst przytoczonego utworu charakteryzują wojenne konotacje.

Niszczycielska siła ludzkości powodowana ideologią, chęcią rozwoju za wszelką cenę, przeświadczeniem o wyższości nad innymi gatunkami prowadzi do sytuacji granicznej, jaką jest widmo samounicestwienia. Świadomość istnienia procesów uruchomionych przez człowieka, a obecnie niedających się zatrzymać, przyczynia się do podejmowania przez twórców tematów takich jak ekologia, eksploatacja zasobów naturalnych, wymieranie gatunków. Refleksje artystów nierzadko prezentowane są z perspektywy jednostki bezradnej wobec systemu, jednak próbującej wpłynąć na postawę odbiorców. Zagadnienie kryzysu, związane z ociepleniem klimatu, zajmuje uwagę twórców współczesnych

2 *Warownym grodem jest nasz Bóg* [w:] *Śpiewnik Kościoła ewangelicko-augsburskiego w RP*, przekład E. Romański, Warszawa 1988, s. 213.



↑ DIANA I BRUNO NEUHAMER

↔ CZEKALSKA, GOLEC

i badaczy, także tych reprezentujących nauki humanistyczne. Paweł Mościcki w tekście *Apokalipsa teraz!* pisze: „katastrofa klimatyczna” jest chyba najbardziej realistyczną z dostępnych nam w historii kultury figur *Armagedonu*. Globalny system ekonomiczno-polityczny, zasilany energią paliw kopalnych, już doprowadził do daleko idących zaburzeń klimatycznych, które (...) przyniosą kryzys z pewnością zagrażający naszej nowoczesnej cywilizacji, a być może nawet samej dalszej obecności człowieka (i tysięcy innych istot żywych razem z nim) na Ziemi.³ Zachodzące w przyrodzie zjawiska przestają więc być odległą apokaliptyczną wizją, przerażają się w teraźniejszość zagrażającą obecnemu porządkowi. Taki stan rzeczy uzmysławia odbiorcom wystawy Michalina Bigaj, która w swojej pracy *Iceberg I* ukazuje proces topnienia lodowca w skali mikro. Dzieło Bigaj ma efemeryczny charakter – jest spalającą się na oczach widzów świecą. Rozpuszczający się wosk posłużył za lapidarną metaforę nieuchronności pewnych zjawisk. O nieodwracalności niektórych przypominają natomiast białe, ceramiczne figury autorstwa Diany i Bruna Neuhamerów, inspirowane gatunkami zwierząt wymarłych m.in. z powodu eksploatacji terenów uprawnych.

Zagadnienie ekspansji terytorialnej kieruje narrację w stronę problematyki przestrzeni oraz pojęcia granicy. Dwojgu uczestnikom projektu udało się uchwycić wręcz kulminacyjny moment zaburzenia struktury jednostki oddzielającej od siebie dwa obszary. Realizacja Young W. Song *Anflug*, wykonana szydełkiem z metalowej nici, imituje pęknięcie na szybie Oranżerii, a praca Kamila Kuskowskiego *Odbicie* to kamień utkwiony pośrodku nienaruszonej tafli szyby w oknie dyrektorskiego gabinetu. W obu przypadkach artyści podejmują przewrotną grę ze szklaną materią, obnażając złudne poczucie bezpieczeństwa powodowane tworzeniem zamkniętej przestrzeni. Potencjalne uszkodzenie kruchej powłoki prowadzi do wywołania dyskomfortu i uczucia zagrożenia. Z delikatnością szyb kontrastują ciężkie, żelazne instalacje Francisca Klingera Carvalha, przywodzące na myśl ogrodzenia domów lub osiedli. Artysta piętnuje ludzką potrzebę grodzenia terytorium, wynikającą najczęściej z kontekstu ekonomicznego. Stawianie tego typu granic prowadzi do powstania pułapki, gdyż metalowe konstrukcje zaczynają przypominać więzienie.

Analizowanie zagadnienia powłok ochronnych skutkuje ukazywaniem tej problematyki w różnych perspektywach i skalach. Pośród przedstawionych na wystawie prac można odnaleźć również takie, które nie stronią od intymnego, cielesnego ujęcia omawianego motywu. Jedną z prac Corneli Rößler stanowi kolaż wykonany z fotografii ludzkiej skóry. Artystka uczyniła z tej materii środek artystyczny służący pokazaniu społeczeństwu fragmentu życia oraz jego historii.⁴ W pracy

3 P. Mościcki, *Apokalipsa teraz!* [w:] *Teksty drugie* nr 1/2020, s. 26–42, tu: 27.

4 <https://www.corneliaroessler.de/texte/dirk-manzke-1/> (dostęp: 6.10.2020).

Integrum evader, będącej kulą obszytą ubraniami, Rößler kwestionuje funkcję przedmiotów służących do ochrony ludzi. Usytuowanie pracy pośrodku stawu Rolina potęguje uczucie dyskomfortu wynikające z napięcia wywołanego zestawieniem naturalnego otoczenia z kompozycją przywodzącą na myśl kulę ziemską, wykonaną z używanej odzieży, konotującej współczesne marnotrawstwo, przesyt i nadprodukcję.

Przepracowanie tematyki powłok ochronnych przez pryzmat sztuki prowadzi w stronę nieoczywistego i niejednoznacznego ujęcia zagadnienia. Artyści dostrzegają występowanie licznych dysonansów w tego typu strukturach, punkt widzenia zależy bowiem od perspektywy danej społeczności lub jednostki.

Wystawę zaaranżowano w trzech przestrzeniach ekspozycyjnych o różnym charakterze. Część prac została umieszczona w Oranżerii, część w pokojach XIX-wiecznego pałacu Brandta oraz w Parku Rzeźby. W ramach projektu *Nie rzuca się kamieniami, mieszkając w szklanym domu* zaplanowano publikację, dwie wystawy – w Centrum Rzeźby Polskiej oraz Kunsthaus w Wiesbaden, a także liczne działania koncepcyjne. ✘





Winni czarów

144

.kropka, postawiona właśnie tutaj, której *tutaj* jest już *tam*, na początku zdania, prawdopodobnie jawi się czytelnikowi w danej nam obecnie chwili, która w swej rozciągłości za ułamek sekundy będzie przecież już w *tym* miejscu, jako utykająca alogiczność, być może błąd drukarski, zaburzenie zwyczajowej praktyki bądź też ot, zwykły figiel wyreżyserowany przez autora. Gdybyśmy tak mogli od razu postawić kropkę, której imperatyw odganiałby od nas pokusę cofania się tak daleko do przeszłości i wybiegania krótkimi nogami w przyszłość. Wyzwolony z kagańców konwencjonalnego znaczenia punkt staje się żywą istotą. Pozostawia za sobą martwą skórę paraliżującą zawsze swym ciężarem wewnętrzne właściwości rzeczy, która w trybach norm i nakazów nie potrafi uczynić swego życia pełnym.

O. Punkt jest dźwiękiem, podobnie jak słowo. Zbiory punktów tworzą obraz, pасаże dźwięków dają życie muzyce, sieci słów układają się w zdania. Im wyraziściej na tle naszej codziennej aktywności postrzegania rysują

się akcenty, tym większa siła doznań, a co za tym idzie – mocniejsza chłonność pamięci na bodźce zapisu i rejestrowania. Tryton, a więc diabelski interwał, wykorzystywany w wielu melodiach, zakrwawiony pierścień odbity na skórze, w którego studni spoczywa rozgrzany do czerwoności ołów (siła obrazu w punkcie rzeczywistości), czy też „pomocy!” wykrzyczane przez małe dziecko znajdujące się w tarapatkach – to wszystko owe akcenty, które wzruszają nas, o ile stajemy się świadkami zmierzających w naszym kierunku impulsów.

*Strzał armatni mimo uszu, oślepiające światło, które nagle powstało, odbierają nam na chwilę świadomość naszej osobowości.*¹ Słowa, podobnie jak dźwięki i punkty, budują opowieści. One natomiast wydobywają z siebie ogłuszający nas beznamiętny chaos bądź też przenikający zachwytem nieoczywistości. Opowiadania pisze się na nowo bądź też grzeje się wśród tych,

1 H. Bergson, *O bezpośrednich danych świadomości*, Vis-à-vis etiuda, Kraków 2017.

które zostały już zapisane. To, czy wyborem w tworzeniu lub uczestnictwie kultury staną się niepewne jutro, czy sprawdzone wczoraj, zależy od naszego morale, dla którego źródłem orientacji będzie zawsze ogólnie zaznaczający się nastrój zbiorowości, z którą koegzystujemy. To, gdzie postawimy kropkę, podlega naszemu wewnętrznemu poczuciu bezpieczeństwa albo stanowi zagrożenie w danym punkcie, na osi czasu, w którym bądź wokół którego przyszło nam się odnaleźć. Nawias pandemii, który objął nas swym ramieniem, wciąż pozostając otwarty, uruchamia pewien sposób myślenia o i w sztuce. Od dłuższego czasu zmierzaliśmy do momentu, w którym ostatecznie ukryte truchło postępu odkryło swe wdzięki, nęcąc odorem najwybitniejszego nekrofaga dziejów. Mszcząc się, natura ukazuje człowiekowi, w pełnym dostojeństwie, kto winien nieść palmę pierwszeństwa w akcie zniszczenia.

*Wstrząsy pochodzące z zewnątrz (choroba, nieszczęście, troska, wojna, rewolucja) wyrwąją nas brutalnie, na krócej lub dłużej, z kręgu tradycyjnych przyzwyczajzeń, lecz z reguły przyjmujemy je jako uczynioną nam „krzywdę”, mniej lub więcej bolesną. Nad wszystkimi uczuciami bierze wtedy górę pragnienie powrotu, możliwie najrychlej, do stanu poprzednich, tradycyjnych przyzwyczajzeń.*² Byliśmy zdolni do tworzenia nowych, hiperbolicznych, wymykających się teraźniejszości form i zjawisk w sztuce, nawet w dobie kryzysu, w czasie wojen, także w niezachwianej rzeczywistości ostatnich 20 lat, gdy rozpychaliśmy wciąż balon, który okazał się nie być ze stali. Świeży (unikajmy sformułowania „nowy”) głos, który czuje się dookreślony przez tętniące w nim poczucie zagrożenia i zagląające weń symptomy wyjąłowania, wybrzmiał w mijającym roku zdecydowanie. Oczywiście, sytuacja zagrożenia jest emfazą, która wielokrotnie w naszej historii ogłuszała, niczym ten podły

wystrzał z armaty, któremu nikt nie potrafi dać wiary. Dzisiaj trudno powiedzieć, na ile ciężar zaskoczenia jest większy, a waga kontestacji wymierna w stosunku do tego, co wyrażać próbowało malarstwo Młodej Polski czy nurt Nowej Ekspresji w Polsce. Analogią wydaje się poszukiwanie źródeł wymykających się nowoczesności. Można natomiast stwierdzić, że nie toczymy już wojny między człowiekiem a człowiekiem, lecz przeciwko nam samym występujemy. Wewnętrzny niepokój skłania do wycieczek w głąb siebie. Przesycenie dyskursów liczbą danych unicestwiło doniosłość i rangę słowa, a przez to strywielizowało przekazy płynące z dzieł sztuki. Stąd ujawnianie się ruchów porządkujących i sięgających w przeszłość, do czegoś, co nawiązuje do współczesności w sposób bardziej zawoalowany aniżeli płytka, przelana nadwyżką technokratyczna opowieść, której sens stał się nazbyt prostacki, w mnogości znaczeń zupełnie bez znaczenia dla pokolenia wstępującego obecnie w świat sztuki.

Przeszłość zawsze emanuje spokojem z bląhej mogłoby się wydawać przyczyny – dokonania się. Nie istnieje więc zagrożenie niedokonania, które ma miejsce w przypadku przyszłości. Każdy dzień przecież może być ostatni. Minione dwie dekady pozbawione tych rozważań pozwalały na ciągłe innowacje w obszarze sztuki i nie tylko tam. Nowości przecież są paliwem dla rozwoju kapitału, utwardzania się konsumpcji oraz stabilizowania grup afirmujących idee. Dzisiaj ważniejsze niż wytwarzanie staje się przeobrażanie. W tym sensie kultura retro nie musi wcale oznaczać braku własnej tożsamości generacyjnej, ale można ją traktować jak działanie proekologiczne np. w sferze rynkowej (zero waste), gdzie coraz więcej osób zanurza się w style i trendy z minionych epok. Jednak istotniejsze jest, że recykling odbywa się także w obrębie artystycznego rzemiosła.

Nie mam na myśli instalacji z plastikowych butelek lub innego rodzaju dekoracyjnych zabaw jedynie wydobywających tępo

2 W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2019.

obraz, który dla każdego jest dostępny. Chodzi o konstytucję dla artystek i artystów, o których twórczości będę pisał w tym miejscu. Ową deklaracją troski o przyszłość staje się dla nich zanurzenie w micie i wydobywanie na powierzchnię sensów skrywanych w poetyce już dokonanej. Nie idzie oczywiście o martyrologiczne wycieczki i historycyzm (te miały swoje podstawy w polskim modernizmie), raczej o postawy wchodzące w romans z czymś niedookreślonym przez swą tajemnicę skrywaną w przeszłości, właściwą sztuce teraźniejszej. Na tym polega ta bezodpadowość artystek i artystów, którzy zastawczy wyprane sensory znaczeń, namnożone do granic absurdu wytwory ludzkich automatyzmów, proponują wykazać się pokorą wobec natury i obwieścić światu kształt innego aktywizmu. Aktywizmu nastrojonego z membrany własnego głosu, zakorzenionego we własnej jaskini, do której tak dawno nie zaglądaliśmy ze strachu przed mimowolnym zatrzymaniem.

Wykąpane w ognistych barwach płótna, skontrastowane są ze smolistą czernią, z których wydobywają się, jednocześnie kładąc się, mityczne persony, upiory, hybrydy ludzkich ciał, diabły, czarownice, zwierzęta spółkujące z figurami kobiet, wyzywająco kokietującymi pejzazami jak u Goi, w które wsmarowane ceglane odcienie czerwieni, brązów, beżów honorują z salonową elegancją zapożyczoną z legend i mitów scenki rodzajowe, w napięciu swym eksplodujące ejakulatem, krwią i oparami potu zastygłego w akcie erotycznego przekwitania. Tak można by przedstawić wizualne doznania w twórczości malarskiej Agaty Słowak – malarki i performerki, absolwentki Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie z roku 2019, związanej ze środowiskiem artystycznym Kaplica, która podczas tegorocznego *Warsaw Gallery Weekend* pokazała swoje obrazy oraz instalację (skórzany, bujany fotel imitujący kobiece ciało) w Fundacji Galerii Foksal.

Jednak pierwszy, kluczowy dla niej występ miał miejsce podczas dyplomowej wystawy

HWD Pięknemu, gdzie w scenografii wypełnionej sianem wywiesiła cykl nazwany *Jestem piękna, jestem wielką artystką*. Ważnym krokiem na drodze do błyskawicznej kariery był na pewno także udział w wystawie *Farba znaczy krew* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. W powłoce treściowej odnajdujemy anegdoty towarzyskie, ale także związane z bliskim artystce środowiskiem twórczym. Na realistycznie namalowanych, wymownych portretach odnaleźć możemy znajome rysy m.in. Karoliny Jabłońskiej i Anety Grzeszykowskiej.

Malarstwo Słowak jest psychologiczne i nade wszystko wyraźnie związane z jej osobistymi, małymi, zaobserwowanymi ujęciami przemyskającej obok codzienności. Stawia ona w centrum swych prac figurę kobiety, która mierzy się z uciskiem, przygniatającym poczuciem zobowiązania i winy, dyktatu świata mężczyzn. Jednym słowem, nad agresywnym, ale przecież również wielce lirycznym symbolizmem, stoi sprawa walki o równość. Maski ściągane jeszcze z antyku, historie kobiet palonych na stosie, sięganie do sfery magii i czarów – to środki wyrazu wymierzone w wyciosany z plastiku monolit, którego nie dało się pchnąć w żadną stronę. Słowa przez mechaniczną manipulację świata cyfrowego uległy deprecjacji. Podobnie stało się z obrazem, który *wyprzedził* słowo, tym samym oddając własny liryzm we władanie zasięgów oraz statystyk – wszystkich tych narzędzi pomiaru, które nie dość, że zawładnęły parametrami ludzkiego biorytmu, to były na tyle bezczelne, by inkorporować nam także artefakty sztuki. Należało wytworzyć język komunikatu dla sztuki właśnie, który mówiłby do uczestnika czymś bliższym poezji aniżeli nagłówki prasowe, krzyczące relacje lub wylukrowane przekazy. Tuby medialne pracują w rytm algorytmu transparentności, czytelności i dostępności, nigdy wiarygodności. Tymczasem sztuka dzisiaj nie może być powtórzeniem tych samych założeń; przestała mieć znaczenie, dlatego winna odejść w rejon zaszyfrowany. Być może pora nakarmić Minerwę



↑ AGATA SŁOWAK, BUJANY FOTEL,
GRUPA KAPLICA „POP_END”,
WYSTAWA 2018

➤ JOZEF PILÁT, KUDLIBABKY

➔ VOJTĚCH KOVAŘÍK, GALERIE MĚSTA TRÍNCE,
WYSTAWA 2019

↓ AGATA SŁOWAK, OŚMIORNICA,
OLEJ NA PŁÓTNIE, 2018



nie aktualnościami zbioru, lecz kontekstem osobistej historii opartej na zapomnianych pieśniach. W tym właśnie sensie absolutnego przetasowania hierarchii w polu sztuki zaangażowanej dokonała w minionym roku Agata Słowak, która stała się symbolem nowego aktywizmu transcendencyjnego. W międzyczasie, od momentu zaznaczenia swego debiutu przez Słowak, pojawia się coraz więcej prezentacji, które co prawda stanowią próbę nawiązania do nowej estetyki, ale w meritum nie są tak samoistnymi, niewymuszonymi koniunkturą wytworami jak dzieła wspomnianej artystki.

Wpływ onirycznej fali można było odczuć chociażby na wystawie zbiorowej *Rewizjonizm magiczny* w galerii Propaganda (która odbyła się we wrześniu 2020), gdzie wprost mowa o „wyczerpywaniu się historii”, na wystawie w BWA Warszawa *W czarodziejską burzę włożę własną duszę* (maj 2020) i w indywidualnych postawach artystów i artystek, którzy coraz śmielej zmierzają w nieuczęszczane tak chętnie dotychczas rewiry magii, mistyki czy osnowy sacrum. Fenomenem w omawianym nurcie, i to na skalę światową, okazał się być młody artysta podchodzący z Czech – Vojtěch Kovařík, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Ostrawie, również student programu Erasmus w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie. Miewa wystawy w najważniejszych ośrodkach sztuki w Nowym Jorku, Paryżu i Londynie. W swojej praktyce twórczej odnosi się do mitologii – greckiej, rzymskiej, a także biblijnej. W monumentalnych, ikonicznych przedstawieniach widzimy sceny ukazujące bóstwa w nieco naiwnym ujęciu sylwetek, wyciętych jakby ze starych gier wideo, również muskularnych gladiatorów (bokserów). Najbardziej jednak w obrazach Kovaříka przyciąga niezwykle awangardowa propozycja (choć obecnie coraz powszechniejsza) imitowania w malarstwie sztalugowym grafiki CGI.³ Wystudiowane za

pomocą techniki natryskowej bryły ciał mitycznych postaci łączą się tu z iluzyjnym wrażeniem uczestniczenia w pradawnej grze. Uderzające są także zestawienia barwne, które krzycząc, budują jednocześnie niezwykle harmonijne kompozycje.

By zaznaczyć wrażenia pewnych tendencji w polu młodej sztuki współczesnej, mógłbym przywołać również dorobek Jozefa Piláta, artysty słowackiego, związanego z ASP w Warszawie, absolwenta naszej uczelni, obecnie realizującego swoje projekty na rodzimej ziemi. Jozef Pilát zarówno przez niewyraźające się klasycznie eksplikacje malarskie, jak i za pomocą działań konceptualnych, a także angażujących lokalne społeczności próbuje wskrzeszać dookoła siebie coś, co można by nazwać ludycznym wątkiem historii. Konstruuje wokół autochtonicznych fundamentów własną wizję przyszłości. Pojawia się w tym miejscu nic, która łączy, niczym drogowskaz Tezeusza dzieła wspomnianych trojga artystów. Poszlak jest oczywiście wiele, tak jak labiryntów nie wpisujących się w zaproponowany schemat. Starałem się przywołać najważniejsze akcenty, których powiązanie nie jest przypadkowe, jednocześnie naświetlając szerszą melodię, której znaczenie jak sądzę jeszcze poznamy.

*Żywiłem moim nie jest komunikatywna wypowiedź słowna, najistotniejsze me zainteresowanie nie skłania się ku niej. Odnosi się ono raczej do najdalszych, milczących rejonów międzyludzkiej łączności, najpierw do tych sfer, gdzie obcość i brak społecznych odniesień podtrzymują jeszcze stan wolnej pierwotności i gdzie zaślubiają się spojrzenia nieodpowiedzialne w rozmarzonym bezwstydzie; potem do sfer innych jeszcze, kędy zjednoczenie, pufna tkliwość i wymieszanie odrębnych cech przywracają jak najdoskonalej ów bezsłowny stan pra-pierwotny.*⁴ ✖

3 CGI – obrazy generowane komputerowo (ang. *Computer-generated imagery*).

4 T. Mann, *Wyznania hochszaplery Feliksa Krulla*, PIW, Warszawa, 1957.

WYBRANE Z KALENDARZA :

1. Elżbieta Banecka, **KATA/KAMI**

Kordegarda. Galeria Narodowego Centrum Kultury, Warszawa, 15.10.2020–28.02.2021

Kuratorka: Katarzyna Haber

Na wystawie najnowszych prac Elżbiety Baneckiej, związanej z Wydziałem Scenografii warszawskiej ASP, zaprezentowano grafiki, asamblaże oraz instalacje. Kompozycje inspirowane były kulturą japońską, a szczególnie ogrodami zen, kimonami i filozofią wabi-sabi. Artystka pragnie w ten sposób skłonić widza do zatrzymania się i wyciszenia, głębokiej kontemplacji codziennej rzeczywistości.

2. **Henryk Streng/Marek Włodarski i modernizm żydowsko-polski**

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 5.02–9.05.2021

Kurator: Piotr Słodkowski

Choć ekspozycja jest poświęcona twórczości jednego artysty, Marka Włodarskiego (Henryka Strenga), nie jest pokazem monograficznym w tradycyjnym tego słowa znaczeniu – podkreśla kurator. Włodarski w oryginalny sposób uwidocznił złożoność sztuki Europy Środkowo-Wschodniej przed II wojną światową, podczas wojny i po niej. Artysta, jako lwowianin z urodzenia, interesująco połączył koncepcję modernizmu z kulturą polsko-żydowską i ukraińską.

149

3. Sławomir Marzec/Marcin Berdyszak, **Razem i osobno**

Biuro Wystaw Artystycznych, Ostrowiec Świętokrzyski, 15.01–19.02.2021

Pokaz stanowi zderzenie najnowszej twórczości artystów pochodzących z różnych ośrodków akademickich: Sławomira Marca z Warszawy i Marcina Berdyszaka z Poznania. Wyznają oni odmienne koncepcje dzieła sztuki, na co wskazuje rysująca się między ich pracami różnica kolorystyczna, techniczna i medialna. Głównym powodem zorganizowania wspólnej wystawy jest zbieżność obranych przez autorów postaw artystycznych. Twórcy napisali bowiem: *Łączy nas przekonanie, że sztuka mimo swej bezbronności potrafi być remedium na banał i manipulacje, na cynizm i hipokryzję współczesnego świata. Że nie da się zredukować do licytacji rankingów, społecznych reedukacji i politycznych zaciętrzewień.*

4. Krzysztof Franaszek, **Chwila przed katastrofą**

Galeria Oranżeria, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 16.01–14.03.2021

Kurator: Maciej Aleksandrowicz

Krzysztof Franaszek w swych elektrycznych instalacjach łączy cechy abstrakcji geometrycznej z właściwościami prac o naturze organicznej. Setki ledowych świetlówek niejednokrotnie pełnią tu funkcję postumentu dla ciemnych partii instalacji, wykonanych ze smoły, sztucznego kamienia, ceramiki i drewna. Artysta specjalnie odwraca tradycyjny porządek. Mówiąc metaforycznie, zapala światło i stawia je pod korcem. Pragnie w ten sposób wskazać na występującą we współczesnym świecie utratę równowagi i powszechność nielogicznych działań.

5. **Postcard from home/Pocztówka z domu**

Galeria Salon Akademii, Warszawa, 12.02–10.03.2021

Ekspozycja jest drugą odsłoną projektu o tej samej nazwie, zainicjowanego w okresie pierwszego lockdownu. Czas pandemii się przedłuża, zatem projekt *Postcard from home*, jako próba przezwyciężenia artystycznej izolacji, jest kontynuowany, w efekcie przerasta początkowe założenia i oczekiwania organizatorów. Galerię nadesłanych pocztówek można zobaczyć w przestrzeni rzeczywistej w Salonie Akademii oraz w wirtualnej – na portalu pocztowkisa-lonakademii.asp.waw.pl

6. Irmina Staś, Tomasz Tatarczyk, **Mikrokosmosy**

HOS Gallery, Warszawa, 5.12.2020–23.01.2021

Kuratorka: Katarzyna Piskorz

Tytułowe mikrokosmosy, rozumiane jako mniejsze części nieuchwytnej, zdecydowanie większej całości, zdaniem kuratorki pokazu można zobaczyć w twórczości młodej artystki Irminy Staś i zmarłego w 2010 roku Tomasza Tatarczyka. W ich malarskich realizacjach, wykonanych na płótnie i papierze, jest wiele odniesień do natury: pejzaży oraz organicznych form niewielkich elementów przyrody. Zobaczenie ich z bliska pozwala zrozumieć nie tylko je same, lecz również całość, na którą się składają – makrokosmos.

1.



2.



151

♦ MAREK WŁODARSKI, *ULICA*, 1924, AKWARELA, PAPIER, TEKTURA. KOLEKCJA MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE. FOT. M.H. DYTKOWSKI / MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

◀ ELŻBIETA BANECKA, *KATA/KAMI*. FOT. A. KONOPELSKA, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI KORDEGARDY. GALERII NARODOWEGO CENTRUM KULTURY



↑ PRACE MARCINA BERDYSZAKA. FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BWA W OSTROWCU ŚWIĘTOKRZYSKIM.

↓ PRACE SŁAWOMIRA MARCA. FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BWA W OSTROWCU ŚWIĘTOKRZYSKIM.

3.





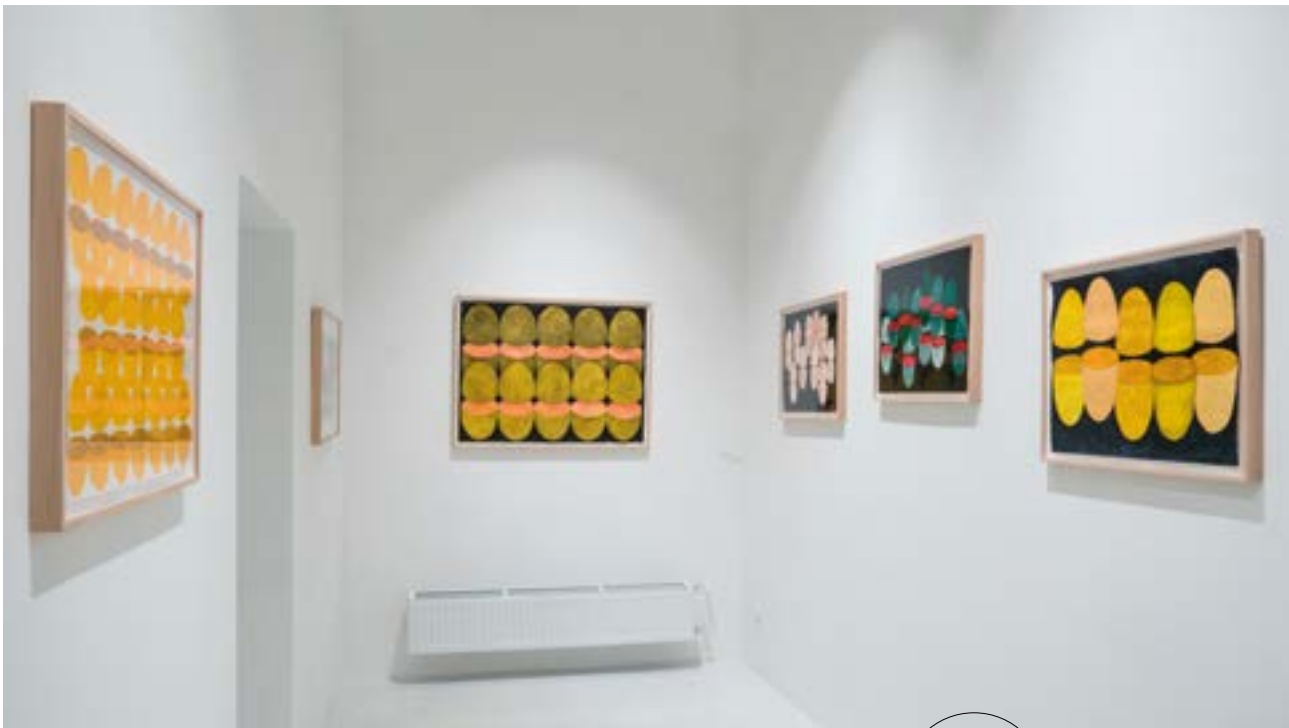
4.

↑ KRZYSZTOF FRANASZEK, CHWILA PRZED KATASTROFĄ. FOT. J. GAWORSKI, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI CRP OROŃSKO



5.

↑ POSTCARD FROM HOME/POCZTÓWKA Z DOMU. FOT. A. GUT, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII SALON AKADEMII



↑ IRMINA STAŚ, CYKL PRZEKROJE, 2018, KAŻDA PRACA: AKWARELA, PAPIER, 50×65 CM.
FOT. B. WIELOWIEJSKI, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI HOS GALLERY

6.



Summaries

Teresa Pękala

TOO EARLY OR TOO LATE TO REPLY TO THE QUESTION ABOUT AESTHETICS AFTER POSTMODERNISM?

The article addresses validity of the question whether modern aesthetics is the successor of postmodern aesthetics. The initial assumption is a concept of the present, which, due to radical diversity, is not any longer equivalent to the contemporary i.e. is not equal to co-experiencing life. The leading theoreticians of modernism and postmodernism are presented along the main opponents to the modernity and their impact on understanding and practising art. Historical circumstances of the birth of modern aesthetics, the change of aesthetic paradigm, the problems with autonomy and the consequences of these processes to art are discussed here. The postmodern debate, whose distinctive feature was the need to reevaluate modernism, is analyzed. Quoting the history of modernism, the authoress formulates the following thesis: if various modernisms are followed by various postmodernisms, the appearance of various aesthetics is obvious. Thus, the question on what aesthetics will be (is?) like after postmodernism must be preceded by the question: which/what postmodernism? Finally, there comes a proposal to reevaluate the meaning of postmodern debate, which may lead to the conclusion that the aesthetics after postmodernism, an unfinished design on the one hand, and, on the other, understood as multiplicity of aesthetics, is a matter of the future.

Jan Stanisław Wojciechowski

ARTIST AUTOBIOGRAPHY: AMONG ARTISTIC EXPERIENCE, HUMANISTIC INTERPRETATION AND MANAGEMENT

The article addresses the problem of cognitive aspects of autobiography in the perspective of arts-science-grounded cultural studies. The author follows the lead of certain categorization present in the areas and domains of Polish science, where the management studies classified as a discipline in two areas: humanities and social science. The article focusses of the humanities aspect of management, being a derivative of texts and image. The author select two "figures" from an autobiography spanning 50 years of

this artistic activity pursued simultaneously to this research in cultural studies - *Trwanie* and *Wyjście*, and *Aktywny negatyw*. The author believes the two stands as a metaphor for recognizing the practices of social organization, i.e. not only in art as such. The last part of the article is about the sources the cognitive value of such metaphors - readers are encouraged to follow the epistemological dispute taking place currently over this matter. The author leaves us with a question about how reliable a study is if it is the researcher who is actually being studied.

Łukasz Huculak

LA TOUR AND LATOUR. NEW NATURALISM

The text describes current artistic events in the context of accompanying theoretical reflection, evolutionary aesthetics and object-oriented ontology. Particularly it raises an issue of the influence of both virtual reality and digital tools on the iconography of visual arts, and the impact of climate, epidemic and social problems on the range of issues that Bio-art, Net-art and Sci-art deal with. Next to Denis Dutton and Bruno Latour, another name appears - Jerzy Ludwiński, the theoretician who attempted to diagnose art versus modernism and postmodernism. Widely represented Art&Science movement is shown in analogy to 17th-century carravaggionism, which renewed the relations of visual arts with reality.

Jan Rylke

POLISH SCIENCE VS. SCIENCE IN DEVELOPED COUNTRIES AND THE POSITION OF ENVIRONMENTAL SCIENCES (IN POLAND)

Polish science does not reach the level of world science development. The best Polish universities hold distant - between 601 and 800 - positions in the world university ranking. The only reason for that is their sticking to the marxist methodology of scientific research. To hide the fact, the sciences which apply the methods isolate themselves from the areas where the methodology is not approved of. In reaction to the visible regress of science we witness attempts to control science

centrally, such as parameterizing based on quantitative results (points), centrally controlled funding and scientific research (grants) and dismantling democracy at universities. These measures as well remind us of marxist central planning. The disease is treated with a plague.

Marek Janczyk

UNDERSTANDING MODERNITY. ON KRZYSZTOF JURECKI'S BOOK CONTINUATORS OF GREAT AVANT-GARDE TRADITION IN POLISH PHOTOGRAPHY IN LATE 1950S

Krzysztof Jurecki's book deals with the origin, process and consequences of some selected phenomena which were part of the modern trend in Polish art of the 1950s. Being a sum-up of the author's long-term research on the artistic work of Zbigniew Dębak, Zdzisław Beksiński, Waldemar Borowczyk, Jan Lenica or Marek Piasecki among others, the book also includes an insightful reflection on psychological and social conditioning of photography in art in a theoretical context connected with avant-garde painting, graphic arts or experimental film.

Nasi autorzy

GRZEGORZ BORKOWSKI – krytyk sztuki, redaktor naczelny pisma *Obieg* (1993–2015), kurator wystaw, m.in.: *Idee poza ideologią* (1993), *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej* (1999), *Bookmorning* (2003), *The Club* (2004), *Reversed Art Engineering* (2007), *Rzeczy budzą uczucia* (2010), *Diagram – Jerzemu LudwiŃskiemu* (2010), *Aktywna cisza* (2014).

BOGUSŁAW DEPTUŁA – historyk i krytyk sztuki, kurator wystaw, marchand, wykładowca. Autor licznych publikacji w dziedzinie sztuki, literatury i kulinarów. Ukończył Wydział Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego. Od 1989 roku publikuje teksty o sztuce w prestiżowych pismach branżowych i nie tylko. Recenzent: *Tygodnika Powszechnego*, II Programu Polskiego Radia. W latach 2011–2013 redaktor naczelny miesięcznika *Art & Business*. W 2013 wydał w wydawnictwie WAB książkę na temat związków literatury i kuchni, zatytułowaną *Literatura od kuchni*. Członek Rady Programowej Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Kurator wielu wystaw.

AGATA GOŁJAT – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz germanistyki na Uniwersytecie Łódzkim. Od 2014 publikuje w *Kwartalniku Rzeźby OROŃSKO*.

ŁUKASZ HUCULAK – malarz, stypendysta Ministerstwa Kultury, rządu Bawarii oraz organizacji pozarządowych. Laureat Festiwalu Malarstwa w Szczecinie i Festiwalu Malarstwa „Bielska Jesień”. Członek wrocławskiej Akademii Młodych Uczonych i Artystów, związany z wrocławską ASP, gdzie prowadzi pracownię malarstwa i kieruje studiami doktoranckimi. Bywa kuratorem, publikuje teksty o sztuce. Pod jego redakcją ukazało się kilka publikacji zbiorowych. Jego zainteresowania obejmują ikonografię wanitatywną, estetykę detalu, destrukcję i *non finito*.

ZOFIA JABŁONOWSKA-RATAJSKA – historyk i krytyk sztuki, kuratorka, autorka filmów dokumentalnych. Publikuje m.in. w *ARTeonie*, *EXICIE*, *Obiegu*.

MAREK JANCZYK – historyk sztuki, absolwent UJ. Pracuje w MuFo w Krakowie. Kurator wystaw i projektów, autor publikacji poświęconych praktykom fotograficznym i ich efektom. Zajmuje się również popularyzacją wiedzy o fotografii w ramach zajęć w Podyplomowym Studium Muzealnym UJ oraz podyplomowych studiów na kierunku rynek sztuki i antyków w KA im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Należy do Stowarzyszenia Historyków Fotografii.

KRZYSZTOF KRISTOFFER JEGLIŃSKI – urodził się w 1952 w Warszawie. Od 40 lat mieszka w Sztokholmie. W Polsce studiował na Wydziale Filozofii i Nauk Społecznych UW, w Szwecji – malarstwo i architekturę wnętrz w Akademii Sztuk Pięknych Konstfack w Sztokholmie. Studia podyplomowe w Królewskiej Akademii

Sztuki w Sztokholmie. Zajmuje się nauczaniem, scenografią teatralną, rzeźbą i malarstwem. Prezentował swoje prace na kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych.

DR HAB. MIECZYSLAW KNUT (ur. 1953 w Kartuzach) – studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku u prof. Wł. Jackiewicza odbył w latach 1972–1977. Doktorat – w ASP w Warszawie (2005), habilitacja – w ASP w Łodzi (2012). Zajmuje się malarstwem, miał 22 wystawy indywidualne, brał udział w około 80 wystawach zbiorowych. Uczestniczył w spotkaniach artystycznych, m.in. w Międzynarodowych Plenarach dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii, Okuninka k. Chełma 1986–2000, Centrum Rzeźby Polskiej Oronsko 2001–2008, Radziejowice 2009–2018. Należy do Naukowego Towarzystwa Tomistycznego; www.mieczyslawknut.com <https://mknut.myportfolio.com>

DR PIOTR MAJEWSKI – historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Autor książek *Malarstwo materii w Polsce jako forma nowoczesności* (2006) i *La Vague polonaise. Migracje artystów i wędrowni dzieł sztuki nad Sekwaną w czasach żelaznej kurtyny* (2020). Współautor i współredaktor opracowań: *Grupa Zamek* (2 tomy, 2007, 2009), *Obrazy miasta. Fotografia pomiędzy dokumentem a dziełem sztuki* (2010), *Tytus Dzieduszycki-Sas. 1934–1973* (2012), *Sztuka Lublina* (2019).

PROF. SŁAWOMIR MARZEC (ur. 1962) – absolwent ASP w Warszawie i Kunstakademie Düsseldorf, prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Praktykuje malarstwo, rysunek, instalację, fotografię przetworzoną, performance i film. Autor blisko 100 wystaw indywidualnych (m.in. w CRP w Oronsku, CSW Warszawa, Galerii Foksal) oraz licznych publikacji, również książek, z pogranicza teorii i krytyki sztuki.

PROF. TERESA PĘKALA – kierownik Zakładu Estetyki na Wydziale Filozofii i Socjologii UMCS, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Estetycznego. Zajmuje się estetyką polską i filozofią sztuki nowoczesnej, problematyką współczesnych postaci doświadczenia estetycznego. Autorka monografii: *Secesja* (1995), *Estetyka otwarta Mieczysława Wallisa* (1997), *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej* (2000), *Estetyczne konteksty doświadczenia przeszłości* (2013). Redaktor książki m.in.: *Przestrzenie autonomii – sztuka, filozofia, kultura* (2017).

PAWEŁ SZAWAŁ PŁOĆCIENNIK (ur. 1987 w Warszawie) – malarz, rysownik, performer. Absolwent Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP (dyplom w 2019 w pracowni Jarosława Modzelewskiego), twórca powieści graficznych (m.in. *Pinki*, *Papierowy rewolwer*), uczestnik licznych wystaw indywidualnych i zbiorowych, w kraju i zagranicą,

inicjator Otwartej Pracowni Eksperymentu Kaplica (2014–2019), kurator projektu *Oddział Przepiękny*. Stypendysta marszałka województwa mazowieckiego (2018) oraz laureat Nagrody Inicjatywy ENTRY na *Coming Out – Najlepsze Dyplomy ASP 2019*.

PROF. JAN RYLKE – malarz i performer, profesor zwyczajny w Katedrze Projektowania i Konserwacji Krajobrazu Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie. Prowadzi w swojej pracowni Galerię Walka Młodych.

PROF. IWONA SZMELTER – w nauce o dziedzictwie kultury bada historię i teorię ochrony sztuk wizualnych, praktykuje konserwację malarstwa, od wielu dekad pioniersko prowadzi ochronę i konserwację dzieł sztuki nowoczesnej i współczesnej. Analizuje i konserwuje dzieła mistrzów flamandzkich, renesansowych, El Greco, Canaletta, Jana Tarasina, Wojciecha Fangora, Aliny Szapocznikow, Tadeusza Kantora i wielu innych. Jest autorką lub współautorką dziewięciu książek i ponad stu artykułów, w wolnych chwilach maluje, żegluje.

DR MONIKA WEYCHERT – kulturoznawczyni, adiunktka i kierowniczka katedry Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej SAN Warszawa (z tą uczelnią związana od 2015 roku). Od 2016 roku współpracuje również z Instytutem Badań Przestrzeni Publicznej ASP w Warszawie. W Toruniu prowadziła m.in. niezależną lotną galerię i galerię dla..., była związana z warszawską Galerią Foksal i Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – Oddziałem Muzeum Narodowego w Warszawie. Kuratorka kilkudziesięciu wystaw. Wieloletnia współpracownica TVP Kultura, autorka artykułów publikowanych w kilkunastu pismach naukowych i krytycznych, a także katalogach wystaw, redaktorka książek, członkini AICA.

ŁUKASZ WIĄCEK (ur. 1988) – historyk i krytyk sztuki, kulturoznawca, kurator wystaw, nauczyciel akademicki. Od 2016 roku opiekun kolekcji malarstwa od II połowy XX wieku, Sekcji Sztuki Nowoczesnej w Muzeum Lubelskim w Lublinie. Autor tekstów i wykładów z zakresu polskiego rynku dzieł sztuki, a także polemik dotyczących malarstwa współczesnego. Z zamiłowaniem kolekcjoner sztuki aktualnej oraz propagator odbudowywania małych kolekcji rodzinnych według strategii: *invest in living artist*.

DR HAB. JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI – profesor ASP, kulturoznawca, badacz kultury współczesnej, krytyk sztuki, organizator życia artystycznego i naukowego, wykładowca akademicki, artysta. Píše artykuły, eseje i książki na temat praktyki i idei artystycznych, przemian kulturowych i filozofii kultury. Prowadzi archiwum sztuki, tworzy obiekty rzeźbiarskie i aranżacje przestrzenne, posługuje się też innymi mediami.

ASPIRACJE
#62/63 (4/2020/1/2021)

Kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
/ Academy of Fine Arts in Warsaw Quarterly

Wydawca / *Published by*
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie / *Academy of Fine Arts in Warsaw*
Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa
www.asp.waw.pl

Rada Redakcyjna / *Advisory Board*
Roman Kubicki, Teresa Pękala, Magdalena Sołtys,
Krzysztof Bednarski, Mariusz Knorowski, Marcin Lachowski

Redaktor naczelny / *Editor-in-Chief*
Jan Stanisław Wojciechowski

Zastępca redaktora naczelnego / *Deputy Editor-in-Chief*
Sławomir Marzec

Sekretarz redakcji / *Managing Editor*
Lidia Skarżewska

Projekt / *Designed by*
Emilia Pyza

Współpracują z nami / *Cooperation*
Grzegorz Borkowski, Filip Burno, Hanna Faryna-Paszkiewicz, Dorota
Folga-Januszewska, Zuzanna Fruba, Hanna Hanć, Alexandra Hołownia,
Zofia Jabłonowska-Ratajska, Krzysztof Jegliński, Krzysztof Jurecki,
Arkadiusz Karapuda, Elżbieta Kościelak, Iwona Lorenc, Piotr Majewski,
Marek Maksymczak, Izabela Myszka, Teresa Pękala, Paweł Pióciennik,
Jan Rylke, Magdalena Sołtys, Aleksandra Skrabek, Iwona Szmelter,
Monika Weychert, Łukasz Wiącek

Druk / *Printed by*
Drukarnia Akapit, Lublin

Złożono krojami / *Fonts*
Adagio Sans & Serif, Intro Head

Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów w nadesłanych tekstach.
Zdjęcia niepodpisane zamieszczamy na odpowiedzialność autorów tekstów.
*/ Authors of the texts bear the sole responsibility for unsigned photographs
included in the text.*

Prenumerata / *Subscription*
dystrybucja@asp.waw.pl

Kontakt, wydania archiwalne / *Contact, archival issues*
asp.aspiracje@gmail.com,
<https://wydawnictwo.asp.waw.pl/aspiracje-online-issn-2450-7555/>

Wystawa czynna
20.03-30.04.2021
wtorek-sobota
15:00-18:00

Dzień otwarty
20.03.2021
16:00-20:00

Galeria Salon Akademii
Centrum Praskie Koneser
Plac Konesera 8

współ— nota

koło naukowe artystów

Paweł Susid, Ryszard Ługowski,
Jarosław Kozakiewicz, Jacek
Jagielski, Jarosław Perszko, Andrzej
Zwierzchowski, Paweł Nowak

kuratorka: Eulalia Domanowska

ORGANIZATORZY



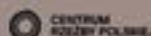
salon
akademii
KONESER



artinfo.pl

ASPIRACJE

SZUM



KONESER

PATRONAT MEDIALNY

PARTNER