

217

**Annales
Universitatis
Paedagogicae
Cracoviensis**

**Studia de Arte et Educatione XI
(2016)**

**Nie tylko kreacja.
Sztuka jako narzędzie badawcze**

Recenzenci

prof. Grzegorz Banaszkiewicz
dr hab. Jacek Dłużewski
prof. dr hab. Ignacy S. Fiut
dr hab. Rafał Jakubowicz
dr hab. Agnieszka Kłakówna
prof. Jarosław Modzelewski
prof. Stanisław Rodziński
prof. Stanisław Tabisz
dr hab. Feliks Tomaszewski, prof. UG
prof. Jacek Waltoś
prof. dr hab. Seweryna Wyśłouch
prof. Grzegorz Sztwiertnia

Rada Naukowa

Adam Brincken, Tadeusz Budrewicz, Franciszek Chmielowski, Bogusław Krasnowolski, Rita Mikućionyte, Richard Noyce, Romuald Oramus, Lucjan Orzech, Stanisław Rodziński, Xenophon Sachinis, Barbara Simcoe, Milan Sokol, Seweryna Wyśłouch

Redakcja Naukowa

Monika Nęcka, Stanisław Sobolewski, Rafał Solewski (redaktor naczelny), Bernadeta Stano (sekretarz redakcji)

Redaktorzy naukowci tomu

Małgorzata Petry, Sebastian Stankiewicz

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2016

Wersją pierwotną tomu jest plik dostępny na stronie internetowej: <http://www.wydzialsztuki.up.krakow.pl/wydzial/rocznik-wydzialu>

ISSN 2081-3325
e-ISSN 2300-5912

Wydawnictwo Naukowe UP
Redakcja/Dział Promocji
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./fax 12 662-63-83, tel. 12 662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:
<http://www.wydawnictwoup.pl>

druk i oprawa Zespół Poligraficzny UP

WSTĘP

Tom *Annales...* poświęcony jest sztuce rozumianej jako narzędzie badawcze, które realnie przyczynia się do wzrostu wiedzy o świecie i o naszej w nim roli. W mocnej wersji tego sformułowania, sztuka postrzegana z tej perspektywy miałaby wносить nową wiedzę na równi z innymi dyscyplinami naukowymi. W najsłabszej wersji tego stwierdzenia, artyści podejmując intencjonalnie inne cele i opierając się jedynie na swoim doświadczeniu i intuicji artystycznej, w nieświadomiony sposób osiągają wyniki, które później można oceniać jako poznawcze. W tym tomie chcemy zwrócić uwagę na wachlarz różnorodnych praktyk badawczych sztuki, które artyści podejmują mniej lub bardziej intencjonalnie lub nieświadomie.

Choć problem kognitywnej funkcji sztuki był wielokrotnie podejmowany przez samych artystów, to w teorii sztuki przyjmował najczęściej formę „kwestii towarzyszącej” a rzadko bywał określany jako zasadniczy. Niemal zawsze ważniejsza okazywała się funkcja estetyczna sztuki powiązana z kreacją i autonomicznymi wartościami artystyczno-estetycznymi. Z przeważającej części narracji teoretycznych wyłania się zestetyzowany obraz sztuki przeszłości i to niezależnie od tego, jak dawnych epok artyści podkreślali swój cel badawczy jako kluczowy. Sztuka późnośrednio-wieczna, dzieła Leonarda i Albertiego, XIX-wiecznych realistów i impresjonistów, działalność XX-wiecznej awangardy i neoawangardy, a także współczesne projekty artystyczne to przykłady twórczości, w której eksperyment artystyczny idzie w parze z eksperymentem naukowym.

Mimo że problematyka poznawczej funkcji sztuki jest głęboko zakorzeniona w jej historii, to temat temu został wywołany przez dające się zaobserwować we współczesnych praktykach artystycznych zjawisko coraz częstszego przyjmowania przez twórców postawy artysty badacza, który opracowuje swoje projekty artystyczne z myślą o realnych wynikach poznawczych, jak dzieje się to m.in. w pracach bio-artu, sztuki transgenicznej, różnych nurtach sztuki posthumanistycznej, sztuce nowych mediów skoncentrowanej na kwestii interfejsu człowiek–komputer (BCI) lub człowiek–sieć, czy szeroko pojętej sztuce społecznej. W ten sposób twórcy, kierując coraz częściej swoją uwagę na pozaartystyczne konteksty, funkcjonują w ramach tzw. sztuki poza sztuką. Wolfgang Welsch przeciwstawiając ten ostatni termin pojęciu „sztuki dla sztuki” (tj. sztuki autonomicznej), chciał przez nie opisać działania artystów, którzy nie prezentują już kreacji i artystycznego punktu odniesienia, lecz wchodzą w przestrzeń społeczną, polityczną, ekonomiczną, historyczną czy ogólnie naukową, jeśli rozumiemy przez to otwarte i systematyczne badanie różnych aspektów rzeczywistości. Welsch zwrócił uwagę na swoisty rozdział między praktyką artystyczną początku XX w. a towarzyszącą jej teorią sztuki, który pogłębił się w późniejszych dekadach. Polegał on na tym, że gdy artyści przestali skupiać się na sztuce, to teoretycy nadal zajmowali się nią jakby ta wciąż była skoncentrowana wyłącznie na sobie. Artyści „wymknęli” się teoretykom, opuszczając „złotą klatkę”

sztuki autonomicznej, kierując uwagę na problemy społeczne, moralne, polityczne, związane z industrializacją lub naukowymi analizami języka wizualnego czy percepcji. Jeśli zdaniem Welscha na początku XX w. sztuka przeobraziła się w „sztukę poza sztuką”, to na początku XXI w. artyści poszli w tym kierunku jeszcze dalej i zaczęli działać jak naukowcy, którzy przeprowadzają eksperymenty w kontrolowanych warunkach, aby dowiedzieć się czegoś więcej na temat procesów i zjawisk współczesnej rzeczywistości. Z jednej strony, artyści czerpią inspiracje, metody i narzędzia do swej twórczości z zaawansowanych nauk (w tym m.in. z genetyki, neuronauk, antropologii, badań socjologicznych i psychologicznych) oraz z nowych technologii (w tym biotechnologii i technologii cyfrowych), z drugiej natomiast, przeobrażają się w badaczy–eksperymentatorów, którzy interweniują w różnorodne procesy rzeczywistości, posługując się ingerującymi strategiami, lub inicjują całkiem nowe procesy, które często obierają swą własną drogę tak, że na kolejnych ich etapach źródłowy związek ze sztuką przestaje być zauważalny.

Jak wygląda współczesność i historia strategii badawczych w sztuce? W jaki sposób artyści wykorzystują narzędzia i metodologie naukowe w swojej twórczości? Czy wskazywanie na swoisty „zwrot naukowy” w praktykach artystycznych jest uzasadnione? Czy dzieło sztuki lub działanie artystyczne mogą stać się efektywnym narzędziem badania i poznawania rzeczywistości? Na te i inne pytania związane z relacją między sztuką a nauką starają się odpowiadać autorzy artykułów zebranych w niniejszym tomie.

Sebastian Stankiewicz

Rafał Solewski

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

**Hermeneutyka spojrzenia we współczesnej sztuce wizualnej.
Idea widzenia i poetyckie „wypatrywanie”****Patrzanie**

Patrzanie to naturalne działanie zmysłu wzroku – narzędzia dostarczania danych, zaś widzenie to „czynność świadoma i odkrywczą”, nie tylko „środek orientacji praktycznej, podstawa identyfikacji”, bo w samym już widzeniu jako czynności rozumowej, ponad bodźcowym doznaniem, ale zanim jeszcze zostanie ono poddane interpretacji, kryją się pojęcia i struktury, odsłaniane zawsze w związku z tym, co widziane, ale w relacji do „ślądu pojęciowego” przywołującego idee (Arnheim, 2004, s. 61–116). Zobaczenie nie jest „wierną rejestracją”, ale zarazem „czynnością twórczą” i „uchwyceniem istoty”, a to oznacza, że doświadczenie wizualne posiada możliwość bezpośredniego odniesienia do idei. Jakby „destyluje” z przedstawianych form istotne wzory, albo rozpoczyna proces kreowania ekwiwalentnego znaku i mentalnego obrazu odpowiadającego idei przedmiotu. Zarazem wyodrębniane spojrzenie okazuje się być możliwym nośnikiem znaczeń, emocji, woli.

W powstającym w rezultacie patrzenia obrazie, „prawidłowości immanentnych relacji [...] odpowiadają ludzkim formom oglądu zmysłowego”, a „przedstawianie rzeczy jest w istocie obiektywizowaniem intelektualnej konstrukcji właściwej naszemu umysłowi” (Wiesing, 2008, s. 17, 287), wreszcie „obraz jest modelem prawdy” (Sztabiński, 1991, s. 88), a idei może służyć nawet ten generowany sztucznie w obrębie nowych mediów.

Włączenie w analizę rejestracji danych zmysłowych pojęcia interpretacji przynieść może refleksje identyfikowane ze zwrotem ikonicznym albo wizualnym, rozważające obraz jako symboliczną jednostkę, „konstrukt”, albo tekst powstający dzięki działaniu odpowiednich filtrów, kodów, ideologii (Belting, 2007, s. 12; Mitchell, 2009, s. 825 i n.). W tym kontekście analizujące instynktowne patrzanie i świadome spojrzenie, ale i różnie między krytykowanym wiedzającym widzeniem i wizualnością, ujawniają w „przepruciu” obrazu podświadomość oraz „kryzys bezkrytycznie przyjmowanej władzy wzroku”, wreszcie utratę obrazu (Jay, 1998, s. 295–330; Rancière, 2007, s. 43; Didi-Huberman, 2011, s. 97–153).

Obok rozwoju refleksji nad obrazem, analizowanie medium fotografii (nowego jeszcze w XIX i na początku XX w.) rozszerzyło refleksję nad spojrzeniem,

wydzielając m.in. ujmowanie ogólnych widoków (znane wcześniej z malarstwa pejzaży albo *wedut*), ale też wprowadzając ważne dla refleksji nad tożsamością osoby, choć jakby uciekające od idei w stronę powierzchniowych lub intensywnych, ale tylko wrażeń, koncepcje spojrzenia *flâneura* – przechodnia obserwującego życie miasta z perspektywy widza i raczej mniej niż bardziej zaangażowanego uczestnika, oraz *voyeura* – podglądacza, łowcy obrazów (szczególnie intensywnych), rejestratora, kolekcjonera, a wreszcie najbardziej współczesnego *dériveura* obserwującego i obserwowanego „każdego”, wyposażonego w rejestratory obrazu, których powszechność skutkująca „nadmiarem” obrazów powoduje właśnie obrazu utratę (Sontag 1986, s. 86; Michałowska, 2010, s. 413 i n.; Wanat, 2015).

Może warto więc zapytać, czy wobec takiego kryzysu nie tyle „władzy wzroku”, ale raczej władzy nad doświadczającymi zmysłami i nad służącymi im mediami – sprawowanej przez rozum korzystający z wiedzy po to, by stworzyć obraz – w patrzeniu wciąż skrywa się widzenie? Wyposażone w moc odślaniania nie tylko istoty rzeczy, ale i jej odniesienia do metafizyki? Podobne do działania biblijnych *nabich*, widzących wysłanników Boga. I czy interpretowanie czynności patrzenia i spoglądania jako widzenia służy wciąż tłumaczeniu nie tylko biologicznej, fizycznej, zmysłowej, choć też świadomej i posiadającej podświadomość natury człowieka, oraz jej uwikłania w kulturę, ale i odślanianiu skrywanej w każdej osobie idei człowieczeństwa? Czy napotyka ona w przestrzeni metafizyki idee skryte w widzeniu, a może samą ideę widzenia?

Może bowiem kryzys władzy wzroku albo władzy nad doświadczeniem z udziałem zmysłu wzroku, czy też pozostawanie tylko przy obrazie z jego tekstualną różnorodnością prowadzącą do „omiatania” jedynie spojrzeniem przez mijającego *flâneura* lub tylko doraźnie intensywnego doznania przez *voyeura*, wreszcie uznanie, że pod obrazem nic się nie kryje, jest on tylko *symulakrum* (Sendyka, 2012, s. 142), oznaczają ostatecznie „utratę widzenia”, wynikającą z zupełnego zatracenia kontaktu z poziomem idei? A wielość obrazów oznacza nie tylko ich zatracanie się, ale i zagubienie przez podmiot możliwości widzenia poszukującego śladów idei ponad patrzeniem?

A może jednak to, co rejestrowane zmysłem wzroku, nie pozostaje tylko wizualnością i wzywa, nie tylko do „przeprucia” ujawniającego podświadomość, ale do spotkania, odślaniającego w każdym spotkaniu i doświadczonym, i przedmiocie i przede wszystkim drugim człowieku, idei?¹

Patrzenie i miłość

David Hockney w filmie *Hockney o fotografii i innych sprawach* (Hockney... 2009) mówi o właściwym człowiekowi instynktowi potwierdzania własnej wizji rzeczywistości wyrażanym przez malowidła i fotografie (tak liczne współcześnie). Fotorealizacyjny malarz znany z jaskrawej kolorystyki i naturalistyczno-wizualistycznych rozbłysków w ukazywaniu pop-artowsko słonecznej atmosfery Kalifornii, chyba

¹ Nawet w obrębie krytycznej wobec idealizmu estetyki relacyjnej i refleksji o sztuce społecznej odnaleźć można wskazania, że „forma w obrazie” jest „twarzą spoglądającą na nas”, wzywającą do dialogu i relacji, „przedstawieniem pragnienia”, jego „wysłannikiem” i „stwarzaniem okazji do możliwych spotkań” (Bourriaud, 2012, s. 49–52, 148).

tylko flanerująco omiatanej wzrokiem, ale także rysownik i grafik portretujący to, z czym czuje szczególnie emocjonalny związek, kreską oszczędną, twardą i graficznie opanowaną (czasem pozornie tylko nerwowo ruchliwą), wyraziście i szczegółowo, refleksyjnie sięgnął też po aparat fotograficzny. Najpierw jakby po to, by wziąć udział w natłoku obrazów i może tak zrozumieć ów instynkt zapisywania tego, na co się patrzy. Potem jednak może i po to, by potwierdzić swoje widzenie tego, co warte zapamiętania. Wreszcie zrozumieć relację patrzenia, widzenia, zrozumienia, pamiętania i zapisu. Dlatego artysta rozbijał obrazy. Tak pejzażu, jak i osoby. Także portret swej matki.

A w przerwach między rozdzielonymi fragmentami obrazów pojawiała się cisza (szczególnie rozumiała dla tracącego słuch artysty), wstrzymanie czasu i przestrzeni, rozumna i wyuczona zdolność rozkładania i łączenia, widzenia całości, jedności i fragmentów, różnic... Wszak każdy fragment powstaje, czy choćby wyodrębniany jest, w różnym czasie. Mogłaby odpowiadać za widzenie i uchwycenie każdego inna osoba.

Za całość odpowiada jednak intencjonalnie skupiający obraz, pamięć i ideę artysty. Możliwość nowego złożenia tego, co rozbite, realizuje on z użyciem nie tylko pamięci, rozumu, przyzwyczajień, artystycznej wrażliwości, ale i miłości, która tak wyraźna jest w zwykłych portretach matki, stale odwiedzanej przez wiele lat przed jej śmiercią w 1999 r. Fotografowanej i malowanej często jako samotna, drobna postać, delikatnie uśmiechnięta, realistycznie „zwykła” w niebieskim przeciwdeszczowym płaszczu, siedząca na biało-szarych kamieniach wśród zieleni traw i na tle sino-czarno-brązowych ruin oraz bladego błękitu nieba w pejzażu rodzinnego Yorkshire. Albo w plenerowych ujęciach nie Kalifornii już, ale właśnie okolic Bradford. Troska o matkę, ostateczny powrót do kraju pochodzenia i krainy dzieciństwa, utrzymywanie jej widoków w obrazach „składanych” z fotograficznych fragmentów, stylizowanie całości na tradycyjną angielską szkołę akwarelowego, wyczulonego na zamgloną barwę pejzażu (mimo utrzymywania dużych wymiarów ostatecznych złożzeń, bo artysta w tym czasie powracał w malarstwie do wielkoformatowych „olei”), to już nie instynkt potwierdzania własnej wizji rzeczywistości czy analiza doświadczenia patrzenia skutkująca wizualną wielością, ale raczej widzenie będące przeżyciem potwierdzającym siebie w powracaniu do własnego początku i dziedzictwa – daru otrzymanego dzięki matce.

Dlatego widzenie, że odkrywanie sensu ukrytego głębiej. Bo w ujawnianym w przeżyciu istotowym fundamentem własnej osobowej tożsamości okazuje się miłość. Ona jest widziana. Jest barthesowskim „ukłuciem” w doświadczaniu tych prac². Realizację instynktownego imperatywu ikonicznej pamięci, widziane-pamiętane piękno, nawet świadomość źródła, osobowej tożsamości, dopowiada, wypełnia i napełnia³ właśnie miłość – nie emocjonalna czy zmysłowa, ale metafizyczna. Za

² W koncepcji Rolanda Barthesa dotyczącej głównie obrazu fotograficznego, obok *studium* wynikającego z jakby hermeneutycznej wiedzy, pojawia się *punctum*, które nie wynika z rozumowania, ale jest wynikiem nagłego i afektywnego odkrycia „czegoś”, co w doświadczaniu obrazu „przeszywa”, intryguje, nie pozwala pozostać obojętnym (Barthes, 1995, s. 41–47, 130–131).

³ Hans-Georg Gadamer wyróżnił „dopełnienie” (związane z doznaniem), „wypełnienie” (kojarzące się może z konkretyzacją) i „napełnienie” (*Auffüllen*), w którym „znika wszelkie przeciwstawienie między myślą i bytem, artystą i odbiorcą” zaś to, co wynika z badania i eksploato-

powodowaną instynktem „pamięcią widzenia” artysta odkrywa inny porządek, czy chociaż możliwość jego istnienia. Do owego metafizycznego porządku prowadzi nie sama wizualność czy „stekstualizowany” obraz, ale poetyka wizualnej „opowieści o matce”, a to znaczy i o własnym początku, dzieciństwie, miejscu szczęśliwości...⁴ Ikoniczna opowieść okazuje się alegorią miłości. Miłość pokazuje się wtedy, kiedy się nią kogoś obdarza. Innym kochanym jest matka. Wobec niej artysta wie, kim jest.

Opowieść i alegoria to zabiegi poetyckie. Pojawienie się poezji jest zarazem jakby realizacją zasady *decorum* w sztuce, mimo postmodernistycznego rozbicia sprowadzającego widzenie do różnorodności i wielości wizualności. W scalanych na powrót rozbitych obrazach przełamujących fragmentaryczność właściwą dla spojżenia flanerującego przechodnia jednoczącą rolę pełni nie doraźna intensywność, ale poetyckość opowieści i alegorii, najbardziej właściwa dla miłości. Ta zaś okazuje się najważniejsza dla tożsamości, jednając to, co widziane i zapamiętane, oraz to, co darowane i przyjmowane ponad instynktownym patrzeniem i obrazem sprowadzanym do podatnego na rozbicie tekstu. Miłość, poetycko odsłaniana w spotkaniu z drugim, ukazuje, jak odniesienie do metafizyczności tej idei odnajduje zarazem w spotykanym i spotykającym najpiękniejsze ślady idei człowieczeństwa. Miłość jest widziana w pozornie rozbitym patrzeniu.

Patrzanie i odpowiedzialność

Marina Abramović w *The Artist Is Present* [*Artysta jest obecny*] (2010), z dwóch stron prostego, drewnianego stołu z kwadratowym blatem dostawiła dwa równie proste, choć solidne krzesła, wydzielając zarazem i doświetlając dodatkowo widocznymi reflektorami i ekranami dużą kwadratową przestrzeń wokół całości instalacji. W swoistym studio i ringu Abramović (ubrana zawsze w jednolity, jednobarwny strój) siedziała na jednym z krzeseł. Na drugim siadał jeden z widzów czekających przedtem na swoją kolej poza wydzieloną przestrzenią.

Codziennie przez siedem i pół godziny, sześć dni w tygodniu, przez trzy miesiące, siedząc w jednej pozycji, artystka, milcząc, patrzyła prosto w twarz kolejnemu człowiekowi. Każdy był zaproszony, aby usiąść naprzeciw niej, nie było wyznaczonego limitu czasu; widz sam decydował, kiedy chce kończyć. Artystka każdemu poświęcała taką samą uwagę, skupienie, zainteresowanie, wrażliwość, szacunek. Relacjonowała później, że patrząc tak, uczyła się widzieć więcej, niż to co umożliwia instynktowne wykorzystanie wzroku. Odbierając emocje ponadmysłowym doświadczeniem, poznawała często rzeczy niespodziewane, ładunek emocji, cierpienie... Jakby wymuszała na tym, który usiadł, porzucenie wygodnej roli przechodnia, sama zaś obierając początkowo perspektywę potencjalnego *voyeur*a, rzeczywiście intensywnie doznawała, chyba jednak nie tymczasowo, bo ostatecznie jakby przekraczała granice poznania (Maślanka, 2012).

Jedną z inspiracji akcji było zdanie Franza Kafki o tym, że wystarczy usiąść przy stole i nic nie robić, a świat sam do ciebie przyjdzie. Rzeczywiście, każdy siadający

wania siebie, zyskuje wymiar uniwersalny, dlatego „dzieła sztuki, wszystkim, którzy wejdą na ich orbitę, pozwalają na prawdziwe napotkanie samych siebie” (Gadamer, 1992, s. 53).

⁴ Początku, którego nie mogło być w niegdysiejszej grafice Davida Hockneya o takim tytule, przedstawiającej młodych homoseksualistów.

naprzeciw był symbolem przychodzącego do nas świata (autonomicznego, niekontrolowanego, tajemniczego, niosącego groźbę i nadzieję zarazem, też po prostu mijanego...) i synekdochą każdego drugiego postrzeganego jako „inny ode mnie”, potencjalnie inny niosący ślad metafizyki. Świat, w którym się jest, prezentowała najlepiej także potencjalna właśnie metafora. Posadzenie naprzeciw siebie dwojga ludzi patrzących sobie w twarz było wprost zderzeniem dwóch obszarów znaczeniowych, nad którymi – i z użyciem których – formowały się znaczenia nowe, korzystające z doświadczeń i pamięci, ale i narastające wraz z życiem. Jednocześnie spotkanie dwojga ludzi uczyło reakcji na drugiego – spojrzenia wprost w twarz, wzorca reakcji na świat, wobec którego należy stawać i może nawet kierkegaardowsko-jaspersowskiego wskazania, że takie stawanie w prawdzie i wolności jest ostatecznym celem człowieka⁵.

Zarazem uczestnik konfrontacji w widzeniu zderzał się może nie tylko z własnym odbiciem, ale patrząc w twarz drugiego, mógł nie tyle zarejestrować jej wizualny wygląd, ile w niej zobaczyć innego–drugiego, a w nim Innego prawdziwego w swej bezbronności, za którego bierze się od-powiedzialność. Jak pisał Emmanuel Lévinas: „Epifania twarzy jako twarzy otwiera na człowieczeństwo”, a to znaczy wymaga od-powiedzialności, responsu na oczekiwanie dobra. Wtedy „wydarza się Nie-skończoność” i budzi się „religijność sobości” (Lévinas, 1998, s. 252; 2000, s. 196). Abramowicz, przyjmując siedzącego naprzeciw, w otwartości jego twarzy brała zań od-powiedzialność. Taką, w której jest reakcja w relacji odpowiedzi, troska będąca istotą odpowiedzialności, i „powiadanie”, czyli znowu opowieść. Opowiadający o spotkaniu performance odsłaniał własną spotykanego opowieść o sobie. Jego tożsamość narracyjną, w której rolę uczestnika dialogu, w którym sobie–innemu opowiada się o sobie, zajęła Abramowicz, stając w roli innego i słysząc opowieść dzięki widzeniu twarzy ponad samym patrzeniem na nią. I od-powiadając w sztuce. Z komentarzem skrywanym w wieloznaczności, która metaforę i synekdochę zamieniała w symbol eksponujący to, że większym wyzwaniem niż stawanie we własnej prawdzie bytu jest stawanie się innym drugiego. Prawdziwie możliwe chyba tylko na wspólnym poziomie metafizycznej idei. Inny i narracyjna poetyka od-powiadającej opowieści, napotykali siebie poprzez intensywne doświadczenie spotkania spoglądających, ale naprawdę ponad nim, co umożliwiał artystyczny projekt. Jego przeżycie nazywało w interpretacji wezwanie od-powiedzialności i otwierało właściwy jej i sztuce poziom metafizyki. Poetyckość pozwalała widzieć wewnętrzną twarz innego i jej od-powiadać, realizując ideę człowieczeństwa.

Spojrzenie, które otwiera

Konieczność metafizyki dla widzenia w spotkaniu poetycko tłumaczy Robert Cahen, niemal wprost ilustrując „epifanię twarzy”. W instalacji *Suaire* [Catun] (1997) widz, wchodząc na okrągły placyk ze żwirową nawierzchnią, zwyczajową

⁵ Søren Kierkegaard wskazywał, że niezależnie od zgody na „bycie sobą” lub desperackich prób „nie bycia sobą” (bo nie jest się doskonałym) i tak „nie może się człowiek wyrwać z rąk Mocy, która go założyła”, Karl Jaspers natomiast podkreślał konieczność wolnej decyzji po to, by stanąć wobec transcendencji (Kierkegaard, 2008, s. 166–232; Jaspers, 1990, s. 176–177, 191).

dla cmentarnych alejek, „szurając” stopami wśród kamyczków, interaktywnie uruchamiając projekcję na białej, półprzeźroczystej tkaninie wiszącej pod sufitem. Bardzo powoli wyłaniała się na niej twarz. Powolna projekcja autotelicznie imitowała wywoływanie obrazu na kliszy, a może też i formowanie się portretu z prostych rysunkowych linii, natomiast interaktywność „szurania” w żwirze metaforycznie ukazywała, jak pamiętające nawiedzanie przywołuje i czyni żywym, przywoływała eschatologiczną symbolikę przechodzenia, zupełnie niwelując powiązania patrzenia przez przechodnia obojętnego. Praca była zatem o obrazie, jego powstawaniu, percepcji i możliwości zapisania, o zmyśle wzroku, ale przede wszystkim o miejscu obrazu w doświadczeniu wewnętrznym, w nacechowanych emocjonalnie myśleniu i pamiętaniu, które patrzenie czynią widzeniem, wykraczając poza samą rejestrację wizualności.

Odniesienia do cmentarza, śmierci i trwania w pamiętaniu wiązały się z religijnymi przywołaniami Chrystusa, Chusty św. Weroniki, Całunu Turyńskiego, czy z monumentalnym w dostojnej powolności powrotem – zmartwychwstawaniem. To przez udział tych odniesień twarz, która odsłaniała się powoli, „ledwo, ledwo”, wręcz poniewczasie, odsłaniała się jako lévinasowska objawiająca się twarz wewnętrzna, prawdziwa, bo odsłaniająca wewnętrznego innego, pozostającego w możliwie bliskiej relacji z poziomem metafizyki⁶. Odsłaniała się zarazem dopiero wtedy, kiedy jeszcze jej nie widząc (mimo patrzenia) już rozpocznie się jej od-powiadać. Pod wpływem myślenia, pamiętania, okoliczności, odniesień... Eliptyczny brak osoby ujawniał jednak intuicję jej istnienia w wyłanianiu się oblicza, mimo doświadczenia zmysłowej nieuchwytności (Ratzinger, 2004, s. 16–17).

Preodповідzią, responsem wyprzedzającym pozornie, bo zawartym już w idei człowieczeństwa, wywołującym metafizyczność wewnętrznej twarzy, było podjęcie elementarnej czynności szuranego przyjsia na spotkanie, choćby w przestrzeni pamięci. Pamięć powiązana z doświadczeniem wewnętrznym, ale i relacyjność, i akt woli, zawierały się w symbolice projektu Cahena, ukazując zarazem, że wszystkie te elementy, to tylko mniej lub bardziej efektywne narzędzia dla zobaczenia idealnego istnienia duszy, które wymyka się nie tylko zmysłom, ale i tak elementarnym kategoriom, jak czas i wola. Ostatecznie bowiem samo działanie, patrzenie, pamiętanie, nawet „pójście na spotkanie” było tylko śledzeniem śladów (sam zresztą odwiedzający samozacierające się ślady symbolicznie pozostawiał w interaktywnym żwirze). Prawdziwe jednak otwieranie się na metafizyczność człowieczeństwa danej osoby, objawiające się w twarzy, wewnętrznej twarzy innego, umożliwia widzenie tego, co wyprzedza myśl i akt. Otwieranie pozwala widzieć twarz, bo jest ona prawdziwa dopiero dzięki swej otwartej bezbronności. Twarz, na którą się patrzy, pozostaje na granicy: nieufności i poddania, świadomości mocy uwodzenia i pokornego pragnienia troski i pamięci, albo gotowości i lęku przed złożeniem i przyjęciem ofiary. Otwarcie granicę przekracza, by pozostawić taką twarz, której widzenia zatrzc się

⁶ Wg Emmanuela Lévinasa w materialnym kształcie twarzy odbija się wola, zarazem ona „nakazuje mi jej służyć”, wzywa „nie pozwól mi umrzeć”, „zabrania nam zabijać”, wreszcie objawia się twarz wewnętrzna, obnażająca Innego w sobie, dzięki swej otwartej bezbronności ujawniająca prawdę napotkanego i własnej wypowiedzi skierowanej do drugiego (którego „Inność uzewnętrznia”). „Epifania twarzy jako twarzy otwiera na człowieczeństwo”, a to znaczy, że „jest myśleniem nie o czymś lub o kimś, lecz myśleniem dla”, które budzi odpowiedzialność (Lévinas, 1998, s. 252, 255–256; Lévinas, 2000, s. 196).

nie da. Nie da się, bo w otwarciu od razu jest zapisana nadzieja i tęsknota udzielane widzaczemu, który musi od-powiedzieć. Poetycka sztuka próbuje zatem nie tylko pokazywać wewnętrzną grę doświadczeń otwierającą na metafizykę przez wykorzystanie jej śladów i intuicji, ale i wręcz pokazywać oraz nawet potencjalnie uruchamiać wymykający się nazywaniu bezpośredni kontakt z metafizyką.

W innej instalacji wideo Roberta Cahena *Françoise en memoire* [Pamięci Françoise], (2007), na dużym ekranie, znów samotnie, choć niewysoko zawieszonym w przestrzeni galerii, widać oblicze osiemdziesięcioletniej, starszej siostry artysty. Trwa ono w ciszy i powolnym spokoju. Siwe włosy, zmarszczki, skóra coraz wyraźniej pokazująca swoje „naciągnięcie” na ciało, przez to bardzo silnie zaznaczające się nos, podbródek i szerokie usta z wąskimi wargami, realistycznie pokazują starość Françoise, ale i metonimicznie przylegają do każdej starości. Czarne, świdrujące pewnie kiedyś oczy patrzą w bok, poza kamerę (zatem nie wprost w oczy widza). Niekiedy może pojawić się uśmiech, wyraźniejsze zagryzienie warg, nawet gwałtowny ruch głowy. Wtedy na podłodze pod ekranem pojawiają się wyświetlane wyrazy samotnie „przepływające” przez płaszczyznę. To np. drzewo, krzesło, dziecko, piśmo, czytanie, czas, życie, śmierć, cisza... Też pojedyncze litery. Czasem Françoise jakby próbowała wypowiedzieć wyraz. Przede wszystkim jednak reakcje zdają się świadczyć o pojawieniu się w jej świadomości obrazów wywoływanych z pamięci i budzących emocje. Może to terapeutyczne przywracanie do życia? Zamknięcie w sobie chorobą Alzheimera zmusza do zadawania pytań. Wprost naukowego, o zanikanie pamięci i możliwość jej przywracania, oraz artystycznego, o możliwość zastępowania pamięci wyobraźnią. Wiedzie także do próby komunikowania się za pomocą obrazów. Te ukazują dzięki instalacji Cahena swe zdolności nie tylko komunikacyjne, ale i terapeutyczne, a przede wszystkim objawiają swą rolę w ludzkim myśleniu i pamiętaniu, w doświadczaniu wewnętrznym powiązanych z uczuciami, jakby podkreślając swój związek nie tylko z doraźną pracą zmysłu wzroku. Może tutaj tkwi geneza ikonicznego instynktu, który odkrywał przywołany wcześniej Hockney? Jednak znów słowa konieczne są dla objętej projektem przestrzeni doświadczenia syntezy obrazu w myśl. Interpretowanie zaś i obrazu, i słowa, ukazuje poetykę komunikatu. Poetyka kieruje wreszcie ponad przestrzeń doświadczenia, w stronę metafizyki. Niezrozumiałe dla zwykłego odbiorcy komunikaty są przecież adresowane i domagają się od-powiedzi, podkreślając konieczny związek idei człowieczeństwa z ideą wspólnoty realizowaną dzięki komunikacji, ale i nieprzystającej istnieć, kiedy komunikacja wydaje się ograniczona do wyrwanych z kontekstu symboli czy wręcz niemożliwa w zwykłym doświadczeniu w świecie.

Poetyckość tej pracy pokazuje, że niemożliwość tylko się wydaje. Jest tu metonimiczność wywołująca refleksję o starości w ogóle. Przepływanie słów w podobny sposób sygnalizuje ulotność związanych z nimi myśli. Zawieszenie ekranu w przestrzeni symbolizuje zawieszenie w czasie i w świecie doświadczanym zmysłowo, a zarazem zwiewność i pozorność bycia traktowanego tylko jako obraz (okazujący się płaską projekcją o nieczytelnym rewersie). Przede wszystkim zaś symbolem człowieka oraz prawdy, czasu, trwania, uczuć, potrzeby komunikacji, wreszcie miłości, jest twarz. Za pomocą tego symbolu Cahen prowadzi ostatecznie do pytania o możliwość ukazania najgłębszego doświadczenia wewnętrznego, czyli o wewnętrzną twarz i jej epifanię. Zachodzącą jednak wtedy, kiedy ta zewnętrzna zdaje się zamykać. Czy zakrywa wtedy lévinasowską epifanię? Czy może przeciwnie, przez

wyzwanie, jakim jest przebijanie się przez zasłonę naturalnej niepamięci i słabość kontaktu, ten, który je podejmuje, odkrywa, że to doświadczenie twarzy wewnętrznej jest doświadczeniem innego w sobie i komunikacją prawdziwą, bo zachodzącą w metafizycznej przestrzeni? Inny w sobie odsłania własną metafizyczność w zdolności do dostrzegania twarzy wewnętrznej drugiego, bo i ta otwarta jest na metafizykę, mimo że twarz zewnętrzna wydaje się zamknięta, a komunikacja niemożliwa. I w zdolności do zobaczenia tęsknoty za tym, żeby opowiedzieć o sobie i nadziei na od-powiedzialne wysłuchanie, inny w sobie jest może już nie tylko śladem metafizyki, ale może jej w sobie skrywaną obecnością.

W tęsknocie nie tylko za słowem, ale za oczekującą od-powiedzi opowieścią, której poetyka tak jest przywołana, są tęsknota i nadzieja, które objawiały się w otwieraniu twarzy. Wreszcie znów darzenie miłością, bo ona jest przecież przyczyną i celem spotykania się z siostrą. Miłość i nadzieja objawiają się spod intuicji i śladów dzięki prowadzeniu poetyckimi tropami, nawet mimo pozornego braku komunikacji. Paradoksalnie, oksymoronicznie, poetycko, otwarcie widzi się konieczny związek miłości i nadziei z ideą człowieczeństwa, patrząc w zamkniętą twarz Françoise. I być może wypatruje się tak oblicza, o którym się wie, choć nie pozwala się ono zmysłowo odkrywać (Ratzinger, 2004, s. 15–20).

Widzenie i idea

Filozofowie i teoretycy wskazali, że patrzenie, to fizjologiczne działanie zmysłów, widzenie jednak, to nie tylko podstawowe identyfikowanie, bo również sięganie, zbliżanie, oddzielanie, lokalizowanie, porównywanie wynikające z syntezy cielesności i osadzenia w świecie, ale i działania pojęć oraz idei w samym już wykorzystywaniu materiału dostarczanego przez zmysły.

Współczesne dzieła sztuki nie zatracają takiego myślenia o widzeniu, mimo popularnych tendencji do sprowadzania pracy zmysłu wzroku do powierzchownego patrzenia, zatrzymującego się tylko na tym, co intensywne, czy rozważań o kryzysie widzenia, albo utracie obrazu przez jego nadmiar doświadczany przez *flâneura* i *dériveura*, wreszcie koncentracji na przeciwstawionej widzeniu wizualności. Wydaje się jednak, że w sztuce współczesnej zachodzić może nie tylko wizualność, ale wciąż widzenie w obrazie. Wręcz okazuje się ono rozbudowywać w złożoną syntezę doświadczeń zmysłowych i wewnętrznych, zawierając dopatrywanie się oraz wypatrywanie przez bardzo skoncentrowanego odbiorcę, ale przyjmującego perspektywę zupełnie inną niż również skoncentrowany *voyeur*, łowca obrazów, czy także skoncentrowany na przedstawianym przedmiocie i szczególnie „wpatrujący się”⁷. Być może do analizy takiego widzenia zastosować można przytoczony wyżej gadamerowski schemat interpretacyjny i zaproponować uznanie spojrzenia za „dopełnienie” patrzenia, dopatrywania się z udziałem normującej, regulującej, interpretującej myśli za „wypełnienie”, zaś wypatrywanie obejmujące przewidywanie i pragnienie,

⁷ Wypatrywanie inne niż wpatrywanie się (*gaze*) skupione tylko na przedstawianym obiekcie, wręcz przeciwstawne, podczas gdy dopatrywanie się mogłoby być zbliżone do brysonowskiego „spojrzenia (*glance*) wrażliwego na kontekst i komunikacyjną różnorodność (Bal, 1991, s. 141–148).

przewidywanie, zamierzenie, tęsknotę za „napełnieniem” (*Auffüllen*) jako osiągnące poziom uniwersalny?

Poezja syntetyzuje zmysłowe dane z koncentracją w dopełniającym spojrzeniu, interpretacją, w której jest działanie dopatrywania się i już dzieje się „powiadanie” napełniające ideą na poziomie metafizyki, bo synteza ma miejsce na metafizycznym poziomie idei (Gieysztor-Miłobędzka, 1995, s. 73, 88). Tego poziomu się wypatruje i to wypatrywanie sztuka pokazuje poetyzując, na przykład od-powiedzialną troskę mimo brzemienia doświadczeń życiowych, choroby, starości, śmierci, których sens tłumaczą nadzieja i miłość.

Widzenie umożliwia więc nie tyle sam obraz, nawet interpretująco wypełniony tym, czego się dopatrzyło, i wypełniany tym, czego się wypatruje, ale syntetyzująca poezja, która wskazuje wspólnotę poziomu metafizyki jako celu jej samej, miejsca idei widzenia i idei człowieczeństwa. To sytuacja, która zachodzi dzięki sztuce, ale sztuka zdaje się podpowiadać, że poetyzowanie wrażliwe na metafizykę, nie musi być związane tylko ze sztuką.

Widzieć, to w sztuce współczesnej wciąż znaczy poznawać ideę, która wszak do końca poznawać się nie pozwala. Jednak kierowane intuicją spojrzenie odnajduje ślady metafizycznych idei, na przykład w drugim, matce, twarzy, miejscu narodzin⁸. Interpretacja dopełnia spojrzenie. Odkrywa ona zarazem, że poetyckie zabiegi współstanowiące o estetycznej istocie dzieła sztuki wizualnej najbardziej otwierają na Tajemnicę skrywaną w śladach dostępnych doświadczeniu.

Ostatecznie więc w doświadczeniu wizualnym dzieła sztuki współczesnej ujawnia się nie tylko już widzenie, nawet zawierające swą ideę albo rozszerzane hermeneutycznie dzięki poetyckiej interpretacji, ale wypatrywanie. To wypatrywanie zakłada nie tylko wskazywanie śladów kryjących „coś więcej”, czy nawet nazywanie tego, co odsłaniane. Zawiera bowiem od-powiadanie na poziomie metafizyki na to, co widziane, czemu sam obraz, nawet jeśli pozwala na widzenie, nie potrafi sprostać w sposób ostateczny i skończony, nawet mimo metafizycznego napełniania przez poezję, bo zawsze w metafizyce pozostawać będzie to, czego poznać się nie da.

Bibliografia

- Arnheim R. (2004). *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Jolanta Mach (przeł.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Bal M. (1991). *Reading „Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge (UK) and New York: Cambridge University Press.
- Barthes R. (1996). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Jacek Trznadel (przeł.). Warszawa: KR.
- Belting H. (2007). *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Mariusz Bryl (przeł.). Kraków: Universitas.
- Benjamin W. (2005). *Pasaże*, Ireneusz Kania (przeł.). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bourriaud N. (2012). *Estetyka relacyjna*, Łukasz Białkowski (przeł.). Kraków: MOCAK.

⁸ Metafizyka rozumiana jest tutaj jako „racjonalnie zasadne i intelektualnie sprawdzalne poznanie realnie istniejącego świata (nie wyłączając z tego afirmacji Bytu Absolutnego), nakierowane na poszukiwanie ostatecznych przyczyn jego istnienia, których ślady rozum ludzki odkrywa w rzeczach danych w doświadczeniu empirycznym” (Krapiec, Maryniarczyk, 2016).

- Bryson N. (1983). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London: Macmillan.
- Didi-Huberman G. (2011). *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, Barbara Brzezicka (przeł.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Gadamer H.-G. (1992). Koniec sztuki? Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antysztuki. W: Idem, *Dziedzictwo Europy*, Andrzej Przyłębski (przeł.). Warszawa: Spacja.
- Gieysztor-Miłobędzka E. (1995). W obronie „całościowości”. Pojęcie Gesamtkunstwerk, *Kultura Współczesna*, 3–4, s. 73–94.
- Hockney on Photography and Other Matters [*Hockney o fotografii i innych sprawach*]. (2009). film dokumentalny, reż. Paul Joyce, Wielka Brytania.
- Jaspers K. (1990). Ucieczka od wolności, Dorota Lachowska (przeł.). W: Idem, *Filozofia egzystencji*, S. Tyrowicz (wyb.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Jay M. (1998). Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona, Jarosław Przeźmiński (przeł.). W: R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze.*, Kraków: Universitas, s. 295–330.
- Kierkegaard S. (2008). *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, Jarosław Iwaszkiewicz (przeł.), Kraków: Homini.
- Krąpiec M.A., Maryniarczyk A. (2010). Metafizyka. W: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*. Pobrano z: <http://www.ptta.pl/pef/pdf/m/metafizyka.pdf> (21. 03. 2016).
- Lévinas E. (1998). *Całość i nieskończoność*, Małgorzata Kowalska (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lévinas E. (2000). *Inaczej niż być lub ponad istotą*, Piotr Mrówczyński (przeł.). Warszawa: KR.
- Maślanka L. (2012). *Poznanie, transgresja i transhumanizm. Człowiek w sztuce czasów postmodernizmu*, praca magisterska napisana pod kierunkiem R. Solewskiego na Wydziale Sztuki UP, Kraków.
- Michałowska M. (2010). Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia. W: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Kraków: Universitas, s. 413–429.
- Mirzoeff N. (2009). Podmiot kultury wizualnej. Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej, Małgorzata Bryl (przeł.). W: M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*. Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Mitchell W.J.T. (2009). Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej, Mariusz Bryl (przeł.). W: M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki, Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*. Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Rancière J., (2007). *Estetyka jako polityka*, Julian Kutyła i Paweł Mościcki (przeł.). Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Ratzinger J. (2004). „Kto mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca” (J 14,9). Oblicze Jezusa w Piśmie Świętym. W: Idem. *W drodze do Jezusa Chrystusa*, Jarosław ks. Merecki SDS (przeł.). Kraków: Salwator.
- Rybczyński Z. (2009). *Traktat o obrazie*. Poznań: Art Stations Foundation.
- Sendyka R. (2012). Poetyki wizualności. W: T. Walas, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Kraków: Universitas, s. 142–163.
- Sontag S. (1986). *O fotografii*, Sławomir Magala (przeł.). Warszawa: WAiF.
- Sztabiński G. (1991). *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*. Łódź: Wydawnictwo UŁ.
- Wanat M. (2015). *Flâneur czy Voyeur? Rola spojrzenia w fotografii ulicznej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem S. Stankiewicza na Wydziale Sztuki UP, Kraków.

- Wiesing L. (2008). *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, Krystyna Krzemieniowa (przeł.). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Zeidler-Janiszewska A. (2006). *O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*. Pobrano z: <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf> (30.09.2012).

Hermeneutics of Gaze in Contemporary Visual Arts. The Idea of Gaze and Poetic „Staring”

Abstract

The article at the beginning recalls the various reflections on looking, seeing, vision and image discussed within the so-called visual turn. Next we conduct analyzes and interpretations of works of David Hockney, Marina Abramovic and Robert Cahen, which deal with different aspects of looking, seeing, vision, and perception of another. The presence of poetic operations in works, discovered in hermeneutical interpretation, is indicated. Such an interpretation allows to reveal the intuitions and traces of metaphysical ideas in works of art and through works of art, to which the research discourses dominating within the so-called visual turn did not sufficiently served. In conclusion, I propose to use the term “to actively seek” for the intuition of metaphysics, based on the analogy with the Hans-Georg Gadamer concept.

Key words: hermeneutics, perception, glance, visual turn, media, contemporary art

Nota o autorze

Rafał Solewski studiował teatrologię i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie się doktoryzował. Habilitowany na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego w 2010 (specjalizacja literaturoznawstwo – teoria literatury i sztuk audiowizualnych). Pracował w Cricotece (1994–1996) i Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie. Profesor na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, redaktor naczelny rocznika Wydziału, Kierownik Katedry Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej. Jest autorem książek: *Skrytość piękna. Idealizm i problem tożsamości w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* (2015), *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* (2007) oraz *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt* (2005), a także licznych artykułów publikowanych w „Art Inquiry”, „Estetyce i Krytyce”, „Kwartalniku Filozoficznym”, „Roczniku Krakowskim”, „Centropie”, „Dekadzie Literackiej”, „Kresach” i katalogach wystawowych. Był stypendystą Fundacji z Brzezia Lanckorońskich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, The Tokyo Foundation, Research Support Scheme, programów TEMPUS i Socrates/Erasmus, a także uczestniczył w projektach finansowanych przez Komitet Badań Naukowych i Narodowe Centrum Nauki, Visegrad Fund oraz europejskie programy operacyjne.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione XI (2016)

ISSN 2081-3325

Karolina Kolenda

Uniwersytet Jagielloński

The Artist as Historian (of Aesthetics). Richard Long and the History of an English Point of View

Introduction

In *The Return of the Real*, his famous study of art in the second half of the twentieth century, Hal Foster included a chapter titled *The Artist as Ethnographer*, where he aptly summarised the new role played by artists by the end of the 20th century. This role, he explained, consisted in recognising the problems prevalent in society and culture in the Reagan and Thatcher era and becoming actively involved in solving them. In his comparison of the Benjaminian „artist as producer” and the new „artist as ethnographer,” Foster suggested that „in this new paradigm the object of contestation remains in large part the bourgeois–capitalist institution of art [...], its exclusionary definitions of art and artist, identity and community. But the subject of association has changed: it is the cultural and/or ethnic other in whose name the committed artist most often struggles” (Foster, 1996, p. 173). In recent decades, it has become increasingly more pronounced that the role of artist nowadays is significantly different from that in earlier periods, encompassing that not only of an ethnographer or anthropologist, but also sociologist, scientist, cultural historian, museologist, and many others, which reflects the changing interests of art itself and the numerous turns that have occurred in art and the humanities at large: turns towards natural and social sciences, anthropological turn, digital turn, etc. For that reason, it is often argued, art criticism and history must also cross the boundaries of their fields and step into the ground of other branches of knowledge. However, the apparently new function of art, that is, its role as a cognitive tool, cannot be seen as specific for this time and age, or for the more recent trends in art where artists engage in non-artistic activity, such as Bio Art or sociologically oriented practice. Rather, it is the current approach to artists and their work that sheds a new light on the actual cognitive value in art, be it intentional or unintentional. The value as such has been perhaps an inherent part of artistic production over the past several centuries, which has been marginalised by art criticism and history due to a much stronger emphasis put on art’s aesthetic aspects and purposes. Noteworthy, in recent decades, and especially in the new millennium, art, both contemporary as well as more temporally remote from us, has become intensely investigated as a source of knowledge other than purely art-historical, and this investigation is conducted

both by art historians as well as by representatives of other fields. Examples of such wide-spread and wide-ranging interest can be found in studies as diverse as Peter Burke's *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (2001), W.J.T. Mitchell's anthology *Landscape and Power* (2002), or Vic Gattrell's *City of Laughter* (2006), a study of 18th-century London on the basis of drawings by famous caricature artists.

In this paper, I would like to investigate examples of Land Art, a movement in British art which has been commonly discussed in the context of aesthetics rather than in the context of its potential as a cognitive tool. Basing my argument on selected art works by Richard Long, I would like to suggest that some of his pieces made in the 1970s and later provide an insight into the history of English aesthetics, valuable especially that throughout the 1960s and 1970s art criticism and theory have been interested in other issues, in particular, in the expanding field of sculpture, dematerialisation of art, or, more generally, in the development of new languages of art seen as a universal goal of the international avant-garde.

The artist as historian of (English) aesthetics

Works made by Richard Long have been widely read as representing Land Art, a movement that emerged in the late 1960s and developed throughout the 1970s predominantly in the United States and in Europe. Significantly, most studies of Land Art present it as an international avant-garde movement and avoid dividing its representatives into „national schools“. All divisions within the movement are seen as results of idiosyncratic artistic languages of individual artists¹. In Great Britain, the issue of the national style has been of paramount importance for art practice and art theory for several centuries and the question of what constitutes a national tradition and what is a foreign import has come to the fore once again in the 1930s and 1940s, when the Neo-Romantic movement in the visual arts and the revival of the English pastoral novel (endorsed even by major Modernist writers such as Virginia Woolf) sought to reinstate tradition as a response to the feelings of uncertainty and disillusion brought about by the events of the Second World War. In the 1950s and the 1960s „the English version of Modernism“, epitomised by the works of Barbara Hepworth, Henry Moore, Ben Nicholson, Peter Lanyon, and other abstract artists working at the artistic colony in St. Ives, developed in parallel with the Pop Art movement. In this period, as well as in the following decade, the new generations of artists and critics focused predominantly on broadening the definition of Modernism. Openly critical of the dominating model of Modernism established by such institutions as the Institute of Contemporary Arts and such figures as Herbert Read and Roger Fry, the first generation of Pop Artists gathered in the Independent Group sought to expand the limits of art to include the rising phenomenon of popular culture. In the late 1960s, a new generation of artists extended those limits even further, with boldest experiments undertaken within the field of sculpture. Gilbert and George made postcards and performances that they presented as forms of sculpture, while Richard Long went outside the gallery space and turned his sculpture into walking².

¹ See for example: Williams, 2000; Boettger, 2002; Tufnell, 2006; Kastner, 2010; and Malpas, 2013.

² See especially his *A Line Made by Walking* from 1968.

No one, it seemed, was interested in revisiting the past, in particular the national past. It is only in the recent decades, with the general turn within arts and humanities towards problems of history and memory, that the renewed interest in how art continues tradition rather than provides a clean break from it has encouraged art historians and critics to revisit art made in the postwar decades in search of traces of continuity. Additionally, the rise of postcolonial studies and, later, of global art history, has put emphasis on the local determinants analysed within the context of global power relations. Significantly, although the role of the Empire in the construction of a particularly British aesthetic has become an important subject of study for a great number of contemporary researchers, from political historians to film scholars, the impact of its decline on postwar cultural production has not been analysed thoroughly, with significant lack of data regarding especially the visual arts (Ward, 2001, p. 1–2). There is still a lot to be written about those issues, as well as about how the powerful English artistic and aesthetic traditions were continued or discontinued after the Second World War. In this essay, I would like to suggest that contrary to the dominating statements about the international scope of much of the avant-garde movements in the 1970s, some examples of Richard Long's Land Art can be read both as locally oriented as well as providing a then missing commentary on the significance of English aesthetics for a contemporary artist.

As I have already suggested, the majority of studies of Land Art emphasise its role as yet another step in the international progress of the avant-garde towards the expansion of its language and its medium, indeed, a progress towards dematerialisation of the art field. In this sense, Land Art was seen as making universal comments on art and its scope, while its break with tradition was made in the name of an international community of artists rather than a specific national group. How, then, can the art of Richard Long be seen as providing an (artistic) insight into the history of English aesthetics? One way to deliver an answer to this question is to refer to the recent turn in the study of landscape conducted on the grounds of both visual studies and cultural geography and suggest that any representation of landscape must by necessity involve a statement on aesthetics and politics. As Stephen Daniels argues, „landscape imagery is not merely a reflection of, or distraction from, more pressing social, economic or political issues; it is often a powerful mode of knowledge and social engagement” (Daniels, 1994, p. 8). He notices an important problem: in numerous artworks, there are to be found discourses and practices that have not been intended by artists, yet are introduced by various contexts. In this respect, the researcher must explore the „fluency of landscape, [...] its poetics as well as its politics” (Daniels, 1994, p. 8). An analysis of works made by Richard Long in Great Britain suggest a powerful aesthetic connection with English landscape art, which I shall discuss in the following parts of this essay. However, among Long's numerous works there can be found pieces that can be interpreted as overt commentaries on the English aesthetics, in particular, the English landscape garden and its dominant role in the construction of the English „way of seeing”.

Apart from walking, Long's works involve intervention in visited space through making small sculptures from found materials, such as rocks or driftwood, maps with marked routes and written commentaries, as well as photographic documentation of those interventions. One of such photographic documents of an installation can be found in *England 1967*. The photograph shows a view of a typical English

landscape park. A metal rectangular structure placed in the middle repeats the shape of the photograph thus introducing yet another frame. Another photograph taken in the same location shows the artist standing in front of his work in a casual pose, as if admiring the view framed by his artwork. In his choice of the frame, in his act of taking the picture, Long repeats the framing gesture of a landscape painter who presents to the viewers what to view and how to view, yet, at the same time, he makes a comment on how the act of framing actually works. According to the dominating critical view, Long's perspective is a perspective of a Modernist artist who develops a new approach to nature seen as a medium of art. Yet, for his commentary on framing Long did not choose a random English view, but an epitome of the English landscape aesthetics – a fragment of Ashton Court park in Bristol designed by Humphrey Repton. Moreover, the way the picture was framed recreates the specific way of seeing landscape described by eighteenth-century guidebooks for tourists that instructed them on the rules of Picturesque viewing and inspired the construction of infrastructure that aided this practice. One of these places was an 18th-century stone pavilion offering a view on one of Grasmere's waterfalls in the Lake District, which became – as Malcolm Andrews termed it – „a perfect viewing room” (Andrews, 1999, p. 122). Similar viewing points were offered by country mansions around which landscape parks were orchestrated.

Nature into landscape: the origins of the Picturesque

As W.J.T. Mitchell argues, originally landscape was seen as „a genre of painting associated with a new way of seeing” (Mitchell, 2002, p. 7). The new way of seeing was important, for only this fragment of space that succumbed to it could have been defined as landscape. Elements that were not pleasant to the eye were ignored. As Christine Berberich argued, „landscape painting [...] either emphasised the beauty of the tamed countryside of the aristocratic estates the middle classes aspired to, or, if depicting truly rural scenes, at least attempted to leave out the rural poor to avoid an added social dimension” (Berberich, 2006, p. 210). Yet, this specifically upper class way of seeing landscape introduced rules that became universal. As a result, as Berberich notes, what started as a private perspective on personal property, made an impact on the nation as a whole (Berberich, 2006, p. 210). This way, England came to be viewed through the prism of thus constructed aesthetics and, ultimately, as a whole, it functioned as an aesthetic consequence of thus defined relations of ownership.

In the 18th century and later, in order to be considered landscape, that is, a fragment of space that could be presented in a visual or written form in a particular way, nature needed to realise one of the established canons, be either beautiful, or sublime, or picturesque. The latter was a concept that originated in its modern form in England and came to prominence in this country for both aesthetic as well as political and social reasons³. When in 1786 William Gilpin published his *Observations*, he instructed his readers how to paint picturesque landscapes, but also how to look at them. Viewing picturesque landscapes became a fashion and a dominating model of

³ The English term *picturesque* originates from the Italian *pittoresco* and the French *pittoresque*; its beginnings are related with the Italian painting of the 16th century. See: Hussey, 1967, p. 9.

looking at nature. In her comments on the politics of English landscape around 1795, Ann Bermingham provides an account of the shift in the mode of representation of landscape circa 1795, when it became less formalised and more casual, which can be read as a response to the English need of developing an original English aesthetics that would even more openly oppose the French order and abstraction. Understandably, this was a purely political reaction to the danger of the spread of the ideals of the French Revolution, representing in the English eyes an unnatural introduction of artificial philosophical system whose power had to be opposed with the typically English propensity for natural, organic order, and a more temperate political doctrine. Timothy D. Martin describes the difference between the new English type of the Picturesque and the French landscape aesthetics in the following manner:

Where the British used the picturesque garden to naturalise parliamentary democracy and posit political debate and negotiation as analogues of natural law, the French used the formal garden to represent the hierarchical political structure of absolute monarchy as an analogue of religious law (Martin, 2011, p. 167).

As Stephen Daniels points out, in his poem *The Landscape* Richard Payne Knight calls for the destruction of landscape parks designed by Lancelot „Capability” Brown so that they grow into a truly picturesque and wild nature (Daniels, 1988, p. 66). It was only this revised Picturesque that was grounded on the opposition against French models that became an aesthetic discourse that was to dominate the English conception of landscape in the following decades.

Another shift within the Picturesque emerged when Uvedale Price defined the Picturesque as an irregularity of form, colour, and even sound (Hussey, 1967, p. 14). His opponent, Richard Payne Knight, suggested that the Picturesque does not stem from an inherent quality of objects, but is a mode of viewing (Hussey, 1967, p. 16). In his introduction to an anthology of texts on the Picturesque, Malcolm Andrews summarises the history of the debate on the definition of the Picturesque and proposes its twofold understanding: first, as a „purely formalist aesthetic: that is, as a matter of evaluating structural principles of landscape painting according to certain established rules”, and secondly, „as a taste with far broader and more complex cultural connotations” (Andrews, 1994, p. 4). He points out that the Picturesque marks a shift from a moral or ethical perspective on landscape towards a kind of aesthetic that appreciates the value of ugliness or the horrific. According to Andrews, the return to ethics is effected in the revision of the Picturesque proposed by John Ruskin in *Seven Lamps of Architecture*, and especially in his essay on Turner (*Of the Turnerian Picturesque*) in the fourth volume of *Modern Painters* (Andrews, 1994, p. 31; Ruskin, 1903, p. 9–26). Ruskin sees the picturesque love of ruins and wild nature as a reaction to the emergence of modern cities and, in this sense, the aesthetic of the Picturesque in the 19th century is a compensatory aesthetic (Andrews, 1994, p. 32). Its significance for the newly defining sense of identity was gaining strength proportionally to the pace of social change: the image of the English rural space was becoming more important for English identity when the space itself was undergoing transformation towards the opposite of the cherished ideal. As Wendy Joy Darby observed, „the English countryside became the locus of timeless stability precisely as it was poised to undergo, or was indeed undergoing, violent change with parallel transformation of

social relations" (Darby, 2000, p. 78). As it seems, the immediacy of the change and the resulting need for some form of stability triggered the necessity to formulate an image of the English rural space as a stable, abstracted, and infinitely reproduced image that could synecdochically work as an image of England as a whole. Although society at large, and the ruling classes in particular, vigorously marched towards industrial and urban development, it came with simultaneous lack of its cultural counterpart. If assessed on the basis of cultural production of that period, this development could be seen as an object of collective repression: the new industrial spirit, though providing foundations of the country's wealth, was largely ignored by culture (Darby, 2000, p. 209). Malcolm Andrews noticed that an Exhibition of the 18th- and 19th-century watercolour organised by the Royal Academy of Art in London in 1993 gathered almost 300 exhibits that offered an image of the country filled with ruined castles, old bridges and huts, and completely devoid of factories or any other signs of industrialisation. In this sense „the ‘great age’ of British watercolours seems to be a painterly celebration of decay and obsolescence, or a world apparently untouched by technological progress and rapid urbanisation". It is difficult to „come to terms with the views of a late 18th- and early 19th-century Britain" for they hardly match our „sense of the history of the period" (Andrews, 1994, p. 3). Andrews suggests that this partial view did not illustrate a conscious decision made by curators who sought to present their own vision of the art of that period. Rather, it was a result of the cult of the Picturesque (Andrews, 1994, p. 3). The dominating role of the Picturesque as a way of seeing (English) landscape and its consequences for landscape art have been very much pronounced up to the present day. Yet, even major studies on landscape have often failed to recognise how *seeing* landscape and *representing* it have been interdependent and, indeed, inseparable. Referring to *Landscape into Art*, a classic study of landscape painting by Kenneth Clark, Malcolm Andrews titled the first chapter of his book on landscape in Western art *Landscape into Landscape*, suggesting that the process of transforming nature into art does not proceed in two stages, as Clark wished to see it: landscape does not become art, but first there takes place a process whereby nature becomes landscape, which is then being represented. As Andrews suggests,

a 'landscape,' cultivated or wild, is already artifice before it has become the subject of a work of art. Even when we simply *look* we are already shaping and interpreting. A landscape may never achieve representation in a painting or photograph; none the less, something significant has happened when land can be perceived as 'landscape' (Andrews, 1998, p. 1).

Similarly critical of Clark's study, Mitchell points out the mistake present in its title, which conceals the actual work of landscape and suggests its neutrality where it is always politically motivated:

Landscape painting is best understood, then, not as the uniquely central medium that gives us access to ways of seeing landscape, but as a representation of something that is already a representation in its own right. [...] landscape is already artifice in the moment of its beholding, long before it becomes the subject of pictorial representation (Mitchell, 2002, p. 14).

The Picturesque and the tourist gaze

The type of gaze presented by Richard Long in *England 1967* is not merely a framing gaze that selects a fragment of reality that is to work as a picturesque landscape. It is also a collector's gaze, or a „tourist gaze.“ As Jeffrey Herf suggests, this kind of gaze makes everything „consumed as a sign of itself; the village as village Englishness, the pub as typical village pub“ (Herf, 1984, p. 2). Places become archetypes, and if they are not archetypes, they are not real places. Photographs and textual commentaries in Long's art turn places into archetypes of places. The artist claims that he avoids typical tourist spots: instead of ascending a mountain, he will circle around it, instead of crossing a river, he marches along its bed.

I am interested – he said – in walking on original routes: riverbeds, circles cut by lakes, a hundred miles in a straight line, my own superimposed pattern on an existing network of roads [...]. The surface of the earth, and all the roads, are the site of millions of journeys; I like the idea that it is always possible to walk in new ways for new reasons (Fuchs, 1986, p. 72–73).

In his avoidance of a tourist manner of visiting particular places and views Long comments on and repeats the gesture of classic English travellers who considered themselves non-touristic, true wanderers who go off the beaten track to seek „authentic“ experience of „real“ untouched nature. Long's photographs do not include any signs of human inhabitation or human presence, and they eliminate all traces of civilisation. *England 1967* shows a seemingly wild park where order is introduced through the artist's gesture, a gesture which apparently harmonises with nature, yet, in fact, it subjects nature to ordering practices. The gaze introduces symmetry in place of asymmetry and views landscape as an arrangement of geometrical figures and compositions.

The work of the Picturesque consisted in that the tourist eye imposed on nature a particular order. This frame structured nature into what was termed „a view“, but also it translated the observed elements into particular categories. This way, the unexpected, bizarre, and exotic became a planned effect of the Picturesque, simultaneously losing its potential as something that was previously beyond *the frame*, beyond what Beauty and Sublime considered worthy of representing. As Andrews argues, the Picturesque „becomes increasingly familiarised and commodified“ and thus „uncultivated natural scenery is, as it were, domesticated – it is accommodated within our daily experience both as an artistic experience and as a tourist amenity; it is aesthetically colonised“ (Andrews, 1999, p. 129). As a result, there is effected a paradoxical uniformity of all that is outside the notions of Beauty and Sublime: „the formulae derived from Picturesque conventions reduce novelty and variety to secure uniformity. The Picturesque makes different places seem like each other“ (Andrews, 1999, p. 129).

The Romantic traveller gaze that insists on an „authentic“ and „non-tourist“ experience of nature seems an opposition of the ordered and structured Picturesque way of looking at landscape. Yet, as I was trying to argue above, the pattern of including „unexpected“ or „bizarre“ elements in an otherwise ordered structure was as paradoxical as it was inherent for the aesthetics of the Picturesque. In Long's works both of these elements harmoniously coexist, just as they did in 18th- and

19th-century landscape art. Long insists on his own, original approach to nature and walking, yet many of his photographs reveal a striking resemblance to picturesque views of Great Britain. They often include their pattern of composition, as well as objects and elements that are unexpected or strange, such as (artist made) circles of stone, lines made of wood, the artist's worn shoes or his backpack thrust on the ground in an otherwise perfectly structured view of landscape. In *A Thousand Stones Added to the Footpath Cairn, England 1974*, the photograph of a mountain landscape resembles classic picturesque views included in Gilpin's *Observations*, with a barely visible rucksack placed within the frame.

Landscape and the avant-garde artist

A comparison between Long's works made in other locations in the world and those made in Great Britain reveal that the location itself imposes on an artist a particular approach or way of seeing landscape. Works made closest to Long's home (Bristol) manifest a great reliance on local aesthetics. Was the mythical image of England as a „green and pleasant land“ still in power in the decades following the Second World War? As some researchers claim, the spectacular success of „rural England“ as a term and as an (imagined) reality had an impact on the country's economic situation, imposing on some entrepreneurs the necessity to hinder the development of their businesses that could be seen as excessively intervening into natural landscape (Wiener, 1982, p. 42). In his works, Long displays an attitude to nature seen as a national treasure that would come to the fore in the decades to come. He makes a visual commentary on the permanence of the English attitude to their land whose underlying power manifests itself even in most avant-garde art movements.

This attitude is most pronounced in his walking pieces that reveal a need of making one's impact on nature that is intimate and discreet, indeed, very much unlike the large-scale interventions of his American counterparts, such as Robert Smithson or Walter de Maria. His walking pieces are as much about space as they are about time. With his walk he measures time and defines the form of space, drawing its portrait (Long, 2007, p. 25). Initially, Long intended to make each walking piece about a different location. Later, however, he repeatedly walked in Dartmoor, which is located near his home in Bristol. Significantly, he finds Britain a convenient place to make art as it offers freedom of walking. He explained that he is an Englishman in a sense that he is a part of the public culture of ownership of roads, footpaths, and national parks. He can use land without the need of owning it, merely by walking on it (Long, 2008, p. 173). Yet, this freedom does not stem only from freedom objectively offered by the English landscape. It is determined by a particular conditioning of the walker who can feel „at home“ in a space that is most familiar. It becomes obvious when considered in relation to Long's statements about walking in other countries or continents:

I remember the first time I went to East Africa in 1969 I did feel quite overwhelmed just by the vastness and difference of the landscape and of the culture. I felt very small and insignificant and sort of European. I think it does take a long time to really become

absorbed into different landscapes and to kind of understand them in a way which has some meaning (Long, 2007, p. 62).

For Long, walking and struggling against nature is one of the most important spiritual experiences, indeed, an experience so powerful that it may present a subject matter for artistic reflection. However, as I have mentioned above, Long's work is supposed to comprise *a new kind of walking*. His own patterns are imposed on already existing ones. If maps can be considered products of conceptual ordering of space that exists physically in a different form, then Long's *Ten Mile Walk* (1968) is an imposition of the artist's original pattern onto the map. What is important for him is to formulate a concept for a particular walk before it is realised, which suggests a non-romantic and non-impressional approach to landscape. After Long made a plan to make the titular ten mile walk, he realised that the most obvious and the simplest way to do it would be to walk in straight line. Then he had to find a location where walking in straight line for ten miles was possible. Walking is also a way to gain greater knowledge on a place than the one offered merely by the gaze, for the physical act of walking intensifies perception and it reformulates the subject of art from landscape or place into *artist in landscape*. Due to the fact that Long often makes his works in England, if analysed with a map, many of them overlap or intersect. The space near Bristol is marked by them, while experiences of the space and of walking in it become parts of its history, as well as of Long's artistic biography: „For me, Dartmoor is a place of regeneration, knowledge, history, and continuity” (Malpas, 2012, p. 96).

In the interwar period, walking was conceptualised by several important publications, one of which was G.M. Trevelyan's influential work *Walking* (1913), where he described not only routes to be taken but also the experience of walking in landscape as an exercise of will and endurance: „the fight against fierce wind and snow-storm is among the higher joys of walking” (Trevelyan, 1913, p. 18). Yet, Trevelyan was not a member of the increasingly large group of people who practised walking. His point of view was still deeply set in the 19th century and represented an elitist perspective. His romantic language, full of references to William Wordsworth and George Meredith, had to be somehow translated into popular walking. Trevelyan's book contains a distinction into real walking tourists and common walkers who follow routes to reach particular destinations. Long's walking practice continues the former tradition, for it constitutes an original type of walking and is usually undertaken in solitude. He suggested that simplicity and the sense of solitude in a particular place are part of the work. It would be inappropriate, in his opinion, if a great number of people visited a particular location of his work, for that would change its very nature (Long, 2001, p. 248). His walking is exceptional, for it is differently formalised and construed as artistic, ritualised activity:

I am walking, but the purpose of the walk is not to make a journey. Or the way that I walk is not the same way that people might use the road from one village to another, or other people walk in the mountains. [...] The walk is done in a special way for special reasons which is, I suppose, what makes it a ritual. [...] Walking without travelling (Long, 2007, p. 68).

Although in Long's case the distanced gaze that constructs landscape as landscape is of secondary importance in some walking pieces, most photographs of his

interventions contain elements that typified landscape painting in England since the 18th century. This gaze constructed landscape as property. What is important in it is its proximity to nature: its experience as something familiar and something one belongs to. As William Malpas suggests, on some level, Land Art can be considered a confirmation of „home,“ a reinstatement of the notion of „homeland“ not as physical space, but as a cultural and spiritual space, which – just like landscape – is a state of mind (Malpas, 2005, p. 41). Long’s art powerfully embraces this approach, and although it does not provide a continuation of the English tradition of landscape art, it does provide a commentary on tradition of looking at landscape in a picturesque way. His reflection on the role of the Picturesque in contemporary constructions of landscape can be perhaps compared to the way it was conceptualised by Robert Smithson. Smithson’s approach was reconstructed by Yves-Alain Bois: „the picturesque park is not the transcription on the land of a compositional pattern previously fixed in the mind, [...] its effects cannot be determined a priori, [...] it presupposes a stroller, someone who trusts more in the real movement of legs than in the fictive movement of his gaze“ which implies „a fundamental break with pictorialism,“ a break the theoreticians of the Picturesque were not aware of (Bois, 1984, p. 36). In this sense, both in his photographic work that embraces the aesthetics of the Picturesque, as well as in his walking pieces that re-conceptualise the act of seeing landscape through the introduction of a new kind of viewer – a Modernist artist who walks and experiences nature for an entirely modern reason – Long provides a missing link in the history of the English reflection on landscape. Admittedly, Long’s written commentaries on his work are not as theoretically developed as those by Robert Smithson, and cannot be treated as art historical texts in their own right. Yet, they do provide an insight into his approach to landscape – an approach that is, as I was trying to argue, most pronounced in his artistic practice.

Conclusion

Long discussed his link with English culture in the following fashion: „In a strange way, even though I do work in different countries I cannot escape being an English artist. My sensibility and my culture are completely out of my control: it is an English culture. I like it and I accept it“ (Long, 2007, p. 71). Although Richard Long makes art works in and with landscape all around the world, England is his most frequent and most natural choice. While pieces made in other locations provide an input into the development of the international Land Art, those made in his homeland add yet another dimension: they propose a comment on how one of the strongest and most conceptualised landscape traditions in Europe can be approached on both artistic as well as theoretical levels in contemporary culture. This way, they can be seen as treatises in aesthetics that posit the engagement with landscape as an activity that requires the awareness of the consequences brought about by the emergence of the specific English perspective on nature, the knowledge of its history, as well as the awareness that the avant-garde aspirations to reformulate and expand the limits of art may be developed in harmony with rediscovering and reworking what can be termed national culture.

Bibliography

- Andrews M. (1999). *Landscape and Western Art*. Oxford–New York: Oxford University Press.
- Andrews M. (ed.). (1994). *The Picturesque. Literary Sources and Documents*. Vol. 1. *The Idea of the Picturesque and the Vogue for Scenic Tourism*. Mountfield: Helm Information.
- Berberich Ch. (2006). This Green and Pleasant Land: Cultural Constructions of Englishness. In: R. Burden, S. Kohl (eds.), *Landscape and Englishness*. Amsterdam–New York: Rodopi.
- Birmingham A. (2002). System, Order, and Abstraction: The Politics of English Landscape Drawing around 1795. In: W.J.T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*. Chicago: University Press.
- Boettger S. (2002). *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Bois Y.-A. (1984). *A Picturesque Stroll around Clara-Clara*, „October“, 29 (Summer), p. 32–62.
- Daniels S. (1994). *Fields of Vision. Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*. Cambridge: Polity Press, Oxford.
- Daniels S. (1988). The Political Iconography of Woodland in Later Georgian England. In: D. Cosgrove, S. Daniels (eds.), *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge: University Press.
- Darby W.J. (2000). *Landscape and Identity: Geographies of Nation and Class in England*. London: Bloomsbury.
- Fuchs R. (1986). *Richard Long*. London: Thames and Hudson.
- Herf J. (1984). *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: University Press.
- Hussey Ch. (1967). *The Picturesque: Studies in a Point of View*. London: Frank Cass and Co.
- Kastner J. (2010). *Land and Environmental Art*. London: Phaidon.
- Long R. (2001). *Here and Now and Then*. London: Haunch of Venison.
- Long R. (2007). *Selected Statements and Interviews*. London: Haunch of Venison.
- Long R., Craig-Martin M. (2008). And So Here We Are. A Conversation with Michael Craig-Martin. In: *Richard Long. Heaven and Earth*. London: Tate.
- Malpas W. (2005). *The Art of Andy Goldsworthy*. Maidstone: Crescent Moon.
- Malpas W. (2012). *The Art of Richard Long: Complete Works*. Maidstone: Crescent Moon.
- Malpas W. (2013). *Land Art: A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art*. Maidstone: Crescent Moon.
- Martin T.D. (2011). Robert Smithson and the Anglo-American Picturesque. In: R. Peabody (ed.), *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945–1975*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Mitchell W.J.T. (2002). Imperial Landscape. In: W.J.T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*. Chicago: University Press.
- Ruskin J. (1903). Of the Turnerian Picturesque. In: *The Works of John Ruskin*, Vol. VI. London: George Allen.
- Trevelyan G.M. (1930). Walkings. In: *Clio, A Muse: And Other Essays Literary and Pedestrian*. London: Longmans, Green & Company.
- Tufnell B. (2006). *Land Art*. London: Tate.
- Ward S. (ed.). (2001). *British Culture and the End of Empire*. Manchester–New York: Manchester University Press.

Wiener M. (1982). *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit*. Cambridge: University Press.

Williams R.J. (2000). *After Modern Sculpture: Art in the United States and Europe, 1965–1970*. Manchester–New York: Manchester University Press.

Abstrakt

W sztuce ostatnich kilku dekad zaobserwować można przemiany oraz zwroty w kierunku badań antropologicznych, społecznych, czy naukowych. Działania podejmowane przez artystów często charakteryzowało porzucenie zainteresowania kwestiami estetycznymi na rzecz aktywizacji społecznej czy rozwijania nowych technologii i materiałów. Krytyka i historia sztuki uznają ów naukowy zwrot w sztuce jako znak naszych czasów. Jednak perspektywa ta wynika nie tyle z nowych zainteresowań sztuki, ile ze zmiany zainteresowań w ramach refleksji o sztuce. Ta ostatnia widoczna jest także na polu innych dziedzin naukowych, takich jak historia, czy geografia kulturowa, dla których oczywista w ostatnich latach stała się także wartość poznawcza sztuki wcześniejszych dekad i stuleci. Coraz częściej oczywista staje się także konieczność ponownego przyjrzenia się tym kierunkom w sztuce, które dotychczas analizowane były w dość ograniczonym kontekście rozwoju międzynarodowej sztuki awangardowej oraz z naciskiem na kwestie formalne dzieła sztuki. W latach 70. XX wieku, kiedy w sztuce dominował konceptualizm i kierunki zmierzające do dematerializacji obiektu artystycznego, zarówno praktyka artystyczna, jak i refleksja na jej temat zdominowane były przez ideały międzynarodowej awangardy. Sztuka ziemi (Land Art) funkcjonowała w tej optyce jako jeden z wielu ruchów w kierunku rozszerzenia pola rzeźby. Na podstawie wybranych dzieł Richarda Longa w tekście rozpoznane zostają poznawcze wartości sztuki ziemi tworzonej przez artystę w Wielkiej Brytanii, które pozwalają uznać go za twórcę zainteresowanego lokalnymi uwarunkowaniami relacji pomiędzy artystą a naturą, wynikającymi z XVIII-wiecznych i XIX-wiecznych koncepcji malowniczości i przestrzeni wiejskiej jako angielskiej przestrzeni narodowej.

Słowa kluczowe: Land Art, malowniczość, krajobraz, Richard Long

The Artist as Historian (of Aesthetics). Richard Long and the History of an English Point of View

Abstract

In the art of the last few decades, we can see changes and returns to anthropological, social, or scientific research. Activities undertaken by artists were often characterized by abandoning interest in aesthetic issues for social activation or the development of new technologies and materials. Criticism and the history of art recognize this scientific turning point in art as a sign of our time. However, this perspective is not so much a result of new interests in art, but rather a change of interest in the reflection on art. The latter is also visible in the field of other scientific fields such as history or cultural geography, for which the cognitive value of the art of earlier decades and centuries has also become evident in recent years. More and more evident becomes the need to revisit these trends in art, which has so far been analyzed in the rather limited context of the development of international avant-garde art, and the emphasis on formal works of art. In the 70s of the twentieth century, when the conceptualism and directions of dematerialization of the artistic object dominated the art, both artistic practice

and reflection on the subject were dominated by the ideals of the international avant-garde. The art of land (Land Art) functioned in this optics as one of many moves towards extending the field of sculpture. Based on selected works by Richard Long, the cognitive values of the art of the land created by the artist in the United Kingdom are recognized, which allow him to be considered a creator interested in local conditions of the relationship between artist and nature, resulting from 18th and 19th century concepts of picturesque and rural space as an English national space.

Key words: Land Art, scenic, landscape, Richard Long

Nota o autorze

Karolina Kolenda – ur. w 1982. Ukończyła historię sztuki (2006) i filologię angielską (2009) na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 2015 obroniła doktorat na Wydziale Filologicznym UJ (specjalność filologia angielska, literaturoznawstwo) oraz doktorat na Wydziale Historycznym UJ (specjalność historia sztuki), gdzie pod kierunkiem prof. Marii Hussakowskiej napisała dysertację na temat współczesnej sztuki brytyjskiej. Jako krytyk sztuki współpracowała m.in. z „Obiegiem”, „Fragile”, „O.pl”. Kuratorka wystaw sztuki współczesnej i wzornictwa. Tłumaczka z języka angielskiego. Zajmuje się sztuką i literaturą brytyjską, geografiami kulturową oraz teorią i praktyką kuratorstwa.

Karolina Kolenda – born 1982. Graduated Art History (2006) and English Philology (2009) at the Jagiellonian University. In 2015 defended a doctorate thesis on the Philology Department of the Jagiellonian University (specialization: English Philology, Literature Studies) and a doctorate thesis on the History Department of the Jagiellonian University (specialization: Art History), where under the guidance of prof. Maria Hussakowska, she wrote a dissertation on the contemporary British art. As a literary critic, she cooperated with inter alia „Obieg”, „Fragile”, „O.pl.” A curator of contemporary art and design exhibitions. English translator. Her research interests include British art and literature, cultural geography, and theory and practice of guardianship.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione XI (2016)

ISSN 2081-3325

Łukasz Białkowski

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Flexible, shaky form. “Fatality of the commentary” and socially engaged art

In this text, I would like to investigate several postulates that have for over a dozen years been consistently promoted by the celebrated Anglo-American critic, Claire Bishop. She included them in her famous article from 2004, *Antagonism and Relational Aesthetics* (Bishop, 2004, p. 51–79), where she argued with the most important tenets of Nicolas Bourriaud's *Relational Aesthetics*. However, they have also been included in her text on *Social Turn* (Bishop, 2006, p. 178–183), as well as in *Artificial Hells* (Bishop, 2012), a book published in 2012, where they become tools employed to analyse the development of socially engaged art. Moreover, Bishop refers to socially engaged art with a number of different terms, and includes in her area of interest phenomena such as community-based art, experimental communities, dialogic art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art, delegated performance, as well as social practice (Bishop, 2012, p. 1). On the Polish ground, most of these terms sound rather artificial and they are rarely used either in Polish literature or in the language of practitioners – both artists and curators. Nevertheless, intentions inherent in all those terms are clear enough. They all refer to the sphere of art making that seeks not so much production of objects, but rather their use for creation of social situations, or even rejecting objects altogether in favour of activity within the area of interpersonal relations (in this text, I shall use interchangeably two terms: socially engaged art and participatory practices). As an art critic, Claire Bishop is not merely interested in describing art works and labelling them – which an art historian would find satisfactory enough – but she also presents several postulates that serve her as criteria for assessment of particular works.

Before I go on to reconstruct and discuss them, I would like to explain that, in my opinion, they constitute an interesting example (interesting because quite typical) of approaches and strategies present in art criticism. A particular attitude towards described art works often stems from particular political choices and worldview (which Bishop declares openly), working, as a result, as an attempt to uncover certain political efficacy of art which makes it possible to realise political goals remaining in concord with the critic's beliefs. Understandably, on the methodological level, the latter translate into searching for tools and sketching notional structures capable of uncovering political potential within investigated practices.

In the light of these methodological investigations and assumptions made as part thereof, artistic practice is understood as a process of making those involved in participatory practices aware of their condition (economic, gender, class, political, social, etc.). In this optic, art becomes a machine whose main goal is to generate knowledge. A question arises here – a question whose formulation together with the premises for this formulation will constitute the main goal of this text – namely: what is the mechanism of knowledge production, what is its status, and what are its chances to translate into political efficacy? In other words, I am convinced that this understanding of art's basic objectives invites posing questions about the way in which Claire Bishop's methodological approach to participatory practices allows us to treat socially engaged art as a source of knowledge, as well as about how this knowledge can be used at the wake of social change.

Dialectical machines

For Claire Bishop, the basic criterion for assessment of an artwork – though she does not suggest this explicitly – is related to the extent it is capable of problematising the phenomena to which it refers. In other words, the main criterion of assessing participatory practices is their critical potential, namely the extent to which they allow participants to address their position within particular art practice or distance themselves from it. Bishop's stance – which follows the line of Adorno's cultural critique where it received its classic articulation – is far from extraordinary and it might be seen as a basic perspective on creative practices, in particular those with powerful social engagement¹. Nonetheless, the notional structure employed by the Anglo-American critic to participatory practices to examine their level of criticality is an interesting proposition. Particularly for its provenance, which manifests itself as an original mixture of tropes derived from both Jacques Rancière, Bruno Latour, as well as Felix Guattari, Chantal Mouffe and Ernesto Laclau. It is also appealing for its flexibility, that is, the possibility of applying one perspective onto a wide array of diverse artistic practices, from classic theatre, through performance and interventions in public space, to educational workshops. Thirdly, methodological premises posited by Claire Bishop are meant – at least at the level of the author's declaration – to consolidate the aesthetic aspect of the projects she discusses (which she also defines as formal aspect) with the aspect of their social efficacy. The latter means keeping socially engaged practices within the field of art and recognising their autonomy as art works, with simultaneous search for the possibility of their assessment in terms of social impact (Bishop, 2012, p. 11–40).

The attempt to locate participatory practices in both areas – artistic-aesthetic-formal and socio-political – can be seen as Claire Bishop's fundamental objective. Significantly, her endeavours are partly convergent with postulates propounded by Walter Benjamin in *The Author as Producer*. Benjamin sought to reformulate political engagement of art in the face of what he saw as unproductive debates of Marxist aesthetics and art criticism on the possibility of unifying progressive contents of art

¹ As well as any other artistic tendencies that manifest a Conceptual or Post-Conceptual nature, where criticality constitutes a model of the work's reference to itself or to its environment.

work with its form, that is, mediating revolutionary content through reactionary artistic formulae inherited (or adopted) from the bourgeoisie. Benjamin's proposition was not to ask about how form reflects the content, but to change the approach to the role of technology in art production, as well as to the relation between the author and his work. On the other hand, Claire Bishop suggests that the issue of how to connect form and content should not be put aside, which in her language means that artistic and political aspects should not be separated, while their mutual contradiction should be treated as a favourable circumstance.

Indeed, in her attempt to have the cake and eat it – to retain art's autonomy from politics and other cultural fields and simultaneously maintain its political impact – Bishop reaches for the notion of form as a key category for her definition of socially engaged practice (Bishop, 2012, p. 7). In fact, in *Artificial Hells*, the notion of form features rarely enough for readers to deduce that Bishop treats it as a starting point. On the one hand, it connotes the Kantian aesthetics based on the notion of the autonomy of aesthetic experience, on the other hand, it is capacious enough to allow references to any aspect of reality that has a developed structure, including, of course, to artistic practices and interpersonal relations. What transpires is that Bishop is in this respect very close to Jacques Rancière. Indeed, Rancière and his re-interpretation as well as rehabilitation of Kant's aesthetics in *The Distribution of the Sensible* constitute a basic orientation point for Bishop's analysis. I shall quote her at this point, to fully account for her position and attitude towards Rancière:

One of Rancière's key contributions to contemporary debates around art and politics is therefore to reinvent the term 'aesthetic' so that it denotes a specific mode of experience (...). In this logic, all claims to be 'anti-aesthetic' or reject art *still function within the aesthetic regime*. The aesthetic for Rancière therefore signals an ability to think contradiction: the productive contradiction of art's relationship to social change, which is characterised by the paradox of belief in art's autonomy and in it being inextricably bound to the promise of a better world to come. While this antinomy is apparent in many avant-garde practices of the last century, it seems particularly pertinent to analysing participatory art and the legitimating narratives it has attracted. In short, the aesthetic doesn't need to be sacrificed at the altar of social change, because it always already contains this ameliorative promise (Bishop, 2012, p. 29, original emphasis).

Bishop treats Rancière and his „pan-aesthetic“ identification of art and politics as a means to reconcile artistic autonomy with social engagement. Noteworthy, in the above cited passage Bishop emphasises the possibility of thinking through contradictions that is present in Rancière's philosophy. Therefore, the form that Bishop imposes onto participatory practices, is inherently fractured and it is this fracture that – in her opinion – invests it with its heuristic as well as political potential. Bishop identifies at least two moments when thus understood form allows for taking in parenthesis the apparent contradictions present in socially engaged practices.

As we know, a large part of such practices aim at achieving a particular social goal, for instance, integration of ethnic minorities with a community on the margins of which they live, improvement of the standard of life of a particular group of people, or expression of a political opposition. Material results of such actions: performances, objects, and archived documents are merely means to such end. In this

perspective, a success of such action is assessed by artists, friendly critics and curators, not through the prism of artistic quality of objects made as part of the project, but in terms of their usefulness or efficacy. This kind of attitude perfectly expresses the leading motto of Thomas Hirschhorn's manifesto „Energy = YES. Quality = NO” (Hirschhorn, 2007). On the one hand, assessment of such practices in terms of traditionally understood artistic and aesthetic values makes no sense, on the other hand, rejection of such criteria of assessment by their authors comes from a belief that they are inherited from exclusionary aesthetics, involved in building hierarchies of taste, divisions into elite and mass art, therefore responsible for generating social distinctions. Wishing to invest their works with maximally inclusive and egalitarian element, their authors decidedly refrain from making value judgements through categories developed within „bourgeois” aesthetics. From Bishop's point of view, this contradiction stems from a certain underestimation of the significance of aesthetics, at least when it is seen in Rancière's terms. She argues that:

value judgements are necessary, not as a means to reinforce elite culture and police the boundaries of art and non-art, but as a way to understand and clarify our shared values at a given historical moment. (...) The point is not to regard these anti-aesthetic visual phenomena (reading areas, selfpublished newspapers, parades, demonstrations, ubiquitous plywood platforms, endless photographs of people) as objects of a new formalism, but to analyse how these contribute to and reinforce the social and artistic experience being generated (Bishop, 2012, p. 8).

Another tension explicitly indicated by Claire Bishop concerns the position of participants of art practices. Numerous art historians and critics identify a tendency to define the situation of the public in terms of dichotomy, on the basis of the binary opposition of passive vs. active. In the moment when the public takes the role of observers, there is recognised the existence of an artificial barrier which prevents the audience from fully participating in what is taking place. Commonly, this claim, not unlike the one concerning the value-based assessment of art practices, is supposed to demonstrate that numerous art practices that reduce the audience to the role of passive observers, or allow them only a semblance of participation, evoke categories that have their roots in aesthetics based on social hierarchies and divisions. On the other hand, when the public actively participate in the project, they risk allegations that they lost their critical distance towards collectively created situation (Bishop, 2012, p. 37). At this point, they are seen as becoming merely a group of figureheads who merely realise plans prepared in advance by organisers. According to Bishop, it is difficult to establish whether any of the two model roles taken by the audience has an objective advantage over the other. Each time, the value of given approach depends on a particular project, circumstances in which it is being realised, as well as on the objectives behind it. In this optic, much more critical potential can be found in the actions by Santiago Sierra, whose programme is to objectify participants or even exploit them, at the same time emphasising circumstances that allow for it (be it economic, institutional, or political), than in educational workshops, for instance, which approach issues of social exclusion on a merely theoretical level.

Bishop discusses in detail two identified tensions in the form of numerous socially engaged practices, yet it seems that a lot more similar structural dichotomies

can be identified. It is the point of view of those who describe them that determines which of the elements of the two binaries will be positively valued. For instance, if we take into consideration a pair of notions such as individualism and collectivism, both the former as well as the latter can be valued both positively and negatively. Reviews of particular socially engaged practices express both affirmation of the fact that the artist plays the role of director who employs amateur actors to realise a social spectacle (e.g. Tino Sehgal's works), as well as reservations about such practices that are then considered guilty of instrumental treatment and dehumanisation of human beings (which is often the case with Santiago Sierra's works). Similarly, both positively and negatively received are works that put focus on collective execution of the project. They are being appreciated, for instance, for the participants' spontaneous complementing of one another's roles and ability of bottom-up cooperation (which often feature in descriptions of Jeremy Deller's *The Battle of Orgreave*). However, the same bottom-up cooperation and spontaneous participation in the project can also be received as unwanted chaos or even practice that seeks opposing the social order (those were accusations against Łukasz Surowiec's *Dziady*). According to this mechanics, a plus or minus sign can be applied to each binary referring to socially engaged art, such as: ethics – aesthetics, director – partner, antagonism – consensus, cooperation – rivalry, engagement – escapism, process-oriented – result-oriented practice, and many others.

On numerous occasions, Bishop emphasises that the changeable contexts wherein socially engaged practices are naturally located always require a diversified approach. For her, this means that there is no objective model formula into which such practices could be incorporated, so that adherence to this formula could be treated as a criterion for its success. This is happening because:

Participatory art is not a privileged political medium, nor a ready-made solution to a society of the spectacle, but is as uncertain and precarious as democracy itself; neither are legitimated in advance but need continually to be performed and tested in every specific context (Bishop, 2012, p. 284).

In other words, according to Bishop, there is no equivalent of a Sèvres metre measure for socially engaged practice. And if it did exist, its form would be characterised by fracture. This fracture requires that each time we describe or assess a socially engaged practice we make an effort to invent new language, new categories, and criteria for assessment, adequate to the context within which the project is realised.

Culture of the commentary

In the light of this fracture, critics may assess the same aspects of artistic practices either positively or negatively. Let us emphasise again – Claire Bishop reaches for the notion of form, which she refers to Rancière's rendition of Kant's aesthetics, in particular, the autonomy of aesthetic experience. The Anglo-American critic proposes a vision where the notion of form is the one through which those interpretive contradictions present in socially engaged practices can be suspended.

Yet, clearly enough, the form that Bishop imposes on socially engaged practices becomes as heuristically potent, as it is flexible or even shaky. The fact that such practices move between binaries such as active and passive, elitist and popular, as well as ethical and aesthetic, reified and process-based, antagonist and consensual, etc. requires from a critic to each time reconstruct anew the work of modes responsible for the mechanics of artistic production. This way, their form must also be constructed on the level of analysis by critics. If particular practice contains contradictions, that is, if it shows a tendency to realise two contradictory goals at the same time, the role of critic and artist is to affirm one of them or to prove their complementary nature. This kind of artwork proves to be a fluid entity, with blurred structure or, perhaps – and here I shall risk a term that will work as a basic premise to ask the key question in this paper – empty.

This conclusion stems from the terminological language that Bishop inherited together with Rancière's aesthetics. As we know, Kant's insistence on the autonomy of aesthetic judgement from cognition and morality was rooted in the assumption that aesthetic judgement is an experience of subjective purposiveness of nature. In contrast to inter-subjectively communicable notions inherent in cognition and ethics, aesthetic judgement is „without a concept” (Kant, 2008, p. 225). It is based on free imagination and though it allows the subject to perceive sensory data in an intended manner, that is use them to create some pleasant looking constellations, nonetheless the subject is unable to inter-subjectively communicate the contents of such experience. In this sense, for Kant, the notion of beauty is empty, for it is not related to any inter-subjectively communicated content. Moving forward, we need to remember that Kantian aesthetics is not tantamount to a philosophy of art. It centres on sensory experience, yet it does not necessarily concern a work of art. In this system, the latter is not, as an object of aesthetic judgement, privileged in any way; Kant is merely interested in the process of sensory experience within which aesthetic value is produced, but his object is reality at large. This allows Claire Bishop to democratically include in the sphere of her interest objects other than artworks as well. On the other hand, it makes works of art become equal to other objects of sensory perception, and, consequently, lose their original character. And this originality needs to be created. Unsurprisingly then, for Bishop, autonomy is the highest stake for thus construed art. When anything can be an artwork, only the postulated autonomy warrants any kind of substance or – to put it mildly – particularity.

Understandably, the autonomy of the field of art is not its immanent feature that stems from its definition, which finds its confirmation in art history, as well as in the very fluidity of the notion of art. The alleged autonomy of the field of art has emerged over the 19th century together with the institutionalisation of some spheres of life in Western culture. Therefore, it exists merely as a historically, geographically, and culturally relativized effect of some discursive practices that generate cultural images. Understanding of art practices as an activity autonomous from other types of cultural practices requires *a fortiori* a discourse that fully defines them. Here, a question arises about the mechanisms of this discourse that contribute to strengthening this autonomy-generating discourse.

The fractured form that Claire Bishop imposes on an artwork perfectly plays the role of generating various, often contradictory perspectives, commentaries, opinions, interpretations, and assessments. In this context, it is important to ask whether

the methodology proposed by Claire Bishop is merely an attempt to reconcile often contradictory tendencies inherent in participatory practices, or whether, perhaps, it plays a completely different function, namely, of generating the uttermost polysemy of art practices and leaving the widest possible space for what can be referred to as the „culture of commentary". In other words, a work of art, seen in the perspective that Claire Bishop adopts after Rancière, seems to become an empty *significant*. It is a machine for meaning production. While aesthetic experience as defined by Kant is devoid of inter-subjectively communicated content, participatory practices based on contradictory tendencies also allow for investing them with any chosen meaning. Bishop's terminology invites a conclusion that it is the subject experiencing the form who is responsible for investing it with content or even for defining and unifying the form itself, when it is internally torn by contradictory dynamics.

It is for a reason that I refer to the notion of *significant*, explored in depth by the French Structuralism and Post-Structuralism. The problem of the identity of the work of art – in this context, of „text" – and of giving it „form", posed by Bishop in her book, can be seen as an echo of the question about the identity of the text which emerged together with Barthes' concept of the death of the author. This problem was addressed by Michel Foucault, among others. If we accept the concept of the death of the author, as well as the conclusion that the text works in no connection with his intentions, then were do we find the limits of the text, asked Foucault, if, for instance, we would wish to publish Nietzsche's collected works? Certainly, we would publish what Nietzsche published in his lifetime, but the doubt would emerge if we reached for his notebooks, personal notes with deletions, additions, addresses, etc. Which of them should be published and which should not? Methodologies that reject the figure of the author treat literature as a „text" and dismiss the notion of work. In their consideration of the conditions of possibility of a text, they take a risk of assuming the existence of history that made the text possible, and „in transcendental terms, the religious principle of the hidden meaning (which requires interpretation) and the critical principle of implicit significations, silent determinations, and obscured contents (which gives rise to commentary)" (Foucault, 2008, p. 283). According to Foucault, after the figure of the author is rejected, the text is condemned to – as Michał Paweł Markowski described it – „the fatality of the commentary" (Markowski, 1999, p. 335–386). The text becomes prey to interpretations, annotations, footnotes, references, and travesties. Literary criticism argues that texts contain some unformulated rest, some surplus that it tries to capture and which eludes it constantly. Ultimately, the author and his death mean only, as Roland Barthes saw it, the birth of the reader. More than anything, however, it occasions the birth of the critic and the emergence of an infinite chain of interpretations and counter-interpretations or – in other words – „fatal," eternally incomplete attempts at giving the text its final form.

Yet, Claire Bishop's methodology leads us much further: depending on the direction of interpretation it allows the critic to remove either the author or the audience, the process or the result, consensus or antagonism. It forces interpretations of artworks to move between two binaries and freely locate either on one or another side the influence of each on the identity or substantiality of the art work. In one instance, a critic may resign from assessing an artwork in terms of its quality by affirming inclusive tasks, in another, dismiss the active participation of the public by emphasising the role of talent. This softens the substance of the artwork much

more than – in this context – an endearingly conservative and archaic concept of the death of the author. At the same time, it allows for criticism to emerge. In *Artificial Hells*, Claire Bishop notes that Rancière's theory of the aesthetics of politics „has been co-opted for the defence of wildly differing artistic practices (including a conservative return to beauty), even though his ideas do not easily translate into critical judgements” (Bishop, 2012, p. 29). In the light of the ambivalence of interpretive results achieved with this perspective, yet again we arrive at a suspicion that perhaps interpretation is here a goal in itself. Political efficacy, on the other hand, becomes reduced to textual mediation in the form of reviews, articles, and interviews in professional press. Indeed, it does not escape the fatality of the commentary, on the contrary, it owes it its being and its meticulous construction of the interpretive house of cards.

Bibliography

- Bishop C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110.
- Bishop C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Bishop C. (2006). Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum*, February.
- Foucault M. (2008). What is an Author? J.V. Harari (transl.). In: eds. D. Lodge, N. Wood 3rd (ed.), *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London–New York: Routledge, pp. 281–293.
- Hirschhorn Th. (2007). *Where do I stand? What do I want?* London: ArtReview.
- Kant I. (2008). *Critique of Judgement*, J. Creed Meredith (transl.). Oxford: University Press.
- Markowski M.P. (1999). Anty-hermes. In: T. Komendant (red.), *Szaleństwo i literatura. Powiezdiane, napisane*, Bogdan Banasiak (et al.) (przeł.). Warszawa: Aletheia, pp. 335–386.

Abstrakt

W artykule zostały poddane analizie metodologiczne propozycje dla badania historii sztuki zaangażowanej społecznie, które Claire Bishop wysuwa w swojej książce *Sztuczne piękła*. Według anglo-amerykańskiej krytyczki i historyczki sztuki kluczową rolę w pisaniu historii tego typu działań artystycznych może odgrywać pojęcie formy. Jej zdaniem, pojęcie to pozwala objąć zróżnicowane składowe działań partycypacyjnych oraz często sprzeczne tendencje, które one ujawniają. W niniejszym artykule rozważane są możliwości analizy działań partycypacyjnych przy użyciu pojęcia formy a także zaprezentowane zostają argumenty przemawiające za tym, że wykorzystanie pojęcia formy w takim kontekście może prowadzić do całkowicie odmiennych rezultatów, niż zakłada Claire Bishop: rozmycia się struktury dzieła sztuki oraz przesunięcia akcentu ze skuteczności takich działań na budowanie ich znaczenia i określanie siły ich oddziaływania wyłącznie na poziomie teorii.

Słowa kluczowe: autonomia doświadczenia estetycznego, autonomia dzieła sztuki, praktyki partycypacyjne, forma dzieła sztuki, interpretacja dzieła sztuki, kultura komentarza, społecznie zaangażowane praktyki, zwrot społeczny

Flexible, shaky form. "Fatality of the commentary" and socially engaged art

Abstract

The article has analyzed the methodological proposals for exploring the history of the art of social involvement, which Claire Bishop puts in her book *Artificial Hells*. According to this Anglo-American critic and art historian, a key role in writing the history of this type of artistic activity can play the notion of form. In its view, this concept allows for differentiated components of participatory actions and often contradictory tendencies which they reveal. This article discusses the possibility of analyzing participative activities using the notion of form, and also argues that using the notion of form in such a context can lead to completely different results than assumed by Claire Bishop: blurring the structure of a work of art and shifting the accent from the effectiveness of such actions to building their meaning and determining the strength of their impact only at the level of theory.

Key words: autonomy of aesthetic experience, autonomy of a work of art, participatory practice, form of a work of art, interpretation of a work of art, commentary culture, socially engaged practice, social turn

Nota o autorze

Łukasz Białkowski (ur. 1981) – adiunkt w Katedrze Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej Wydziału Sztuki UP, krytyk sztuki, tłumacz z języka francuskiego. Publikował w wielu czasopiśmie, katalogach wystaw i monografiach książkowych. Autor książki *Nieszczere pole. Szkice o sztuce* oraz *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*. W latach 2010–2011 pracował w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie jako redaktor naczelny kwartalnika „MOCAK Forum”. W latach 2012–2013 był kierownikiem programowym galerii BWA Sokół w Nowym Sączu. Prowadzi dział sztuk wizualnych w kwartalniku „Opcje”. Członek AICA. Zajmuje się przekształceniami polskiego pola sztuki po 1989 r. w kontekście przemian ekonomiczno-politycznych oraz rozwoju nowych technologii.

Łukasz Białkowski (born 1981) – Assistant professor at the Chair of Art Theory and Artistic Education of the Art Department of the Pedagogical University, art critic, French language translator. His publications appeared in many magazines, exhibition catalogues, and book monographs. Author of the book *Nieszczere pole. Szkice o sztuce* oraz *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*. In the years 2010-2011 worked in the Contemporary Art Museum in Cracow as a chief editor of the „MOCAK Forum” quarterly. In the years 2012-2013 he was a program director of the BWA Sokół gallery in Nowy Sącz. Chief editor of the visual arts section of the „Opcje” quarterly. Member of AICA. Engaged in reforming the Polish field of art after 1989 in the context of economic-political shifts and the development of new technologies.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione XI (2016)

ISSN 2081-3325

Piotr Bujak

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Antydyscyplinarność po Drugiej Stronie Lustra. Echa klasowości w artystycznych praktykach badawczych na przykładzie analizy wybranych projektów realizowanych w MediaLab przy MIT

Potencjał praktyk artystycznych dla prowadzenia badań naukowych w różnych dyscyplinach został ponownie zauważony relatywnie niedawno. Przez długi czas hermetyczny świat sztuki współczesnej wzbudzał wręcz niechęć pośród reprezentantów środowisk akademickich zajmujących się bardziej usystematyzowanymi i dookreślonymi sposobami uprawiania i poszerzania wiedzy naukowej. Po stronie świata sztuki także nie było widocznych bardziej zdecydowanych tendencji do współpracy ze środowiskiem naukowym o innym profilu niż kulturoznawczy, czy też zaangażowanym w inny dyskurs niż historyczno-artystyczny. Niemniej w konsekwencji szerokiego i głośnego rezonansu myśli postmodernistycznej i wyswobodzenia się z doktrynalnych okopów, strategie twórcze – przede wszystkim te eksperymentalne i wymykające się dookreślonym kategoriom – stały się zarówno inspiracją, jak i użytecznym narzędziem, które coraz chętniej i z coraz bardziej wymiernymi skutkami jest wykorzystywane tak przez pojedynczych przedstawicieli, jak i przez grupy badawcze w pracach często integrujących dziedziny takie, jak: geologia, socjologia, nowe technologie, współczesna antropologia i in.

Linda Candy, australijska autorka, bardzo trafnie uściśla termin „artystyczne praktyki badawcze” i używając następującego opisu podkreśla ich odmienność i istotność:

Badanie oparte na praktyce artystycznej jest rodzajem badania, które niedawno dało początek nowym koncepcjom i metodom w tworzeniu oryginalnej wiedzy. Badanie takie jest chętnie wykorzystywane przez artystów, którzy poszukują wyrafinowanej dyskusji akademickiej. Badanie oparte na praktyce jest pierwotnym dochodzeniem podejmowanym w celu pozyskania nowej wiedzy częściowo poprzez praktykę oraz wyniki tej praktyki. Roszczenia o oryginalność oraz wkład do wiedzy mogą być przedstawiane za pośrednictwem kreatywnych rezultatów obejmujących takie artefakty, jak obrazy, muzyka, modele, media cyfrowe lub inne efekty (np. przedstawienia i wystawy), podczas gdy znaczenie i kontekst roszczeń opisywane są słowami. Pełne zrozumienie można uzyskać tylko dzięki bezpośredniemu odniesieniu się do tych wyników. Badanie oparte na praktyce różni się od konwencjonalnej pracy badawczej, ponieważ kreatywne rezultaty procesu badawczego mogą być uwzględnionym w założeniu celem przeprowadzenia ba-

dań. Roszczenie o oryginalny wkład w dziedzinie odbywa się poprzez wykazanie oryginalnej i kreatywnej pracy. Ponadto, zapytanie oparte na praktyce musi zawierać istotną kontekstualizację kreatywnej pracy.

Występuje również jasne rozróżnienie między badaniem opartym na praktyce artystycznej i czystą praktyką. Zasadnicza różnica jest taka, że badanie oparte na praktyce ma na celu generowanie kulturowo nowych pojęć. Tym, co wyróżnia badacza od praktyka, jest to, że badacz dąży raczej do dodania informacji do naszego wspólnego zasobu wiedzy w bardziej ogólnym sensie, niż do koncentrowania się na konkretnych celach jednostki.

Spuścizna twórcza jest tworzona lub podejmowana jako integralna część procesu badawczego. Jednakże wyniki praktyki muszą być wspierane przez dokumentację procesu badawczego, jak również przez pewną formę analizy tekstowej lub wyjaśnienia na poparcie swojego stanowiska i wskazanie krytycznej refleksji” (Candy, 2006, s. 2 i n.).

Opierając się na powyższej definicji, widzimy, że manifestacja pracy autora w formie namacalnego i ukończonego „dzieła” nie musi być jej ostatecznym celem i nadrzędną jakością, a punkt ciężkości w działaniach profesjonalistów zajmujących się szeroko rozumianymi sztukami wizualnymi w środowisku badawczym, przesunięty jest w kierunku samego procesu. Naddatek intelektualno-poznawczy wypracowywany wobec odpowiednio sprecyzowanego problemu przy wykorzystaniu strategii i technik zarezerwowanych do tej pory dla produkcji *stricte* artystycznych ma tę zaletę, że generuje bardziej wielowątkową strukturę, wypełniając przy tym obszary, które pozostałyby pominięte albo wręcz wyparte przy zastosowaniu dotychczasowych metod.

Prace naukowe wykorzystujące praktyki artystyczne są prowadzone zarówno indywidualnie, jak i w ramach statutowych działań w progresywnych i innowacyjnych centrach badawczych. Środowiskiem najbardziej natywnym dla tematu niniejszego tekstu jest Media Lab – samodzielna i ciesząca się dużą autonomią jednostka akademicka działająca w strukturze szkoły architektury i planowania (School of Architecture and Urban Planning) Massachusetts Institute of Technology (MIT) w Cambridge pod Bostonem w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. Jednostka ta, która dla polskich czytelników i pracowników uniwersyteckich przyzwyczajonych do aktualnie dominującego w tym kraju modelu wyższej edukacji, może wydawać się egzotyczna na poziomie struktury, polityki kadrowej, sposobu prowadzenia badań itp., m.in. dlatego ma ambicje wychodzenia najchętniej i w najszerszej skali w kierunku przedstawicieli świata sztuki w zakresie prowadzonych działań. W kontekście klasowości należy jednak podkreślić, że samo MIT dysponuje gigantycznym budżetem, a studia na tej uczelni są zazwyczaj zarezerwowane dla kandydatów, których warunki bytowe umożliwiałyby bezpieczne poświęcenie się kształceniu na wcześniejszych etapach. W tym kontekście dodatkowym czynnikiem, który trzeba uwzględnić, jest kwestia wysokości czesnego, często wielokrotnie przekraczająca roczny budżet statystycznego gospodarstwa domowego w Stanach Zjednoczonych¹.

Media Lab, pod aktualną dyrekcją Joichi’ego Ito, japońskiego pochodzenia aktywisty, przedsiębiorcy oraz jednej z najbardziej utytułowanych i rozpoznawalnych

¹ Za: <http://web.mit.edu/registrar/reg/costs/> (13.04.2016).

postaci z sektora zaawansowanych technologii², funkcjonuje właśnie w oparciu o przywołany w tytule paradygmat antydyscyplinarności. Jak mówi sam dyrektor placówki:

Interdyscyplinarność ma miejsce wtedy, kiedy grupa przedstawicieli różnych dyscyplin pracuje razem. Natomiast antydyscyplinarność nie jest wypadkową poszczególnych dyscyplin, ale czymś zgoła innym; polega na pracy w miejscach, które nie wpasowują się wprost w ramy istniejących dyscyplin akademickich – jest to specyficzne pole studiów ze swoją własną terminologią, ramami i metodologią.

Dla mnie, badania antydyscyplinarne są pokrewne słynnym obserwacjom Staniława Ulama³, matematyka, który uważał, że studiowanie nieliniowej fizyki jest jak studiowanie „nie-słoniowych zwierząt” (Campbell, 1989, s. 218). Antydyscyplinarność dotyczy przede wszystkim nie-słoniowych zwierząt.

Wierzę, że łącząc ze sobą projektowanie i naukę, możemy wypracować rygorystyczne, ale też elastyczne podejście, które pozwoli na pogłębienie, zrozumienie i wniesienie (nowego) wkładu do nauki w antydyscyplinarny sposób. [...]

Do współpracy w Media Labie szukamy ludzi, których praktyki nie da się wpisać w istniejące dyscypliny albo dlatego, że konstytuują się one (praktyki) pomiędzy albo po prostu ponad tradycyjnie rozumianymi dyscyplinami. Często mówię, że jeśli możesz zrealizować swój projekt w ramach innego laboratorium czy wydziału, to powinieneś tak zrobić. Przyjdź do Media Labu wtedy, kiedy nie masz już dokąd się zwrócić. Jesteśmy nowym Salonem Odrzuconych (Ito, 2014).

W tak określonej strukturze poczesne miejsce zajmują ci artyści, których zainteresowania można określić w terminologii polskiej jako zaangażowane. Problemy, na których koncentruje się Media Lab, dotyczą m.in. tak istotnych kwestii, jak zrównoważenie realnego wpływu na otaczającą rzeczywistość pomiędzy obywatelami, korporacjami i rządami, co w swojej pracy – twórczej, badawczej i pedagogicznej – podejmuje Chris Csíkszentmihályi⁴. Csíkszentmihályi, wykształcony jako artysta (licencjat sztuki [ang. BFA], uzyskał w szkole Instytutu Sztuki w Chicago, a tytuł magistra sztuki [ang. MFA], w Uniwersytecie Kalifornijskim w San Diego), łączy w nadzorowanych przez siebie projektach światy inżynierii, programowania i kultury audiowizualnej, projektując instalacje i narzędzia mające za zadanie uspołecznianie i udostępnianie władzy i polityki oraz badanie ich dynamiki. Co warte podkreślenia, nie ma on żadnego formalnego doświadczenia ani w inżynierii, ani w programowaniu, a rola, jaką przyjmuje, jest zasadniczo administracyjno-konsultacyjna. Mimo że Csíkszentmihályi nie pracuje już w samym Media Labie – aktualnie pełni funkcję

² Co ciekawe Joichi Ito nie ma tytułu magistra, gdyż nie ukończył żadnych wyższych studiów. Zdobył uznanie głównie dzięki swoim dotychczasowym dokonaniom, więcej: Franken, Ryan, 2011.

³ Stanisław Ulam (1909–1984), amerykański matematyk urodzony w Polsce, związany z lwowską szkołą matematyczną. Członek projektu „Manhattan”, współtwórca amerykańskiej bomby termojądrowej, protoplasta wykorzystywania w swoich pracach komputera. Naukowiec i autor kilkuset publikacji.

⁴ Chris Csíkszentmihályi jest synem Mihalyego Csíkszentmihályiego, węgierskiego psychologa, emerytowanego profesora Uniwersytetu w Chicago, autora teorii przepływu. Jego szczegółowa biografia i CV: <http://edgyproduct.org/pm/pmwiki.php?n=About.CV> (13.04.2016).

dyrektora programu Interakcji pomiędzy Człowiekiem a Komputerem i Innowacyjnego Designu z koncentracją na Badaniach Europejskich, (European Research Area Chair of Human-Computer Interaction and Design Innovation), w Instytucie Interaktywnych Technologii w Madeirze w Portugalii (Madeira Interactive Technologies Institute), to realizacje, które powstały podczas zatrudnienia w tej instytucji, ilustrują omawiany temat. Projekty takie, jak *Afghan eXplorer*, *Freedom Flies* czy *RoBoat* często bezpośrednio angażowały słuchaczy studiów magisterskich i doktoranckich w Media Labie, gdzie Chris kierował grupą badawczą Computing Culture⁵.

Realizacja *Afghan eXplorer* z 2002 r. miała za zadania w inteligentny sposób zbierać informacje z terenów konfliktów zbrojnych. Pojazd stworzony przez inżynierów i projektantów oparty był na idei, że skoro mamy możliwości wysyłania w przestrzeń kosmiczną autonomicznych urządzeń rejestrujących i transmitujących dźwięk, obraz i inne dane, to czemu by nie wykorzystać tych doświadczeń w habitacie geopolitycznie trudnym – w pracy inspektorów i aktywistów zajmujących się prawami człowieka. Przynajmniej tak brzmiała oficjalna wersja. Opis tej pracy mówił, że „W dużym stopniu, podobnie do pracy reporterskiej, *Afghan eXplorer* pozwala obywatelom USA wirtualnie doświadczać piękna Afganistanu i prezentować historię oraz tradycję tego miejsca szerokiej grupie odbiorców. W zbliżony sposób pozwalając społeczności afgańskiej mieć dzięki temu urządzeniu wgląd w to, kim my [obywatele USA – przyp. PB] jesteśmy, możemy torować drogę do pokoju i pojednania”⁶. Potencjał badawczo-naukowy takich inicjatyw wypełniających przestrzeń pomiędzy sztukami projektowymi, estetyką relacyjną, inżynierią a programowaniem wydaje się być oczywisty i nie ma potrzeby w niniejszym tekście więcej nad nim deliberować. Entuzjastyczne komentarze dotyczące *Afghan eXplorera* pojawiły się zarówno w internetowej prasie codziennej⁷, jak i w profesjonalnych opracowaniach tak uznanych teoretyków, jak MacKenzie Wark (Wark, 2004), którego słowa mają charakter niemalże laudacji na cześć *eXplorera*. Chociaż zarówno Wark, jak i autorzy pozostałych materiałów nie zwrócili uwagi na silnie rezonujące w tej pracy echa myślenia postkolonialnego. Kategorie imperialistyczne są widoczne, kiedy zastosujemy szerszą perspektywę historyczno-polityczną-socjologiczną. Już na poziomie samego języka wyżej cytowane słowa przejawiają silny protekcjonalizm, zasadniczy brak empatii i wypieranie odpowiedzialności społecznej za zaistniały stan rzeczy w tym rejonie świata. Biorąc pod uwagę, że za zdestabilizowanie tego regionu w lwiej części odpowiada nikt inny, tylko armia Stanów Zjednoczonych prowadząca działania militarne pod sztandarem postępu, demokracji i wyzwolenia, a działająca z dużym poparciem politycznym i społecznym, całość tego projektu zaczyna mieć coraz bardziej gorzki wydźwięk. Mimo bezdyskusyjnego sukcesu *Afghan eXplorera*, na poziomie przecierania szlaków i sugerowania nowych kierunków rozwoju myślenia o projektowaniu komunikacji, tym razem paternalistycznemu dziedzictwu kultury, na której się wychował, udało się zapędzić Csikszentmihályiego w pułapkę.

Dojrzałszym w tym kontekście wydaje się być *Freedom Flies*, w którym grupa Computing Culture zaprojektowała serię latających urządzeń, przeznaczonych do użytku w niezależnym dziennikarstwie oraz dla organizacji walczących o prawa człowieka. Wehikuły te w dużej mierze były zbudowane w oparciu o techniki

⁵ Za: <https://civic.mit.edu/team/chris-csikszentmih%C3%A1lyi> (13.04.2016).

⁶ Za: <http://web.mit.edu/spotlight/archives/afghanexplorer.html> (13.04.2016).

⁷ Za: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/1898525.stm> (13.04.2016).

*do it yourself*⁸, powszechnie dostępne, niedrogi i łatwo reprodukowalne materiały oraz przystępne oprogramowanie. Głównym celem w tym wypadku było wyprodukowanie urządzenia o zoptymalizowanych parametrach, ale niewymagającego tak dużych nakładów finansowych, jakie zazwyczaj wiążą się z zakupem tego typu maszyn. Szacunkowo w czasie realizacji projektu (2006) ceny podobnych produktów oscyływały wokół kilkuset tysięcy dolarów⁹. Grupa prowadzona przez Chrisa zamierzała zredukować te koszty do kilku tysięcy dolarów za sztukę, co zakończyło się pełnym sukcesem. Pojazd był w pełni funkcjonalnym, zdalnie sterowanym, bardzo zwrotnym urządzeniem latającym zbudowanym z obręczy od roweru, plastikowej butelki, żagla do kitesurfingu, poruszanego za pomocą silnika od kosiarki, a w razie awarii systemu mogącym bezpiecznie osiąść na powierzchni przy użyciu spadochronu. Prototyp urządzenia poruszał się relatywnie wolno, bo około 30 mil na godzinę (około 50 km/h), ale mógł udźwignąć nadajniki GPS, kamery i podobnego gabarytu oraz ciężaru ładunek (jedzenie, ułotki itd.). Najważniejszą jednakże cechą tego projektu, o której celowo wspominam dopiero w tym momencie, była idea nieodpłatnego udostępniania materiałów powstałych w trakcie całego procesu, opracowanych w formie plików tekstowych wraz z materiałem wizualnym, podobnych do książek dla majsterkowiczów z ubiegłego stulecia. Takie e-podręczniki oraz – co bardzo ważne – oprogramowanie napisane przez grupę Computing Culture specjalnie na potrzeby tej inicjatywy, były udostępniane na zasadzie open source poprzez internet. W wypadku *Freedom Flies*, docelowym efektem prac wcale nie było opisane szczegółowo urządzenie, co właśnie te łatwo dostępne i co ważne – sprawdzone opracowania, które zainteresowani odbiorcy mogli swobodnie pozyskać i dostosować do swoich potrzeb. Już sam tytuł *Freedom Flies* – który po angielsku znaczy „pchły wolności” – podkreśla subwersywny potencjał takich praktyk artystycznych. Projektowi *Freedom Flies* udało się uniknąć w dużym stopniu zabrnienia w ślepy zaułek, jak to miało miejsce w przypadku *Afghan Explorera* głównie dlatego, że po pierwsze, docelowa grupa odbiorców i zainteresowanych stron była zdiagnozowana z dużo większą pokorą. Dodatkowo, cały proces był administrowany w bardziej odpowiedzialny sposób – testy urządzenia odbyły się w warunkach przypominających te, które zaprojektowali autorzy – na granicy teksańsko-meksykańskiej. Co prawda wybór tego miejsca przejawia nadal ślady myślenia hegemonicznego, jednak ma ono tutaj już dużo mniejsze znaczenie niż w przypadku poprzedniej realizacji.

Pozostałości materiałów z prac nad *Freedom Flies* zostały zgrabnie wykorzystane w kolejnym projekcie realizowanym przez Computing Culture Group. *RoBoat* z 2007 r., miał pierwotnie założenia zbliżone do *Freedom Flies* – podobnie do wcześniej omawianego, myślą przewodnią było zaprojektowanie instrumentu użyteczności publicznej, który mógłby zostać wykorzystany w działaniach kontestacyjnych. Impulsem do powstania *RoBoata* była chęć skonstruowania modelu zdalnie sterowanego/samosterownego kajaka wyposażonego w moduł GPS i megafon zamontowany na teleskopowym, zmieniającym wysokość, podnośniku. Kajak/kajaki miał/y być wysyłany/e w okolice więzień zbudowanych na wyspach i z pozycji

⁸ *Do-it-yourself* to strategię samodzielnego wytwarzania dóbr/usług w oparciu o zasady recyklingu, shareware knowledge i open source, mające swoje źródło w subkulturze punkowej i hackerskiej.

⁹ Za: <http://ttt.media.mit.edu/research/freedom.html> (13.04.2016).

wody wykrzyzczyć w kierunku tego typu więzień hasło „Restore Habeas Corpus”¹⁰. *RoBoat* nie został ani przez samego Csíksszentmihályiego, ani przez nikogo innego z Computing Culture Group sprawdzony w warunkach terenowych. Niemniej ku wściekłości twórcy *RoBoata*, Michael Moore, kontrowersyjny amerykański reżyser zajmujący się głównie ostrą krytyką patologii związanych ze sprawowaniem władzy, zwłaszcza w dziedzinie polityki społecznej – wykorzystał ten sam pomysł w swoim filmie *Sicko*¹¹, gdzie po prostu wynajął łódkę, którą podpłynął w kierunku więzienia działającego przy bazie wojsk amerykańskich w Guantanamo Bay¹².

Przedstawione powyżej przykłady za każdym razem były realizowane w sposób maksymalnie niskonakładowy tak pod względem środków finansowych, jak i ostatecznego bilansu pracy i wysiłku potrzebnego do wyprodukowania skończonego i w pełni działającego robota. Co istotne – żaden z tych wynalazków nigdy nie wszedł do jakiegokolwiek masowej produkcji, pozostając przede wszystkim artystycznym zabiegiem konceptualnym opartym na wrażliwości społecznej i umiejętnym połączeniu inżynierii i myślenia abstrakcyjnego. I chociaż dla samego Csíksszentmihályiego sprawą nadrzędną było właśnie dostarczenie wyrafinowanego przesłania na poziomie artystycznym (też z tak prozaicznego powodu, że nie miał on żadnego doświadczenia ani jako programista, ani jako inżynier), to już członkowie rzeczonyj grupy, którzy często współpracowali z więcej niż jednym pedagogiem w ramach prowadzonych badań, posiadali niejednokrotnie umiejętności pozwalające na wprowadzenie w realny obieg pomysłów zainicjowanych przez Csíksszentmihályiego. I to właśnie wskutek ich ruchów powstała platforma podsumowująca i integrująca wątki, które pojawiły się podczas pracy Computing Culture Group. W obszarze językowym projekty zostały zgrabnie określone jako działania inwersyjne, jako że były głównie oparte na odwróceniu kierunku, w którym jest wykorzystywana technologia powstająca w podobnych instytucjach, i zamiast głównie działać w interesie władz, zbierając informacje o obywatelach pod pozorem ulepszania codziennego życia, prace powstające w Media Labie służyły dostarczaniu conceptów i gotowych rozwiązań, jak hackować taki model oraz diagnozować i dekonstruować opresyjność, nadużycia i patologię dominujących narracji.

W kontekście potencjału wykorzystywania tak generowanych treści, użyteczność podobnych praktyk i ich zastosowanie dla nauki wydają się być czytelne i nie wymagają dodatkowej argumentacji. Istotne natomiast wydaje się być spojrzenie z dystansu i wypunktowanie tych miejsc, które z mojej perspektywy są jeszcze nie do końca opanowane.

Bardzo ważny jest często przeze mnie podkreślany kontekst samego systemu, w którym dominuje anglosaski model akademicki, a w jakim przychodzi pracować artyście/badaczowi/wykładowcy. Dostępność edukacji i potrzebnej infrastruktury pozostaje trudna w kontekście kosztów, z jakimi musi się liczyć zainteresowany

¹⁰ „Restore Habeas Corpus” (ang. „Przywrócić Habeas Corpus”) – nawiązuje do Habeas Corpus Act, ustawy z 1679 r., wydanej przez króla angielskiego Karola II, zakazującej organom państwa aresztowania obywatela bez zezwolenia sądu. Miała zabezpieczać wolności obywatela i zapobiegać uwięzieniom na terytoriach zamorskich.

¹¹ *Sicko*, film dokumentalny z 2007 r. produkcji amerykańskiej, autorstwa Michaela Moore’a, podejmuje tematykę ubezpieczeń zdrowotnych, zdrowia publicznego i przemysłu farmaceutycznego w kontekście polityki.

¹² W przekładzie swobodnym za: <http://www.thebigroundtable.com/stories/the-robots-of-resistance/> dostęp (13.04.2016).

zaangażowaniem się w podobne inicjatywy na większości poziomów. Wspomniane wcześniej w tekście wydatki, takie jak bardzo wysokie czesne, stanowią skuteczną barierę dla kandydatów o niższym statusie ekonomicznym i społecznym, co w konsekwencji powoduje, że rekrutowane są osoby o bardzo dystynktywnym profilu klasowym. Media Lab jednocześnie oferuje bardzo rozwinięty program stypendialny, często pozwalający zredukować wspomniane odpłatności do zera, a nawet uzyskać pewien przychód w postaci wynagradzanej finansowo asystentury (badawczej i/lub pedagogicznej). Niemniej, już sama konkurencyjność i liczba zainteresowanych tym sposobem uprawiania nauki powoduje, że aby w ogóle podejmować racjonalne próby aplikowania na tę (lub podobną) uczelnię, trzeba się bardzo intensywnie przygotowywać, dbając o własne *curriculum vitae*, co jest kosztowne samo w sobie, i równie często nieosiągalne dla tych, których sytuacja życiowa wymaga skoncentrowania się głównie na zapewnieniu sobie satysfakcjonującej egzystencji. Jest to wyraźne zwłaszcza na tle ostatniego kryzysu finansowego, który wyostrzył ogromne nierówności społeczne (tak w Stanach Zjednoczonych, jak i w Europie), a początki tego procesu sięgają prezydentury Ronalda Reagana. Absolwenci szkół średnich i studiów pierwszego stopnia są niejednokrotnie łapani w kleszcze zależności finansowej dominującego neoliberalnego paradygmatu, i mimo niezaprzeczalnej potrzeby inkluzywności i jak największego różnicowania grup słuchaczy na dalszych etapach edukacji w instytucjach prowadzących podobne kierunki, są oni często zmuszeni oddać pole tym, którzy posiadają rodzaj zewnętrznego wsparcia, co już samo w sobie często określa status klasowy w najbardziej encyklopedycznym rozumieniu tego terminu.

Jest to nie do przecenienia w kontekście opisywanych projektów, jako że może prowadzić do zaznaczonych wcześniej – przede wszystkim w *Afghan Explorerze* – problemów o charakterze przypominającym dyskurs kolonialny i ujawniających protekcyjność. I chociaż na poziomie teoretyzowania, wytyczania nowych sposobów konceptualizowania przedmiotu badań i formułowania nowych postulatów, rezultaty są obiecujące, to po pierwszym entuzjastycznym przyjęciu tej metodologii, nadchodzi czas na bardziej krytyczną refleksję. Zarzut ten najsilniej wybrzmiewa w momencie, kiedy zauważymy, że w trakcie prac na żadnym etapie nie nastąpiło rzeczywiste zaangażowanie strony najbardziej zainteresowanej efektem docelowym i cały proces opierał się głównie na doświadczeniu i intuicji członków grupy badawczej. Istotność tworzenia tego typu grup jest oczywista i krótkowzroczne byłoby podważanie czyichkolwiek intencji i kompetencji, jednakże w kontekście społecznego i aktywistycznego charakteru podjętych tematów, brak zauważalnego współuczestnictwa przedstawicieli środowisk, dla których są te przedsięwzięcia docelowo adresowane, powoduje, że całość prac ma kształt „projektowania dla” w momencie, kiedy bardziej odpowiedzialne i pokorne wobec materii badawczej byłoby „projektowanie z”. Mimo otwartości intelektualnej, Computing Culture Group pozostało inkluzywne w najbardziej podstawowym wymiarze. Brak czynnika ludzkiego realnie łączącego grupę badawczą z przedmiotem badań (takim jakim mógłby być mieszkaniowiec terenu Afganistanu w przypadku *Afghan Explorera* czy np. pracownik systemu penitencjarnego, bądź skazany, który już skończył swój pobyt w więzieniu w przypadku projektu *RoBoat*) i poskutkowało tym, że relatywnie łatwo jest postawić zarzut w stosunku do kierunku tego typu działań o brak odpowiedniego zrozumienia środowiska, do którego miałyby być skierowane w sposób wiarygodny. Sytuacja

przedstawia się nieco inaczej w przypadku *Freedom Flies*. Mimo rzetelnej współpracy z organizacjami, które w założeniu miały być odbiorcą testowanego urządzenia, sam wybór miejsca na przeprowadzanie prób badawczych zdradza u badacza niezmienną jego postawę – trwania na zbyt uprzywilejowanej pozycji. Można zadać pytanie, dlaczego testy rzeczonożego urządzenia powielają negatywne klisze myślowe i za środowisko idealne do testów wybrano tę konkretną granicę, niejako podkreślając i powielając mocno uproszczony schemat, że akurat to właśnie miejsce zasługuje na dostarczenie (w domyśle: dostarczenie od nas) wsparcia. Aż chciałoby się zapytać, dlaczego na przeprowadzenie prób nie zostały wybrane tereny, które są pod administracją władz federalnych, jak np. bazy wojskowe. Lokalizacją, która została trafnie wybrana, były wyspiarskie więzienia w przypadku *RoBoata*, choć zwłaszcza przez reżysera filmowego do swojej akcji strategii, na której ten projekt się opierał, spowodowało, że całość projektu zmieniła wektor i zamiast stać się artefaktem łączącym światy sztuki, aktywizmu i badań, przyczyniło się raczej do wykreowania jednorazowego happeningu, który mimo że w swój sposób wybrzmiał, i to całkiem głośno, to był jednak raczej osadzony bardziej w rzeczywistości artystycznej niż badawczej. Najbardziej kłopotliwie przedstawia się *Afghan Explorer*, któremu można bez trudu zarzucić, że miejsce, do którego miał zostać wysłany, jest traktowane jako obszar safari, zoo lub rezerwatu, kompletnie wypierając fakt, że obecna sytuacja w tym rejonie w znacznej części jest konsekwencją współczesnej polityki imperialnej, nie liczącej się w ostatecznym rozrachunku z odpowiedzialnością za długo- i krótkofalowe konsekwencje prowadzonych działań w sferze społecznej, administracyjnej i ekologicznej.

Bibliografia

- Candy L. (2006). *Practice Based Research: A Guide*, Creativity & Cognition Studios of University of Technology, Sydney (CCS Report: 2006-V1.0 November). Pobrano z: <https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf> (21.04.2016).
- Campbell D.K. (1989). *From Cardinals to Chaos: Reflection on the Life and Legacy of Stanislaw Ulam*, [ed.] N.G. Cooper. Cambridge: University Press.
- Franken P., Ryan A. (2011). *The New New Thing*. Pobrano z: <https://www.timeshighereducation.com/features/the-new-new-thing/418344.article> (13.04.2016).
- Ito J. (2014). *Antidisciplinary*. Pobrano z: <http://joi.ito.com/weblog/2014/10/02/antidisciplinary.html> (13.04.2016).
- Wark M. (2004). *New Frontiers in International Communication Theory*, M. Semati (ed.). Oxford: Rowman & Littlefield Publishers Inc.
<http://web.mit.edu/registrar/reg/costs/> (13.04.2016).
<http://edgyproduct.org/pm/pmwiki.php?n>About.CV> (13.04.2016).
<https://civic.mit.edu/team/chris-csikszentmih%C3%A1lyi> (13.04.2016).
<http://web.mit.edu/spotlight/archives/afghanexplorer.html> (13.04.2016).
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/1898525.stm> (13.04.2016).
<http://tmt.media.mit.edu/research/freedom.html> (13.04.2016).
<http://www.thebigroundtable.com/stories/the-robots-of-resistance/> (13.04.2016).
<http://tmt.media.mit.edu/research/freedom.html> (13.04.2016).

Antidisciplinarity on the Other Side of the Mirror. Echoes of Class in Artistic Research Practices on the Example of an Analysis of the Selected Projects Realized in MediaLab, Massachusetts Institute of Technology

Abstract

This article aims to show and deconstruct unintentional and often unaware, but still present in western social art practice the heritage of colonial and class thinking. Through studies of several projects developed at the MIT's Media Lab under the supervision of Chris Csikszentmihályi, my intention is to point flaws arisen from too little care consideration about subject matter in discussed endeavors. These works are evaluated in the way to imply that there had been insufficient number of factors taken into consideration during the conceptual stage of the development of each project, which as a consequence made them likely to be accused of patronizing attitude. Central for the article is the notion of shortsightedness towards the target group and/or research sample overwhelmed by a final technological and theoretical execution/manifestation, and a ratio between these two.

Key words: interdisciplinary, Boston, MIT, Joichi Ito, MacKenzie Wark, class struggle, class divisions, Media Lab, inclusiveness, social domain

Nota o autorze

Piotr Bujak polski artysta wizualny urodzony w Będzinie w 1982. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz San Francisco Art Institute. Stypendysta Fundacji Fulbrighta, aktualnie doktorant Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, związany z CSW Kronika w Bytomiu od 2013. Członek OFSW oraz Związku Zawodowego Inicjatywa Pracownicza. Posługuje się mieszanymi mediami od sztuki wideo po instalacje, podejmując zagadnienia dotyczące przemocy, a także wpływu kultury masowej i konsumeryzmu na tożsamość. W swojej twórczości, nawiązuje do polskiej sztuki krytycznej i awangardy Zachodniego Wybrzeża Stanów Zjednoczonych, łącząc minimalizm i konceptualną dyscyplinę ze strategiami DIY, Quick and Dirty, Hit and Run, Low Budget oraz Open Knowledge.

Bernadeta Stano

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Artur Żmijewski – Plener rzeźbiarski. Świecie 2009. Artysta na polu nauk społecznych wobec zjawisk w przestrzeni industrialnej

Artysta na ogół nie prowadzi badań naukowych, choć we współczesnej rzeczywistości, by mógł być obecny w różnego rodzaju projektach prowadzonych przez instytucje kultury: galerie, muzea lub jednostki akademickie, musi taką postawę deklarować. Badania, których się podejmuje, zwykle na użytek swojego rozwoju, np. dla zdobycia większej wiedzy o przedstawianej w obrazach rzeczywistości społecznej czy pogłębienia więzi z potencjalnym odbiorcą, wychodzą daleko poza pole sztuki, ale ich wyniki rzadko bywają upubliczniane czy traktowane poważnie w kręgach naukowych (Czerwiński, 1978; Żmijewski, 2007, s. 16–18).

W kontekście podjętego tematu interesować nas będą trzy dziedziny z pola nauk społecznych: socjologia – nastawiona głównie na badanie rewolucji, ruchliwości społecznej, zmian struktur społecznych, mechanizmów władzy i gospodarki, z dużą dozą rezerwy wchodząca na pole sztuki, oraz psychologia, a konkretnie dwa jej działy: psychologia twórczości i psychologia społeczna (Golka, 2008, s. 20). Ta pierwsza zajmuje się poszukiwaniem odpowiedzi na pytania o naturę ludzkiej kreatywności, także tej nieprofesjonalnej. Druga – mocno wiąże się z socjologią, bada, w jaki sposób obecność innych ludzi i ich działania wpływają na psychikę indywidualnego człowieka (jego sposób myślenia, emocje i postawę) lub osób w małej grupie.

We wszystkich tych zakresach badawczych socjolog lub psycholog może zetknąć się z życiem artystycznym, twórcą lub jego dorobkiem jako przedmiotem obserwacji, opisu i analizy. W tym szkicu chciałabym przedstawić nieco inne okoliczności, kiedy artysta z własnej inicjatywy wchodzi na pole badań naukowych. Konkretnie interesują mnie badania nad społecznymi skutkami transformacji ustrojowej i gospodarczej po 1989 r., czyli jeden z tych kierunków, który w ostatnich latach należy w Polsce i innych krajach tzw. byłej demokracji ludowej do szczególnie atrakcyjnych¹. Artyści sztuk wizualnych także nie pozostają obojętni na tę problematykę, co dobrze ilustruje postawa Artura Żmijewskiego oraz innych twórców związanych z „Krytyką Polityczną”.

¹ Doskonałym przykładem tego rodzaju badań był projekt SPHERE prowadzony w latach 2008–2011 w kilku miastach europejskich, których geneza i ekspansja związana była z przemysłem (zob. Wódz, 2013, s. 7–9; Górny i Marczyk, 2009).

Artur Żmijewski, artysta multimedialny, to ważna postać w sztuce ostatnich dwudziestu lat. Reprezentował Polskę na międzynarodowych wystawach, m.in. na 51. Biennale Sztuki w Wenecji, sam organizował prestiżowe ekspozycje, m.in. 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie. Związany był z warszawskim środowiskiem artystów słynnej Kowalni Grzegorza Kowalskiego, a przez historyków sztuki sytuowany jest w kręgu sztuki krytycznej. Artysta w licznych publikacjach przesuwając swoją pozycję w kierunku sztuki zaangażowanej lub stosowanej. Jego poglądy na zadania sztuki we współczesności znajdują odbicie na łamach „Krytyki Politycznej”, w której pełni funkcję redaktora „artystycznego”. Nie sposób tu przedstawić całego jego dorobku, ale myślę, że należy wymienić tematy, którymi przynajmniej do momentu realizacji projektu w Świeciu się interesował. Lata 90. owocowały pracami wokół typowych dla nurtu sztuki krytycznej wątków: ciała, odmienności (*Oko za oko* 1998, *Na spacer* 2001), władzy (*KRWP* 2000), recepcji historii (*Berek* 1999, *80064* 2004). Po publikacji w 2007 r. manifestu *Stosowane sztuki społeczne* jego propozycje zaczęły ewoluować w kierunku realizowania postulatów w nim zawartych, choć wskazane wątki nie wygasły. Nadal o wyborze problematyki decyduje ich społeczna przydatność i aktualność w dyskursie publicznym. Dochodzą wątki dotyczące różnic między grupami społecznymi – subkulturami (*Oni* 2007) oraz postaw wobec praktyki pracy (*Robotnicy i robotnice* 2008/2009). Krystalizują się również nowe metody przekazu. Obok fotografii i filmu, ważną rolę zaczynają odgrywać eksperymenty grupowe – określane przez Karola Sienkiewicza jako „aranżowane sytuacje z udziałem grupy osób”, obserwowane przez artystę, m.in. *Powtórzenie* 2005 (Sienkiewicz, 2009/2012).

Do Świecia Żmijewski został zaproszony przez kurator Karinę Dzieweczyńską w ramach kolejnej edycji projektu *Przebudzenie (Przebudzenie – Reaktywacja)*, realizowanego wówczas przy współudziale miejscowego Ośrodka Kultury, Sportu i Rekreacji. Wśród założeń programowych projektu najistotniejsze wydaje się stwierdzenie: „Idea *Przebudzenia* jest budzenie, kształtowanie i rozwijanie świadomości i społecznej aktywności mieszkańców poprzez ingerencję artystów sztuk wizualnych w przestrzeń historyczną, publiczną, społeczną i mentalną danego miasta” (Dzieweczyńska, 2015a). Przyglądając się zawartości tych pierwszych edycji i kolejnych, dodałabym jeszcze chęć zapisania peryferyjnego ośrodka na kulturalnej mapie Polski oraz zbudowania nowej praktyki życia artystycznego z naciskiem na partycypację społeczności lokalnej².

Etap *Przebudzenia* przygotowany przez Żmijewskiego, pierwotnie określany jako *Pamiętka z Celulozy*, w późniejszych odsłonach kojarzony z tytułem filmu: *Plener rzeźbiarski. Świecie 2009* realizowany był w mieście, które rozwinęło się w okresie PRL-u do rozmiarów poważnego ośrodka przemysłu papierniczego³. Artysta

² *Przebudzenie* jest kuratorskim, artystycznym i społecznym projektem, realizowanym w latach 2008–2010 w Świeciu i kontynuowanym przez 2 lata (2012–2015) w Elblągu. W 2014 projekt wrócił do swoich korzeni pod hasłem *Przebudzenie – ciąg dalszy* i na nowo za gościł w Świeciu. Edycja 2015 (dalej w Świeciu) nosiła nazwę *Przebudzenie – siódmy wymiar*. Każda edycja miała zwykle kilka etapów rozłożonych w czasie. Projekt dofinansowany był przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programów operacyjnych (zob. Dzieweczyńska, 2015a); każda z edycji miała wydany katalog z etapów realizowanych w danym roku.

³ W Świeciu w latach 60. powstał gigant przemysłu papierniczego: Zakład Celulozy i Papieru (obecnie Mondi Świecie SA), który przez dziesięciolecia PRL-u decydował o roz-

zapoznawszy się ze specyfiką tego miejsca postanowił wykorzystać formułę warsztatów rzeźbiarskich, odwołując się do tradycji akcji plenerowych spopularyzowanych w latach 60. i 70., z udziałem wielkich zakładów przemysłowych. Przypomnijmy pokrótce, jak to zjawisko funkcjonowało.

Inicjatywy plenerowe, o których mowa, zostały podjęte przez środowiska awangardowych działaczy razem z działaczami terenowymi, mającymi władzę w urzędach lub jednostkach przemysłowych, co skutkowało zbliżeniem dwóch aktywów: artystycznego i polityczno-administracyjnego. Deklarowano potrzebę poszukiwania nowych form społecznej obecności sztuki w nowym obszarze i środowisku. Janusz Bogucki uważał, że ich pojawienie się i intensywny rozrost był skutkiem spadku aktywności artystów w ramach grup artystycznych w dużych miastach formowanych w latach 50. (Bogucki, 1983, s. 167)⁴. Zjawiska te wystąpiły przede wszystkim w Polsce Północnej i Zachodniej, gdzie życie artystyczne trzeba było organizować od podstaw. Najwcześniej plenery zostały zainicjowane w Koszalinie (od 1963), następnie w Elblągu (od 1965 Biennale Form Przestrzennych), w Zielonej Górze (od 1963 Sympozjum Żłotego Grona), znalazły też oparcie we Wrocławiu i w Puławach (w 1966 w nowo uruchomionych Zakładach Azotowych). W działalności artystów na terenie miast i w sąsiedztwie ośrodków przemysłowych widziano szansę na wzbogacenie przestrzeni publicznej o sztukę nowoczesną, głównie rzeźbę plenerową i na uatrakcyjnienie zniszczonej działaniami wojennymi przestrzeni miast. Nie wszystkie z tych inicjatyw przebiegały w całości w oparciu o przestrzeń przemysłową, np. I Koszaliński Plener w Osiekach był adresowany do szerszej publiczności – mieszkańców Pomorza. Celem spotkań artystów z przygodnymi odbiorcami było wprowadzenie w tajniki warsztatu plastyka poprzez wizytę w jego plenerowej pracowni i podpatrywanie go przy pracy (Kowalska, 2008, s. 156–345). Ale już uczestnicy kolejnego pleneru w Osiekach mieli specjalnie zaaranżowane spotkania z załogami miejscowych zakładów pracy. Zdarzało się, że przeradzały się one w merytoryczne dyskusje, szczególnie w przypadkach, kiedy artysta inspirował się specyfiką produkcji w owych zakładach, np. malował obrazy barwnym lakierem, dymiącą smołą, wyprażał rzeźby ogniem. W plenerach tych uczestniczyli artyści z różnych ośrodków, wielu znanych i kojarzonych ze środowiskami awangardowymi. Plenery koszalińskie zyskały też grono teoretyków, którzy precyzowali hasła poszczególnych spotkań, idąc w stronę otwartej formuły „sztuka i cywilizacja”, ważnej zarówno z punktu widzenia artysty, jak i naukowca czy inżyniera. Każda z akcji plenerowych oferowała nieco inny wachlarz tematów, ale aby utrzymać wsparcie przemysłowego mecenas, trzeba było trzymać się podobnego trendu.

Nieco inny charakter miały plenery, które można by nazwać branżowymi, mocno osadzone w specyfice produkcji danego zakładu. Takie odbywały się (od 1967) w Hamechu w Hajnówce – rzeźba w drewnie i w metalu, w Zakładach Przemysłu Ceramicznego „Marywil” w Suchedniowie – plenery studentów rzeźby

woju miasta. Hasło to jest także zacytowaniem tytułu książki Igora Newerlego (wyd. 1952) opowiadającej o robotniku (lata 30.), który marzy o pracy w największej fabryce celulozy w Polsce i o zostaniu marksistą.

⁴ Aleksander Wojciechowski tłumaczył, że takie formy organizacyjne jak plenery i towarzyszące im sympozja traktowano jako spotkania robocze. „Nowością w tym zakresie – pisze Wojciechowski – było oparcie się na tak możnych potentatach, jak wielkie zakłady produkcyjne” (Wojciechowski, 1983, s. 124).

uczelnii artystycznych – ceramika; podobne w Bolesławcu (od 1963) (Bober-Tubaj i in., 2014), w Fabryce Naczyń Emaliowanych w Olkuszu – techniki emalierskie (pojedynczo w 1974, 1975). Związek z każdym zakładem opierał się na odmiennych zasadach, najczęściej oferowano artystom zaplecze materiałowe, pozwalano na przebywanie w wyznaczonych warsztatach/halach produkcyjnych, uczono używania narzędzi i technik, umożliwiono kontakt z pracownikami mogącymi udzielić fachowej pomocy. Pobyt na plenerze finansowo wspierał Związek Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) i/albo lokalne władze. Same zakłady rzadko udzielały artystom stypendiów, raczej w sytuacjach, kiedy formy plenerowe na terenie zakładu były niemożliwe. Taka sytuacja miała miejsce np. w Nowej Hucie przy Kombinacie im. Lenina (Stano, 2015a). Dodajmy, że co jakiś czas, od początku lat 60. podpisywano umowy społeczne, które miały służyć podtrzymaniu i regulacji tych pożądaných i tłumaczonych ideologicznie spotkań międzyśrodowiskowych⁵.

Działania, jakie podjęto w Elblągu czy w Puławach, z perspektywy czasu ocenia się różnie. Patrząc na ich realne skutki, to chyba Elbląg najwięcej zyskał z tych inicjatyw, bo nie tylko instytucję kultury, Galerię EL, ale i rzeźby w przestrzeni publicznej, dziś po części zabezpieczone i wykorzystywane w budowaniu wizerunku miasta⁶. Jednak lata 70. to okres rozwoju różnych przejawów sztuki konceptualnej. Na plenerach powstawały zatem oprócz „obowiązkowych” obrazów czy rzeźb, prace efemeryczne i niematerialne, trudne dla zrozumienia zarówno dla odbiorcy z dużych centrów sztuki, jak przez lokalne społeczności. Sama idea współpracy międzyśrodowiskowej, opartej na wierze w możliwość zbudowania społeczeństwa bezklasowego i twórczości związanej z pracą zakładu przemysłowego, choć była już obecna w programach awangard okresu międzywojnia i wdrażana usilnie w socrealizmie, jest dziś oceniana jako utopijna.

Żmijewski, m.in. by to sprawdzić, zaproponował powtórzenie formuły takiego pleneru w Świeciu (woj. kujawsko-pomorskie, termin: 2–14.07.2009 oraz 9–11.09.2009 – montaż pozostałych obiektów)⁷. Dla siebie zarezerwował rolę

⁵ Już w 1962 postanowiono uregulować stosunki pomiędzy przemysłem a środowiskiem artystów plastyków w formie umowy pomiędzy Centralną Radą Związków Zawodowych i Zarządem Głównym ZPAP. W celach umowy zapisano postulaty przybliżenia ludziom pracy współczesnego polskiego malarstwa, rzeźby i grafiki. Na jej mocy mecenasem terenowym stawał się każdy zakład pracy, to on miał przewidzieć w funduszach rad zakładowych środki na organizację wystaw, zaproszenie prelegentów i zakup od artystów dzieł sztuki do dekoracji fabryki, świetlic, szkół przyfabrycznych, domów wczasowych. W 1974 rozpoczęto wdrażanie programu pod hasłem: *Sojusz Świata Pracy z Kulturą i Sztuką* zainicjowanego przez Wydział Kultury KC PZPR a opracowanego przez MKiS, CRZZ, ZG ZMS we współpracy z 22 wielkimi zakładami przemysłowymi, którym zaproponowano udział w jego realizacji.

⁶ Opinie o wartości tego dorobku są również podzielone. Badaczy przyjeżdżających z zewnątrz razi ich stan zachowania i sposób wyeksponowania (zob. Sienkiewicz, 2015). W związku z 50. rocznicą I Biennale powstał bardzo interesujący dokument Aleki Polis – Aleksandry Polisie wicz przy współpracy Kariny Dzieweczyńskiej poświęcony robotnikom i robotnikom Zamechu, którzy współtworzyli rzeźby w czasie I i II Biennale, zob.: <http://www.obieg.pl/obiegiv/36148> (4.04.2016).

⁷ Nie jest to w ostatnich latach jedyna forma nawiązania do form życia artystycznego w PRL-u. Do tego typu cytatów zaliczyłabym projekt Roberta Kuśmirowskiego *Instalacje* (odwołujący się do wernisazu z tego okresu) (Galeria Nowych Mediów Gorzów Wielkopolski, 2006) (zob. Stano, 2011, s. 20–24); lub projekt zespołu artystyczno-kuratorskiego *Pokój Instruktorów* (Łukasz Białkowski, Szymon Kobylarz, Michał Smandek, Franciszek Orłowski, Łukasz Jastrubczak, Jakub Pišek) jedno z wydarzeń Grolsch Artboom Festival, który odbywał

kreatora zdarzeń, uczestnika (choć raczej na pozycji obserwatora) i reżysera filmu⁸. Zaproszenie na plener miało charakter otwarty i zawierało mało konkretnych informacji. Skierowane było głównie do środowiska rzeźbiarzy. Pierwotnie Żmijewski zakładał udział artystów ze Świecia i regionu, ale z braku chętnych musiał poszerzyć ten obszar. Z nadesłanych zgłoszeń organizatorzy wybrali sześciu twórców z różnych stron Polski o bardzo zróżnicowanym przebiegu kariery: Piotra Biesa z Zakopanego, Wita Bogusławskiego z Warszawy, Piotra Budkiewicza z Wrocławia, Magdalenę Ciopińską z Krakowa, Wandę Swajdę z Sopotu i Agnieszkę Trojak z Wrocławia. Dołączył do nich Jacek Adamas z Warmii.

Spółka Mekro z o.o., mieszcząca się na terenie byłej Celulozy, zgodziła się wziąć na siebie funkcję przemysłowego mecenasa, udostępniła materiały (także stroje robocze i szafki) i oddelegowała pracowników na czas pleneru⁹. Na wstępie zorganizowała też oprowadzanie po zakładzie, dodajmy, obowiązkowy punkt programu historycznych plenerów na terenach przemysłowych¹⁰. Analogicznie, organizatorzy zadeklarowali, że w wyniku akcji powstaną obiekty do użytku publicznego, powiązane z hasłem przewodnim zaproponowanym przez Żmijewskiego – „Robotnik”. Przedstawił on także na wstępie podstawowe założenie akcji – powtórzenie historycznych plenerów. W anonsach medialnych po realizacji pleneru pojawiały się również informacje o autorskim filmie Żmijewskiego, dokumentującym całe wydarzenie i o jego pierwszej nowojorskiej odsłonie.

Bardzo ważnym elementem składowym pleneru były dyskusje, początkowo moderowane przez organizatorów, potem rodzące się spontanicznie, wokół zasygerowanego tematu. Ich forma zdecydowanie odbiegała od formuły tematycznych sympozjów artystyczno-naukowych na plenerach okresu PRL-u. Początkowo spotkania miały inspirować rzeźbiarzy, a pracownikom sygnalizować rodzaj potrzeb, w realizacji których będą musieli pomóc. Po wstępnych uzgodnieniach artystom zaproponowano spotkanie z przedstawicielami władz zakładu (organów decyzyjnych) połączone z prezentacją kartonowych modeli rzeźb.

Stopniowo rozmowy przechodziły w działania w halach produkcyjnych. Obejmowały instruktaż obsługi urządzeń, pomiar i cięcie blach, spawanie i malowanie obiektów. Kolejny etap, czyli instalowanie rzeźb w terenie, spoczął już w większości na organizatorach pleneru. Na wszystkich etapach prac, ale przede wszystkim w ich końcowej fazie, robotnicy byli proszeni o refleksje dotyczące swojej pracy oraz o uwagi o powstających obiektach.

się w dniach 6–22.06.2014 w Nowej Hucie, odwołujący się do praktyki upowszechniania kultury w domach kultury (zob. Białkowski, 2014, s. 83, 87–117).

⁸ Jedną z uczestniczek pleneru, Agnieszka Trojak, tak relacjonowała obecność Żmijewskiego: „Najważniejszą postacią naszego pleneru był oczywiście Artur Żmijewski, który starał się być jak «duch». Podał nam temat naszej pracy, po czym stał się niemal niewidzialny. Krążył między nami, bacznie się wszystkiemu przyglądał”, A. Trojak, *Mój plener*, <http://www.przebudzenie.oksir.com.pl/3b.htm> (4.04.2016).

⁹ Z pracowników firmy są wymieniani: Sławek Murawski (także fotograf amator, który dokumentował plener), Mirek Balda, Marian Bełzek, Mirek Betka, Adam Chmara, Piotr Ciesielski, Waldemar Czerwiński, Ryszard Kwaśniewski, Artur Piątkowski, Janusz Trochowski i Marcin Zdurski.

¹⁰ Kurator i organizatorzy projektu *Przebudzenie* wiele razy urządzali takie zwiedzania zakładów przemysłowych, w celu inspirowania zaproszonych gości (zob. Dzieweczyńska, 2015b, s. 64).

Jak w większości projektów Żmijewskiego, wszystkim spotkaniom towarzyszyła kamera (nagrano 113 kaset)¹¹. Z wielu godzin materiału powstał 22 minutowy film: *Plener rzeźbiarski. Świecie 2009*. Obok starannie wyselekcjonowanych przez artystę wypowiedzi służących przekazaniu głównych idei, film buduje pozytywny obraz wydarzenia: działanie według planu (porządek organizacyjny), estetyczna i funkcjonalna przestrzeń działania – (człowiek panuje nad maszyną), poprawne relacje. Żmijewski pomija większość sytuacji, które miały miejsce w czasie wolnym, niezwiązanym bezpośrednio z tematem nakreślonym w programie pleneru¹². W ścieżce dźwiękowej do filmu pojawia się przez moment „energetyczny” utwór wykorzystany przez Jacka Adamasa w projektowaniu pamiątkowej tablicy pleneru i w momencie jej odsłonięcia *Hej Naprzód Marsz* formacji punkrockowo-metalowej Proletaryat.

Plener skutkowało także powstaniem ośmiu monumentalnych rzeźb ciętych i spawanych z blach metalowych, co wynikało ze specyfiki zakładu¹³. Obiekty były efektowne w warstwie wizualnej. Zawarty w nich komunikat, bez znajomości genezy obiektów, na ogół stanowił dla odbiorcy zagadkę, zwłaszcza w przypadku puzzli Magdaleny Ciopińskiej (puzzle jako ekwiwalent pracownika w zakładzie), *Kół zębatych* Piotra Butkiewicza czy trójczłonowej kompozycji (motyw dźwigania) Agnieszki Trojak. Rzeźby figuratywne, takie jak konturowe postacie-tarcze strzelnicze Jacka Adamasa przesuwały dyskusję o kondycji robotnika w stronę kwestii związanych z wykorzystaniem proletariatu dla interesów władzy. Najbardziej czytelne przesłanie niosły obiekty inspirowane przedmiotami i gestami z najbliższego przemysłowego otoczenia – efektowne niebieskie spodnie robocze z kieszeniami zaanektowanymi na kwietnik Wandy Swajdy i rzeźba *Dźwigający rurę* Piotra Biesa, lub podobna kompozycja Wita Bogusławskiego.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na wspomniany wyżej materialny skutek pleneru – metalowy sztyl: „Hej naprzód marsz Proletaryat. Plener rzeźbiarski 2009” Jacka Adamasa z sylwetkami uczestników pleneru – artystów i robotników. Ten rezultat wspólnej pracy, nieplanowany na wstępie, mocno wpisuje się w praktyki okołoswiąteczne epoki PRL-u, zarówno w warstwie wizualnej – sylwetki ludzi z tłumu ujednolicone poprzez dobór materiału przemysłowego, monumentalną skalę i podniosłe hasło. Tym, którzy znają historyczne plenery, powinno to również przypomnieć gesty artystów, którzy starali się jakoś zapisać w tym miejscu, gdzie dane im było gościć, choć oczywiście bardziej cenili sobie sytuację, kiedy miasto lub galeria kupiła

¹¹ Tę sytuację stałego podglądu oddaje relacja Magdaleny Ciopińskiej: „Charakter świąteczny wydarzenia podkreśliły nasze odświętne garnitury, w które zostaliśmy ubrani, wspólne posiłki przy wielkim stole, wszechobecne kamery i aparaty fotograficzne, które z uporem wujka-wideoamatora obserwowały każdy ruch i zdarzenie uroczystości... Dzięki nim jednak, codzienne czynności, do których nie przywiązuje się zwykle uwagi, żmudnie wykonywane prace i brudne ubrania, zostały nagle wyostrzone przez obiektywy, powielone, powiększone i opublikowane, wzbudzając zachwyty”, M. Ciopińska, *Świeckie święto*, <http://www.przebudzenie.oksir.com.pl/3c.htm> (4.04.2016).

¹² Ten obszar pleneru prezentowała kurator *Przebudzenia* w Galerii Zachęta 5.04.2012, zob. <http://zacheta.art.pl/pl/kalendarz/spotkanie-i-pokaz-filmu> (4.04.2016).

¹³ Firma Mekro oferuje m.in. wykonawstwo zbiorników ciśnieniowych i bezciśnieniowych (walcowych i stożkowych) ze stali kwasoodpornej i konstrukcji stalowych budowlanych i przemysłowych.

i wyeksponowała plon ich plenerowej pracy¹⁴. Ten gest to kropka nad „i” – wszystkie okoliczności imprezy artystycznej typu „plener” zostały spełnione.

W komentarzach do wydarzenia pojawiły się mierne oceny całego dorobku plenerowego – określano go jako „ludyczny”. Dodawano również uwagę, że nie on był celem Żmijewskiego-organizatora (Sienkiewicz, 2009/2012). Nie przekreślałabym jednak tak szybko tych pierwszych opinii. Sami organizatorzy pleneru dbali, by wydarzenie tak się kojarzyło. Żmijewskiemu zależało, by dodać oprawę muzyczną do każdej sytuowanej w mieście rzeźby. Dokonywano również uroczystego przecinania wstęgi w obecności przedstawicieli lokalnych władz¹⁵. Wszystko miało nawiązywać do tradycji znanych zapewne starszym mieszkańcom Świecia z innych okoliczności, niezwiązanych ze sztuką, miało przyciągać do sztuki i aktywizować społeczność – być „jak w PRL-u”. Jednocześnie deklarowane cele praktyczne – estetyzacja miasta i upowszechnianie kultury plastycznej – tłumaczyły wszelkie poniesione wydatki, co zrozumiałe przy każdej tego rodzaju inicjatywie z udziałem podmiotów gospodarczych. Myślę, że Żmijewski na marginesie swoich zasadniczych celów chciał dowiedzieć, że można „konkrety” pogodzić z realizacją niewymiernych zadań badawczych.

Głównymi założeniami autora projektu było zbadanie, jak w nowej sytuacji, gospodarki rynkowej, sprawdza się forma pleneru pod opieką zakładu. Pytania, które sobie stawiał, dotyczyły tej nowej, wydawałoby się „sztucznej” sytuacji społeczno-artystycznej, owego punktu styku dwóch nieufnych wobec siebie środowisk. Sformułowany temat przesunął obserwacje z działań artystycznych na obraz współczesnego robotnika, także w kontekście rzadko już używanej kategorii „kasy robotniczej”. Wydaje się, że dla artysty ważne były refleksje przedstawicieli obu środowisk, chociaż na filmie dominują wypowiedzi robotników, początkowo dość fragmentaryczne, ale wraz z rozwojem zdarzeń, nabierające głębi przemyśleń nad własną tożsamością zawodową. Ostatecznie przechodzące w próby osądu zadanej sytuacji artystycznej (gotowych zamontowanych w przestrzeni publicznej rzeźb)¹⁶.

Do jakich ustaleń dochodzi Żmijewski-badacz? Nie jest prosto zebrać te wnioski, gdyż artysta ich nie werbalizuje i nie publikuje wyników swoich obserwacji. Spróbujmy uzupełnić ten komentarz na podstawie obrazu filmowego i jednego z wywiadów, który dotyczył filmu (wnioski z wywiadu zaznaczone są kursywą):

Artysta:

- *ma bardzo małą wiedzę na temat środowiska przemysłowego i specyfiki pracy fizycznej w przemyśle, operuje stereotypowymi wyobrażeniami zastępuje swój*

¹⁴ Np. taki charakter miały murale na murach fabryki wykonane w ramach Wernisażu u Szadkowskiego w 1975 r. (zob. Stano, 2015b, s. 59–76).

¹⁵ Pierwsze dwie rzeźby ustawiono (jedną – przed Mekro, drugą – przed Mondii) 13.07.2009, pozostałe umieszczone zostały w przestrzeni publicznej miasta w dniach 9–11.09. Kuratorska relacja z pleneru: <http://www.facebook.com/album.php?aid=2023688&id=1585871332&l=e80593ece7>; fotorelacja Marcina Saldat: <http://www.saldat.pl/upload/pr-zmij/> (4.04.2016).

¹⁶ Uzupełnijmy, że był to kolejny projekt artysty dotyczący pracy (*Robotnice i robotnicy* 2008/2009). Jego realizacja polegała na zgromadzeniu odpowiedzi na pytania (w formie rysunków i tekstów) zadane emigrantom zarobkowym z Polski pracującym w Irlandii. Cel projektu wydaje się także czytelny: poznać środowisko i jego stosunek do pracy. Materiały wizualne publikowane w: „Krytyka Polityczna” 2009 nr 18, b.n., tu także m.in. teksty Artur Żmijewski, *Idź i patrz! i Robotnice i robotnicy* oraz opisy innych projektów realizowanych w przestrzeni społecznej.

brak wiedzy przechodząc na poziom „hermetycznych” rozważań z zakresu estetyki czy skojarzeń z motywami robotniczymi poznanymi na kursach historii sztuki, szczególnie z okresu socrealizmu,

- *dysponuje przekonaniem, że wolno mu definiować, kim jest robotnik,*
- nawet w obecności robotników nie potrafi mówić/myśleć o nich w kategoriach osoby – dominują wypowiedzi, w których robotnik występuje jako przedmiot opisu,
- charakteryzuje robotnika poprzez detale, szczególnie elementy stroju, kolory i typowe gesty.

Robotnik:

- *pomaga artyście zrozumieć jego niekompetencje w mówieniu o robotnikach,*
- początkowo nieufnie, nawet z uśmiechem drwiny, przysłuchuje się artystycznym dywagacjom,
- przy swoim warsztacie odzyskuje pewność siebie, przejmuje inicjatywę w kwestiach technologicznych,
- szuka i udziela odpowiedzi na zadany temat – walczy o swój wizerunek kierując uwagę na wyróżnik swojego zawodu: ślusarz, spawacz lub mówiąc o sobie i swoich odczuciach.

Przedsiębiorca:

- podejmuje grę z artystą, przejawia chęć bycia partnerem w dialogu i procesie twórczym.

Wnioski dotyczące głównych założeń projektu:

- porozumienie wszystkich stron: artysta/robotnik/przedsiębiorca, także innych partycypujących w projekcie podmiotów, m.in. instytucji kultury, odbiorców z miasta, nawet w tej nowej gospodarce rynkowej, jest możliwe,
- *istnieje język zrozumiały dla wszystkich – język socrealizmu* (Żmijewski nazywa film „lekcją martwego języka”, [Żmijewski, 2010, s. 221]),
- *artysta powinien umieć się posługiwać „przejrzystym językiem o dobrze znanej gramatyce”* (dodajmy, że nie chodzi tu raczej o język socrealizmu i nie chodzi o wyłączenie tego języka, [Żmijewski, 2010, s. 222]),
- w obu sytuacjach – tej historycznej i współczesnej istnieje element przymusu, który reguluje stosunek robotnika do propozycji artysty,
- to, co z pewnością różni obie sytuacje, to brak lub inaczej umiejscowiona ideologia – za plenerami z lat 60. i 70. przemawiały: szczegółowe cele polityki kulturalnej państwa, w tym konieczność upowszechniania sztuki w proletariacie (w zakładzie pracy i przestrzeni publicznej), redukcja napięć psychicznych robotnika (poprzez inne zajęcia), zrównanie klasowe społeczeństwa: artysta/inteligent miał stać się artystą/robotnikiem, robotnik miał osiągnąć taką wiedzę o sztuce, by móc ją tolerować w swoim otoczeniu¹⁷,
- jasno określony, racjonalny cel pozawala osiągnąć materialny, twórczy cel, choć efekt może być dla znawców sztuki niesatysfakcjonujący.

Ten wachlarz potencjalnych treści implikowanych w sferę publiczną wraz z projektem wydaje się bardzo szeroki. Część z nich była genetycznie powiązana

¹⁷ I co ciekawe, w nowej rzeczywistości nierzadko artysta chce być tak postrzegany, ufając, że to zapewni mu godziwe utrzymanie i szacunek dla włożonej pracy (por. Ruksza, 2013).

i adresowana do konkretnego lokalnego środowiska: twórców, kuratorów, instruktorów i tzw. odbiorców „niewyedykowanych” w sferze sztuk pięknych. Jednak większość przybierała formę otwartej dyskusji z praktykami artystycznymi, zarówno w sensie historycznym (plenery w/przy zakładach), jak i współczesnym (instytucja kultury wobec zadań upowszechniających i animacyjnych).

Przyjrzyjmy się najpierw temu kontekstowi ze Świecia, czyli funkcjonowaniu akcji Żmijewskiego w projekcie *Przebudzenie*. Projekt ten miał w 2009 r. drugą edycję, rozwijał się. W 2008 r. miasto gościło: Bognę Burską, grupę Twożywo (Mariusz Libel i Krzysztof Sidorek), Elżbietę Jabłońską i Roberta Kuśmirowskiego. W 2009 r., poza Żmijewskim i uczestnikami pleneru, pracowali tu: Arti Grabowski, Joanna Rajkowska i Julita Wójcik. Większość projektów rozłożona była w czasie, artyści kilkakrotnie bywali w Świeciu, na etapie szukania inspiracji, wykonywania i prezentacji gotowych obiektów, przeprowadzania akcji. Nie przywozili ze sobą prac wykonanych wcześniej, tylko realizowali nowe pomysły, adresowane do tej konkretnej przestrzeni i lokalnej społeczności. Oprócz zakładów przemysłowych, kurator projektu pozyskiwała do współpracy inne instytucje, wskazane przez gości, jako istotne dla ich prac¹⁸. W akcje i realizację obiektów byli włączani mieszkańcy¹⁹. Warto przytoczyć tu fragment podsumowania edycji z 2014 r., w którym jest mowa o relacjach zaistniałych pomiędzy różnymi podmiotami projektu: „Wydarzenia realizowane w ramach *Przebudzenia* są dla wielu świętem, a zaproszony artysta – postacią, mającą coś nowego i interesującego do pokazania temu miastu i jego mieszkańcom. I to też działa w drugą stronę. Dla samego artysty, pojawiającego się tutaj – świeżość w spojrzeniu i niezmanierowana postawa wobec sztuki, przejawiająca się w zespole OKSiR, jest atutem pozwalającym budować współpracę na partnerskich relacjach” (Dzieweczyńska, 2014, s. 118–119). Zatem można uznać, że realizacja pleneru przez Żmijewskiego utwierdziła organizatorów w przekonaniu, że obrany kierunek działania ma sens i należy go kontynuować.

Projekt Żmijewskiego „popłynął” również wraz z nurtem kariery artysty. Genetycznie powiązany z małym, dopiero początkującym na polu sztuki wysokiej ośrodkiem kultury, w każdym z nowych miejsc ekspozycji zyskiwał lokalny kontekst. W Nowym Jorku film ze Świecia wpisywał się w multimedialną opowieść o artyście zza oceanu, który mówi o traumach Polaków, holokauście i zniewoleniu komunizmem (wystawa *Projects 91: Artur Żmijewski* od 28.10. – 1.02.2010, Museum of Modern Art)²⁰. W Łodzi został wpleciony w dyskurs polityczno-gospodarczy wokół wątku pracy w społeczeństwie kapitalistycznym (wystawa *Robotnicy opuszczają miejsca pracy* Muzeum Sztuki w Łodzi od 6.07. – 5.09.2010, kurator: Joanna Sokołowska).

¹⁸ Np. Joanna Rajkowska realizowała swój projekt *Spacerująca matka* we współpracy z Wojewódzkim Szpitalem dla Nerwowo i Psychiczenie Chorych im. dr. Józefa Bednarza zob. <http://www.przebudzenie.oksir.com.pl/rajkowska.htm> (4.04.2016).

¹⁹ Np. do etapu z 2014 z udziałem Ani Syczewskiej (pokaz kolekcji *EGO*) została zaproszona świecka młodzież. W realizacji projektu Justyny Koeke *Królewny i święte* (2014) uczestniczyły panie z Klubu Seniora „Kociewiaczy” (zob. Marciniak, 2014, s. 102–105). Udział mieszkańców był także podstawą projektu *Arka Pawła Althamera* (zob. Dzieweczyńska, 2015b).

²⁰ Następnie film towarzyszył i wchodził w skład innych wydarzeń artystycznych, przeglądów filmowych i wystaw: <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/961?locale=en>; film nagrodzony na festiwalu w 2010 – CPH:DOX Kopenhaga; producent: K. Dzieweczyńska, produkcja: Ośrodek Kultury, Sportu i Rekreacji w Świeciu. Film pokazywany także w kinach m.in. na Planete+DOC Film Festival (2013) i na pokazach w Zachęcie.

Kontekst bytomski był zbliżony, choć tu kurator-uczestnik pleneru Jacek Adamas powiązał film, uzupełniony o wernakularne fotografie jednego z robotników, z postindustrialnymi wątkami społecznymi, bardzo aktywnymi na tym terenie (wystawa *Migawki z pleneru w Świeciu*, Galeria Kronika w Bytomiu, 20.08. – 24.09.2011). W 2012 w Warszawie pokaz filmu odbył się w związku z wystawą *Ziemie podwójnie odzyskane. Bohdan Łopieński, Andrzej Tobis, Krzysztof Żwirblis* (Zachęta 3.03. – 15.05.2012, kurator: Hanna Wróblewska) zawierającą trzy projekty, stanowiące próbę „odzyskania terytoriów peryferyjnych utraconych na rzecz banalnej codzienności”²¹. Tym razem projekcja połączona została z prezentacją materiału fotograficznego z pleneru w Świeciu, przygotowaną przez kurator Karinę Dzieweczyńską. Akces projektu podyktowany został zapewne tematyką fotografii dokumentalnych Bogdana Łubieńskiego z I Biennale w Elblągu. W 2015 plon pleneru – film, tarcze strzelnicze Jacka Adamasa i zdjęcia Sławomira Murawskiego (pracownika Mekro) – ponownie znalazły się w tym kontekście, już w samym Elblągu, gdzie wystawą *Miasto – Przestrzeń – Maszyna* świętowano 50-lecie I Biennale Form Przestrzennych (23.07. – 31.08.2015, kurator: Jarosław Denisiuk) (Dzieweczyńska, 2015c)²². Wśród wyeksponowanych wątków istotne miejsce zajmowały pytania o miejsce „robotniczej masy pracującej” w zdeindustrializowanej Polsce oraz przemiany koncepcji sztuki w przestrzeni publicznej. Podsumowując ten przegląd, można wnioskować, że uniwersalność zadanego problemu i forma jego podania zadecydowały o tym, że film i towarzysząca mu oprawa mogły być używane w różnych, odległych od „plenerowych” wątków, dyskursach.

Przyjrzyjmy się jeszcze dokładniej zaproponowanym przez artystę narzędziom i metodom pracy. Żmijewski posługuje się obserwacją. Jej zapis odbywa się kamerą filmową, za którą stają, poza artystą, członkowie współpracującej z nim ekipy: Rafał Żurek, Łukasz Konopa i Zofia Waślicka²³. Myślę, że istotne jest, jak sam artysta sytuuje ten film w kontekście całego projektu. „Film jest końcem działania z ludźmi – to, co oglądamy jako film w galerii, najpierw było dwutygodniowym działaniem na żywym organizmie społecznym – w fabryce, w codziennej relacji między artystami, robotnikami, szefami zakładu. [...] Projekt pracuje między ludźmi, czy jedynie ożywia ściany white cube’u?” – pyta Żmijewski sugerując, że sens projektu tkwi w konkretnym działaniu, a nie jego dokumentacji czy wtórnej recepcji, ale jak widać z powyższego przeglądu, że to film był przede wszystkim inspiracją do środowiskowych dyskusji (Żmijewski, 2010, s. 222; Sienkiewicz, 2009/2012). Dodajmy, że to jeden z nielicznych projektów artysty tak silnie związany z konkretnym miejscem, które narzuca reguły i dyscyplinę działania²⁴.

Przebieg pleneru w Świeciu poddano obserwacji uczestniczącej, tzn. takiej, która polega na wejściu badacza (Żmijewskiego) w określone środowisko społeczne

²¹ *Ziemie podwójnie odzyskane. Bohdan Łopieński, Andrzej Tobis, Krzysztof Żwirblis*, <http://zacheta.art.pl/pl/wystawy/ziemie-podwojnie-odzyskane> (4.04.2016).

²² Publikacja jest efektem konferencji *Półwiecze inspiracji – formy przestrzenne w Elblągu* (22.07.2015), por. <http://www.galeria-el.pl/wydarzenia/miasto-przestrzen-maszyna-wystawa.html> (4.04.2016).

²³ Nie można też zapominać o powstającym równoległe materiale fotograficznym autorstwa Marcina Saldana.

²⁴ To powiązanie z konkretną przestrzenią pracy i życia mają późniejsze projekty artysty z lat 2011–2014 – warsztaty w więzieniu w Białoleścu realizowane na nich filmy: *Gotując, Malując, Making up*.

i obserwowaniu danej zbiorowości od wewnątrz, jako jeden z jej członków, uczestniczący wraz z nią w codziennym życiu. „Zaletą takiej metody jest przyjęcie punktu widzenia badanej społeczności i ‘zasmakowanie’ w życiu i kulturze jej członków” (Frankfort-Nachmias i Nachmias, 2001). Jednak wiemy, że artysta nie prowadził tej obserwacji bardzo skrupulatnie. Przerzucał ją na obiektywy kamer pozostałych realizatorów. Wyraźnie nie zakładał swojej stałej obecności przy wszystkich działaniach, na co socjolog prowadzący badania terenowe zapewne nie mógłby sobie pozwolić.

Równocześnie biorąc pod uwagę historyczną genezę pomysłu, projekt *Świecie* zaliczyć można do kategorii eksperymentu – metody badawczej stosowanej rzadko i z dużą dozą ostrożności na polu socjologii²⁵, a obecnej przede wszystkim w psychologii społecznej. Docelowo brało w nim udział kilkanaście osób, jednak artysta oceniał, że zakład zatrudniał wówczas 200 osób i wszystkie one w jakiś sposób stały się udziałowcami przedsięwzięcia. Ta otwartość to oczywiście argument podważający zasadność porównywania tej formy do metod naukowych, ale zostaniemy przy tym zaproponowanym tropie.

Projekt *Świecie* wydaje się najbliższy eksperymentowi projekcyjnemu, który w ten sposób opisuje Janusz Erenc: „Wprowadza się ludzi do określonej sytuacji i zmusza do określonego działania” (Erenc). Tyle że, by wyciągnąć wiążące wnioski, należy go przeprowadzić na kilku odrębnych grupach i tego warunku projekt Żmijewskiego nie spełnia. Owszem, dochodzi do powtórzenia działania, ale po bardzo długiej przerwie i bez możliwości pełnego wglądu w tamte historyczne zdarzenia. Projekt Żmijewskiego ma za to cechy powalające go zaliczyć do tzw. eksperymentów w terenie: „w metodzie tej, w odróżnieniu od eksperymentu naturalnego, badacz w pewnym stopniu ma kontrolę nad czynnikami, które będą zmieniane. Eksperyment ten jest przeprowadzany w środowisku, w którym badane osoby przebywają na co dzień. Kontrola, którą badacz ma nad badanym procesem, nie jest pełna (musi on np. otrzymać zgodę instytucji, w której chce przeprowadzić badania, a jeśli będzie ona tego wymagała – musi częściowo zmodyfikować postępowanie badawcze” (Mika, 1984, s. 57). Dodajmy, że tę metodę Żmijewski przed plenerem w Świeciu już stosował w różnych okolicznościach, mniej lub bardziej naturalnych, np. w słynnym *Powtórzeniu* punktem odniesienia była wykreowana sztuczna (laboratoryjna) sytuacja stworzona w 1971 przez Philipa Zimbardo, tzw. eksperyment więzienny. Co ciekawe, uczestnicy tamtego projektu z założenia mieli reprezentować jedną konkretną grupę społeczną – bezrobotnych, zatem projekt ten, podobnie jak *Świecie*, wpisuje się w zainteresowanie artysty konsekwencjami transformacji gospodarczej.

Żmijewski, zgodnie z postulatami spisany w tekście *Stosowane sztuki społeczne*, świadomie sytuuje się na pozycji obserwatora tego „podejrzanego”, zarówno z pozycji profesjonalnej rzeźby, jak i profesjonalnej produkcji przemysłowej, wydarzenia-pleneru. Realizowanego ponadto w środowisku wyraźnie usytuowanym poza centrum. Jednakże nie wyraża zgody, by wtopić się w tę artystyczno-robotniczą „sztuczną” sytuacyjną grupę społeczną. Zapewne widząc w tym projekcie szansę na spełnienie tej misji, o której pisze – bycia artystą użytecznym poza sektorem

²⁵ Długo uważano, że nie powinno się do socjologii w ogóle tej metody z nauk ścisłych zapożyczać, ponieważ socjolog może obserwować tylko zjawiska społeczne, a nie wpływać na nie. Zarzucono tej metodzie, że jest niemoralna i wzbraniano się przed uogólnianiem wyników zadań przez nią dostarczanych. Jednak dzisiaj socjologia dopuszcza i tę metodę.

designerskim²⁶, równocześnie pragnie w dobrej wierze zachować dystans do zaimprowizowanej sytuacji. Tę postawę klarownie nakreślił Hal Foster, pisząc w swoim eseju *Artysta jako etnograf* o sytuacji, kiedy artysta jest zaledwie „towarzyszem podróży robotnika, [...] nie ze względu na jakąś zasadniczą różnicę ich tożsamości, ale dlatego że identyfikacja z robotnikiem prowadziła do alienacji. Wcale nie zasypywała między nimi przepaści, raczej potwierdzała jej istnienie, pokazując robotnika w sposób uproszczony, wyidealizowany lub deformując jego obraz w jeszcze inny sposób” (Foster, 2010, s. 203–204). Może na marginesie budzić się refleksja, że zaproszeni do projektu rzeźbiarze byli za blisko zjawiska „robotnik”, by nabrać do niego dystansu i zabrać głos w naukowym dyskursie na temat Innego. Poza schematy estetyczne wychodzi przede wszystkim Jacek Adamas w swoich dwóch zmaterializowanych w kolektywnej pracy propozycjach.

Zatem gdzie konkretnie powinien funkcjonować artysta? W okresie PRL-u pożądanym modelem był artysta-działacz na etacie w fabryce. Taką postawę reprezentował m.in. Gerard Kwiatkowski, organizując pierwsze plenery pod mecenatem Zamechu. Żmijewski podpowiada, że polami, na których artysta współczesny może coś zaoferować, jest polityka i nauka. Równocześnie zauważa, że nie jest on w tych kręgach pożądanym. Powołując się na własne doświadczenia i spostrzeżenia socjologa Marcina Czerwińskiego, wskazuje na przeszkody, które ograniczają artystom uczestniczenie w polityce i konstruowanie dyskursów wiedzy. W tym kontekście podaje nieliczne przykłady praktyk, którymi udało się im przekroczyć alienację społeczną i wkroczyć na pole nauki. Wśród nich podkreśla znaczenie obrazu filmowego i fotograficznego. Przytacza bardzo ciekawe rozważania socjologa Douglasa Harpera dotyczące zbliżenia praktyki dokumentacyjnej w naukach społecznych z fotografią jako dziedziną sztuki²⁷. Podobne uzasadnienie dla swojej tezy o użyteczności i czytelności wiedzy będącej produktem działań sztuki (filmu) odnajduje w tekście antropologa Ryszarda Vorbicha (2004).

Na koniec tych rozważań chciałabym przytoczyć jeszcze jedną konkretną uwagę artysty, który rozumie sens i wskazuje na korzyści obecności twórcy sztuk wizualnych na polu nauk społecznych.

Zamiast rysować grafa, sztuka wchodzi w realne sytuacje. Jej strategie poznawcze nie biorą rzeczywistości w nawias, jak czyni to nauka. Nawias zostaje przekroczony – wiedza powstaje wewnątrz życia, wyłania się z emocji, wizji i przeżyć, z realnego doświadczenia. [...] By rozpoznać rzeczywistość, sztuka nie traktuje jej protekcjonalnie, sztuka jest z nią tożsama. To niemożliwe – powie nauka – obserwator musi być zewnętrzny wobec obiektu obserwacji. Sam akt obserwacji, umieszcza go „na zewnątrz”. Sztuka tymczasem powiada, że tak być nie musi. Nawias i jego obserwator przenikają się w totali

²⁶ *Migawki z pleneru „Świecie 2009”*, zob.: <http://culture.pl/pl/wydarzenie/migawki-z-pleneru-swiecie-2009> (4.04.2016).

²⁷ „Praktyka dokumentacyjna przybliżyła się do fotografii jako dziedziny sztuki (*fine arts photography*) – opierając się na bardziej subtelnych i abstrakcyjnych formach fotograficznej ekspresji – w tym samym czasie, gdy fotografia jako dziedzina sztuki przekształca się w rodzaj niejasnej krytyki społecznej – o wiele bardziej dwuznacznej niż oczywistej czy dosłownej – wyrastającej bardziej z tego, co, jak fotograf postrzega społeczeństwo, niż z systematycznej analizy”, D. Harper, *On the Authority of the Image: Visual Methods At the Crossroad*, za: Olechnicki, 2003 (por. Żmijewski, 2007).

zującym poznawczym doświadczeniu. Obserwator wychodzi z niego właśnie poprzez obraz, który staje się i drzwiami, i źródłem wiedzy – odniesieniem dla niej, adresem, sieciowym linkiem” (Żmijewski, 2007).

Bibliografia

- Białkowski Ł. (red.). (2014). *Grolsch Artboom Festival. Nowa Huta redefinicja*, (kat.). Kraków.
- Bober-Tubaj A., Bojanowska A., Puk A. (red.). (2014). *50 lat plenerów ceramiczno-rzeźbiarskich w Bolesławcu*, Muzeum Ceramiki w Bolesławcu.
- Bogucki J. (1983). *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Czerwiński M. (1978). *Samotność sztuki*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dzieweczyńska K. (red.). (2014). *Przebudzenie – ciąg dalszy 2014. Justyna Koeke Anna Syczewska*, (kat.). Świecie.
- Dzieweczyńska K. (2015a). *Przebudzenie*. Pobrano z: <http://www.przebudzenie.art.pl/informacje-o-projekcie> (4.04.2016).
- Dzieweczyńska K. (red.). (2015b). *Przebudzenie – siódmy wymiar 2015. Paweł Althamer*, (kat.). Świecie.
- Dzieweczyńska K. (red.). (2015c), *W obliczu jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, Elbląg: Galeria EL.
- Erenc J. *Metody i techniki badań socjologicznych. Eksperyment*. Pobrano z: <http://socjolog.strefa.pl/eksperyment.html> (4.04.2016).
- Foster H. (2010). *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (przeł.). Kraków: Universitas.
- Golka M. (2008). *Socjologia sztuki*. Warszawa: Difin.
- Górny K., Marczyk M. (red.). (2009). *Antropologiczne badania zmiany kulturowej. Społeczno-kulturowe aspekty transformacji systemowej w Polsce*. Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- Kowalska E. (2008). *Kalendarium*. W: Z. Ziarkiewicz (red.). *Awangarda na plenerze. Osieki Łazy 1963–1981*, Wydawnictwo Muzeum w Koszalinie.
- Mika S. (1984). *Psychologia społeczna*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Olechnicki K. (2003). *Antropologia obrazu*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Rujsza S. (red.). (2013). *Workers of the Artworld Unite*. Bytom: CSW Kronika.
- Sienkiewicz K. (2009/2012). *Artur Żmijewski*. Pobrano z: <http://culture.pl/pl/tworca/artur-zmijewski> (4.04.2016).
- Sienkiewicz K. (2015). *Metalowy spadek*. Pobrano z: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6085-metalowy-spadek.html> (4.04.2016).
- Stano B. (2011). *Inscenizacje z Hasiorem w tle*. W: M. Raińska (red.). *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasióra*. Materiały z konferencji MCK Sokół w Nowym Sączu, 9–11.12.2010, Nowy Sącz: MCK Sokół.
- Stano B. (2015a). *Artysta w fabryce, Misja galerii zakładowej w okresie PRL-u*. W: R. Solewski, P. Bujak (red.). *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*, 10(197), s. 119–138.
- Stano B. (2015b). *Sztuka współczesna w przestrzeni industrialnej i postindustrialnej. Wernisaż u Szadkowskiego – Pamięć Pracy/Droga przemysłowa 13*. W: *Kultura, sztuka i przedsiębiorczość w przestrzeni przemysłowej. XII Międzynarodowa Konferencja Turystyki Dziedzictwa Przemysłowego*. Zabrze.

- Vorbirch R. (2004). Tekst werbalny i niewerbalny. W: G. Pełczyński, R. Vorbrich (red.). *Antropologia wobec fotografii i filmu*. Poznań-Węgrowiec: Biblioteka Teglte-M-Druk.
- Wojciechowski A. (1983). *Młode malarstwo polskie 1944–1974*. Wrocław: Ossolineum.
- Wódcz K. (2013). Wprowadzenie. W: K. Wódcz (red.), *Zapomniane miejsca, zapomniani ludzie. Restrukturyzacja ekonomiczna a zmiana kulturowa*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk.
- Żmijewski A. (2007). *Stosowane sztuki społeczne*. Pobrano z: <http://www.utw.uj.edu.pl/documents/6082181/a7f451e7-eb99-4ee9-8ddc-e1f2bf984438> (4.04.2016).
- Żmijewski A. (2010). Lekcja martwego języka, rozmowa z J. Sokołowską. W: J. Sokołowska (red.), *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*. Łódź: Muzeum Sztuki.

Artur Żmijewski – Plener rzeźbiarski. Świecie 2009. An Artist in the Field of Social Sciences in the Industrial Space

Abstract

This sketch refers to the presence of the artist in the field of social research. The author looks at the situation when the artist on his own initiative enters into the field of scientific research, especially concerning the social effects of the political and economic transformation after 1989. The sculpture and its artistic interpretation were examined in the form of a film by Artur Żmijewski, which came into life during the realization of *The Souvenir of Cellulose* within the framework of the project *Awakening* in Świecie in 2009. Both implementations are a kind of group experiment within the wider project *Awakening* of a curator Karina Dzieweczyńska. The main objective of the artist was to investigate how in an altered socio-economic situation – with the market economy – the form of an open air is working out under the auspices of an industrial plant.

Key words: *Przebudzenie* project, open air in Świecie, Artur Żmijewski, curator Karina Dzieweczyńska, film and group experiment in social sciences

Nota o autorze

Bernadeta Stano – doktor, historyk sztuki, związana z Wydziałem Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie od 1998. Jest autorką książek: *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane. Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży i Odwilż w Zakopanem. Salony Marcowe 1958–1960*; tekstów naukowych w pracach zbiorowych dotyczących życia artystycznego po drugiej wojnie światowej oraz recenzji z wystaw. Obecnie prowadzi badania nad związkami sztuk wizualnych z przemysłem.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione XI (2016)

ISSN 2081-3325

Weronika Plińska

Uniwersytet Warszawski

Gry terenowe Daniela Rycharskiego jako animacja więzów pokrewieństwa

W artykule odniosę się do doświadczenia przeszło półtorarocznej (2014–2016) współpracy z Danielem Rycharskim, kontynuatorem tradycji działań artystycznych prowadzonych ze społecznościami wiejskimi, zapoczątkowanej przez lucimską Grupę Działania (zob. Jackowski et al., 1985, Łagodzka, 2011). W 2014, w ramach wystawy *Co widać. Polska sztuka dzisiaj*, której kuratorami byli Sebastian Cichocki i Łukasz Ronduda, w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej urządzono „pawilon wiejski”, gdzie pokazano fotograficzną dokumentację murali Rycharskiego umieszczonych na ścianach szop i stodół w jego rodzinnej wsi Kurówka w okolicach Sierpca (zob. Cichocki i Ronduda 2014). Wszystkie murale przedstawiają cienie przemakających chyłkiem zagadkowych zwierząt. Współpracujący z Rycharskim kurator Szymon Maliborski nazwał je „totemicznymi”, ale inaczej niż totemom, zwierzętom z Kurówka nie da się przypisać określonej klasyfikacji gatunkowej, są to bowiem hybrydy: lisokrólik, łosiokangur, świnioryb, żyrafoogier, małpokot... Jeśliby jednak, zgodnie z tym, co twierdził piszący o totemizmie Claude Lévi-Strauss (1968), cechy dystynktywne, wynikające z różnic gatunkowych między zwierzętami, potraktować tu jako ekwiwalent różnic społecznych między ludźmi, w interpretacji Rycharskiego dochodzi do swoistego przemieszania czy hybrydyzacji. Każde z jego zwierząt zawiera w sobie cechy przynajmniej dwóch gatunków, przy czym żadne z nich nie reprezentuje odrębnego gatunku jako takiego. Ponieważ jednak kojarzą się z totemami, chciałabym zadać autorowi projektów pytanie, w jaki sposób czyni on materią swego działania więzy pokrewieństwa? Tytułowe pojęcie rozumiem podobnie do poznańskiej badaczki, Agaty Stanis, która twierdziła, że relacje pokrewieństwa są przede wszystkim „systemem społecznych interakcji” (Stanisz, 2013, s. 74).

Totemizm, czyli antropologiczny problem podobieństwa i różnicy

Słowo *totem* pochodzi z języka Ojibwa/Algonquin (*ototeman* znaczy „on jest moim krewnym”) i używane jest w odniesieniu do grup, które po pierwsze, są reprezentowane przez ten sam symbol, a po drugie, nie mogą zawierać ze sobą związków małżeńskich. Najkrócej mówiąc, „totemizm” to system relacji łączących to, co

istnieje w świecie naturalnym, czyli rośliny i zwierzęta z ludzkimi grupami społecznymi lub z pojedynczymi osobami. Totemizm wiąże się z podziałem społeczeństwa na klany – każdy z nich „adoptuje” pewien zwierzęcy lub roślinny symbol, często powstrzymując się od spożywania zwierząt czy roślin właśnie tego gatunku. Do tego, opisywane klany są egzogamiczne, co oznacza, że ich członkowie muszą zawierać związki małżeńskie wyłącznie poza własną grupą krewniczą.

Jeszcze pod koniec dziewiętnastego stulecia, badacze zastanawiali się przede wszystkim nad tym, czy totemizm jest rodzajem religii. Według Johna McLennana i Jamesa Georga Frazera, tak jak ich poglądy przedstawia Edward Burnett Tylor, to właśnie z tak zwanych kultów totemicznych wyewoluowały inne formy wierzeń religijnych (Tylor, 1899). Artur Radcliffe-Brown (1952), jeden z ojców założycieli antropologii brytyjskiej, uważał jednak, że zasadniczą funkcją totemizmu jest podtrzymywanie porządku społecznego: jako zjawisko dotyczy on zatem zarówno *relacji wewnątrzklanowych*, jak i *relacji z innymi klanami*, a także *relacji ze zwierzęciem totemicznym*. Z punktu widzenia historii antropologii jako dziedziny naukowej, szczególnie ważna była dyskusja Artura Radcliffe’a-Browna z Claudem Lévi-Straussem (1968). Kiedy Artur Radcliffe-Brown stworzył „drugą teorię totemizmu” (1951), postawił szereg pytań badawczych, które podjął także polemizujący z nim i reprezentujący kontynentalną szkołę etnologii francuskiej Lévi-Strauss. Radcliffe’a-Browna interesowało to, dlaczego różne ludzkie grupy mają być kojarzone właśnie z tym konkretnym gatunkiem zwierzęcia, np. z jastrzębiem lub z wroną? Jak widzą tę relację owe grupy i dlaczego ona się w ogóle pojawia? Zdaniem Radcliffe’a-Browna, aby zrozumieć te uwarunkowania, należy zapytać o to, jaka jest relacja między jastrzębiem a wroną, ponieważ w mitach „różnice i podobieństwa” między gatunkami tłumaczone są w kategoriach przyjaźni lub konfliktu, solidarności lub jej braku, innymi słowami: „świat zwierzęcy opisywany jest w kategoriach relacji społecznych podobnych do tych, jakie panują w świecie ludzi” (Radcliffe-Brown, 1951, s. 18). Dlaczego jednak, pytał Radcliffe-Brown, wybierane są właśnie te, a nie inne, pary zwierząt? Według niego, należałoby je postrzegać jako pary „zjednoczonych sprzeczności” czy „połączonych ze sobą sprzeczności”, bo to one tworzą „całość” (tak jak *yin* i *yang*) (Radcliffe-Brown, 1951, s. 21). Problem dotyczy zatem tego, w jaki sposób te opozycje służą do społecznej integracji, jakie prawa nimi rządzą? Dla Radcliffe’a-Browna „badanie społeczeństwa to badanie obserwowalnych empirycznie relacji”: pomiędzy jednostkami a instytucjami, instytucjami a instytucjami i pomiędzy jednostkami a innymi jednostkami. Proponowana przez Radcliffe’a-Browna, stosowana w antropologii brytyjskiej, *metoda porównawcza* dotyczy *podobieństw*, a nie *różnic* (Radcliffe-Brown, 1951, s. 22).

Claude Lévi-Strauss stworzył teorię znacząco różniącą się od teorii jego poprzednika (1991). Inspiracją było dla niego językoznawstwo strukturalne Ferdinand de Saussure’a i wprowadzony tam system binarnych opozycji. W ramach tego systemu pary buduje się na podstawie przeciwieństw, a nie podobieństw. To nie podobieństwa mają więc w systemie znaczenie, ale różnice. O przeciwieństwie decyduje tylko jedna cecha odróżniająca – cecha dystynktywna, tak jak w wypadku fonemów: udźwięcznienie bądź brak dźwięczności (np. p:b). Zdaniem tego badacza, wszyscy ludzie, w odróżnieniu od zwierząt, reprezentują jeden gatunek; jak w takim razie, pyta on, mają rozpoznać, kogo wolno im poślubić, a kogo nie? Zdaniem Lévi-Straussa (1968) badanie totemizmu to badanie relacji pomiędzy

relacjami, tak jak są one postrzegane przez człowieka – to znaczy przez pryzmat jego możliwości umysłowych, a więc sposobu, w jaki ludzie myślą, postrzegają świat i kategoryzują rzeczywistość. Ludzie, aby stworzyć społeczeństwo, czyli kulturę, posługują się naturą, obiektywizując ją po to, aby mówić o różnicach między sobą. Tak samo jednak, jak w językoznawstwie strukturalnym, nie istnieje żaden ontologiczny związek między totemem a grupą czy klanem, który on reprezentuje – ten związek jest czysto arbitralny, tak jak związek pomiędzy znaczącym a znaczoneym w systemie językowym. W świetle tego podejścia, nie istnieje żaden ontologiczny ani empiryczny związek pomiędzy kategorią, a tym, co jest kategoryzowane: „jastrząb” i „wrona” są desygnatami różnicy społecznej, a nie odniesienie do żywych zwierząt. Zwierzę totemiczne nie istnieje w sposób, który mógłby być porównywalny, czy choćby podobny do ludzkiego sposobu życia, totemizm jest więc dla Claude’a Lévi-Straussa niczym innym, jak tylko wyrazem ludzkiej percepcji środowiska w postaci stworzonej klasyfikacji.

Nie sposób nie zgodzić się z Lévi-Straussem, podkreślając użyteczność jego rozważań także dla badań dotyczących tworzonej przez Daniela Rycharskiego międzysrodowiskowo „nowej sztuki ludowej”, która „wyrasta w społeczności, w której spotykają się elementy własnej tradycji i współczesnej kultury masowej oraz nasze propozycje” (Chmielowski, 1985, 24, podkreśl. WP).

Warto jednak zauważyć, że podczas jednej z naszych rozmów, Rycharski powiedział, że pomysł namalowania zwierzęcych murali po raz pierwszy przyszedł mu do głowy podczas podróży do Waranasi w Indiach. Można się zastanawiać, czy przedziwne, nocne odgłosy tajemniczych zwierząt, które wtedy usłyszał, nie były pierwszym kontaktem artysty z radykalną odmiennością. Brazylijski antropolog Eduardo Viveiros de Castro (1998), który, podobnie jak Lévi-Strauss, analizował kosmologie południowoamerykańskich Indian, gdzie często pojawia się wątek transformacji ludzi w zwierzęta, twierdzi, że ma to związek z tym, że „zwierzętom przyznaje się relacyjną podmiotowość jako prototypowemu Innemu” (zob. Viveiros de Castro 1998). Ewa Tatar, kuratorka wystawy *Chłoporobotnik i boa grzechotnik*, do niedawna prezentowanej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (2016), w rozmowie z Moniką Stelmach podkreślała, że na poły fantastyczne bestiariusze tworzone przez dawnych twórców ludowych, takich jak Stanisław Marcisz, Józef Piłat czy Jan Płaskociński, inspirowały właśnie pewnego rodzaju „kontakt”, czy raczej „szok kulturowy” – w czasach, kiedy zazwyczaj tworzone w oparciu o zapośredniczenie w ilustracjach publikowanych w postępowym czasopiśmie „Nowa Wieś” (Stelmach, 2016).

Gry terenowe między Kurówkiem a Warszawą

W działaniu *Gra terenowa*, które Daniel Rycharski przygotował wspólnie z kuratorem Szymonem Maliborskim, uczestniczyły głównie osoby w różny sposób związane ze stołecznymi instytucjami kultury i sztuki, choć, tak jak w wypadku innych wydarzeń artystycznych organizowanych przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej, zaproszenie miało charakter otwarty. Jak mi powiedział Rycharski, pomysł *Gry terenowej* narodził się w toku dyskusji toczących się pomiędzy muzeum, artystą i jego kuratorem oraz artystą i jego „krewnymi”, czyli mieszkańcami wsi:

Ja pojechałem do Kurówka i pytam sołtysa: „No i co? Chce tu przyjechać zgraja ludzi z Warszawy i co my tu w ogóle im damy?”. On mi na to: „Nie wiem, no nie wiem, co to może być... to może coś w remizie?”. To wymyślił Szymon, że można by zrobić warsztaty kulinarne, bo ja powiedziałem mu o tym, że moja babka robi tą faćkę, nie? [lebiode – przyp. WP] No i na tym zostało. Ja wróciłem do Kurówka i... myślę, że no, ale dobra, jak im to urozmaicić? Żeby nie było, że oni przyjeżdżają i w sumie nie ma co robić. I sołtys mówi: „A może, tak jak robi Halina z tym stowarzyszeniem z Kurowa, grę terenową zrobić?”. I ja mówię: „O, o, o, to jest dobry pomysł!”. No i zaczęliśmy o tym myśleć, rozmawiać¹.

Jeszcze w autokarze Szymon Maliborski, kurator i historyk sztuki, opowiadał, że Kurówko znajduje się na pograniczu Mazowsza i Kujaw, w okolicach Sierpca i, jak mówił, jest terenem nieformalnych wykopalisk archeologicznych prowadzonych przez mieszkańców. „Miejscowi” opowiadają tu historie o nieznanym nikomu zwierzętach, które nocą „podchodzą” pod ich domy i obejścia. Film dokumentalny o Rycharskim, który wykształcił się i pracuje na stałe w Krakowie, *Kulturysta*, zrealizowany przez Annę Urbańczyk (2016), w bardzo subtelny sposób pokazuje, że wiedza na ten temat dotyka poziomu opisywanej przez antropologa Michaela Herzfelda „zażyłości kulturowej” – poproszony o komentarz do kamery dziadek artysty, a zarazem jego bliski współpracownik, Stanisław Adamski, nie chce wcale powtórzyć opowieści o tajemniczym zwierzęciu, którego głos, jak dopowiada w innym miejscu Rycharski, mieszkańcy ponoć przez dwa lata mogli usłyszeć we wsi (Dauksza, 2016).

Zamiejscowi uczestnicy *Gry* zostali przywitani przez artystę, któremu towarzyszyli: sołtys Kurówka, Adam Pesta, wójt gminy Gozdowo i prezes OSP, który przybył w asyście strażaków ochotników zgrupowanych wokół lśniącego czerwonego wozu. Po przemówieniach członków komitetu powitalnego Rycharski powitał gości ciastem w kształcie lisokrólika. Przypominało ono wypieki rytualne, takie jak „nowe latka” czy „busłowe łapy” (białorus. bocianie łapy), o których w pasjonujący sposób pisał przed laty etnolog Jacek Olędzki, badający pieczywo obrzędowe Kurpi, Mazowsza, Warmii i Podlasia. Jak donosił badacz, jeszcze w XIX w. na Kurpiowszczyźnie na Nowy Rok wypiekano uformowane w dłoniach figurki krów, koni, gęsi, baranów, wołów i byków wykonywane z ciasta chlebowego. Ich pokaźna ilość miała odpowiadać ilości przyszłego przychówku: wypiekami karmiono też gospodarskie zwierzęta, żeby zapewnić im płodność. „Nowe latka”, których funkcję Olędzki identyfikuje jako magiczną, jednocześnie uznając je za przykład „formuły sztuki neolitycznej lub epoki brązu”, miały postać wyrzeźbionych figurek zwierząt gospodarskich, ewentualnie bliskich zwierząt leśnych, jak np. jeleni (Olędzki, 1971, s. 38; por. Olędzki, 1961).

Daniel Rycharski tymczasem upiekł zwierzę dzikie, a do tego hybrydyczne. Jego *Gra terenowa* miała postać zadań – konkurencji, których scenariusz przypominał znane mi wiejskie uroczystości w rodzaju dożynek organizowanych przy współudziale Kół Gospodyń Wiejskich i jednostek Ochotniczych Straży Pożarnych. Pierwsza konkurencja polegała na drużynowym rozwijaniu węża pożarowego na czas i strącaniu pustych butelek po wódce. W mojej drużynie długo

¹ Fragment rozmowy autorki artykułu z artystą (przytoczony z pamięci, rozmowa nie została utrwalona na żadnym nośniku).

zastanawialiśmy się nad tym, jak wyłonić reprezentanta („Może spróbuj ty, wychowałeś się na wsi...”). Ostatecznie strażacy pomogli nam przymocować wąż do agregatu, udzielali też fachowych wskazówek przy jego zwijaniu.

Druga konkurencja polegała na nabraniu obornika na taczkę i przewiezieniu go na pole sołtysa, który – podobnie jak Stanisław Adamski – jest wieloletnim współpracownikiem Rycharskiego. Tam należało, już pod okiem właściciela, rozrzucić nawóz. Jak powiedział mi potem artysta: „Ja sobie pomyślałem, że to musi być coś takiego, żeby tych ludzi pobrudzić trochę gnojem, żeby oni doświadczyli chłopskiej roboty, jak już przyjechali z tej Warszawy”. W trakcie tego zadania można było obejrzeć zwierzęce murale Rycharskiego, które znajdują się w prywatnych obejściach: na ścianach szop i stodół. Sołtys Adam Pesta oprócz kangurołosa ma także piorunochron zaprojektowany przez artystę. Taczkę, na którą mieliśmy wrzucić obornik, Rycharski udekorował czerwoną bibułą. Zmagania naszej drużyny obserwowali młodzi strażacy ochotnicy, komentując je w żartobliwym tonie: „Teraz trzeba ręką przyklepać, żeby nie wypadło!”. Jedna z warszawskich uczestniczek rzeczowo zauważyła: „Śmierdzi mniej niż kuweta”. Na polu sołtysa okazało się, że przygotowujemy grunt pod uprawę ziemniaków.

Następna konkurencja odbyła się w sąsiedztwie innego obejścia – nieopodal domu mężczyzny, który niegdyś związany był z działającym w Kurówku amatorskim teatrem wystawiającym m.in. dramaty Michała Bałuckiego, czyli, jak z uznaniem zauważyli zamiejscowi uczestnicy *Gry terenowej*, klasykę polskiej komedii. Rycharski wielokrotnie podkreślał, że prowadzenie teatru nie zostało zainicjowane przez żadnego animatora z zewnątrz, ale było pomysłem mieszkańców Kurówka. Wspomniany mieszkaniec wsi miał w swoim obejściu mural przedstawiający lisokrólka. Kiedy pytaliśmy o teatr, nie był jednak szczególnie chętny do odpowiadania. Wychodząc z jego domu, nieoczekiwanie usłyszałam, że podobno żyje w związku z partnerem. Kolejne miejsce, które odwiedziliśmy, było oznaczone namalowanym przez Rycharskiego żyrafaogierem o ślepiach płonących czerwonymi światełkami rowerowymi. Było to zrujnowane gospodarstwo nieżyjącej już kobiety, której mąż, w świetle miejscowych opowieści, również był gejem i dlatego zgadzał się, by nocami odwiedzali ją inni mężczyźni, z czego tamci korzystali. Kobieta podobno wiodła bujne życie seksualne, niejednokrotnie również obnażała się publicznie. Odniosłam wrażenie, że narracja dotycząca tej osoby nosiła klasyczne cechy opowieści o odmienności (por. Perzanowski, 2009).

„Nowa sztuka ludowa”

Kolejnym punktem na mapie była *Galeria–Kapliczka*. Jest to wykonana przez Rycharskiego instalacja imitująca wiejską kapliczkę, której granice wyznaczają rzeźby w kształcie lisokrólików. Tak jak w przypadku innych realizacji Rycharskiego, kształt tych zwierząt zaznaczony jest jedynie umownie, tak jakby ich obecność pozostawała na granicy widoczności. *Galeria–Kapliczka* powstała w miejscu ważnym dla okolicznej ludności – to tędy pędzą oni codziennie na łąki swoje zwierzęta. Jednocześnie znajduje się ona na granicy wsi i łąk, jej odwiedzenie wymaga zejścia z głównej drogi, chwilowego odosobnienia. Wewnątrz kapliczki znajduje się miniaturowych rozmiarów budynek (Rycharski nazywa go „domkiem”), którego wykonane z lustra ściany

odbijają twarze odwiedzających. Jak wyjaśnił artysta, to dlatego, że w pewnym momencie miejscowi zaczęli się wstydzić tego, kim są, ponieważ jako mieszkańcy wsi borykają się obecnie z wieloma problemami, wśród których najbardziej dojmującymi są bezrobocie i nieopłacalność zajęć rolniczych. Moją uwagę od razu zwróciło to, że przed kapliczką znajduje się rabatka kwiatów. Okazało się, że już wkrótce po tym, jak powstała instalacja, ktoś skosił wokół trawę, a jedna z sąsiadek zasadziła kwiaty.

W mojej interpretacji, *Galeria-Kapliczka* jest realizacją, która – być może najwyraźniej – nawiązuje do twórczości artystów od 1977 związanych z Lucimiem (zob. Łagodzka, 2011). Warto podkreślić, że artyści lucimscy szczególną wagę przywiązywali do zwyczaju wykonywania wieńców dożynkowych na Święto Plonów: organizowali wówczas paraprocesje, podczas których m.in. wyposażone w lustra wieńce mieszkańcy wsi ofiarowywali sobie nawzajem. W tym miejscu chciałabym przywołać niektóre z patronujących im założeń, które realizuje w pewien sposób również Rycharski (zob. Łagodzka, 2011). Jak wspomina Witold Chmielewski, twórcy ci przechodzili stopniowo „od działalności ściśle związanej z tak zwanym układem artystycznym [...] przez realizacje usytuowane na pograniczu sztuki ludowej, parateatru, działań plastycznych, po ostatnie próby tworzenia «nowej sztuki ludowej» o silnym ładunku sakralnym” (Chmielewski, 1985, s. 23). Być może zwrócili się właśnie w stronę religii, bo jak pisze cytowana przez Chmielewskiego Anna Kamieńska: „Tylko religia jest na wszystkich piętrach. Wielowarstwowość ewangelii sprawia, że jest ona dla wszystkich, nie tylko intelektualistów” (Kamieńska, 1982, cyt. za: Chmielewski, 1985, s. 24).

Tuż po rozpoczęciu zainicjowanej przez siebie *Akcji Lucim* w 1980, artyści postanowili osiedlić się we wsi na stałe i „ograniczyć do minimum kontakty z «Wielką Sztuką»” (Chmielewski, 1985, s. 24). Opracowali *Kalendarz lucimski*: od 3 lutego 1980 organizowali widowiska społeczne, w trakcie których świętowali fakt nadania wsi prawa czynszowego, obchodzili Noc Świętojańską, wskrzesili Święto Plonów (dożynki) i Święty Wieczór, podczas którego odbywały się „przepowiednie”: zarówno mieszkańcy wsi, jak i artyści, wypisywali na karteczkach swoje oczekiwania dotyczące przyszłości, które zamykano potem w skrzyneczce umieszczonej w świetlicy (w 1985 wybór przepowiedni lucimskich opublikowała „Polska Sztuka Ludowa”). Kiedy dziś przegląda się dokumentację fotograficzną prac artystów z Grupy Działania, zachwyca dopracowana forma i plastyczność ich realizacji: można powiedzieć, że jest to kolejny punkt styczności pomiędzy spuścizną pozostawioną przez Grupę Działania a programem twórczym realizowanym przez Daniela Rycharskiego.

Po obejrzeniu *Galerii-Kapliczki* kolejnym zadaniem uczestników *Gry terenowej* było narwanie szczawiu (panie) i pokrzyw (panowie). Po jego wykonaniu ruszyliśmy do remizy na poczęstunek, gdzie zostaliśmy usadzeni przy zastawionym pączkami i udekorowanym kwiatami bzu długim stole. Wcześniej odwiedziliśmy zaplecze kuchenne, w którym przedstawiono nam jadłospis – „tradycyjne danie, takie jak to na wsi”: zupa szczawiowa i kasza z lebiodą. Lebioda, nazywana tutaj faćką, jest chwastem rosnącym na polach i obecnie rzadko się ją jada, ale kiedyś stanowiła jeden z posiłków chroniących przed głodem. Po obiedzie niektórzy uczestnicy *Gry*, ni stąd, ni z owąd, zaczęli opowiadać o swoich dziadkach i o czasie, który w dzieciństwie spędzili na wsi. Jeden z nich przypomniał sobie, że jego babcia miała w zwyczaju ubierać się w elegancki strój, zasiadając w fotelu przed

emisją „Dziennika”, ponieważ była przekonana, że spikerzy ją widzą – tak samo jak ona ich. Inna osoba opowiadała z kolei o przyuważonym w dzieciństwie zwyczaju smażenia placków ziemniaczanych na blasze kuchni. Gospodyni z Kurówka przekonywała nas, że jest to możliwe i że do takiego smażenia nie potrzeba tłuszczu. Gdzieś w oddali usłyszałam głos mężczyzny mówiącego do kolegi: „Ja się z wsią pogodziłem dopiero teraz...”.

Potem uczestnicy *Gry terenowej* zostali zaproszeni na ognisko: przy kiełbaskach, piwie i wódce, po którą ktoś z przyjezdnych poszedł do sklepu – nastąpił etap wspólnego biesiadowania. „Wspólne” było ono jednak głównie w zamierzeniu. Przyjezdni usiedli wokół ognia, miejscowi trzymali się trochę na dystans. W pewnym momencie nastąpiło jednak wydarzenie, które było powtórzeniem sytuacji, w której uczestniczyłam prawie dziesięć lat wcześniej podczas studenckich wyjazdów etnograficznych (Plińska, 2008). Strażacy ochotnicy, ośmieleni alkoholem, spontanicznie rozdystrybuowali niektóre elementy swoich mundurów pomiędzy najbardziej chętnych i podekscytowanych zamiejscowych uczestników *Gry*. Uczestnicy z radością przymierzali hełmy i mundury i pozowali w nich do zdjęć wspólnie ze strażakami. Po sesji fotograficznej Rycharski, sam ubrany w pas strażacki, zainicjował krąg: wszyscy chwycili się za ręce i wykonali kilka wspólnych rundek ni to marsza, ni to tańca. Wymiana odbyła się w atmosferze żartu i spontaniczności. Fotografiom w strojach strażackich brakowało powagi charakterystycznej dla oficjalnych zdjęć OSP, ale sam marsz-taniec był na swój sposób uroczysty.

Na końcu przyjaciółka artysty namiętnie pocałowała jednego ze współorganizatorów wyjazdu, co spotkało się z gwałtowną, emocjonalną reakcją jednego z miejscowych mężczyzn – gwałtownym szarpnięciem odciągnął on na bok towarzyszkę Rycharskiego, przerywając tym samym pocałunek. Wydarzenie to odbyło się naprzeciwko autobusu, w którym siedzieli już gotowi do wyjazdu uczestnicy *Gry*. W mojej ocenie było to „działanie parateatralne” podobne do tych, o których wspomina Witold Chmielewski (1985). Artysta pisze np. o zagroźeniu używanego powszechnie „skrót” przez jedną z lucimianek, która akurat w tym miejscu postanowiła doglądać wywieszzonego przez siebie prania, by w ten sposób zapobiec sąsiedzkiemu „łażeniu” po „cudzym” (Chmielewski, 1985, s. 24).

Daniel Rycharski w jednym z udzielonych wywiadów powiedział, że namalowane na ścianach budynków gospodarskich w Kurówku „zwierzęta-hybrydy symbolizują zacierające się granice pomiędzy miastem a wsią” (Dauksza, 2016). Przy czym, tak jak starałam się to pokazać, *Gra terenowa* czasem zacierała te różnice, po to, by je kiedy indziej unaocznic. Namalowane przez Rycharskiego zwierzęta mają cechy monstrialne, nie poddają się więc klasyfikacji. Ich monstrialność może nawet wywoływać lęk, który tutaj łagodzi jedynie fakt, że przemykają one „chyłkiem”, w postaci „cienia”, tylko zbliżając się do domu, czy obejścia (por. Kowalski, 2010). Właściwie nie wiadomo, czy są one widoczne, czy niewidoczne? Możliwe, czy też niemożliwe do zaobserwowania? Można przypuszczać, że tak jak opowieść dziadka artysty, Stanisława Adamskiego, pojawiają się tylko po przekroczeniu pewnego progu wzajemnego zaufania i fascynacji. Monstrialnych rozmiarów cienie namalowane przez Rycharskiego są śladem aktywności tajemniczych, być może w pewien sposób „pradawnych” zwierząt, a jednocześnie, jako pewien typ

znaku – wskaźnik – są też częścią ich samych. Zwierzęta, które maluje Rycharski, niewątpliwie są dzikie, a nie gospodarskie. Jego sztuka pokazuje jednak, że z „dzikim”, inaczej niż to opisywały klasyczne monografie etnograficzne, można „być w relacji”. Mieszkańcy Kurówka godzą się na malowanie murali na należących do nich posesjach – na jednej z pocztówek upamiętniających *Grę terenową* sołtys wsi Adam Pesta pozuje do zdjęcia na tle swojej szopy z namalowanym na niej kangurołosem (w filmie *Gra terenowa* Rycharski nazywa zresztą to zwierzę „dinozaurem”). Tajemnicze zwierzęta-hybrydy istnieją więc tylko w relacji z mieszkańcami Kurówka i tak jak o tym mówił artysta, wpisując swoje realizacje w nurt site-specific, nie mogą istnieć gdzie indziej (stąd na warszawskiej wystawie pojawiła się tylko fotograficzna dokumentacja murali, jeszcze jeden „cień”).

Wstępujące w *Grze terenowej* artefakty (przystrojona czerwoną bibułą taczka gnoju, ciasto z lisokrólিকা, bieda-potrawa z „faćki”) skutecznie mediatyzowały społeczne interakcje: rozmowy, komentarze i wzajemne gesty, unaoczniając tym samym splątana sieć nieoczywistych relacji „wiejsko-miejskich” utkaną z różnic i podobieństw. Artysta wpisuje w nią samego siebie, bo jak mi powiedział: „Kiedy przyjadę do Kurówka i przebywam tam dłużej niż trzy-cztery dni, to mi się w ogóle gust zmienia! Na przykład, jak babka mi tam przynosi, pokazuje, że kupiła obrus i pokazuje mi, że jest ładny, to ja wtedy myślę, że on jest ładny. I nawet tego nie analizuję”. Ostatecznie, kuweta dla kota okazała się bardziej śmierdząca niż taczka gnoju, symbolizującego przecież nie tylko nieczystości, ale również lęk przed przemocą w postaci społecznego wykluczenia. Opowiadana nazbyt swobodnie anegdota o żyjącej w beztróskim niemal promiskuityzmie wiejskiej „czarownicy” czy o pozostających w związku partnerskim gejach, na tle gestu fizycznej przemocy wobec performerki kreującej obraz kobiety swobodnie wyrażającej swoją seksualność, w mojej opinii raczej odkryły niż przesłoniły obecność tradycyjnych przekonań regulujących zachowania społeczne przypisywane określonej płci i normatywnie pojmowanej seksualności. Taką interpretację wzmacnia fakt, że jak wyjaśnił mi potem Rycharski, jego „krewny” zareagował gwałtownie, gdyż uznał, że przyjaciółka przynosi artyście – a więc pośrednio także jemu samemu – „wstyd”. Ale jak powiedział mi potem Rycharski, w *Grze terenowej* w jakieś mierze „o to właśnie chodziło, żeby pokazać, że nie jesteśmy równi wcale”.

Jak opowiadał po tym Rycharski: „Chłopi w przeszłości sprowadzeni zostali do statusu bydłęcia, nie mieli w ogóle prawa głosu, nie mieli możliwości tego, żeby się artystycznie wypowiedzieć. Nikt też do nich w ten sposób nie mówił, bo nie byli traktowani jak członkowie społeczeństwa. Idąc za myślą Ledera, oddajemy im tutaj pewną sprawiedliwość – dajemy głos tym, którzy nie mieli prawa głosu”. W dyskusjach naukowych i publicystycznych niejednokrotnie sugerowano, że skutki wielowiekowej zależności są dziś możliwe do oszacowania przy użyciu narzędzi krytyki postkolonialnej. W świetle tego ujęcia, do „przepracowania” jest tutaj zarówno historyczna rola „podporządkowanego”, utrwalona w repertuarze powtarzalnych, trwałych kulturowo gestów, opisanych przez Ewę Klekot jako *samofolkloryzacja*, jak i niewygodna pozycja „kolonizatora”, którą niejako „dziedziczy” zaangażowana w projekty artystyczne czy społeczne realizowane „lokalnie” polska inteligencja (Klekot, 2014; zwrócił na to uwagę również Rakowski, 2013). Roch Sulima słusznie

zauważył jednak, że dzisiejszy powrót wątku „chłopskiej krzywdy” i „wstydliwych rodowodów” wpisuje się w dyskurs polityk tożsamościowych, angażujących nie tylko ową inteligencję, ale też samych mieszkańców wsi i ich potomków (Kot, 2013). Podążając za intuicją wyrażoną przez tego badacza, argumentowałabym, że w swoich działaniach artystycznych Daniel Rycharski stara się zarówno łączyć, jak i konfrontować ze sobą pokolenie swoich miejskich rówieśników i ich „zapomnianych” chłopskich „krewnych”. Artysta wciąż pracuje nad filmem dokumentującym *Grę terenową*, w którym oddaje głos mieszkańcom wsi. W filmie jedna z kobiet śpiewa piosenkę o wnukach („miejskie grubasy, urzędniki”), które przyjeżdżają na wieś rzekomo „pomóc” dziadkowi „w robocie”. W rzeczywistości chodzi im o to, żeby uzupełnić swoje zapasy żywności produktami ze wsi. Przy okazji film, którego wersję roboczą oglądałam, oferuje jeszcze coś innego: Galeria – Kapliczka pozwala spojrzeć na nas samych – tym razem nie miejscowych, ale przyjezdnych – jakby trochę z zewnątrz.

Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Witolda Chmielewskiego:

Mamy w Lucimiu, od kilku lat, swoje własne domy z kawałkiem ziemi. Na zewnątrz sytuacja dość typowa dla lat siedemdziesiątych. Artyści z miasta kupili sobie daczę za wsią, by wpadać tam na weekendy i wakacje i zażywać wspólnie z zaprzyjaźnionymi artystami odświeżających kąpeli w naturze. Żyjąc w świecie Sztuki, zanurzać się, od czasu do czasu, w świecie wsi. [...] A chłopów można by traktować co najwyżej jak źródło zaopatrzenia w nieskażone cywilizacją wiktuały, lub jako egzotycznych gości wieczornych biesiad, ożywiających prostotą „dobrego dzikusa” znudzone sobą towarzystwo z miasta. Tak, jak czyni to znaczna część inteligencji miejskiej – najczęściej o wiejskim rodowdzie – dla której dacza, chata czy dwór jest nowoklasowym obowiązkiem (Chmielewski, 1985, s. 25).

Bibliografia

- Cichoński S., Ronduda Ł. (2014). *Co widać. Polska sztuka dzisiaj*. Pobrano z: <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/co-widac> (7.03.2016).
- Chmielewski W. (1985). Inspiracje i działania plastyczne w Lucimiu. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 39(1–2), s. 23–36.
- Dauksza A. (2016). Rozmowa: bez tytułu o wsi. Teorie działań artystycznych. *Mała Kultura Współczesna*, 12.01. Pobrano z: <http://malakulturawspolczesna.org/2016/01/12/rozmowa-bez-tytułu-o-wsi-teorie-działan-artystycznych/> (7.03.2016).
- Jackowski A., Koruslak E., Szewczyk H. (1985). O lucimskim eksperymencie (dyskusja). *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 39(1–2), s. 44–48.
- Kamińska A. (1982). *Notatnik 1965–1972*. Poznań: W drodze.
- Klekot E. (2014). Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej. *Kultura Współczesna*, 1, s. 86–99.
- Kot E. (2013). Z tych naszych Indian, z Rochem Sulimą rozmawia Ewa Kot. *Znak*, 694. Pobrano z: <http://www miesiecznik.znak.com.pl/694z-rochem-sulima-rozmawia-elzbieta-kot-z-tych-polskich-indian/> (7.03.2016).

- Kowalski P. (2010). Kilka uwag o monstrach i potworach. W: A. Malewska-Szałygin, M. Radkowska-Walkowicz (red.), *Antropolog wobec współczesności. Tom w darze Profesor Annie Zdrożyńskiej*. Warszawa: Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UW.
- Leder A. (2014). *Prześlona rewolucja*. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Lévi-Strauss C. (1968). *Totemizm*. Aniela Steinsberg (przeł.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Łagodzka D. (2011). Street art na wsi. *Magazyn Sztuki*, 1, s. 133–138.
- Olędzki J. (1961). Doroczne pieczywo obrzędowe północno-wschodniej Polski. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 15(1), s. 3–23.
- Olędzki J. (1971). *Kultura artystyczna ludności kurpiowskiej*. Wrocław: Ossolineum.
- Perzanowski A. (2009). *Odmieńcy. Antropologiczne studium dewiacji*. Warszawa: DiG.
- Plińska W. (2008). Ochotnicza straż pożarna – klub kultury. W: I. Kurz (red.) *Lokalnie. Animacja kultury/Community arts*. Warszawa: Instytut Kultury Polskiej UW, s. 89–92.
- Radcliffe-Brown A.R. (1952). The sociological theory of totemism. W: A.R. Radcliffe-Brown, *Structure and function in primitive society. Essays and addresses*. London: Cohen & West.
- Radcliffe-Brown A.R. (1951). The comparative method in social anthropology. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 81(1–2), p. 15–22.
- Rakowski T. (2013). Potomkowie chłopów – wolni od kultury. *Znak*, 692. Pobrano z: <http://www miesiecznik.znak.com.pl/6922013tomasz-rakowskipotomkowie-chlopow-wolni-od-kultury/> (7.03.2016).
- Stanisz A. (2013). *Rodzina made in Poland. Antropologia pokrewieństwa i życia rodzinnego*. Poznań: Nauka i Innowacje.
- Stelmach M. (2016). Miejsce po jeleniu. Rozmowa z Ewą Tatar. *Dwutygodnik*, 182. Pobrano z: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6477-miejsce-po-jeleniu.html?print=1> (7.03.2016).
- Tylor E.B. (1899). Remarks on totemism, with special reference to some modern theories concerning it. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 28(1–2), p. 138–148.
- Viveiros de Castro E. (1998). Cosmological deixis and Amerindian perspectivism. *The Journal for the Royal Anthropological Institute*, 4(3), p. 469–488.

Gry terenowe by Daniel Rycharski as an Animation of Bonds of Kinship

Abstract

The field game of Daniel Rycharski was a participatory art project curated by Szymon Maliborski from the Museum of Modern Art in Warsaw and conducted in the artist's home village Kurówko, North Mazovia, in 2014. In cooperation with local contributors, Rycharski prepared a set of *field games*, such as: "fertilizing the field with manure" or "gathering edible weeds" to entertain visitors from Warsaw. In this article, drawing on my ethnographic data and selected interpretations, I argue that the main topic of *The field games* were kin-based social relationships. The aim of the project was to bring together those who Rycharski imagined as "descendants" of Polish peasants and their forgotten "ancestors". The majority of participants were employees of cultural institutions, so his project also aimed at renegotiation of the conditions under which contemporary "new folk art" can be created.

Key words: anthropology of art, kinship, totemism, participatory art projects, "new folk art", Kurówko, Warsaw Museum of Modern Art, peasant activism

Nota o autorze

Weronika Plińska – ur. w 1983, antropolożka kultury, absolwentka studiów doktoranckich w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie przygotowała rozprawę doktorską *Działania animacyjne w społecznościach lokalnych. Perspektywa antropologii sztuki* pod kierunkiem prof. dr hab. Rocha Sulimy. Jako wykładowczyni obecnie współpracuje z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej UW. W latach 2010–2011 była stypendystką w University College London na Wydziale Antropologii i w School of Slavonic and East European Studies. Zajmuje się antropologią sztuki i kultury materialnej, animacją kultury/community arts, etnografią „wspólnot profesjonalistów” oraz metodologią badań społecznych. W latach 2012–2014 współpracowała z Helsińską Fundacją Praw Człowieka, gdzie prowadziła badania społeczne na zlecenie Agencji Praw Podstawowych Unii Europejskiej.

Sebastian Stankiewicz

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

**O niejawnej poznawczości praktyk artystycznych –
casus Moneta**

Artyści tworzą, pozostając zazwyczaj w silnej więzi z otaczającą ich rzeczywistością, ale czy z tego wynika, że artyści czynią z niej przedmiot badania lub poznania w swojej sztuce? Mimo wszystko, wydaje się, że na postawione w ten sposób pytanie, znacznie więcej osób będzie skłonnych odpowiedzieć twierdząco, aniżeli na pytanie sformułowane trochę bardziej konkretnie: czy artyści uprawiają w swej twórczości pewien rodzaj praktyk badawczych, dyscyplinowanych za pomocą wybranej przez siebie metodologii i nastawionych na uzyskiwanie rezultatów poznawczych?

Zapewne większość zapytanych osób będzie się skłaniała ku temu, aby w ogóle oddalić takie pytania, uważając, że sztuka pozostaje zasadniczo domeną kreacji. Jednakże postawienie tego zagadnienia oprócz wspomnianej zdroworozsądkowej refleksji na temat twórczości artystycznej, ma jeszcze inną rację bytu, na którą od pewnego czasu zwracają uwagę m.in. tacy teoretycy, jak Wolfgang Welsch (por. Welsch, 2005; Welsch, 2014, s. 151, 153–154). Otóż, w ostatnich dekadach możemy zauważyć, że w świecie sztuki coraz częściej pojawiają się postawy artystyczne, w których twórcy otwarcie zbliżają się w swych praktykach na polu sztuki do działań badawczych podejmowanych przez naukowców na gruncie nauk humanistycznych, przyrodniczych lub społecznych. Jedni artyści badają kulturę z uwagi na złożony system jej ograniczeń i możliwości, inni tropią społeczne interakcje, a jeszcze inni podejmują problemy, które wymagają wykorzystania bardzo zaawansowanych technologii badawczych. Zwraca uwagę, że zdeklarowane postawy naukowe można zaobserwować najczęściej wśród artystów, którzy uprawiają sztuki powiązane z rozwojem różnego rodzaju nowoczesnych technologii. Tak jest m.in. w przypadku działań artystycznych występujących w obszarze nowych mediów lub mediów cyfrowych, czy też w nurcie biotechnologicznie zorientowanego bio-artu. Ten ostatni przykład wyróżnia się szczególnie, ponieważ artyści tacy, jak Marta de Menezes, Eduardo Kac lub Oron Catts i Ionat Zurr z Tissue Culture and Art Project, chociaż w swojej pracy nie rezygnują z kreacyjnego toposu, to jednak zdecydowanie bardziej świadomie podkreślają w swych postawach obecność aspektów poznawczych i metod naukowych. Praktyki twórcze tych artystów przeobrażają się w związku z tym często w działania naukowców-badaczy lub inżynierów, którzy przeprowadzają swoje eksperymenty w kontrolowanych laboratoryjnych warunkach. Artyści bio-artu podkreślają nawet

wprost, że zamienili pracownie artystyczne na laboratoria, a pędzle i farby zastąpili probówkami, preparatami i bioreaktorami¹.

Oczywiście, można stwierdzić, że tego typu sytuacje, kiedy artyści przyjmują świadomie postawę artysty–naukowca, tworząc szeroko komentowane realizacje – jak chociażby *GFP Bunny* czy *Edunia Kaca* (Kac, 2014, s. 164–167, 172–174) – i tak stanowią w świecie sztuki raczej wyjątek niż prawidłowość. Ale czy poznawczość i badawczość realizowana w pracy artystycznej ogranicza się w sztuce jedynie do takich świadomych postaw twórczych? Czy może aspekt kognitywny realizowany jest częściej, mimo że sami artyści nie mówią o tym wprost?

W artykule chciałbym wskazać, że obok świadomie podejmowanych przez artystów strategii poznawczych mogą istnieć także strategie częściowo lub całkowicie utajone, których kognitywny charakter jest nieuświadomiony. Przedmiotem refleksji będą neurobiologiczne koncepcje Semira Zekiego oraz jego teoria dotycząca problematyki koloru w cyklu obrazów *Katedra w Rouen* Claude’a Moneta. W toku wywodu kolejno przedstawiony zostanie neuroestetyczny kontekst całej argumentacji obejmujący koncepcje: funkcji mózgu wizualnego, mitu widzącego oka oraz funkcjonalnej definicji sztuki, który zostanie następnie – po wprowadzeniu w cykl obrazów Moneta – skonfrontowany z badaniami Edwina Landa i Zekiego dotyczącymi mechanizmów konstruowania koloru w mózgu wzrokowym. Cała argumentacja będzie zmierzała do wskazania kilku wniosków i refleksji związanych z hipotezą o „utajonych” praktykach badawczych Moneta.

Funkcja mózgu wzrokowego a funkcja sztuki, mit widzącego oka

W swojej książce *Inner Vision*, Semir Zeki zaproponował nową naukę, neurologię estetyki, czyli neuroestetykę (Zeki, 1999, s. 2 i n.), która z jednej strony ma łączyć jego neurobiologiczną profesję z „prywatnym” zainteresowaniem sztuką, z drugiej jednak ma stworzyć interdyscyplinarną platformę, na której spotykać się mogą oferująca najnowszą wiedzę o procesach mózgowych neurobiologia z największymi osiągnięciami kultury artystycznej. Mówiąc inaczej, neuroestetyka została stworzona jako dyscyplina zajmująca się m.in. badaniem procesów percepcyjnych przy tworzeniu i odbiorze dzieła sztuki, a dokładniej, badaniem mózgowych korelatów przeżycia estetycznego² w odniesieniu do różnego rodzaju wytworów artystycznych (por. Bremer, 2013). Zasadnicze problemy napotymane w przedsięwzięciach interdyscyplinarnych, związane z nieadekwatnością założeń, celów, metod i pojęć, pozostają w ramach neuroestetyki kwestią, która wymaga niezwyklej ostrożności. Jednak wartość heurystyczna takiej dyscyplinarnej konfrontacji wiąże się z możliwością wzajemnej inspiracji, ponieważ badanie sztuki może sugerować neurobiologom

¹ Por. wypowiedź Marty de Menezes o jej wystawie *Body-Nature*, która odbyła się w Pav/Living Art Park w Turynie, 5.02. – 24.04.2011, kurator C. Cravero: <https://www.youtube.com/watch?v=39u63brKqgs> (27.03.2016); albo relację z wystawy *Crude Life* Orona Cattsa i Ionat Zurr, która się odbyła w CSW Łaźnia w Gdańsku, 31.03 – 22.04.2012, kurator: R. Kluszczyński: <https://www.youtube.com/watch?v=IOTpT6asopY> (27.03.2016) (por. także: Kac, 2014, s. 172 i n.).

² Badanie procesów zachodzących w mózgu w czasie tworzenia i odbioru sztuki stało się w ostatnich latach bardziej dostępne dzięki powszechnemu zastosowaniu różnych technik neuroobrazowania takich, jak np. funkcjonalny rezonans magnetyczny (fMRI).

zjawiska, na które warto zwrócić uwagę przy projektowaniu kolejnych eksperymentów, natomiast wiedza naukowa może przyczynić się do interesujących reinterpretacji intuicji i doświadczeń artystycznych twórców (por. Ramachandran i Hirstein, 1999/2006).

Powszechnie zgadzamy się z obserwacją, że artyści w sztuce od zawsze intuicyjnie wydobywali pewne procesy, mechanizmy i zjawiska funkcjonujące w rzeczywistości, aby następnie zostały one nazywane, sprobematyzowane i były rozwijane w ramach dyskursów różnych nauk. Jednak kategorie intuicji i doświadczenia artystycznego, których dotyczy to stwierdzenie, są z jednej strony oczywiste i wiążą się z tym, co bezpośrednio wiemy, z drugiej jednak, przynależą do kategorii niemych. Czy nie jest w związku z tym tak, że artyści drogą intuicji i swojej praktyki twórczej, za pomocą pomijających formę dyskursywną środków artystycznych, wnoszą wiedzę na temat otaczającego świata? Zeki, podkreślając stale, że wiedza na temat mózgu wzrokowego (MW) jest mimo upływu czasu dopiero w swym początkowym stadium rozwoju (Zeki, 1999, s. 1), próbuje w pewnym zakresie pokusić się o postawienie kilku hipotez, które dają nam wgląd w niektóre nieme intuicyjne mechanizmy. Do tych koncepcji należą powiązane ze sobą teorie: hipoteza funkcji mózgu wzrokowego, hipoteza neurobiologicznej funkcjonalnej definicji sztuki oraz hipoteza mitu widzącego oka.

W przypadku podstawowej funkcji – umiejscowionego zasadniczo w płacie potylicznym i zajmującego ponad $\frac{1}{4}$ powierzchni kory mózgowej człowieka – MW, neurobiologowie są raczej zgodni i twierdzą, że jest nią funkcja kognitywna polegająca na zdobywaniu wiedzy o świecie. Jednakże koncepcja Zekiego zawiera dwa dodatkowe uzupełnienia. Po pierwsze, przedmiotem tej wiedzy są trwałe charakterystyki cech świata, czyli stałe, niezmiennie, permanentne cechy obiektów i zjawisk w świecie zewnętrznym (Zeki, 1999, s. 4 i n.)³, a po drugie, aby dotrzeć do takich niezmienników wizualnych świata, praca MW musi się opierać na zastosowaniu w widzeniu zasady abstrakcji, co dobrze ilustrują badania nad specyfiką jego neuronów specjalizujących się w reakcjach na konkretne bodźce: ruch w lewą lub prawą stronę, ten, a nie inny kolor, tę, a nie inną orientację linii. Rewersem powszechnej w korze mózgowej specjalizacji neuronów na określony typ bodźca, jest właśnie abstrakcja polegająca na tym, że np. reakcja neuronu na bodziec czerwony abstrahuje od tego, czy bodziec ten porusza się, czy też związany jest z takim a nie innym kształtem (por. Zeki, 2012, s. 23–34). Neurobiologiczny proces abstrakcji wiąże się zatem z tym, że poszczególne neurony, specjalizując się w konkretnym atrybucie sceny wizualnej, niejako „wyławiają” bodźce dla siebie⁴.

Z opisu funkcji MW Zeki wyprowadza następnie neurobiologiczną funkcjonalną definicję sztuki, twierdzi bowiem, że artyści w swoich praktykach, nie mogąc przezwyciężyć biologicznych mechanizmów związanych z fizjologią percepcji, także realizują tę podstawową kognitywną funkcję mózgu. Artyści nie mogą wykroczyć poza

³ We współczesnej literaturze neurobiologicznej istotną funkcję pełni teoria dwóch strumieni wzrokowych, w której przyjmuje się, że główną funkcją MW jest działanie (por. Milner, Goodale, 2008). W moim rozeznaniu, te obie koncepcje wcale się nie wykluczają i należy traktować je jako opisy komplementarne.

⁴ Zasada specjalizacji i abstrakcji dostrzeżona przez Zekiego rozciąga się na wszystkie obszary kory i dotyczy ma najogólniejszej funkcji wszystkich neuronów korowych, nie tylko tych występujących w MW (por. Zeki, 2012, s. 23–26).

organizację i prawa rządzące MW i muszą się tym determinantom podporządkować, w efekcie czego funkcja sztuki staje się właściwie przedłużeniem funkcji MW: „Zasadniczą funkcją MW jest zdobywanie wiedzy o świecie dookoła nas [a] sztuki wizualne w większości, chociaż nie wyłącznie, są produktem jego aktywności” (Zeki, 1999, s. 8). Zdaniem Zekiego, funkcją sztuki jest w związku z tym: reprezentowanie stałych, trwałych, podstawowych i niezmiennych cech obiektów, powierzchni, twarzy, sytuacji, zdarzeń, co daje nam możliwość nabywania wiedzy nie tylko o tym konkretnym obiekcie, twarzy, sytuacji czy zdarzeniu, lecz nabywanie wiedzy w ogóle (Zeki, 1999, s. 9–10).

Jeśli uznać hipotezy związane z funkcją MW i sztuki, to wynika z nich, że artysta nawet wtedy, gdy nie zakłada intencjonalnie aktywności badawczej, to i tak zawsze w jego działaniach bierze udział komponent poznawczy. Zeki posuwa się nawet dalej, twierdząc, że artysta zawsze pozostawał realizującym podstawowe funkcje i cele ludzkiego mózgu „nieświadomym neurobiologiem” (Zeki, 1993; Zeki, 1999, s. 2; por. Ramachandran, Hirstein, 1999/2006), który nawet jeśli nie stawiał przed sobą otwarcie celów badawczych, to zawsze podlegał tym determinantom.

Trzecią, powiązaną z hipotezami funkcji MW i funkcji sztuki, koncepcją Zekiego jest teoria mitu widzącego oka, która opiera się na dwóch połączonych tezach: a) widzimy mózgiem a nie okiem, b) widzenie nie ma w sobie nic z procesu biernego odbijania tego, co po prostu przed nami się znajduje, lecz na aktywnym, bardzo zaawansowanym konstruowaniu każdej – nawet tej najbardziej nam znanej, codziennej sceny wizualnej (por. Zeki, 1999, s. 13–21). W myśl tych ustaleń badawczych Zekiego, chociaż oko do widzenia jest niezbędne, to widzenie ma charakter mózgowy. Oko pełni raczej funkcję kanału przekazywanego dla bodźców wizualnych, które następnie przekazywane są do obszaru V1 w korze potylicznej (czyli do tzw. pierwszorzędowej kory wzrokowej)⁵, następnie do V2, a potem, w zależności od charakterystyki bodźców, do specjalistycznych modułów związanych z przetwarzaniem określonego typu wizualnego atrybutu – aby wymienić tu tylko V3, V3A, V4 (kolor), V5 (ruch), czy moduł rozpoznawania twarzy w korze skroniowej. W koncepcji Zekiego, obraz wizualny powstaje w efekcie na drodze modułowego przetwarzania bodźców (z uwagi na ich charakter) oraz na dodatkowym zaangażowaniu trzech supramodułowych procesów: a) *selekcji*, polegającej na tym, że z szerokiego zakresu nieustannie zmiennych informacji wyodrębnia się te ważne dla identyfikacji aspektów stałych, b) *pominięcia* elementów niestałych, oraz c) *porównania* wybranych informacji z posiadanymi rekordami wizualnymi zmagazynowanymi w pamięci. Jeśli supramodułowe procesy stanowią sedno aktywności procesu widzenia, to o oku możemy powiedzieć jedno: oko tak naprawdę nie jest w stanie dokonać selekcji bodźców, pominięcia tych nieistotnych i ich porównania – te procesy zachodzą dopiero na poziomie MW⁶.

⁵ Przekazywanie bodźców z siatkówki do V1 odbywa się w taki sposób, że siatkówka oka dzięki sieci nerwów wzrokowych jest zmapowana w pierwszorzędowej korze wzrokowej tworząc tzw. siatkówkę mózgową. Ta retinotopowa organizacja polega bliżej na tym, że sąsiadujące komórki nerwowe siatkówki oka połączone są z sąsiadującymi komórkami V1, przy czym, obszar widzenia ostrego w siatkówce oka – dołek żółtej plamki – zmapowany jest na nieproporcjonalnie większym obszarze mózgu niż pozostałe komórki nerwowe oka, związane z widzeniem peryferyjnym.

⁶ Idea biernego oka, na którego siatkówce „odciska” się „obraz rzeczywistości”, przez długi czas była wspierana koncepcją istnienia kory skojarzeniowej, będącej korą wyższego

Trzy powyższe, zarazem komplementarne względem siebie, koncepcje, opracowane na podstawie kilkudziesięciu lat badań neurologa nad MW, tworzą razem – co prawda dość szkicowo przedstawioną, ale konieczną – ramę uzasadnienia dla przedśledzenia utajonej badawczości praktyki artystycznej Moneta na konkretnym przykładzie jednego z atrybutów sceny wizualnej, jakim jest kolor.

Fasady w Rouen Moneta

Cykl *Katedra z Rouen* składa się z 30 obrazów przedstawiających katedrę Notre-Dame. Spośród wszystkich płócien, 28 ukazuje niemal to samo ujęcie fasady w różnych warunkach atmosferycznych, w różnych porach dnia a nawet – w różnych porach roku, co było możliwe dzięki temu, że seria powstawała w trakcie kilku wizyt Moneta w Rouen w latach 1892–1894. Tematyką obrazów, pomijając stałość motywu fasady katedry, jest zapis wrażeń zmysłowych w nieustannie zmieniających się warunkach oświetleniowych, co w efekcie przekłada się na duże zróżnicowanie kolorystyczne portretowanej fasady w różnych obrazach cyklu. W zależności od dominujących długości fal promieniowania elektromagnetycznego w konkretnych warunkach pogodowych, fasada przejawia odpowiadający tej długości fal przeważający kolor światła rozproszonego.

W utrwalonej i wielokrotnie powielanej wizji poetyki impresjonizmu do wyróżników tego malarstwa zaliczano przede wszystkim dążenie do ewokowania emocjonalnego w swym charakterze nastroju chwili, które realizowano poprzez szkicowość, sugestię formy, brak modelunku, niedokończenie, rozmycie lub uzyskiwanie sumarycznej plamy barwnej i całościowego efektu z wielu rozwibrowanych tonów, odcieni i barw, nakładanych widocznymi dla oka uderzeniami pędzla. Z formalnego punktu widzenia, stylizyka i dobierane środki wyrazu, sugerowały notatnikową metodę pracy polegającą na pośpiesznym zapisywaniu momentów, które za chwilę znikną. Korespondował z tym dobór malowanych motywów, wyłuskanych z codzienności jedynie dzięki kryterium świetlnokolorystycznej atrakcyjności zauważonego widoku.

Wizja opisu impresjonizmu okazuje się jednak złudna do pewnego stopnia, gdy przyjrzymy się bliżej pracy Moneta nad cyklem katedr. Z listów samego malarza oraz z opisów niektórych historyków sztuki dowiadujemy się, że zainteresowanie malarza zapisem ulotnych wrażeń zmysłowych nie było sentymentalną, łatwą i przyjemną formą „pamiętnikarstwa”, lecz raczej ciężkim doświadczeniem:

Jak zawsze, malowanie obrazów sprawiało mu wielkie trudności, które przywodziły go do rozpacz. Miewał nocne koszmary z walącą się na niego katedrą w różnych kolorach – różowym, niebieskim i żółtym... [Monet pisał:] ”Praca nie posuwa się zbyt sprawnie”

rzędzi; w niej miało zachodzić łączenie poszczególnych informacji wejściowych w całościowy obraz. Zeki w swoich badaniach przedstawił przekonujące dowody na to, że anatomicznie w mózgu nie można zaobserwować takiego nadrzędnego obszaru, do którego spływają wszystkie informacje wzrokowe. Rozwiązaniem badacza jest teza, że miejsce przetwarzania bodźca jest tożsame z miejscem powstawania perceptu, czyli świadomości tego bodźca (Zeki nazywa je mikroświadomościami) (Zeki, 1999, s. 18–21; Zeki, 2012, s. 76–80).

nie, głównie z tego powodu, że każdego dnia odkrywam coś, czego dzień wcześniej nie widziałem... Ostatecznie, próbuję dokonać rzeczy niemożliwej” (Howard, 1997, s. 224).

Wizja ciężkiej pracy, aby zobaczyć, czy też zrealizować „coś niemożliwego”, jest interesująca i zdecydowanie odbiega od popularnej recepcji impresjonizmu, w której praca polegała jedynie na plenerowym, szybkim uchwyceniu wizualnych bodźców i niejako na „przeklejanii” ich na płótno. O charakterze tej pracy, niemającej nic wspólnego ze zręcznością czy łatwością, więcej mówi opinia Rogera Fry, głównego przedstawiciela estetycznego formalizmu: „Monetowi zależało jedynie na zreprodukowaniu na płótnie rzeczywistego wrażenia wzrokowego tak wiernie, jak to tylko możliwe... Jego celem była prawie wyłącznie naukowa dokumentacja wyglądnów” (Fry, 1932/2010, s. 127). Fry dostrzega systematyczny, naukowy (czy może wręcz analityczny?) aspekt procedury twórczej Moneta, który z uwagą starał się „zdokumentować wyglądnów”. Reprodukowalność wyglądnów czyniona przez mimetystę wydaje się procedurą przeprowadzaną bez pośpiechu, żmudną i czasochłonną. Interesująca jest tu jednak obecność frustracji, relacjonowanej przez samego artystę, bo ta mogłaby sugerować raczej brak umiejętności lub cierpliwości, aby zrealizować coś, co już jest dane, i w zasadzie łatwe – a przynajmniej o czym myślimy, że jest dane i łatwe.

Tu pojawia się zasadnicza reinterpretacja widzenia, na którą wskazuje Zeki w swoich analizach MW Moneta (por. Zeki, 1999, s. 209–215). Artysta, zdaniem neurobiologa, po prostu malował to, czego nie mógł zobaczyć, i to prawdopodobnie było powodem koncentracji uwagi, że próbuje dokonać rzeczy niemożliwej. Zeki opisuje problem w ten sposób: oglądając obrazy fasady katedry z punktu widzenia neurobiologii, można dojść do wniosku, że płótna cyklu stanowiące zapis dominującej długości fal świetlnych, sugerują, iż malarz cierpiał na dyschromatopsję, czyli dysfunkcję polegającą na uszkodzeniu odpowiedzialnego za przetwarzanie koloru modułu V4 w MW. Jednak ta diagnoza, która wzięła się z neurobiologicznej ewaluacji samych obrazów, nie wydaje się właściwa, ponieważ nic nie wskazuje na to, że artysta cierpiał w czasie malowania katedry na dysfunkcję wzroku (Zeki, 1999, s. 212; por. Ravin, 1998). Według argumentacji Zekiego, Monet widział normalnie, chociaż namalował coś, czego nikt normalnie widzący nie dostrzega na co dzień, ponieważ nasz biegły w konstruowaniu kolorów MW podlega niezbywalnej zasadzie stałości koloru (*color constancy*). To właśnie ta zasada, sformułowana w 1971 przez Edwina Landa, sprawia, że nie potrafimy np. zobaczyć koloru liścia inaczej niż jako zielony, niezależnie od tego, czy mamy to zrobić przy porannym, południowym czy zachodzącym słońcu.

Dlaczego widzimy kolory jako stałe w nieustannie zmiennych warunkach oświetleniowych? Badający stałość widzenia koloru „Mondrianowski eksperyment” Landa polegał na tym, że na planszę przypominającą trochę obrazy Mondriana, składającą się z różnokolorowych prostokątnych płaszczyzn, rzutowano z trzech projektorów światło czerwone, niebieskie i zielone, zmieniając w toku eksperymentu stosunek natężenia emisji poszczególnych kolorów. Mimo zmiennych wartości koloru światła, osoby normalnie widzące postrzegały kolory prostokątów jako stałe, niezależnie od zmiennych dominant kolorystycznych rzutowanego światła. Rzutowane światło mogłoby zmienić rzeczywisty kolor powierzchni, jedynie w przypadku, gdyby plansza była monochromatyczna i przedstawiała jeden kolor powierzchni. Wnioski płynące

z eksperymentu są bardzo istotne, ponieważ okazuje się, że widzenie kolorów jako stałych jest możliwe dopiero wtedy, gdy na płaszczyźnie występują przynajmniej dwa sąsiadujące ze sobą kolory. Ludzki MW jest w stanie dokonać wtedy porównania zmiany stosunku koloru światła, to znaczy, oblicza, że na płaszczyznę np. zieloną zestawioną z czerwoną, pada w danym momencie tyle samo więcej światła czerwonego lub niebieskiego (por. Zeki, 1999, s. 185–195). W przypadku monochromatycznej planszy nie obserwujemy stałości koloru powierzchni, gdyż zmiana koloru światła, wskutek braku punktu odniesienia, zmienia kolejne identyfikacje barwy płaszczyzny.

Wnioski związane z obecnością zasady stałości koloru w normalnym widzeniu polegają zasadniczo na kilku ustaleniach: a) zasada stałości występuje zawsze, gdy mamy do czynienia z kolorami sąsiadującymi, b) a jej zasadniczym elementem jest mechanizm porównania stosowany w sposób automatyczny przez MW, oraz – c) to, że kolor punktu lub płaszczyzny widzianych w izolacji od barw sąsiadujących są efektem dominującej barwy światła rzutowanego na ten punkt lub płaszczyznę. Te ustalenia Landa Zeki uzupełnia o wyniki swoich badań, twierdząc, że choć droga percepcji koloru biegnie od siatkówki przez nerw wzrokowy do V1 i V2, a następnie do V4, gdzie mamy do czynienia z ostateczną fazą konstrukcji koloru, to normalne widzenie koloru zależy od tego, aby każdy z tych poziomów funkcjonował bez zarzutu. W przypadku uszkodzenia V4, pojawiają się problemy w identyfikacji barwy, aż do momentu, gdy pacjent nie rozpoznaje ich w ogóle, a nawet nie posiada pamięci kolorów, które widział w przeszłości; świat wtedy jawi się w walorowej biało-czarnej tonacji. Innym uzupełnieniem Zekiego jest identyfikacja mechanizmu porównawczego funkcjonującego na ścieżce przetwarzania koloru. Neurolog twierdzi bowiem, że zachodzi porównanie między wielkościami pól recepcyjnych neuronów V1 i V2 a polami recepcyjnymi V4 oraz ich zawartościami. Pola z V1 i V2 są dużo mniejsze i są w związku z tym zdolne rejestrować tylko bodźce tak, jakby występowały one w izolacji od barw sąsiednich, czyli odnosząc się do opisanego powyżej eksperymentu: pola te nigdy nie obejmą granicy dwóch prostokątów o różnym kolorze powierzchni. Dopiero dużo większe pola recepcyjne V4, które z kolei zawsze te granice uwzględniają, są w stanie dokonać porównania zmian zachodzących na różnokolorowych prostokątach w zależności od tego, ile i jakiego światła będziemy rzutować na planszę. Neurony z V1 i V2 są w stanie jedynie uwzględnić tzw. luminancję, czyli wyłowić rozproszone w powietrzu fale o dominującej długości, natomiast widzenie kolorów jako stałych, polega w efekcie na *odrzuconiu* luminancji. Oznacza to, że normalne widzenie koloru wiąże się z *odrzucaaniem* zmienności, czyli tego, co niepotrzebne – jednym słowem z abstrahowaniem od nieustannej zmienności fal świetlnych.

Nasze codzienne doświadczenie i doświadczenie Moneta malującego cykl z Rouen, przemawiają za tym, że malarz, widząc normalnie, nie potrafił zrezygnować z automatycznej zasady stałości koloru, ponieważ w normalnej scenie wizualnej, czyli tej, która roztacza się przed naszymi i Moneta oczami, mamy do czynienia zawsze z barwami będącymi w jakimś sąsiedztwie. Jeśli uzmysłowimy sobie, że Monet wziął projekt namalowania koloru światła rozproszonego w powietrzu i objającego się od fasady katedry, okaże się, że malarz chciał namalować luminancję na przekór zasadzie stałości koloru. Ustaliliśmy, że normalnie nie jesteśmy w stanie tego zrobić, zatem próba oddania luminancji byłaby intencjonalną, choć nieuświadomioną

próbą „wyłączenia” modułu V4. Jeśli Monet nie mógł zobaczyć tego, co malował, ponieważ nie mógł przewyżczyć fizjologii percepcji, to musiał w takim razie te widoki albo rekonstruować, albo próbować zobaczyć każdy malowany punkt fasady katedry jakby znajdował się on w absolutnej izolacji; najprawdopodobniej robił i jedno, i drugie. Wniosek neurobiologiczny brzmi zatem: Monet starał się malować kolory za pomocą odbierających luminancję neuronów V1 tak, jakby na nich kończył się szlak przetwarzania koloru w jego mózgu. Nie jest to możliwe i Monet zdawał się o tym wiedzieć, mówiąc, że próbuje osiągnąć niemożliwe.

Takie moderowanie każdego punktu fasady katedry z uwagi na panujące warunki oświetleniowe, aby osiągnąć efekt namalowania luminancji, wiązało się z tym, że artysta z premedytacją wykorzystywał swoją wiedzę, aby malować coś, co znacząco różniło się od rzeczywistej sceny wizualnej, którą widział, stojąc przed katedrą w Rouen. Z jednej strony można zakwalifikować to jako próbę uwiecznienia ulotnych chwil, jak zwykło się czynić, ale chyba bardziej właściwe będzie podkreślenie tego, że w istocie praca Moneta polegała na naukowym badaniu i analizie procesu percepcji. Nie mając tej wiedzy o MW, co Zeki, malarz posługiwał się jedynie swoją intuicją i doświadczeniem, ale brak dyskursywnego uzasadnienia dla tej badawczej procedury zdecydował o takiej a nie innej recepcji twórczości Moneta i całego impresjonizmu. Niewielu krytyków, historyków i teoretyków sztuki zauważało naukową systematyczność, ale i tak bardziej skłonni byli uznawać to za pasję kolekcjonowania stadiów zmienności.

Neuroestetyczną ocenę obrazów Moneta zdają się potwierdzać trzy inne świadectwa z przeszłości. Pierwszym są słowa, jakie wypowiedział malarz w rozmowie z wielbicielem jego twórczości Georgesem Clemenceau, że chciałby urodzić się ślepy, a potem odzyskać wzrok, aby móc malować wrażenia wzrokowe, które byłyby niezakłócone przeszłymi doświadczeniami (za: Zeki, 1999, s. 214). W tej myśli wyrażona została znana wszystkim artystom neurobiologiczna prawda mówiąca, że: nabywane przez nas pamięciowe rekordy wizualne stają się narzędziem widzenia, tzn., że aby coś zobaczyć naprawdę, należy zobaczyć to coś tak, jakby się widziało to po raz pierwszy w życiu. Posiadane rekordy wizualne (czyli posiadana wizualna wiedza o świecie) były przeszkodą w malowaniu katedry, podobnie jak przeszkodą była stałość kolorystyczna, na co wskazuje drugie świadectwo. Z listów artysty wiemy bowiem, że Monet wcale nie malował szybko, aby uchwycić umykające wrażenia wzrokowe, wręcz przeciwnie, przysparzało mu to wielu cierpień, a większość obrazów cyklu zasadniczo była przepracowywana ponownie w pracowni⁷, w odcięciu od bodźców, których nie sposób było zobaczyć, ponieważ przeszkadzała temu właśnie zasada stałości kolorystycznej MW. Jeśli dystrakcje powodowane przez posiadane rekordy wizualne mogły być przewyżczone na drodze wytężonej obserwacji realizowanej w plenerze, to zasadę stałości koloru można było przewyżczyć głównie na drodze intelektualnej rekonstrukcji, czemu sprzyjało zacisze pracowni.

Trzecie świadectwo wiąże się z kolei z inspiracją, jaką było dla Moneta i innych impresjonistów zetknięcie z naukowym dziełem o kolorach, opublikowanym przez Michela Chevreule’a (Chevreul, 1855; Roque, 1996). Jest wielce prawdopodobne, że piszący m.in. o zmienności kolorów z uwagi na ich kontekst, Chevreul, mógł silnie

⁷ Zarówno po każdej sesji plenerowej służącej do uchwycenia niektórych elementów kompozycji, jak i później w 1894, przed wystawą cyklu w 1895 (Zeki, 1999, s. 212).

ukierunkować analityczno-badawcze zainteresowania Moneta i skłaniać go do praktycznego rozeznania problemu specyfiki koloru i jego percepcji.

Rekonstrukcja luminancji, będąca właściwym tematem cyklu *Katedra z Rouen*, nie tylko jest rodzajem niejawnej badawczości i analizy percepcji lub świata, jest także przedsięwzięciem o charakterze intelektualnym, bowiem rekonstrukcje mogły być dokonywane dzięki „wyższym funkcjom poznawczym”. Uczestniczył w niej nie tylko sam „wzrokowy” płąt potyliczny, lecz wiele obszarów płata czołowego (np. IFC i MFC – dolny i środkowy zakręt czołowy), czy też obszarów kojarzonych z funkcjami pamięci (hipokamp, za: Zeki, 1999, s. 214). Trudno zatem zgodzić się z powszechnie przyjmowanym przekonaniem, że praca Moneta miała jedynie „wzrokowy” charakter, ponieważ okazuje się, że utajona procedura badawcza miała podobnie intelektualny charakter, co praca – uważanego za mistrza „intelektualnej” syntezy wizualnej – Paula Cézanne’a nad wielokrotnie przez niego studiowanym widokiem góry St. Victoire.

Konkluzja

Neurofizyk David Eagleman mówi, że „postrzegamy widzenie jako coś, co nie wymaga wysiłku, więc analizując je, przypomina[my] ryby próbujące zrozumieć naturę wody: nigdy nie doświadczyły niczego poza wodą, nie dostrzegają jej ani nie zdają sobie sprawy z jej istnienia. Jednak dla ciekawskiej ryby przepływający obok bąbelkę powietrza może stanowić istotną wskazówkę” (Eagleman, 2012, s. 42–43). Takim „bąbelkiem” wskazującym na niejawne mechanizmy oczywistego dla nas procesu widzenia jest badanie, które przeprowadził Monet w swoim cyklu *Katedra z Rouen*. Jeśli przedmiotem badania malarza były takie kwestie, jak: (1) problem wpływu naszej wizualnej wiedzy o świecie (rekordy wizualne) na proces widzenia, (2) odkrywanie mechanizmu tworzenia koloru w procesie widzenia przez intuicyjne rozróżnienie procesów, które w neurobiologii określamy mianem luminacji i stałości kolorystycznej, (3) intuicyjne wskazanie na istnienie zasady porównania (zarówno z rekordami, jak i w przetwarzaniu informacji o samym kolorze), (4) eksperymentowanie ze stałością i zmiennością w procesie widzenia, czy też (5) odkrywanie natury światła i koloru obecnych w widzeniu – to okaże się, że program badawczy Moneta był bardzo rozbudowany.

Na tej podstawie można pokusić się o wyciągnięcie kilku ogólniejszych wniosków. Po pierwsze, widzenie nie jest procesem prostym, łatwym i danym, raczej ma charakter twórczy, jeśli weźmiemy pod uwagę, że opiera się ono na bardzo złożonych aktywnych mechanizmach konstruowania poszczególnych atrybutów sceny wizualnej. Jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że kolor w obiektywnym świecie nie istnieje – bo jak mówił Newton, promieniowanie elektromagnetyczne nie ma właściwie barwy (por. Zeki, 1999, 183–184) – oraz to, jak często ulegamy iluzjom optycznym, to okaże się, że nie mamy wcale do czynienia ze światem, który tylko „czeka”, aby go zobaczyć. Raczej sam proces widzenia stanowi pełną domysłów i hipotez procedurę badawczą świata – mimo że wydaje się nam taki oczywisty, wcale taki nie jest. Po drugie, tradycyjne filozoficzne przeciwstawienie wizualności intelektowi okazuje się w związku z naturą procesu widzenia całkiem nietrafione. Praca Moneta nad cyklem fasad pokazuje, że proces twórczy miał równocześnie

intelektualny charakter: był rekonstrukcją, procedurą wyciągania wniosków, stawiania hipotez, testowania różnych rozwiązań, które to procesy operowały na wszystkich trzech poziomach myślenia – reprezentacji poznawczych, inferencji i samokontroli (Tomasello, 2015).

Wreszcie po trzecie, pojawia się wniosek dotyczący natury intencjonalności Moneta w prowadzonej utajonej praktyce badawczej. Hipoteza, że artyści prowadząc działania podług wyznaczanych przez siebie świadomie celów artystycznych i podporządkowując się nieuchronnie organizacji i prawom mózgu, realizują – mimo to – także cele poznawcze, pokazuje, że brak świadomości nie oznacza braku intencjonalności. Poznawczość byłaby tu w takim razie rodzajem produktu ubocznego świadomie zakładanego innego celu, np. określanego wyłącznie w kategoriach kreacyjnych. Poznawczość miałaby w związku z tym wymiar: nieświadomego ale intencjonalnie realizowanego celu⁸.

Niejawność praktyki badawczej Moneta sugerować może także inne interesujące kwestie. Biorąc pod uwagę funkcjonalną różnorodność procesów percepcyjno-poznawczych oraz ich silne wzajemne powiązania, o których coraz mocniej zaświadcza m.in. współczesna neurobiologia, trudno jest podtrzymywać nadal wiarę w tradycyjny radykalny rozdział zmysłów od intelektu. W związku z tym, nowa wiedza o świecie – której dostarczają artyści, posługując się niema intuicją i niemym doświadczeniem twórczym, niewyrażanymi za pomocą zewnętrznych środków językowej formy – może dotyczyć zarówno problematyki widzenia, jak u Moneta, ale równie dobrze może wiązać się z innymi, korelującymi bardziej z wyższymi funkcjami poznawczymi dziedzin. Może dotyczyć poszukiwań i badań społecznych, kulturalnych, a nawet metafizycznych.

Bibliografia

- Bremer J. (2013). Neuroestetyka: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce? *Estetyka i Krytyka*, 28, s. 9–28.
- Chevreur M.E. (1855). *The Principles of Harmony and Contrast and Their Applications to the Arts*. Charles Martel (tranl.). London: Longman, Brown, Green & Longmans.
- Eagleman D. (2012). *Mózg incognito*. Julita Mastalerz (przeł.). Warszawa: Carta Blanca.
- Fry R. (1932/2010). *Characteristics of French Art*. London: Chatto & Windus (digitalization 2010).
- Howard M. (1997). *Encyclopedia of Impressionism*. London: Carlton.
- Johnson M. (2015). *Znaczenie ciała. Estetyka ludzkiego rozumienia*, Jarosław Płuciennik (przeł.). Łódź: Wydawnictwo UŁ.
- Kac E. (2014). Bio Art: „In Vivo” Aesthetics. W: K. Wilkoszewska (red.) *Aesthetics in Action. International Yearbook of Aesthetics*, 18. Kraków: Libron, s. 161–180.
- Milner A.D., Goodale M.A. (2008). *Mózg wzrokowy w działaniu*. Grzegorz Króliczak. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

⁸ Interesujące jest rozważenie przypadku sztuki intelektualnej, np. konceptualizmu. Twierdzą jednak, że będąc świadomym odejściem od aspektu zmysłowego sztuki, we wszelkich formach sztuki intelektualnej, aspekt zmysłowy jest obecny jako kluczowa ontogenetyczna formacja każdego człowieka, której nie można przewyciężyć (por. Johnson, 2015; Stankiewicz, 2011; Storr, 2007).

- Ravin J.G. (1998). Monet's Cataracts. *Journal of the American Medical Association*, 253, s. 394–399.
- Ramachandran V., Hirstein W. (1999/2006). Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego. W: *Mózg i jego umysły*, W. Dziarnowska, A. Klawiter (red.). Poznań: Zysk i S-ka, s. 327–364.
- Roque G. (1996). Chevreul and Impressionism: A Reappraisal. *The Art Bulletin*, 78(1), s. 27–39. Pobrano z: <https://www.mutualart.com/Article/Chevreul-and-Impressionism--A-reappraisal/F6F91B0981EC2D83> (21.04.2016).
- Stankiewicz S. (2011). Qualitative Thought, Thinking Through the Body, and Embodied Thinking: Dewey and his Successors. W: L.A. Hickman, M.C. Flamm, K.P. Skowroński, J.A. Rea, Rodopi (ed.), *The Continuing Relevance of John Dewey. Reflection on Aesthetics, Morality, Science, and Society*. Amsterdam: Rodopi, s. 101–118.
- Storr R. (2007). Think with the Senses – Feel with the Mind. Art in the Present Tense. W: *La Biennale di Venezia. 52. Esposizione internazionale d'arte (short guide)*. Venezia: Marsilio.
- Tomasello M. (2015). *Historia naturalna ludzkiego myślenia*. Bartłomiej Kucharczyk, Rafał Ociepa (przeł.). Kraków: Copernicus Center Press.
- Welsch W. (2005). *Estetyka poza estetyką: o nową postać estetyki*, Katarzyna Guczalska (przeł.). Kraków: Universitas.
- Welsch W. (2014). Aesthetics Beyond Aesthetics. W: K. Wilkoszewska (red.), *Aesthetics in Action. International Yearbook of Aesthetics*, 18. Kraków: Libron, s. 149–154.
- Zeki S. (2012). *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*. Anna i Marek Binderowie (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo UW.
- Zeki S. (1999). *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: University Press.
- Zeki S. (1993). *A Vision of the Brain*. Oxford: Blackwell Scientific.

On the Secret Cognition of Artistic Practices – the Case of Monet

Abstract

The aim of the article is to present the hypothesis that artists frequently use intentionally, however unknowingly, the artistic research procedures in their artistic practices. The plausibility of that hypothesis is argued by reconsidering Semir Zeki's theory of "artist as unconscious neurobiologist" – implied by questioning "the myth of seeing eye" and proposal of the function of visual brain, and the functional neuroaesthetic definition of art. After analysis of Monet's problems of lamination and color constancy we arrive to some conclusions, embracing: actual subject-matter of Monet's research, thesis of abandoning the contradiction visual/intellectual, reconsideration of vision as a problematic process of stating of hypotheses, and finally recognizing of the character of intentionality involved in Monet's search.

Key words: neuroaesthetics, artistic research practice, visual vs. intellectual, visual brain, Claude Monet, bio-art, Semir Zeki, myth of seeing eye, functional neuroaesthetic definition of art, Rouen Cathedral

Nota o autorze

Sebastian Stankiewicz – absolwent historii sztuki i filozofii na UJ, doktoryzował się w dziedzinie filozofii i estetyki na UJ. Jest wykładowcą na Wydziale Sztuki UP w Krakowie. Autor książki *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty* (2012) oraz redaktor monografii *Transacting Aesthetics* (2015); przetłumaczył na język polski: R. Shusterman *Świadomość*

ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki (2010, wraz z W. Małeckim), A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka* (2011). Zainteresowania badawcze: aspekt poznawczości w sztuce z punktu widzenia nauk kognitywnych.

Anna Maria Piskorska

Uniwersytet Jagielloński

Ostry trip po DMT czy bardo umierania? Potencjał kognitywnych teorii filmu na przykładzie analizy zmienionych stanów świadomości w *Enter the Void* Gaspara Noè

Film jako narzędzie badawcze?

Choć już twórcy pierwszych kinematografów upatrywali w nich szansę na rzetelną dokumentację różnorodności świata (np. za sprawą filmowych „dzienników z podróży”) oraz na powszechną edukację (poprzez przygotowywanie materiałów poglądowych, takich jak rejestracje operacji czy wideoinstruktaże), w dalszym rozwoju medium filmu zwyciężył jego potencjał fikcyjotwórczy wykorzystywany przede wszystkim w funkcji rozrywkowej oraz jako przepustka do uniwersum sztuki. Estetyczne aspekty sztuki filmowej przez lata były podkreślane również za sprawą nastawionej na ten cel teorii filmu, stanowiącej podstawę dla krytyki filmowej, i w ten pośredni sposób wpływającej na kształtowanie nawyków odbiorczych u widzów¹. Niemniej, wraz z rozwojem myśli psychologicznej (przetransformowanej na grunt filmoznawstwa w postaci psychoanalitycznej teorii filmu, a obecnie także konkurencyjnych względem niej kognitywnych teorii filmu), zwrócono baczniejszą uwagę na to, że medium filmu stanowi również narzędzie badawcze służące m.in. do eksplorowania różnorodnych stanów świadomości – przede wszystkim snu, pamięci, doświadczanych emocji i przeżywanych uczuć – a także do analizy wielowymiarowej rzeczywistości: w jej aspekcie społecznym, religijnym, politycznym itd. Punkt wyjścia dla rozważań zawartych w niniejszym artykule stanowi hipoteza, iż twórcy kina autorskiego (sygnowanego zazwyczaj nazwiskiem reżysera, lecz realnie stanowiącego raczej efekt współpracy wielu jednostek twórczych: scenarzysty, operatora, kompozytora, aktorów...²) są badaczami świata: zewnętrznego – tropiąc zależności

¹ Ponieważ teksty krytyczno-filmowe popularyzują wybrane wzorce odbiorcze, można przypuszczać, że stąd też bierze się dzisiejsze „bazowe” nakierowanie widza przede wszystkim na przeżycie estetyczne oraz skorelowane z nim (a w krańcowych przypadkach: z nim utożsamiane) ocenianie danego fenomenu filmowego właśnie pod tym kątem.

² Oryginalny styl tych filmów w większości przypadków stanowi efekt twórczego spotkania, a najpopularniejsze duety to reżyser-operator lub reżyser-scenarzysta. Nawet „wyrobiony” widz zna jednak zazwyczaj tylko nazwisko reżysera, a jest to świadomy zabieg producentów, ponieważ sygnowanie każdego kolejnego przedsięwzięcia tym samym, coraz bardziej rozpoznawalnym, nazwiskiem przypomina proces budowania marki i sprzyja działaniom marketingowym podejmowanym w procesie dystrybucji filmu.

między fundamentalnymi kategoriami, takimi jak: natura, kultura, idea, społeczeństwo, oraz wewnętrznego – eksperymentując z uwarunkowaniami ludzkiej percepcji, odważnie eksplorując sferę emocjonalno-uczuciową i rozkładając na czynniki pierwsze to, co ogólnikowo nazywamy „przeżyciem wewnętrznym”³.

Taką funkcję przypisują filmowcom autorzy kognitywnych⁴ teorii filmu, według których reżyser zajmuje się docelowo – mniej lub bardziej intencjonalnie – zgłębianiem natury ludzkiego umysłu. Według podejścia kognitywnego, antropocentryczny punkt wyjścia twórców filmowych, nawet w najogólniejszej perspektywie, nadal wykreśla obszar badań w obrębie ludzkiej świadomości, a dzieje się to na dwóch polach: w ramach świata wewnątrzfilmowego (tu mówimy o schemacie fabularnym w kontekście opowiadania, dominancie stylistycznej w obszarze narracji, sposobach konstrukcji bohatera itp.) oraz w relacji widza względem percypowanego świata przedstawionego (np. koncepcja schematów poznawczych, wyobrażeń osobowych i bezosobowych czy próba ustrukturyzowania odczuwanych emocji). Zauważono, iż konstrukcja materiału danego („artykułowanego”) bezpośrednio przez film – określona przez rosyjskich formalistów jako *szużet* – opiera się w dużej mierze na opuszczeniach (elipsy czasowe, brak danych co do przyczyn zdarzeń i motywacji

³ Obecnie sfera „przeżyciowa” odbioru filmowego w całości jest wyrażana w języku estetyki i oparta na koncepcji „przeżycia estetycznego”. W swoim artykule nie zamierzam polemizować ze słusznością tej koncepcji, lecz chcę udowodnić, że nie powinno się kwestii estetycznych rozstrzygać w sztucznie wytworzonej przez filozofię próżni, w oderwaniu od naturalnych dla odbioru filmu kontekstów: psychologicznych, kognitywnych, a nawet neurologicznych. Ponadto na przykładzie stematyzowania w *Enter the Void* treści *Tybetańskiej księgi umarłych* rozwijam podnoszoną przez estetyków kwestię uwarunkowań kulturowych znacznie ograniczających proces rozumienia, czyli (w szerszym ujęciu) możliwości odbioru.

⁴ Kognitywizm – nauka o procesach poznawczych, skrótkowo nazywana kognitywizmem w celu wyodrębnienia metodologicznie osobnej dziedziny wiedzy (wciąż jeszcze określanej mianem „interdyscyplinarnej”). Choć kognitywizm zajmuje się badaniami procesów poznawczych, które w większości zostały uwzględnione przez tradycyjną teorię poznania, wypracowuje w tym celu innowacyjne metody badawcze oraz tworzy nowy aparat pojęciowy do ich opisu. W ostatnim ćwierćwieczu są realizowane kognitywne badania prowadzone w obszarach różnych dziedzin sztuki, w tym również sztuki filmowej. Na gruncie teorii filmu kognitywizm pod koniec ubiegłego wieku zyskał rangę nowego paradygmatu badawczego, konkurując z psychoanalitycznym modelem odbioru filmu, a nawet – częściowo przynajmniej – wypierając go w ten sposób. Niemniej pierwsze intuicje dotyczące procesu odbioru i rozumienia dzieła filmowego zbieżne z kognitywnymi zasadami gromadzenia, przechowywania i przetwarzania informacji odnajdujemy w myśli teoretyczno-filmowej znacznie wcześniej. Za „prekognitywistów” uznaje się m.in. psychologa Hugo Münsterberga, który w *Dramacie kinowym* określił podstawę odbioru filmu w jego aktywnym „przetworzeniu” przez widza oraz formalistów rosyjskich z uwagi na ich dążenie do skorelowania estetycznego aspektu dzieła sztuki z psychologią widza filmowego. Te prekursorskie koncepcje, wyrażane głównie w krótkich szkicach wychodzących spod ręki praktyków kina (Lew Kuleszow, Dziga Wiertow, Borys Eichenbaum czy Siergiej Eisenstein byli przede wszystkim reżyserami filmowymi, którzy realizowali swoje eksperymenty z głębokim przeczuciem wielkiego potencjału tkwiącego w formie filmowej, potencjału, który dopiero z biegiem lat zostanie w pełni wykorzystany) znalazły swoją twórczą kontynuację w środowisku amerykańskich teoretyków kina, a w sposób szczególnie zostały rozwinięte przez naukowców z Uniwersytetu Wisconsin – Davida Bordwella i Kristin Thompson, twórców modelu neoformalnej analizy filmu. Ponadto orendownikami kognitywnego podejścia do procesów poznawczych zaangażowanych w lekturę filmu są m.in.: Edward Branigan, Gregory Currie, Murray Smith, Julian Hochberg, Peter Ohler – twórcy kognitywnych teorii filmu w Ameryce. Nie tworzą oni jednej spójnej teorii, lecz ich twierdzenia składają się na twórczy interdyscyplinarny wielogłos.

bohaterów, niedoinformowanie o miejscu lub czasie akcji itd.); aktywność poznawcza widza polega zatem przede wszystkim na przewyciężeniu owego „deficytu” informacyjnego i uzupełnieniu „białych plam” za pomocą inferencji. I tak jedna z podstawowych tez neoformalno-kognitywnej teorii Davida Bordwella brzmi: „film jest to konfiguracja chwytów formalnych, której znaczenie nadaje dopiero widz w procesie odbioru” (Ostaszewski, 2007, s. 314; Bordwell, 1999, s. 31–32).

Kognitywiści twierdzą, że wszelkie akty poznawcze mają charakter konstrukcyjny – stąd możliwość skonstruowania modelu procesu przetwarzania informacji filmowej oraz uschematyzowania procesów poznawczych⁵. Ich działalność naukowa zasługuje na szczególną uwagę ze względu na aspiracje do (jak to określili sami twórcy) zbadania „umysłowej reprezentacji zdarzeń wizualnych” (Hochberg, Brooks, 1999, s. 324). Zaczynając od opisu, przenoszą punkt ciężkości w konstruowaniu swoich teorii na eksperymentalne badanie percepcji dzieł filmowych. Tą tendencją do empirycznych doświadczeń w celu weryfikacji stawianych tez oraz interdyscyplinarnym łączeniem własnego warsztatu badawczego z dorobkiem dyscyplin związanych z estetyką i sztuką (np. historią sztuki, historią muzyki, filmoznawstwem i medioznawstwem), naukowcy ci zbliżają się do neuroestetyków, takich jak Villajananur Ramachandran, Semir Zeki czy William Hirstein. Różne, często uzupełniające się, lecz czasem wchodzące ze sobą w spór, teorie kognitywne próbują odpowiedzieć na pytanie, jak zachodzą procesy poznawcze na poszczególnych etapach: od poziomu najprostszej, naturalnej (uwarunkowanej biologicznie i neurologicznie) percepcji zmysłowej, po tworzenie schematów symbolicznych i szeroko pojętej ideologizacji przekazu.

Percepcja, według kognitywistów, nie oznacza bowiem jedynie biernej rejestracji wrażeń zmysłowych. Impuls ze strony zmysłów jest filtrowany, transformowany, uzupełniany i porównywany z innymi w celu stworzenia spójnego, stabilnego świata przy pomocy heurystyk. Wybrane porcje „tekstu” skłaniają nas – widzów – do ekstrapolacji. W ten sposób zaczynamy budować struktury semantyczne, które rządzą zbieraniem danych. Perspektywa kognitywna zwraca uwagę na fakt, że już same zmysły angażują się w wysiłek „poszukiwania znaczenia”, że postrzeganie

⁵ Jako przykład można przywołać dwie przeciwstawne teorie dotyczące procesów poznawczych ustrukturyzowane w schematy: „dół-góra” (zwolennikami którego są Julian Hochberg i Virginia Brooks) oraz „góra-dół” (za którym oręduje Peter Ohler). Wspomniani badacze są zgodni co do tego, że całość aktywności poznawczych widza opiera się o konstrukcjonistyczną zasadę dwukierunkowości przetwarzania informacji – dyskusja dotyczy zaś tego, w którym kierunku owa aktywność się odbywa. Zasada dwukierunkowości przetwarzania informacji wyraża silnie zarysowaną w teoriach kognitywnych więź między percepcją a poznaniem. Pod koniec lat 50. XX wieku w ramach psychologii „New Looku” (pierwszego świadomego ruchu przeciwstawiającego się behawioryzmowi) zostały ukształtowane kluczowe pojęcia określające wzajemny stosunek tych dwóch procesów. I tak Hochberg i Brooks, określając sposób odbioru materiału filmowego przez widza, oddają pierwszeństwo przetwarzaniu typu dół-góra (tzw. przetwarzaniu sterowanym danymi), za punkt wyjścia przyjmując informacje sensoryczne, takie jak, m.in. ruch wewnątrzkadrowy czy cięcia montażowe i rozważając związane z nimi przetwarzanie sensoryczne oraz pamięć sensoryczną, podczas gdy Peter Ohler optuje z kolei za przetwarzaniem typu góra-dół (czyli przetwarzaniem sterowanym pojęciowo), gdzie większy wpływ na poznanie wywierają oczekiwania, nastawienia i zgromadzone w pamięci widza schematy interpretowania danych, a działania wykonywane przez widza (np. rozwiązywanie problemów i abstrakcyjne sądy) oparte są na wiedzy płynącej z doświadczenia (m.in. obcowania z różnymi tekstami kultury).

czegokolwiek pociąga za sobą opis, rozwiązanie problemu i wnioskowanie – wszystkie procesy konstrukcyjne, które normalnie łączymy z działaniami z wyższego poziomu (por. Ostaszewski, 1999a).

Celem niniejszej pracy jest, z jednej strony, włączenie do dyskursu prowadzonego w tomie *Nie tylko kreacja. Dzieło sztuki jako narzędzie badawcze* kognitywnej teorii filmu, ponieważ, wedle mojego uznania, oferuje ona interesujące narzędzia do opisu fenomenów filmowych, z drugiej zaś strony, zweryfikowanie jej tez na gruncie mniej pewnym. Większość zwolenników podejścia kognitywnego eksploruje bowiem obszar skonwencjonalizowanego filmu fabularnego – i jest to podstawowy zarzut stawiany im przez oponentów. Kierując się zachęcającym głosem Jamesa Petersona, który w artykule o prowokacyjnie brzmiącym tytule: *Czy podejście kognitywne do kina awangardowego jest niestosowne?* argumentuje, że wręcz przeciwnie: umożliwiała ono dostrzeżenie w kinie awangardowym procesu rozwiązywania percepcyjnych problemów stawianych widzom (Peterson, 1999, s. 156), postanowiłam zaaplikować koncepcje kognitywne do zrozumienia wyrażonych w medium filmu zmienionych stanów świadomości na przykładzie *Enter the Void* w reżyserii Gaspara Noé. Kolejna część artykułu zawiera analizę tego filmu w oparciu o koncepcje Todorova, Braningana i Bordwella. A ponieważ podejście kognitywne oferuje ponadto sposoby badania natury świadomości poprzez jawne odwołanie się do szczególnych procesów poznawczych widza, temu będzie poświęcona trzecia część niniejszego szkicu, następująca po analizie, czyli w miejscu tradycyjnie przysługującej interpretacji.

Opowiadanie świata

Tak zwane odmienne stany świadomości to opisowa formuła obejmująca wszelkie zmiany w obrębie świadomości, a zatem zarówno te zachodzące spontanicznie, jak np. marzenia sennie, OOBÉ – *out-of-body experience* – opętanie czy w końcu doświadczenie śmierci, jak i te, wywoływane przez konkretne działania i substancje, np. hipnozę, medytację czy różne rodzaje halucynacji⁶. W *Enter the Void*⁷ podjęto próbę wyrażenia językiem filmowym wielu z nich: począwszy od wspomnień i snów (wykorzystywanych przez reżyserów tak często, że aż zyskały one miano typowych motywów filmowych), przez celowo prowokowane halucynacje, aż po przypadkową śmierć skutkującą eskterioryzacją i dalszą pośmiertną wędrówką bohatera w formie bezcielesnej. Główny bohater, Oscar, Amerykanin mieszkający w Tokio, początkujący dealer narkotyków, w pierwszej sekwencji filmu zażywa środek psychoaktywny DMT, po czym wyrusza do klubu The Void, w którym zostaje zastrzelony przez japońską policję.

Żeby dobrze zrozumieć koncept związany z dwuznacznością jego śmierci, należy w tym miejscu powiedzieć parę słów o DMT. N,N-dimetylotryptamina (DMT) jest

⁶ Choć wciąż brak jednej spójnej teorii odmiennych stanów świadomości, widać szansę na jej powstanie, odkąd obszar ten znalazł swoje miejsce nie tylko w religioznawstwie i psychopatologii, ale również funkcjonuje jako dziedzina badań neuronauki poznawczej.

⁷ *Enter the Void* (tłum. *Wkraczając w pustkę*), 2009, Francja, Kanada, Niemcy, Włochy, reż. Gaspar Noé, scen. Lucile Hadzihalilovic, Gaspar Noé, obsada: Nathaniel Brown (Oscar), Paz de la Huerta (Linda), Cyril Roy (Alex) i in.

to substancja psychoaktywna o bardzo silnym, acz krótkotrwałym działaniu (w subiektywnym odczuciu jej działanie może jednak trwać znacznie dłużej ze względu na zaburzenia poczucia czasu, które powoduje). Reżyser *Enter the Void* zadbał o to, by widz pośrednio (niefizjologicznie), czyli przejmując perspektywę głównego bohatera poprzez zastosowanie tzw. subiektu⁸, poznał podstawowe właściwości działania narkotyku: zmiany percepcyjne, z którymi idą w parze bardzo intensywne efekty wizualne (uzyskane przez zastosowanie świateł stroboskopowych, migotania obrazu, psychodelicznych wizualizacji i konsekwentnego zestawiania ze sobą jaskrawych, kontrastowych barw), silne wrażenia erotyczne (liczne i niebanalne sceny aktów seksualnych, aż po – jedyne chyba w dziejach kina – ujęcie stosunku płciowego z perspektywy wnętrza pochwy), lecz przede wszystkim: narkotyki te mają zdolność symulowania doświadczeń bliskich opisom śmierci klinicznej oraz niektórych wschodnich praktyk medytacyjnych⁹. Stąd też sam bohater w momencie śmierci nie jest pewien, czy dzieje się ona naprawdę i – patrząc na rozchodzącą się z jego brzucha plamę krwi po postrzale – przekonuje sam siebie: „To nie jest naprawdę. Tylko odjeżdżam. Przecież to... DMT”.

Enigmatyczność związana ze śmiercią Oscara ukazuje dwa możliwe podejścia do projekcji odbywających się w ludzkim umyśle. Uznane za wytworzone przez tenże umysł będą interpretowane jako rezultat patologii mózgu, a zatem trafią pod obserwację neurobiologów i psychiatrów, natomiast potraktowane jako zewnętrzna rzeczywistość, która jedynie udostępnia się (objawia) człowiekowi poprzez jego umysł, są określane jako doświadczenia mistyczne, jakie niejednokrotnie stanowiły podwaliny danego systemu religijnego, a następnie pozostają w sferze dążeń jego wyznawców. W *Enter the Void* pierwsze stanowisko wyraża wątek zażywania DMT oraz – szerzej – skłonności Oscara do kreowania doświadczeń psychodelicznych. Drugi zaś zostaje wprowadzony przez Alexa, przyjaciela Oscara, który pożyczając mu *Tybetańską księgę umarłych (Bardo Tödrol Czenmo – co oznacza dosłownie „Wielkie wyzwolenie poprzez słuchanie w bardo” [Rinpoche, 2001, s. 127]¹⁰*). Jest to XIV-wieczny „przewodnik dobrego umierania” odczytywany po dziś dzień buddyzmem tybetańskim w stanie agonii jako instruktaż, jak wyzwolić się z samsary (kręgu śmierci i narodzin) i urzeczywistnić najwyższe oświecenie – nirwanę¹¹.

⁸ W tym przypadku mamy do czynienia z takim rodzajem „subiektu” (tak potocznie jest określany subiektywny kąt widzenia kamery), w którym kamera rejestruje otoczenie tak, jakby znajdowała się „w oku” aktora. Dzięki temu widz percypuje to samo, co bohater. Kamera zgodnie z tym chwytem technicznym zastępuje aktora, który wchodzi w interakcje z innymi bohaterami w scenie. Gdy dana postać chce spojrzeć temu aktorowi prosto w oczy, patrzy centralnie w obiektyw, co powoduje u widza uświadomienie sobie obecności kamery i aktywizuje odbiór (widz nie jest wówczas zewnętrznym obserwatorem, lecz uczestnikiem akcji) (por. Mascelli, 2007, s. 25–40).

⁹ Ponadto DMT jest to organiczny związek chemiczny, który występuje w małych ilościach także w ludzkim mózgu. Według badań Ricka Strassmana podczas narodzin oraz w momencie śmierci zostaje przez szyszynkę naturalnie uwolniona większa ilość DMT, co dało podstawy do wysunięcia przez tego amerykańskiego psychiatrę śmiałej i kontrowersyjnej tezy określającej DMT „molekułą duszy” (por. Strassman, 2011).

¹⁰ Rinpoche na tej samej stronie objaśnia, że samo słowo *bardo* oznacza: *bar* – pomiędzy i *do* – zawieszony lub ciśnięty.

¹¹ Choć buddyzm (w przeciwieństwie do np. różnych kultów szamańskich) wyraża negatywny stosunek do zażywania środków psychoaktywnych, to w środowisku badaczy i admiratorów substancji psychotropowych istnieje wyraźna tendencja do porównywania

Sam pomysł, by tropić i wyrażać różne zmiany świadomości poprzez chociażby zaburzenia percepcji, aż po dywagacje na temat świadomości i tożsamości osobowej w stanach granicznych nie jest oczywiście niczym nowym, szczególnie w obrębie sztuk wizualnych, posiadających fantastyczne narzędzia do ukazywania różnych *quasi-rzeczywistości*. Sam Gaspar Noé przy decyzjach formalnych inspirował się prawdopodobnie pracami eksperymentalnymi artystów audiowizualnych lat 60. (tzw. drugiej awangardy), o czym szerzej pisze Antoni Michnik w artykule *Podmiot, czas, światło. Gaspara Noé eksperymenty z realizmem we „Wkraczając w pustkę”* (Michnik, 2011, s. 209–236). Artyści lat 60., tacy jak: Andy Warhol, Jordan Belson i Henry Jameson, Dan Flavin i Bruce Nauman, a także malarz abstrakcjonista Luis Felipe Noé, ojciec reżysera, w atmosferze realizowanych wówczas badań nad m.in. działaniem LSD (Timothy Leary) czy DMT (Stephen Szára) tworzyli dzieła, których oddziaływanie na widza porównywano do wpływu narkotyków. Za współczesnym neurobiologiem Semirem Zekim można ich określić jako „nieświadomych neurobiologów”, ponieważ, badając możliwości ludzkiej percepcji oraz emocje estetyczne wywoływane u odbiorcy pod wpływem recepcji ich eksperymentalnych dzieł, rozwijali kognitywny potencjał sztuki polegający na nabywaniu wiedzy o otaczającym nas świecie (Zeki, 2002, s. 53–76) – czyli to, co stanowi wszak podstawową funkcję samego mózgu.

Chociaż można z powodzeniem doszukiwać się w twórczości Gaspara Noé inspiracji neoawangardą lat 60. (op-artem, pop-artem, anti-artem), określenie filmu *Enter the Void* mianem kina awangardowego byłoby zabiegiem zdecydowanie na wyrost. Przy szczegółowej analizie łatwo wykazać, iż reżyser skonstruował swoją artystyczną wypowiedź w oparciu o konwencje filmowe już dawno wypracowane w historii kina i choć w każdym kolejnym filmie twórczo przetwarza klasyczne modele narracji, to w żadnym miejscu ich nie przekracza.

W oparciu o schemat narracji niepodzielnie panujący w krytyce filmowej powinienem zacząć opis analizowanego filmu od przedstawienia historii, jaka się w nim zawiera (którą „film ten opowiada”). Choć postąpiłam inaczej, upowszechnienie się takiego sposobu ujmowania treści filmowych wydaje mi się dość czytelne. Wzięło się ono zapewne z tego, że opowiadanie stanowi sposób organizacji danych stosowany przez każdą istniejącą ludzką kulturę, od społeczeństw pierwotnych począwszy. Według amerykańskich psychologów, opowiadanie jako czynność to podstawowy sposób organizacji myślenia i towarzyszy już samej percepcji¹². Z perspektywy kognitywnej opowiadanie można zdefiniować następująco:

Opowiadanie jest aktywnością percepcyjną, organizującą dane według szczególnego wzoru, który przedstawia i wyjaśnia doświadczenie. Bardziej szczegółowo rzecz ujmując, opowiadanie jest sposobem organizowania danych przestrzennych i czasowych, posiadający pewien początek, środek i zakończenie. Łańcuch ten wyraża sąd o naturze

wyższych stanów medytacyjnych z doświadczeniami psychodelicznymi; np., niegdyś duża popularnością cieszyła się książka o LSD autorstwa psychologów: Timothy’ego Leary’ego, Richarda Alperta (Ram Dass) i Ralpa Metznera, (2011). *Doświadczenie psychodeliczne*, oparte w dużej mierze na interpretacji *Tybetańskiej księgi umarłych*.

¹² Takie stanowisko reprezentują m.in. C.G. Prado w *Making Believe: Philosophical Reflections od Fiction* oraz T.R. Sarbin w *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*.

zdarzeń i określa, w jaki sposób możliwa jest wiedza o nich, a co za tym idzie – opowiadanie o nich (Branigan, 1999, s. 114)¹³.

Śmierć, zarówno w *Enter the Void*, jak i w *Tybetańskiej księdze umarłych*, jest doświadczeniem, które zostało zorganizowane w opowiadanie i to w wersji kanonicznej dla tej struktury. „Kanoniczność” tych opowiadań można rozpoznać, bazując na koncepcji Tzvetana Todorova, według której najbardziej podstawowa forma opowiadania opiera się na przyczynowej „transformacji” sytuacji przez pięć kolejnych faz (Branigan, 1999, s. 116):

- a) początkowy stan równowagi,
- b) zachwianie równowagi
- a') rozpoznanie utraty równowagi
- b') usiłowanie przywrócenia stanu równowagi
- a) przywrócenie stanu początkowej równowagi

| fazy wyszczególnione przez Todorova | schemat opowiadania w <i>Enter the Void</i> | schemat opowiadania w <i>Tybetańskiej księdze umarłych</i> |
|-------------------------------------|--|--|
| a | życie Oscara (pierwsze sekwencje filmu + retrospekcje) | naturalne bardo tego życia |
| b | zastrzelenie Oscara w <i>The Void</i> | bolesne bardo umierania |
| a' | „out of the body experience” – motyw światła | światliste bardo dharmaty |
| b' | podróż po Tokio | karmiczne bardo stawania się |
| a | ponowne narodziny | ponowne narodziny/wyzwolenie z samsary |

Co warte podkreślenia, opowiadanie z perspektywy przywołanych kognitywistów nie oznacza zewnętrznego (wyrażonego w jakiejś formie językowej) opisu uprzedniego doświadczenia, lecz jest samym sposobem przeżywania owego doświadczenia, które udostępnia się jedynie poprzez ów schemat opowiadania. Oznacza to, że czynność opowiadania wyraża swoisty sposób rozumienia świata i własnej obecności w świecie, który posiada dwa wymiary: indywidualny (opowiadanie jako przedmiot psychologiczny – tworzone przez daną osobę i istniejące indywidualnie dla niej) oraz społeczny (opowiadanie jako przedmiot materialny i społeczny – wspólna wartość danej zbiorowości).

A zatem każda opowieść wyrażona w szeroko pojętej narracji zakłada implicytnie w niej zawartą *jakąś* perspektywę, z której wynika dalsze orzekanie o zjawiskach. Również filmoznawstwo przysposobiło sobie co najmniej kilka odmiennych punktów widzenia na dzieło filmowe i rozwinęło je w teorie filmowe dające kolejnym pokoleniom badaczy pewne zaplecze metodologiczne. Każda teoria wypracowuje sobie zestaw kategorii, w które próbuje ująć dane pojęcie – i tak, wpisując *Enter the Void* w psychoanalityczny model interpretacji dzieła filmowego, należałoby zwrócić

¹³ W innym miejscu tego samego tekstu badacz pisze: „Jeden z najważniejszych sposobów spostrzegania przez nas otoczenia polega na antycypowaniu i opowiadaniu sobie samym minihistorijek o nim, na podstawie historii już opowiedzianych. Tworzenie opowiadań jest strategią umożliwiającą rozumienie świata naszych doświadczeń i pragnień. Jest to podstawowy sposób organizacji danych” (Branigan, 1999, s. 112).

uwagę przede wszystkim na wątek pracowania traumy poprzez cykliczne ponowienia sceny śmierci rodziców oraz sceny rozdzielenia brata z siostrą ukazywane w retrospekcjach, lgnięcie Oscara do matki, której wspomnienie przenika także sceny zbliżeń seksualnych bohatera z różnymi kobietami, jak również obecność w warstwie referencyjnej filmu obrazów Luisa Felipe'a Noé, ojca Gaspara. Z kolei zwolennicy autorskiej teorii filmu Gillesa Deleuze'a mogliby z powodzeniem podjąć próbę wpisania *Enter the Void* w koncepcję kina-czasu, ponieważ film koresponduje ściśle z wieloma jej właściwościami: zniszczenie chronologicznego *continuum* przez nakładanie się czasów i tym samym podróz po różnych obszarach pamięci (po kilkunastominutowym ujęciu wprowadzającym, które kończy się śmiercią Oscara, film staje się mozaiką zmontowanych scen z dzieciństwa Oscara i Lindy, ich niedawnego spotkania po latach, życia Oscara w Tokio, przyjazdu Lindy i wspólnego życia aż do dnia strzelaniny), wieloznaczność i labiryntowość (powracanie do tych samych wydarzeń ukazywanych z różnych perspektyw) oraz dostęp do rzeczywistego czasu jedynie jako przeszłości (repetycja fragmentów zdarzeń z dnia, w którym zginął główny bohater).

Oparcie się na tego typu modelu interpretacyjnym stanowi „chleb powszedni” przynajmniej polskich filmoznawców. Niemniej David Bordwell zwraca uwagę na niewystarczalność każdej teorii filmowej (niezależnie od tego, jak wielkie byłyby aspiracje jej twórców, to nie sposób skonstruować – jak to określa amerykański badacz – Wielkiej Teorii Wszystkiego), co stwarza ryzyko wybierania tylko takich egzemplifikacji, które potwierdzają głoszoną teorię (Bordwell, 1999, s. 31–32). Filmoznawcy kognitywiści działają według innej strategii – swoją podstawową praktykę badawczą wykreślają w obszarze analizy, nie interpretacji. Kognitywna perspektywa umożliwia im odkrycie i opisanie schematu znajdującego się wewnątrz danego fenomenu i zarazem pozwala uniknąć schematyczności samej analizy. Badacze ci realizują projekty o mniejszym stopniu ogólności, za to gruntownie przemyślane i rzetelnie sprawdzone, dzięki czemu udostępniają narzędzia analityczne o uniwersalnym zastosowaniu, czego przykładem jest także wywód Kirsten Thompson na temat dominanty stylistycznej – będący dla mnie ważnym punktem odniesienia przy formułowaniu tez niniejszej części pracy.

Subiektywny punkt cierpienia

Wyróżniając cechy dystynktywne *Enter the Void*, w pierwszej kolejności dotrzemy do pojęcia dominanty. Dominanta jako pewna zasada formalna przenika całość, od najogólniejszego do najbardziej lokalnego poziomu, a zarazem jest kategorią porządkującą, ponieważ wskazuje, w jakie relacje wchodzi ze sobą poszczególne elementy dzieła filmowego. Z kolei z perspektywy widza „dominanta rządzi perceptualno-poznawczym «punktem widzenia», który na tle swojego podłoża jest nam wskazany do zaadoptowania podczas oglądania filmu” (Thompson, 1999, s. 89). Zatem w szerszym oglądzie wpływa ona na każdy poziom odbioru, aż po konstruowanie przez odbiorcę sensy.

W przypadku *Enter the Void* taką kluczową cechą obranej strategii narracyjnej są, w moim mniemaniu, nietypowe zabiegi operatorskie – tu rozmyślnie i precyzyjnie poprowadzone. Konsekwentnie stosowana przez początkowe sekwencje

filmu perspektywa subiektywna determinująca długie ujęcia bez cięć montażowych wypiera podstawową dla narracji filmowej konwencję ukazywania relacji międzyludzkich i zdarzeń w schemacie: ujęcie–przeciwujęcie, co narzuca widzowi punkt widzenia bohatera jako jedyną formę opisu percypowanego świata. Za sprawą radykalności w zastosowaniu tego chwytu każda kolejna zmiana perspektywy kamery w sposób ścisły odnosi się i tak do punktu widzenia Oscara. Co więcej, w licznych retrospekcjach przenicowujących plan głównej akcji spojrzenie Oscara nadal pełni funkcję organizującą: wszystkie tego typu sceny rozgrywają się w tle jego pierwszoplanowej sylwetki – ujmowanej zazwyczaj w planie bliskim, lecz tyłem do patrzącego, jakby bohater był jednocześnie pierwszym widzem, jedynie biernym odbiorcą własnego życia. Ów nienaturalny bezruch, w jakim trwa (a który może być również aluzją do wpisanej w sytuację odbiorczą bierności widza) w obliczu wzruszających bądź tragicznych wydarzeń, wskazuje na ich odmienny status – przynależą one już tylko do obszaru pamięci, z którego wynurzają się niekiedy na powierzchnię świadomości pod wpływem często niekontrolowanych skojarzeń lub powracają w snach.

Co ciekawe (i jakże oryginalne), silne początkowe doświadczenie oglądu subiektywnego wpływa również na taką interpretację scen umierania, mimo że w warstwie referencyjnej nie zostaje w nich określony „podmiot patrzący”, lecz wręcz przeciwnie – punkt widzenia na naszych oczach separuje się od ciała (kamera podąża w górę, a potem z wysoka patrzy na umierające ciało Oscara), co kontrastuje z dotychczasowym konsekwentnym eksponowaniem punktu widzenia głównego bohatera. Wydawałoby się, że powinien być to zabieg obiektywizujący narrację, lecz doświadczenie odbiorcze mówi coś innego: widz dalej żywi bowiem przekonanie, że Oscar – czyli wówczas wyzwolona z ciała świadomość, do której się po śmierci sprowadza jego dalsze istnienie – wciąż „stoi za spojrzeniem”, z tym że poza przestrzenią diegetyczną, co koresponduje z jego zmienionym statusem względem materialnej rzeczywistości. Kreacja tej specyficznej sytuacji odbiorczej znajduje swoje apogeum w analizowanej scenie agonii, lecz została wywołana już niemal na samym początku filmu w scenie zażywania DMT jako sugestia *out-of-body experience*. Jako że już wówczas nauczyliśmy się interpretować ów zabieg jako wyraz zmienionego stanu świadomości bohatera, w obliczu kolejnej zmiany – jego śmierci w dotychczasowej postaci – przypuszczamy, że destrukcja ciała oznacza konieczność opuszczenia go, lecz nie istotowe zniknięcie. Takie przeświadczenie nigdy nie zrodziłoby się w widzu, gdyby nie został on wcześniej wtajemniczony w specyficzny sposób interpretacji danych za pomocą nietypowej dominanty narracyjnej.

Wśród licznych wykorzystywanych w *Enter the Void* motywów zaczerpniętych z *Tybetańskiej księgi umarłych* za najbardziej eksponowany należy uznać motyw światła stanowiącego dla bliżej nieokreślonej, „czystej” świadomości portal do przenikania przestrzeni niejako na wskroś. W *Tybetańskiej księdze umarłych* najważniejsza metafora oparta na wyobrażeniu światła została wyrażona w tzw. Jasności Prawdy – umierający jest wciąż pouczany do świadomego i pełnego stopienia się z nią, osiągając dzięki temu wyzwolenie. Jeśli zaś to się nie uda podczas pierwszych trzech i pół dnia (tyle zajmuje opuszczenie ciała przez świadomość), podróż będzie kontynuowana w kolejnych bardo: świetlistym bardo dharmaty oraz w bardo stawania się. W filmie po początkowym totalnym rozświetleniu kadru – wizualnym (raczej mało oryginalnym) zobrazowaniu owej Jasności Prawdy – następują przejścia przez

kolejne bardo spajane zawsze jakimś elementem świetlnym znajdującym się w ramach filmowej diegezy, ale nieodmiennie z nią kontrastującym, nadmiernym i ostatecznie nad nią dominującym (operatorski chwyt „wejścia w światło” niezmiennie puentuje każdą kolejną scenę podróży po filmowych bardo).

Choć świetlna wizualizacja stanowi leitmotiv filmu *Enter the Void*, to bynajmniej nie prowadzi ona do oświecenia. Ostatecznie podróż (Oscara) przez świat – nie fantasmagoryczny zaświat, lecz hybrydowy konglomerat złożony z rzeczywistości, w której pozostali bliscy głównego bohatera, obrazów przeszłości i *quasi*-narkotycznych wizji – ma wymowę ponurą i wyraża pesymistyczne podejście do świata, który jest chaotyczny, opresyjny i niesprawiedliwy, ale przede wszystkim – odbierający nadzieję na wyzwolenie. Wędrówka po filmowych bardo kończy się kolejną inkarnacją, a puentujący film rozdzierający płacz nowo narodzonego dziecka po odcięciu pępownicy wyraża pierwszą buddyjską prawdę, że od momentu rozpoczęcia życia wraz z pierwszym wdechem aż po ostatni wydech cała egzystencja napiętnowana jest cierpieniem (sanskryt. *dukkha*¹⁴).

Analizując wykorzystane w filmie motywy nawiązujące bezpośrednio lub pośrednio do buddyjskiej doktryny, można śmiało pokusić się o konstatację, że ukazana w dziele rzeczywistość odpowiada pierwszym dwóm (z czterech istniejących) prawdom buddyjskim¹⁵.

Trudności cechujące ludzką egzystencję, zobrazowane na przykładzie życia Oscara, znajdują w filmie fabularne uzasadnienie: opuszczenie spowodowane zostało tragiczną śmiercią rodziców, poczucie samotności wzmaga mieszkanie w obcym kulturowo Tokio, a upodobanie do narkotyków wyraża tendencje eskapistyczne, których przyczyną jest poczucie „bezdumności w świecie” itd., lecz zarazem można powiedzieć, że (tak jak zostało to wyrażone w buddyzmie indyjskim) Noë także tematyzuje cierpienie w jego wszechwymiarze – jako przenikające całą egzystencję podstawowe doświadczenie. Druga prawda możliwa do odkrycia w warstwie implicytnej *Enter the Void* dotyczy przyczyny owego cierpienia, która jest upatrywana w nietrwałości – podstawowej cesze świata. Ludzie brną w kolejne niespełnienia, ponieważ ich pragnienia przeczą powszechnej nietrwałości, a są to: pragnienie przyjemności, pragnienie wiecznego istnienia oraz pragnienie nieistnienia (Powers, 1999, s. 64). Każde z nich zostało literalnie zobrazowane w filmie. Wypełniają go sceny seksu i narkotycznych odlotów, Tokio ukazywane jedynie nocą skrzy się od sztucznych światła, razi oczy jaskrawością neonów, ale zarazem przyciąga w ten

¹⁴ Sanskryckie *dukkha* – najczęściej tłumaczone jako „cierpienie”, „ból” i „niezadowolenie”, ale również: „smutek”, „żał”, „nieszczęście”, „frustracja”, „niezadowolenie” itd. – stanowi jedno z fundamentalnych pojęć dla filozofii indyjskiej. Według doktryny buddyjskiej *dukkha* przenika całe istnienie, a zatem stanowi fundamentalną i uniwersalną cechę wszelkiego bytowania.

¹⁵ „Cztery szlachetne prawdy Buddy są formułą, którą się stosuje w odniesieniu do postrzegania rzeczy. Kto «widzi» istotę prawd, uwalnia się od skaz nienawiści, niewiedzy i przywiązania, wznosi ponad wiarę w fikcję istnienia trwałego i niezmiennego «ja» osobowego i ostatecznie wyzwala z bolesności sansary: nie odradza się już nigdy. Co więcej, owe cztery prawdy stanowią jakby diagnozę choroby, na którą cierpi świat. Budda – niczym lekarz – zilustrował bowiem cztery szlachetne prawdy: o cierpieniu, o przyczynie cierpienia, o położeniu kresu cierpienia i o sposobie zniszczenia cierpienia, czterema zasadami medycyny indyjskiej (*ajurweda*, dosłownie «wiedza o [długim] życiu») w zastosowaniu do duchowego uzdrowienia cierpiącej ludzkości” (Mejor, 2001, s. 80).

sposób spragnionych chwili przyjemności do nocnych klubów i innych fabryk symulaków. Drugie z podstawowych pragnień para głównych bohaterów werbalizuje wprost, obiecując sobie, że zawsze będą razem. Na pytanie Lindy: „A co się stanie, gdy umrzesz?” Oscar odpowiada: „Nie umrę. Nigdy nie umrzemy”. Trzecie z pragnień natomiast wypowiada już osamotniona po śmierci brata zrozpaczona Linda, która – nie potrafiąc sobie poradzić z jego stratą – wpada w histerię i krzyczy, że pragnie umrzeć. Konsekwentnie poprowadzono również komentarz odnośnie tych wszystkich przyczyn cierpienia – tak jak w tradycji buddyjskiej, w filmie Noè żadne z pragnień nie jest możliwe do zaspokojenia (nawet śmierć, o którą prosi Linda i którą próbuje wywołać, nie udaje się: truje się tabletkami, lecz zostaje uratowana, co potem interpretuje jako dowód na obecność zmarłego brata).

Nieodkryte natomiast pozostają dalsze z Czterech Szlachetnych Prawd: trzecia mówiąca o tym, że owe negatywne elementy ludzkiej kondycji nie są niezmiennne, oraz czwarta dostarczająca sposobu na zmianę postrzegania rzeczywistości¹⁶. Jednakże w świecie filmowym znajdujemy na to uzasadnienie: bohaterowie nie są buddystami, sceptycznie podchodzą do kwestii wiary i jeśli wyrażają pewne duchowe tęsknoty, to w sposób bliżej nieokreślony¹⁷. Koncepcja pustki – filar buddyjskiej doktryny – wiąże się ściśle z wglądem rozumianym, w uproszczeniu, jako stan rozpuszczenia umysłu pojęciowego, czyli konceptualnego umysłu cechującego się dyskursywnym myśleniem. Natomiast w *Enter the Void* tytułowa pustka, w którą wkracza bohater (błyskotliwy pomysł na osadzenie jej w świecie filmowym w formie obskurnego klubu, do którego rzeczywiście wchodzi bohater – co kończy zarówno ujęcie ustanawiające, jak i jego życie), zmienia jego egzystencję o tyle, że nieoczekiwana śmierć rozpoczyna samsaryczny proces ponownych narodzin. Stąd też, gdy Oscar zaczyna umierać, kompletnie tym faktem zaskoczony, biernie ulega całemu procesowi aż po kulminacyjną scenę ponownego „wejścia w łono”. Z perspektywy praktyk buddyzmu tybetańskiego chodzi jednak o to, żeby – będąc w bardo – kierować się kolejnymi manifestacjami i wizjami bardo w celu uświadomienia sobie głębokiej prawdy o naszej prawdziwej naturze.

Antoni Michnik uważa, że buddyzm został w *Enter the Void* potraktowany instrumentalnie, z czym trudno się nie zgodzić. Przez zlekceważenie całego wypracowanego w buddyzmie systemu soteriologicznego podróz po bardo sprowadza się do kolejnego psychodelicznego tripu, który nie wpływa w żaden sposób na konieczność dalszej/ponownej bolesnej egzystencji. Jednak można również podjąć ów temat od drugiej strony i zapytać: jakie działania artystyczne uznano by za wystarczające, by znieść ów zarzut, a także: jaka konstatacja stanowiłaby odwrotność owego „instrumentalnego potraktowania”? Czy chodziłoby o ukazanie jakiegoś uniwersalnego przesłania buddyjskiego albo o wyrażenie jego „istoty”?

¹⁶ Dopiero te cztery logicznie ze sobą powiązane prawdy czynią z buddyzmu system soteriologiczny umożliwiający wyzwolenie z samsary (kręgu śmierci i narodzin) – nirwanę.

¹⁷ A jeśliby podjąć się próby jego określenia, to można by go interpretować nie tylko w kontekście buddyjskiej koncepcji ustania cierpienia, ale również dobrze jako wyraz pierwotnej tęsknoty za bliskością z łonem matki, co by przywodziło na myśl prędzej kult Wielkiej Macierzy (Matki Ziemi) realizowany w różnych formach w większości religii plemiennych.

Zamknięte koło schematów poznawczych?

Kognitywiści żywią przekonanie, że ludzka wiedza jest ustrukturyzowana, a sposobem jej organizacji jest schemat. Schemat to rodzaj uporządkowania przez percypującego – w sytuacji odbioru dzieła filmowego: widza – wiedzy już zdobytej, którą stosuje do wytwarzania oczekiwań i klasyfikowania nowych danych sensorycznych. A zatem zainteresowanie, jakim człowiek obdarza świat, zostaje ujęte w uprzednio przyswojone przez niego schematy, dzięki czemu różne fenomeny stają się możliwe do zrozumienia, lecz zarazem sam proces rozumienia jest uwarunkowany uprzednio już zinterioryzowanym schematem poznawczym.

Podobnie dzieje się w odniesieniu do wartości kulturowych. „Przyczyny i skutki” wyłaniają się niejako dopiero po fakcie – jako etykiety objaśniające sekwencje działań widzianych z perspektywy konkretnego opisu przeprowadzonego za pomocą schematów. W tym kontekście nie są wolne od schematów ani autorska wypowiedź artystyczna (*Enter the Void*), ani księga o charakterze religijnym zawierająca opis specyficznych rytuałów (Kania, 2005), ani ten czytany właśnie artykuł. Tak jak pokazałam na przykładzie pary scen: zażywania DMT i agonii Oscara, doświadczenie *out-of-body experience* zostało rozpoznane w drugiej ze scen tylko poprzez analogię do bardziej dosłownie je obrazującej pierwszej sceny. Wniosek: żeby widz był w stanie pewnie zjawiska uchwycić w ich rodzimym kontekście, musi je najpierw na tyle zinterioryzować, by w ogóle uznał je za prawdopodobne. Np. większość doświadczeń wyniesionych z dzieciństwa zostaje utracona, ponieważ są one systematyzowane w sposób niezgodny z klasyfikacjami używanymi przez dorosłych do porządkowania i przypominania sobie doświadczeń. Epistemologia buddyjska też uwzględnia owe schematy, tworząc w oparciu o nie koncepcję wizji karmicznej¹⁸. Dlatego też bez wcześniejszych praktyk medytacyjnych nie można rozpoznać siebie samego w bardo we „właściwy” sposób. „Właściwy” oznacza w tym wypadku – niezgodny z percepcją.

Skoro już początkowe pytania o percepcję opowiadania, percepcję jako opowiadanie, doprowadziły nas do miejsca konfrontacji dzieła filmowego z religią, należy sprawę wyjaśnić możliwie najprościej. Otóż oba fenomeny opierają się na odmiennych modelach symbolicznych: na modelu estetycznym i religijnym. Artysta działający zgodnie z modelem estetycznym pozostaje zdystansowanym obserwatorem, dla którego „dany system symboliczny występujący [...] w postaci rytuału religijnego stanowi odwzorowanie religijnej – jednej z wielu – rzeczywistości odprawiających go ludzi” (Geertz, 1965, s. 206). Z kolei dla podążających daną ścieżką duchową „system [...] jest każdorazowo aktualizowanym modelem, który w nieuświadomiany przez nich sposób wytwarza treści religijnych przeświadczeń o jedynie możliwej rzeczywistości” (Geertz, 1965, s. 206). Te dwa punkty widzenia, jeśli żaden nie został podporządkowany drugiemu, właściwie się wykluczają, a to, do jakiego z wyróżnionych modeli zaklasyfikuje widz rozpoznaną konwencję symboliczną, zależy ostatecznie głównie od jego własnego rodzaju odniesienia.

¹⁸ „Wszystkie istoty o podobnej karmie mają wspólną wizję otaczającego je świata. Tę wspólną im percepcję nazywa się wizją karmiczną. Bliski związek między naszą karmą i rodzajem świata, sfery, w której się znajdujemy, wyjaśnia również pojawienie się różnych form. Ty i ja na przykład jesteśmy ludźmi, ponieważ mamy wspólną karmę podstawową” (Rinpoche, 2001, s. 138).

*

Na koniec powróćmy do początku – do sposobu definiowania opowiadania przez Edwarda Branigana:

opowiadanie jest sposobem doświadczania grupy zdań lub obrazów, które w jakiś sposób wspólnie wyznaczają „czemuś” początek, środek i koniec. Początek, środek i koniec nie mieszczą się w nieciągłych elementach, powiedzmy w pojedynczych zdaniach powieści, lecz są ustalane w ogólnych związkach między elementami czy zdaniami całości. Na przykład pierwsze zdanie powieści samo w sobie nie jest „początkiem”. Osiąga ono ten status w zależności od innych zdań (Branigan, 1999, s. 115).

Według Dalajlamy medytacja jest zżywaniem się umysłu z obiektem medytacji. Dzięki niej następuje zmiana poglądów, przemiana postrzegania rzeczywistości. A zatem – jeśliby Noë w pewnym momencie zarzucił tę konsekwentnie prowadzoną po śmierci Oscara „lotną”¹⁹ perspektywę i zastąpił ją zwykłą, najprostszą i najbardziej naturalną również dla widza – czy w kontekście tego, co już zobaczyliśmy, można by w zwykłym, mechanicznym rejestrowaniu świata (czystej percepcji pozabawionego świadomości oka kamery) zobaczyć oświecenie? To już jednak temat na całkiem inną dyskusję.

Bibliografia

- Bordwell D. (1993). Tworzenie znaczenia. W: W. Godzic (red.), *Interpretacja dzieła filmowego*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Bordwell D. (1999). Pochwała kognitywizmu. W: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Baran i Suszczyński.
- Branigan E. (1999). Schemat fabularny. W: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Baran i Suszczyński.
- Geertz C. (1965). Religion as a cultural system. W: W.A. Lessa, E.Z. Vogt (red.), *Reader in comparative religion*. New York: Harper.
- Hochberg J., Brookes V. (1999). Filmy widziane oczami umysłu. W: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Kraków: Baran i Suszczyński.
- Kania I. (oprac.). (2005). *Tybetańska księga umarłych*, Ireneusz Kania (przeł.). Kraków: Wydawnictwo A.
- Mascelli J.V. (2007). *Pięć tajników warsztatu filmowego*. Warszawa: Wojciech Marzec.
- Mejor M. (2001). *Buddyzm. Zarys historii buddyzmu w Indiach*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Michnik A. (2011). Podmiot, czas, światło. Gaspara Noé eksperymenty z realizmem we „Wkraczając w pustkę”. *Kwartalnik Filmowy* 75–76, s. 209–236.
- Ostaszewski J. (1999a). *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Ostaszewski J., red. (1999b). *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Baran i Suszczyński.
- Ostaszewski J. (2007). Kognitywna teoria filmu. W: A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *Historia myśli filmowej. Podręcznik*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

¹⁹ Określenie przejęte od Antoniego Michnika (Michnik, 2011).

- Peterson J. (1999). Czy podejście kognitywne do kina awangardowego jest niestosowne? W: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Baran i Suszczyński.
- Powers J. (1999). *Wprowadzenie do buddyzmu tybetańskiego*, Joanna Janiszewska (przeł.). Kraków: Wydawnictwo A.
- Prado C.G. (1984). *Making Believe: Philosophical Reflections of Fiction*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Rinpoche S. (2001). *Tybetańska księga życia i umierania*, Adam Kozieł (przeł.). Warszawa: Diogenes.
- Sarbin T.R. (1986). *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*. New York–London: Praeger.
- Sikora T. (1999). *Użycie substancji halucynogennych a religia*. Kraków: Nomos.
- Strassman R. (2011). *DMT – molekula duszy. Rewolucyjne badania w dziedzinie biologii doświadczeń mistycznych i z pogranicza śmierci*. Maciej Lorenc (przeł.). Białystok: Illuminatio.
- Thompson K. (1999). Nuda na plaży. Banalność w „Wakacjach pana Hulot” W: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Baran i Suszczyński.
- Zeki S. (2002). Neural Concept Formation & Art: Dante, Michelangelo, Wagner. *Journal of Consciousness Studies*, 9(3), s. 53–76.

A Sharp Trip after DMT or a Bardo of Dying? The Potential of Cognitive Theories of Film on an Example of an Analysis of Alternative States of Consciousness in *Enter the Void* by Gaspar Noë

Abstract

This article shows how films can be used as contemporary research tools in order to get to know people's inner states, with particular focus on changed states of consciousness such as psychedelic experience and near-death experience. On the basis of cognitive film theory (presented by Tzvetan Todorov, Edward Branigan, David Bordwell and Kristin Thompson) that goes beyond aesthetic reception of a film and studies the structures of cognition, the author of the article makes an attempt to analyze the film entitled *Enter the Void* directed by Gaspar Noë – an example of auteur cinema in two areas: its structures (a subjective view as a stylistic identifier) and its reception (the idea of cognitive schema and the assimilation of new schema, perception and narrative schema) with special attention paid to symbolic schemas (the comparison of *Enter the Void* – an aesthetic model and *Tibetan Book of the Dead* – a religious model).

Key words: cognitive film theories, auteur cinema, cognitive schemas, symbolic schemas, psychedelic experience, DMT, *Tibetan Book of the Death*

Nota o autorze

Anna Maria Piskorska – absolwentka Wiedzy o Teatrze (specjalność kuratorska) i MISH (magisterium z Filmoznawstwa) na UAM w Poznaniu. Obecnie jako doktorantka w Instytucie Religioznawstwa UJ w Krakowie zajmuje się badaniem procesów akulturacji buddyjskich systemów symbolicznych na gruncie Europy Zachodniej. Aktywny odbiorca kina najnowszego.

ANEKS DO ARTYKUŁU

Protokół *Enter the Void*

2009, Francja, Kanada, Niemcy, Włochy, reż. Gaspar Noé, scen. Lucile Hadzihalilovic, Gaspar Noé, obsada: Nathaniel Brown (Oscar), Paz de la Huerta (Linda), Cyril Roy (Alex) i in.

| SCENA | | RETROSPEKCJE/WSPOMNIENIA | WIZJE | WARSTWA AUDJALNA (elementy istotne dla budowania znaczeń) | EFEKTY WIZUALNE (elementy istotne dla budowania znaczeń) | KAMERA (kąty widzenia i ruch kamery, wielkość planu) | PRZEJŚCIE MONTAŻOWE |
|---|---|--------------------------|----------------|---|--|--|--|
| | | | | | | | |
| O[scar] | rozmaia z L[inda] o śmierci i o Tybetańskiej księżce umarłych | | | Mysli O. wyrażone w monologu wewnętrznym (potem również) | | kamera „z ręki”, (perspektywa subiektywna – tzw. subiekt: Oscara) | neon ENTER |
| O. | zażywa DMT | pod wpływem narkotyku | | dźwięk niediegetyczny odgłosy miasta | psychodeliczne wizualizacje ulice Tokio wypełniają neonowe szyldy i kolorowe światła | odjazd (perspektywa ptasia) z ręki (subiekt) | przenikanie |
| ulice Tokio: rozmowa O. z A[lexem] o stanach bardo w drodze do klubu The Void | | | | | | | |
| wejście do The Void: wrobienie O. przez Victora, zastrzelenie O. | | | | | | z ręki (subiekt) | wyciemnienie |
| w klubie The Void: śmierć O. w toalecie klubu | | | lot ku światłu | dźwięk niediegetyczny | światła wizualizacje | dojazd (perspektywa żabia) ---odwrócenie perspektywy o 180°--- (perspektywa ptasia) | „wejście” w światło żarów-ki wiszącej na suficie migotanie |
| [00:27:00-00:30:03] | | | | | | | |
| wyciągnięcie ciała O. przez tokijską policję | | | | zamieszanie, krzyki Victora | światła policyjnych radiowozów i ambulansu | lot* | |
| rozmowa Victora z A. | | | | | widok ciała Oscara na posadzce WC | *kamera dynamiczna, rejestruje głównie z góry, lecz często zmienia perspektywę – tak jakby potrafiła latać | |
| ulice Tokio: ucieczka A., A. dzwoni do L. | | | | | | lw. | |
| klub (w którym tańczy L.): L. kończy występ | | | | dźwięk niediegetyczny | migotanie światła w klubie | lw. | |

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|-----------------|
| | seks rodziców O. | | na drugim planie maty O., który otworzył ich drzwi do sypialni | jw. | |
| | hotel Love: powrót do sceny seksu A. z L. | | migotanie, światło od narządów rozrodczych | jw. | światło |
| | całkowite rozświetlenie sceny | | migotliwe żółte światło | jw. | lampka w pokoju |
| | sypialnia rodziców O. i L.: cała rodzina razem, matka L. tańczy i wychodzi na balkon | dźwięk niediegetyczny | nieostrość panorama miasta: w tle samolot | jw. | |
| | hotel Love: powrót do sceny seksu A. z L. | | migotanie, światło od narządów rozrodczych | jw. | światło |
| | scena seksu – c. d. | | perspektywa stosunku genitalnego z wnętrza pochwy | | pochwa |
| | wizualizacja zapłodnienia wyciemnienie obrazu | cisza | | | |
| | Szpital: noworodek wychodzi na świat i od razu zostaje przystawiony do piersi matki | cisza | niejednolita ciemna czerwień | | |
| | szpital: odcięcie pępowiny i wyniesienie noworodka z sali porodowej – oddzielenie od matki | krzyki rodzącej kobiety | nieostrość (percepcja noworodka) | kamera „z ręki”, (perspektywa subiektywna – tzw. subiekt: noworodka) | |
| | | pierwszy płacz nowonarodzonego dziecka | mocne szpitalne światło | | |

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione XI (2016)

ISSN 2081-3325

Małgorzata Lebda

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

My – Renaty Dąbrowskie

Namysł nad sztuką rozumianą jako przestrzeń, z której możemy czerpać wiedzę o sobie i świecie, to bezsprzecznie zagadnienie wielkiej wagi. Naukowy potencjał tkwiący w tym, co wizualne, zdaje się być na przestrzeni ostatnich lat doceniany. Szczególnie cieszą mnie (z uwagi na zainteresowania medium fotograficznym), coraz to nowe próby spojrzenia na obraz jako ważny przedmiot badań w różnych dziedzinach wiedzy. Jednak własne doświadczenia w pracy naukowej i próby wykorzystania obrazu w namyśle nad kwestiami chociażby socjologii czy antropologii doprowadziły do sformułowania pewnej wątpliwości: wiąże się ona z brakiem jednolitej metodologii wizualnej. Praktyka naukowa związana z obrazem dopomina się wypracowania owej konkretnej metodologii wizualnej, o co zabiega chociażby Luc Pauwels:

Teoria wykorzystywania obrazów i technologii wizualnych w naukach społecznych powinna być solidnie ugruntowana w ustalonej metodologii, ale równie jasne powinno być, że konieczne będą określone zwroty w myśli i praktyce naukowej. Wymaga to pracy nad metodologią wizualną, która – jakkolwiek oparta na istniejących metodologiach – w pełni odpowiada za specyfikę mediów wizualnych i technik reprezentacji. Jak dotąd poczyniono niewielki postęp w kierunku tak pojętej metodologii wizualnej. Zainteresowania naukowe wielu badaczy wizualnych oscylują wokół badań stosowanych, co częstokroć odbywa się kosztem krytycznej autorefleksji nad przyjętym podejściem i osiągniętymi rezultatami oraz dalszego rozwoju zaplecza teoretycznego i metodologicznego. Debata, kiedy już do nich dochodzi, w przeważającej mierze zbyt często koncentrują się na treści prezentowanego projektu, a w zdecydowanie mniejszym stopniu, na przykład, na specyfice wizualnego sposobu opowiadania, która na chwilę obecną jest równie istotna (Pauwels, 2011, s. 28–29).

Powyższy cytat przywołuję tu nie bez przyczyny, chcę bowiem zwrócić uwagę, że myślenie o obrazie jako narzędziu badawczym, jako materiale, z którego można czerpać wiedzę o otaczającym nas świecie, napotyka trudności natury formalnej. Być może niemożność wypracowania metodologii wizualnej ma swoje źródło w niedocenianiu samego aktu twórczego, być może zbyt wielką wagę przywiązujemy do treści

dzieła, omijając zagadnienia jego powstania i praw rządzących tym aktem. Interesująca wydaje mi się propozycja sformułowana w przywołanych słowach Pauwelsa, aby przyjrzeć się „specyfice wizualnego sposobu opowiadania”. Dokonać można tego korzystając chociażby z neuroestetycznego spojrzenia na dzieło sztuki. Nauka ta proponuje, aby „w rozważaniach nad odbiorem i tworzeniem sztuki uwzględnić prawidłowości funkcjonowania mózgu” (Markiewicz i Przybysz, 2005, s. 37). Idea ta wydaje mi się atrakcyjna, odnajduję w niej próby znalezienia odpowiedzi na pytania, które wielokrotnie pojawiały się w moim zetknięciu z dziełem sztuki: dlaczego właśnie ta praca, ten cykl, to twórcze działanie, przyciąga moją uwagę, każe o sobie myśleć, poddawać się głębszej analizie? Spróbuję przyjrzeć się praktykom wybranego twórcy i prześledzić możliwe (a proponowane przez neuroestetykę) przyczyny sukcesu danej pracy. Czy tkwi on w „specyfice wizualnego sposobu opowiadania”? Poprzez sukces rozumiem zaś wzbudzenie silnych emocji w odbiorcy podczas obcowania z dziełem sztuki.

Zanim przejdę do analizy prac, kilka zdań wprowadzenia do samej neuroestetyki. Termin ten wprowadził Semir Zeki, jego zdaniem poważnym brakiem w dotychczasowych rozważaniach nad sztuką i jej percepcją było nieuwzględnianie danych na temat funkcjonowania mózgu, podczas gdy jest to konieczne, biorąc pod uwagę, że uprawianie sztuki i jej kontemplowanie jest aktem, który podobnie jak cała ludzka działalność jest warunkowany przez prawa rządzące aktywnością mózgu człowieka (por. Przybysz, 2006, s. 322). Neuroestetyka ma być nauką, która uzupełnia dotychczasowy namysł nad sztuką opartą na wiedzy estetycznej. Skupiając się na neuroestetycznym aspekcie tworzenia dzieł, nadawania im specyficznych cech, konstrukcji, powtarzam tu pytanie sformułowane przez Ramachandrana i Hirsteina, odnoszące się do naszej skłonności do tworzenia i czerpania przyjemności ze sztuki: „czy może istnieć jakiś rodzaj uniwersalnej reguły lub ‘struktury głębokiej’ wspólnej całemu doświadczeniu artystycznemu?”. Badacze ci sugerują, że artysta świadomie lub też nieświadomie posługuje się regułami i prawami, które pobudzają określone obszary wzrokowe w mózgu (Ramachandran, Hirstein, 2006, s. 330). Propozycja ta prowokuje poniższą analizę. Dodatkowo rozważania tego typu ułatwia możliwość oparcia się na „ośmiu prawach doświadczenia artystycznego” sformułowanych przez wyżej przywołanych badaczy. Prawa te to: (1) zasada przesunięcia szczytowego, (2) zasada izolacji pojedynczego wskaźnika wizualnego, (3) zasada grupowania percepcyjnego, (4) zasada wydobycia kontrastu, (5) zasada stawiania wyzwań percepcji, (6) zasada unikania nietypowych punktów widzenia, (7) zasada używania metafor wizualnych, (8) zasada użyteczność i atrakcyjność symetrii (Ramachandran, Hirstein, 2006, s. 361–362). Te skrótowo zarysowane tu zagadnienia uczynię przedmiotem głębszej refleksji przy analizie konkretnych fotografii. Celem niniejszego artykułu jest próba analizy wybranych fotografii z cyklu, w oparciu o przywołane powyżej zasady.

Sto portretów

Przedmiotem rozważań czynię cykl fotograficzny gdańskiej fotograficzki Renaty Dąbrowskiej, zatytułowany *Ja, Renata Dąbrowska – 100 portretów* (Dąbrowska, 2012). Analizę przeprowadzę w oparciu o album wydany po zakończeniu cyklu. Cykl ten to ambitna realizacja fotograficzna, nad którą prace trwały trzy lata.

Fotograficzka sportretowała sto kobiet o takim samym imieniu i nazwisku – Renata Dąbrowska. Album fotograficzny otwiera krótki opis znaczenia imienia „Renata”, okazuje się, że imię to posiada bogatą i różnorodną symbolikę. Jest to swoistego rodzaju symboliczna zapowiedź różnorodności kobiet, z jakimi przyjdzie spotkać się fotograficzce na swojej drodze. We wrześniu 2011, autorka udzieliła wywiadu Jakubowi Knerze (w tym czasie miała sfotografowanych 79 Renat Dąbrowskich). Rozmowa przynosi istotne informacje: pomysł narodził się w grudniu 2009 w przychodni lekarskiej, gdzie artystka została poproszona o podanie numeru PESEL, okazało się, że w jednej tylko dzielnicy Gdańska są aż trzy Renaty Dąbrowskie. Artystka zaintrygowana i zaciekawiona tymi „innymi”, postanowiła sportretować kobiety noszące to samo imię i nazwisko. Metoda doboru była prosta: nazwisko Dąbrowska powinno być nazwiskiem panińskim. Ostatecznie założeniem cyklu było sfotografowanie stu Renat Dąbrowskich. W tekście wprowadzającym do cyklu czytamy:

Fotografując pierwszą Renatę, czułam się dziwnie, głupio, bo to był autoportret – uśmiechałam się do aparatu umieszczonego na statywie. Nie zdawałam sobie wtedy sprawy, że to początek niesamowitej przygody, że zaczyna się coś, co później okaże się dla mnie tak ważne i piękne. Fotografując ostatnią Renatę, czułam się równie dziwnie, ale dobrze. Myślałam jak zawsze, by zrobić jak najlepsze zdjęcie – prosty portret, który ma podobać się przede wszystkim portretowanej osobie (Dąbrowska, 2012, s. 15).

Cykl ten jest – na tle innych znanych mi dokumentów fotograficznych – wyjątkowy, chociażby poprzez akt włączenia w jego przestrzeń samej autorki. Jej dane personalne stają się kluczem, stają się metodologią podejmowania czynności twórczych. Autoportret fotograficzki wyznacza i konstytuuje estetykę całości. W centrum fotografii każdorazowo ma znajdować się Renata Dąbrowska, a wokół niej to, co w jakiś sposób dla niej istotne, coś, co dla niej ważne, coś, co w jakiś sposób konstytuuje ją, a ostatecznie – jak się okazuje – odróżnia od innych Renat Dąbrowskich. Przyglądam się fotografii, na której widzę autorkę cyklu. Pozbawiony emocji opis informuje: „Renata Dąbrowska, ur. w 1983 r. w Toruniu, z zawodu handlowiec, ekonomistka, fotoreporterka, obecnie mieszka w Gdańsku, woj. pomorskie” (Dąbrowska, 2012, s. 118).

Przeglądając wszystkie fotografie cyklu, szczególnie moją uwagę przyciągają te, wykonane w przestrzeni zamkniętej: w kuchniach, sypialniach, salonach. Przypominają mi charakterystyczne kadry *Zapisu socjologicznego* Zofii Rydet. Porównanie to wydaje się niepozbawione sensu. Renata Dąbrowska na potrzeby własnego projektu fotograficznego podejmuje się – oczywiście na dużo mniejszą skalę niż Rydet – zapisu socjologicznego. Podobnie jak śląska fotograficzka, wyrusza w Polskę, szukając i badając „innego”. Oba cykle różni zamysł twórczy: Rydet fotografowała niemal wszystko, co napotykała, w ramach *Zapisu socjologicznego* powstawały pomniejszych cykle, fotografka działała tak, jakby nie potrafiła zakończyć cyklu. Renata Dąbrowska doskonale wie, co chce sfotografować i jak chce to sfotografować. Podążając ścieżkami jej wyborów, skupię się na kilku fotografiach, próbując zastanowić się nad ich materią, nad ich konstrukcją, nad zasadami, według których zostały wykreowane. Sama autorka we wstępie lakonicznie odpowiada na zadane przez siebie pytanie: „Co mówią zdjęcia Renat Dąbrowskich? Wydaje mi się, że opowiadają trochę o Polsce, o czasach, w których przyszło nam żyć, o kobietach i ich światach” (Dąbrowska,

2012, s. 15). Zadają sobie również to pytanie: co mnie, jako odbiorcy, mówią zdjęcia Renat Dąbrowskich? A chcąc dotrzeć głębiej, dopytuję: w jaki sposób zdjęcia Renat Dąbrowskich przemawiają? Dlaczego dotykają i poruszają?

Fotograficzne notatki

Czytam: „Renata Dąbrowska Sawicka, ur. w 1973 r. w Ciechanowie, woj. mazowieckie, z zawodu kucharka, obecnie mieszka w Sońsku, woj. mazowieckie” (Dąbrowska 2012, s. 16). Patrząc na fotografię: w centrum kadru kobieta ubrana w biały golf i niebieskie spodnie; krótkie włosy, wyraźna ramka okularów, broda podparta szczupłą dłonią. Na prawą stronę ciała pada mocne dzienne światło. Spojrzenie pewne. Patrząc głębiej, dostrzegam dwie dziewczynki, ta wyższa (może pięcioletnia) obejmuje niższą (może czteroletnią), ich kolorowe ubrania wyróżniają się na tle ciemnoniebieskiej ściany. Wzrokiem penetruję kolejne obszary zatrzymane w kadrze. Uwagę przekuwa surowość i chłód pomieszczenia: odrapane ściany, fragmenty rur wystające przy leżance, zajęta grzybem dolna część ściany, stół przykryty ceratą, w oknie dwie doniczki z kwiatami, na każdym z okien inne firanki, brak zasłon, obraz Matki Boskiej nad wersalką. Fotografia jest bezwzględna, rejestruje każdy szczegół, ten rozczulający (dzieci) i ten niewygodny (wilgoć pomieszczenia). Brak komentarza, zarówno autorki, jak i bohaterki, nakazuje ponownie przyjrzeć się zdjęciu.

Patrząc uważniej, próbuję zbadać, czy możliwe jest wyodrębnienie w przywołanej fotografii któregoś z „ośmiu praw doświadczenia artystycznego”, postanawiam w toku analizy nawiązywać do nich kolejno. Zatem patrząc, czy przy tworzeniu fotografii użyte zostały: (1) zasada przesunięcia szczytowego, (2) zasada izolacja pojedynczego wskaźnika wizualnego. Pierwsza z przywołanych opiera się na przekonaniu, że silniej reagujemy na bodźce w jakiś sposób wyolbrzymione, dlatego też artyści starają się uchwycić istotę czegoś, eksponując takie elementy, jak cieniowanie, iluminacja itp., dzięki temu wzbudzają naszą bezpośrednią, emocjonalną odpowiedź. Artystyczna przesada w przedstawieniu istotnych cech przedmiotu wywołuje silniejszą neuronalną odpowiedź, aniżeli przedmiot oryginalny. Dlatego dzieło sztuki może pobudzać obszary mózgu bardziej, aniżeli czynią to bodźce naturalne (Bremer, 2013, s. 18). Analizując strukturę fotografii, dostrzegam, że owym wyolbrzymieniem staje się tu bohaterka. Wysunięta na pierwszy plan przyciąga uwagę, hipnotycznie wpatrzona w aparat fotograficzny, każe na siebie patrzeć. I ona także jest realizacją drugiej z zasad – staje się wyizolowanym pojedynczym wskaźnikiem wizualnym. Wyizolowania tego dokonuje autorka fotografii poprzez umiejętne i przemyślane działanie ze światłem (cały cykl potwierdza dużą czułość fotograficzki na światło).

Czytam: „Renata Dąbrowska Laskowska, ur. w 1977 r. w Wyszku, woj. mazowieckie, z zawodu piekarnik, obecnie mieszka w Słoneczniku, woj. warmińsko-mazurskie” (Dąbrowska 2012, s. 34). Młoda kobieta spogląda w stronę fotograficzki. Jej twarz próbuje pozostać niewzruszona, ale przenosząc wzrok na szyję, widać na niej napięcie, jakby pozowała do zdjęcia na głębokim wdechu. Skrzyżowane ręce i nogi świadczą o nieufności, zakłopotaniu. Bohaterka fotografii nie chce się odsłonić. Odczuwam, jako postronny widz, atmosferę napięcia. Wzrok wędruje w przestrzeń pokoju. Każdy element wyposażenia mówi coś o tym domu, o jego mieszkańcach,

o ich wyborach estetycznych, o statusie materialnym. To bogaty materiał badawczy. Artystka musiała zdawać sobie sprawę z obfitości informacji, jakie niesie ze sobą to zdjęcie. Konstrukcja kadru zmyślnie wychwytuje drobne przedmioty, a one z kolei mówią nam o bohaterce więcej niż jej twarz. Podobnie jak w fotografii omawianej powyżej, światło wydobywa, wyolbrzymia i izoluje główną bohaterkę z wizualnie kafonicznej przestrzeni. Patrząc uważnie prowokowana kolejnymi zasadami: (3) zasadą grupowania percepcyjnego, (4) zasadą wydobycia kontrastu. Myśląc o grupowaniu percepcyjnym, przyglądam się kompozycji, dostrzegam tu cztery poziomy grupowania, do pierwszego zaliczam przestrzeń „głębokiego tła” (mężczyzna stojący w korytarzu, ledwie dotknięty światłem, korytarz i jego zaciemnione wnętrza), do drugiego przestrzeń tła (obrazy na ścianie, sztuczne kwiaty, jasna tapeta, biurko i bałagan na nim, butla gazowa – to wszystko zalane delikatnym dziennym światłem), do trzeciego poziomu – przestrzeń ciemnej kanapy, do czwartego (najbliższego widzowi) wydobytą silnym światłem bohaterkę. Ostatnie dwa poziomy decydują o tym, że fotografia jest czytelna. Ciemna przestrzeń kanapy podkreśla (i tu dochodzimy i do zasady wydobycia kontrastu) jasno ubraną postać Renaty Dąbrowskiej Laskowskiej.

Moją uwagę zatrzymuje kolejna fotografia: „Renata Dąbrowska Brzóska, ur. w 1984 r. w Zambrowie, z zawodu krawcowa, technik technologii odzieży, mieszka i jest sołtyką wsi Brzoski Tatary, woj. podlaskie” (Dąbrowska 2012, s. 90). Analizując, w jaki sposób autorka fotografii skonstruowała kadr: uderza charakterystyczny dla całego cyklu zabieg – bohaterka każdorazowo znajduje się w centrum, dodatkowo jest fotografowana z odległości, która pozwala zawrzeć w kadrze cenne informacje z otoczenia. To potwierdzenie wykorzystywania zasady unikania nietypowych punktów widzenia (6). Zabieg ten nadaje całemu cyklowi spójność estetyczną, ułatwia recepcję poszczególnych fotografii, bowiem już po kilku pierwszych zdjęciach cyklu, nasz umysł przyzwyczaja się do tego sposobu konstruowania przestrzeni. Ale jest w tych fotografiach element, który burzy prostotę kadru. Po lewej stronie dostrzec można uchylone drzwi, widać przez nie błękit pokoju, suszarkę na pranie, obraz wiszący na ścianie, fragment – domyślam się – łóżka. Tak skonstruowany kadr, to w moim odczuciu wprowadzenie (5) zasady stawiania wyzwania percepcji. Odwołam się tutaj do barthesowskiego *studium* i *punctum*, które francuski semiolog definiuje następująco:

To za pośrednictwem *studium* interesuję się wieloma zdjęciami, bądź odbierając je jako świadectwa polityczne, bądź smakując je jak dobre obrazy historyczne. Gdyż to właśnie poprzez kulturę (to znaczenie jest obecne w *studium*) uczestniczę w wyrazie twarzy, gestach, realiach, działaniach. Drugi element przełamuje *studium* lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*), to on wybiega ze sceny jak strzała i przeszywa mnie [...]. Więc ten drugi element, który narusza *studium*, nazwę *punctum*; ponieważ *punctum* to także: uządlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kości. *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie (ale też uderza mnie, uciska) (Barthes, 1996, s. 46–47).

Przestrzeni *studium* przyporządkowuję pierwszoplanową przestrzeń fotografii: uśmiechnięta kobieta siedząca na kanapie, jasne ściany, po lewej stronie fragment szafy i rośliny. Do przestrzeni *punctum* zaliczam to, co mnie w tej fotografii

niepokoi, każe się nad nią zastanawiać, snuć domysły – to ten niedomknięty pokój, w którym widać jakąś część życia bohaterki. Właśnie ta tajemnicza przestrzeń – jestem o tym przekonana – więcej mogłaby o niej powiedzieć niż czysta przestrzeń *studium*. *Punctum* pokrywa się tu z zasadą stawiania wyzwań percepcji. Uczestnictwo w wizualnych „wyzwaniach percepcji” każdorazowo przynosi odbiorcy satysfakcję, na proces ten zwracają uwagę Ramachandran i Hirstein:

Wydaje się, jakoby obiekt odkrywany z wysiłkiem sprawiał więcej przyjemności niż ten, który jest bezpośrednio dany. Przyczyna tego jest niejasna, lecz mechanizm o podobnym charakterze przekonuje, że samo borykanie się z trudnościami jest opłacalne, z czego płynnie wniosek, że nie powinniśmy zbyt szybko zrezygnować i poddawać się niezależnie od tego, czy wypatrujemy leoparda w listowiu, czy panterę we mgle” (Ramachandran, Hirstein, 2006, s. 355).

Kontynuując analizę, zatrzymuję się na kolejnej fotografii: „Renata Dąbrowska Oknińska, ur. w 1974 r. w Mordach, woj. mazowieckie, kucharka, sprzedawczyni, sołtyśka wsi Łupiny, woj. Mazowieckie” (Dąbrowska, 2012, s. 74). Przyglądam się fotografii, próbując zbadać, czy kolejne z dwóch zasad mają w niej realizację: (7) zasada używania metafor wizualnych, (8) zasada użyteczność i atrakcyjność symetrii. W centralnym punkcie kadru widać postać siedzącej kobiety, światło podkreśla jej sylwetkę i wydobywa ją z tła. Wokoło przedmioty, zdawać by się mogło nieistotne, ale mówiące zaskakująco dużo. Rozluźniona bohaterka spogląda prosto w obiektyw. Po prawej stronie kadru widać postać mężczyzny siedzącego na kanapie, jest jakby poza wydarzeniem fotograficznym, być może ogląda telewizję. Zastanawia mnie taka kompozycja kadru, dostrzegam tu próbę zmetaforyzowania fotografii. Odwołuję się do definicji: „Metafora jest mentalnym tunelem pomiędzy dwoma pojęciami lub perceptami, które wydają się niepodobne, gdy zestawić je na jednej płaszczyźnie” (Ramachandran, Hirstein, 2006, s. 356).

Jak widzę w tym kontekście konstrukcję całego kadru? Dostrzegam kobietę i mężczyznę, znajdują się w jednym domu, podejrzewam, że są małżeństwem. Idąc tropem konstrukcji kadru Renaty Dąbrowskiej, tych dwoje ludzi jawi mi się jako metafora „starego dobrego małżeństwa”, a więc związku, który trwa jakby z przyzwyczajenia, w którym już dawno wygasł żar, w którym nie ma już miejsca na manifestację uczuć. Brak zainteresowania mężczyzny tym, co dzieje się przy stole, jest tu wręcz manifestacją obojętności. Fotografia ta poprzez prosty zabieg, jakim jest umieszczenie w kadrze postaci mężczyzny, czyni ją metaforyczną, a poprzez to rozbudza wyobraźnię, każe doszukiwać się możliwych powiązań i wytłumaczeń danej sceny. Potwierdza się, że:

Metafory wizualne są skuteczne zapewne dlatego, że odkrycie ukrytych podobieństw pomiędzy pozornie niepodobnymi bytami jest istotną częścią wszelkiego wzrokowego rozpoznania podług wzorca i za każdym razem, kiedy takie połączenie zostaje dokonane, odpowiedni sygnał jest przesyłany do układu limbicznego” (Ramachandran, Hirstein, 2006, s. 362).

Zatem odkrycie wizualnych powiązań dwóch obiektów (kobiety i mężczyzny), poparte analizą ich zachowania uchwyconego na zdjęciu, pobudza układ limbiczny,

który z kolei „uruchamia w obserwatorze proces nagradzania” (Bremer, 2013, s. 20). Ostatnia z „ośmiu zasad doświadczenia artystycznego” dotyczy symetrii. Rozumiem ją jako specyficzne ujęcie przedstawianego obiektu w taki sposób, aby prezentowała harmonię obiektu czy całej fotografii. To, co symetryczne, kojarzy się nam dobrze, prawidłowo, a co za tym idzie, wzbudza pozytywne emocje. To, co asymetryczne, wprowadza trudności w odczytaniu, burzy ład, niepokoi. W pracach gdańskiej fotograficzki dostrzegam dążenie do ukazania postaci w symetrycznych kształtach. Pomocne jest w tym konstruowanie prostych kadrów, w centrum których znajduje się tytułowa „Renata Dąbrowska”, pozy bohaterek w większości są niewyszukane, symetryczne. Dostrzec można (jak w fotografii przedstawionej powyżej) drobne przesunięcia w symetrii postaci (lewa dłoń podpira głowę). Nie burzy to jednak głównej osi symetrii, komplikuje ją, ale jest do przyjęcia. Inaczej zagadnienie symetrii przedstawia się, kiedy analizie poddany zostanie cały kadr. Fotograficzka umiejętnie przełamuje harmonię tła (tożsamego częstokroć z przestrzenią *studium*), dając możliwość zaistnienia chociażby różnego rodzaju wyzwań dla percepcji. Tak właśnie przedstawia się przywołany powyżej obraz. Symetria otoczenia jest zachwiana, wyraźnie komplikuje to odczytanie fotografii, kadr wymaga głębszego namysłu, ale ostatecznie wzmacnia siłę fotografii, pozwala zaistnieć również metaforze. Dąbrowska twórczo i z namysłem przestrzega i łamie zasady symetrii (tam, gdzie dostrzega w tym korzyść dla konstrukcji fotografii).

Socjologia patrzenia

Przedstawiona powyżej analiza pozwala na podjęcie próby sformułowania odpowiedzi na pytania postawione na początku: co mówią zdjęcia Renat Dąbrowskich? W jaki sposób zdjęcia Renat Dąbrowskich przemawiają do widza? Dlaczego dotykają i poruszają? Wielką siłą tych fotografii jest jej społeczne zaangażowanie. Renata Dąbrowska powtarza gest Zofii Rydet, wchodzi do obcych domów i rejestruje rzeczywistość prywatnych miejsc. Cykl ten mówi przede wszystkim o codzienności życia polskich kobiet w określonym momencie historycznym, mówi o ich zainteresowaniach, przyzwyczajeniach, pasjach, troskach, radościach i problemach. Cykl ten to realistyczny, uważny, ale i czuły „zapis socjologiczny” specjalnie dobranej grupy kobiet (które są symboliczną reprezentacją kobiet w ogóle). Jest jeszcze i to: fotografie cyklu Renaty Dąbrowskiej, ich silne oddziaływanie na mnie jako odbiorcę, wywołane zdaje się być przez komponent pamięciowy:

W spotkaniu z dziełem sztuki bierze udział pamięć autobiograficzna artysty i jego odbiorców oraz ich bardziej ogólne ‘wyposażenie kognitywne’. Ten ogólny bagaż kognitywny, zawiera m.in. pamięć widza dotyczącą jego spotkań z obrazowymi prototypami, a także pamięć artysty dotyczącą prac, których był świadom. Często obrazy są hołdem składanym wcześniejszym artystom. W tym rozumieniu pojęcie hołdu jest zgodne z naszym rozumieniem karykatury: późniejszy artysta karykaturuje swojego uznanego poprzednika, lecz jednocześnie ceni go, a nie wyśmiewa, co praktykują gazetowi karykaturyści (Ramachandran, Hirstein, 2006, s. 339–340).

Z fotografiami Zofii Rydet zetknęłam się kilka lat temu, uczyniłam je również elementem namysłu w pracy doktorskiej, stąd być może podświadoma bliskość, jaką czuję wobec fotografii Renaty Dąbrowskiej. Zaintrygowana tą wizualną analogią, zaprzytałam fotograficzkę o Zofię Rydet. Interesowało mnie, czy znała cykl *Zapis socjologiczny* przed przystąpieniem do prac nad swoim projektem:

Tak, oczywiście, znam twórczość Zofii Rydet, od dawna. Zachwyciłam się fotografiami jej autorstwa w mojej pierwszej szkole fotograficznej. Jej sposobem życia/fotografowania, jej fotografiami. Trochę zdziwiłam się jednak, gdy pierwszy raz ktoś porównał moje fotografie Renat Dąbrowskich do jej *Zapisu socjologicznego*. Zupełnie nieświadomie pewnie inspirowałam się nią (nie próbowałam, nawet mi przez myśl nie przeszło, by kopiować Rydet!). I temat – na pozór zwykli ludzie, i budowanie planu – człowiek w centrum „swojego świata”, mnóstwo informacji, szacunku do osoby fotografowanej, spokój i prostota. Tamten świat, tamci ludzie – już wszystko minęło. Myślę, że za 40–50 lat i moje zdjęcia będą widziane/odbierane inaczej” (Dąbrowska z prywatnej korespondencji z Małgorzatą Lebdą).

Powyższa – krótką z uwagi na ograniczenia formalne – analiza, uwidacznia, że bez większych trudności udaje się wskazać w pracach gdańskiej fotograficzki komponenty składające się na „osiem praw doświadczenia artystycznego”. Cztery przywołane fotografie odwołują się oczywiście do całego cyklu. Sposób, w jaki wizualnie opowiada Renata Dąbrowska, nawiązuje do zagadnień związanych z działaniem naszego mózgu. Semir Zeki uważa, że artyści rzutują na swoje dzieła określone style myślenia i odczuwania, które są wspólne wielu ludziom. Źródła tego procesu dostrzega w pracy naszych mózgów, które na poziomie podstawowym działają według bardzo podobnych wzorów (por. Zeki, 2012, s. 18). Dąbrowska jako doświadczona fotoreporterka ma świadomość, że zastosowanie pewnych formalnych zabiegów przy tworzeniu fotografii może wywołać emocje. Przemysłane kadry, mistrzowskie operowanie światłem, niejednoznaczność przedstawień fotograficznych, to tylko niektóre z zabiegów, jakimi pobudza mózg odbiorcy do pracy. Renata Dąbrowska z uwagą patrzy na swoje bohaterki, patrzy na nie w taki sposób, w jaki chciałaby, aby patrzyli na nie odbiorcy. Artystyczna koncepcja przywołanego cyklu przyczyniła się ostatecznie do powstania wizualnego dokumentu, wzbogaciła socjologię wizualną o wizerunki kobiety z początku XXI wieku.

Renata sfotografowała sto Renat Dąbrowskich. Przez trzy lata przejechała w tym celu 22 tys. kilometrów. Najkrótsza odległość dzieląca ją od Renaty mieszkającej w Gdańsku to 10 km, a najdłuższa 706 – od Renaty, która na stałe mieszka w Göteborgu w Szwecji. Najstarsza Renata ma 68 lat, a najmłodsza 11. Siedem Renat mieszka na stałe poza granicami Polski. Najpopularniejsze zawody wśród Renat to ekonomistka, sprzedawczyni, księgowka i pielęgniarka. Są również nauczycielki języka polskiego, angielskiego, rosyjskiego, a także matematyki, historii, geografii, fizyki, nauczania początkowego i przedszkolanki. Trzy ze sfotografowanych Renat są sołtyskami. Dwie ze stu Renat Dąbrowskich wyszły za mąż za mężczyzn, którzy mieli nazwisko takie samo jak one, więc nie musiały go zmieniać (Dąbrowska 2012, s. 216).

Wizerunki czułe, poruszające, zapadające w pamięć.

Bibliografia

- Barthes R. (1996). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Jacek Trznadel (przeł.). Warszawa: KR.
- Bremer J. (2013). Neuroestetyka. Czy przyszłość estetyki leży w neuronauce? *Estetyka i Krytyka*, 28(1), s. 9–28. Pobrano z: http://estetykaikrytyka.pl/art/28/eik_28_2.pdf (26.03.2016).
- Dąbrowska R. (2012). *Ja, Renata Dąbrowska – 100 portretów*. Gdańsk: Renata Dąbrowska.
- Markiewicz P., Przybysz P. (2005). Mózg smakuje sztuki piękne. *Charaktery* 11. Pobrano z: charaktery.eu/art/1150 (26.03.2016).
- Pauwels L. (2011). Zwrot wizualny w badaniach i komunikacji wiedzy. Kluczowe problemy rozwijania kompetencji wizualnej w naukach społecznych. W: M. Frąckowiak, K. Olechnicki, M. Krajewski (red.), *Badania wizualne w działaniu*. Kraków: Bęc Zmiana.
- Przybysz P. (2006). Wstęp. W stronę neuroestetycznej teorii sztuki. W: W. Dziarnowska, A. Klawiter (red.), *Mózg i jego umysł. Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*. Poznań: Zysk i S-ka.
- Ramachandran V.S., Hirsten W. (2006). Nauka wobec zagadnienia sztuki. W: W. Dziarnowska, A. Klawiter (red.), *Mózg i jego umysł. Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*. Poznań: Zysk i S-ka.
- Zeki S. (2012). *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*. Anna i Marek Binderowie (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo UW.

We – the Renata Dąbrowskas

Abstract

In the article I analyze photographic series entitled *Me, Renata Dąbrowska – 100 portraits*. I aim to find the answers to the questions: why does this series move me and what artistic means were used by the photographer during its creation. I refer here to the concept of „neuroaesthetics” introduced to the deliberations on the work of art by Semir Zeki. Simultaneously, I bring the „eight laws of artistic experience” (Ramachandran, Hirstein), referring to particular photographs included in the series.

Key words: photograph, photographic series, neuroaesthetics, eight laws of artistic experience, Renata Dąbrowska, Semir Zeki

Nota o autorze

Małgorzata Lebda – doktor nauk humanistycznych (specjalność teoria literatury i sztuk audiowizualnych). Nauczyciel akademicki na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Poetka, fotograficzka, ultramaratonka.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione XI (2016)

ISSN 2081-3325

Kamila Zaremska-Szatan

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Fotografia dokumentalna – pomiędzy sztuką a nauką

Wstęp

Wielu zawodowych fotografów domaga się, by ich dzieła postrzegano przez pryzmat kryteriów artystycznych. I słusznie. Choć w historii można doszukać się wielu prób traktowania fotografii jako formy sztuki, rozumianej jako ekspresja artystyczna oraz nośnik idei, na równi z malarstwem i rzeźbą, należy zauważyć, że pogląd ten nie był wcześniej tak powszechny jak dzisiaj. Współcześni fotografowie za naturalne uważają wystawianie swoich prac w galeriach sztuki oraz publikowanie ich w albumach. Jednak nie zawsze tak było. Od momentu jej wynalezienia, fotografia była postrzegana raczej jako rzemiosło. W sferze sztuki fotografia zdobywała sobie uznanie powoli, ale w latach 60. XX wieku ugruntowała swoją pozycję. Rosnące zainteresowanie fotografią jako dziełem artystycznym zaowocowało tworzeniem wydziałów i szkół kształcących w tym kierunku, a także coraz liczniejszymi pracami badawczymi z zakresu teorii i historii fotografii. By wykorzystać jej możliwości, po aparat sięgali naukowcy i artyści. Praktyka i same obrazy fotograficzne oddaliły się od sfery czysto użytkowej ku obszarom nauki i sztuki.

Poniższa praca skupia się na jednym z gatunków fotografii – dokumentacie¹. Fotografię dokumentalną odbiera się często nieprzychylnie, a opinie na jej temat są w przeważającej części zbyt powierzchowne i pośpieszne. W poniższym tekście proponuję fotografię-dokument omówić w dwóch aspektach: fotografii jako technologii i praktyki fotoreporterskiej (dokumentalnej) jako głębokiego badania naukowego otaczającej rzeczywistości. Fotografia dokumentalna należy do kategorii „sztuki poza sztuką” w rozumieniu Welscha (2005) i jest narzędziem badawczym, które realnie przyczynia się do wzrostu wiedzy o świecie i nas samych. Fotoreportaż wnosi nową wiedzę na równi z innymi dyscyplinami naukowymi a jego twórca czyni to w sposób świadomy. Jest ukierunkowany na cele poznawcze, a jako inspirację dla swoich dociekań często czerpie z szeroko pojętych nauk społecznych, ale mimo to nie rezygnuje z wartości estetycznych i artystycznych.

¹ Należy pamiętać, iż w języku polski słowa dokument oraz fotoreportaż są używane zamiennie. Tak też będą je stosować w tej pracy.

Fotografia dokumentalna, pomiędzy sztuką, a nauką. Odróżnienie sztuki dla sztuki oraz sztuki fotografii

Zdaniem Welscha pod koniec XVIII w., sztuka nowożytna znalazła się w kryzysie, dążyła do autonomii i pod hasłem „sztuki dla sztuki” artyści zaczęli promować wartości autoteliczne. Narastające skupianie się na samej sztuce pociągnęło za sobą zwiększenie dystansu między sztuką a odbiorcą, prowadząc do hermetyzacji sztuki. Na początku XX w. powstawały prace, które można zaliczyć do kategorii „sztuki poza sztuką” a ich twórcy opuszczali obszar sztuki autonomicznej, kierując swą uwagę na problemy społeczne, moralne, ekonomiczne, polityczne i naukowe (Welsch, 2005).

Podobne jakościowe rozróżnienie wprowadzono w świecie fotografii. Andre Rouillé wyodrębnia „sztukę fotografów” oraz „fotografię artystów”. Wyróżnia dwie sfery, w jakich fotografia artystyczna się rozwija: krąg fotografów i krąg artystów. Mimo że obie grupy stosują fotografię jako narzędzie, obydwa ich światy dzieli problematyka formy i horyzonty kulturowe, obszary, miejsca, sieci czy aktorzy. „Sztuka fotografów” oznacza działanie artystyczne wewnątrz sfery fotograficznej, czyli świadomą estetyzację pracy twórczej ukierunkowanej na cele poznawcze. „Fotografia artystów” odnosi się do praktyki lub wykorzystania fotografii przez artystów w obrębie uprawianej przez nich sztuki, a fotografia w ich wypadku stanowi odpowiedź na pytania dotyczące zagadnień czysto artystycznych (Rouillé, 2007).

Fotoreportaż funkcjonuje w ramach „sztuki poza sztuką” i „sztuki fotografii”. Tym, co od dekad blokowało fotografię dokumentalną przed uznaniem jej za sztukę, był prymat funkcji kognitywnej nad funkcją estetyczną. To właśnie skupienie na funkcji estetycznej decydowało w oczach teoretyków o uznaniu jakiejś dyscypliny za sztukę. Przez funkcję estetyczną rozumiano kreację i autonomiczne wartości artystyczno-estetyczne. Jednak potencjał wiedzytwórczy fotografii zauważono w naukach społecznych. Fotografii zaczęto używać jako instrumentu społecznej analizy, szczególnie w tzw. socjologii zaangażowanej (Becker, 1974, s. 3). Rouillé zauważył, że fotografia dokumentalna spełnia obie funkcje – poznawczą i kreacyjną. Twierdził, że: „Każda z odmian fotografii-dokumentu [...] charakteryzuje się specyficzną serią przekształceń, które wykraczając daleko poza samą rzecz i operatora, aktualizują działanie, wypowiedź i szczególnie rodzaj wiedzy” (Rouillé, 2007). W związku z tym, praca dokumentalisty łączy w sobie dwie postawy: artysty i badacza. Sami fotoreporterzy często odnoszą się do socjologicznej lub antropologicznej problematyki, a swoje projekty długoterminowe opracowują z myślą o realnych wynikach poznawczych (np. rytuały przejścia, zapis socjologiczny). Jednocześnie pragną, aby ich prace uznawane były za dzieła sztuki. Pojęcie dokumentu funkcjonuje zatem w dwóch obszarach refleksji – artystycznej i naukowej. Poniżej przyjrzą się im obu.

Trudne początki. Na styku fotoreportażu i sztuki

Od narodzin fotografii w 1829 r. jej obiektem był przede wszystkim człowiek i jego działania. W drugiej połowie XIX w. w Europie zapanowała moda na lustrzane dagerotypowe portrety. Z czasem fotografia zaczęła konkurować z malarstwem, koszty jej wykonania były znacznie niższe, a efekt końcowy szybszy do osiągnięcia, co przyczyniło się m.in. do zjawiska demokratyzacji portretu. Masowo wykonywano

portrety indywidualne, zbiorowe, szkolne czy rodzinne, a fotografia rejestrowała zwłaszcza momenty ważne, tzw. rytuały przejścia (chrzciny, śluby, pogrzeby). Równoległe powstawały pierwsze dagerotypowe bezludne panoramy miast – długi czas naświetlania (rzędu kilku minut) eliminował z kadru żywe istoty. Lata 60. XIX w. to rozwój fotografii pocztówkowej, związany z ekspansją kolonialną i rozwojem turystyki.

Postęp technologii i skrócenie czasu otwarcia migawki dało początek nowej dziedzinie fotografii. W połowie XIX w. narodziła się fotografia dokumentalna, zwana też reporterską lub prasową, ze względu na medium, które ją wykorzystywało. Jednymi z pierwszych opublikowanych w „The Illustrated London News” były zdjęcia z cyklu dokumentującego wojnę krymską, wykonane przez angielskiego prawnika Rogera Fentona (1853–1856) oraz fotografie Alexandra Gardnera z procesu zabójców Lincolna (1865). Inne, klasyczne już prace z tego wczesnego okresu, to dokumentacja wojny amerykańsko-meksykańskiej w latach 40. XIX w., społecznego zjawiska „gorączki złota” w Kalifornii oraz wojny rosyjsko-japońskiej z początku XX w.

Niemniej w XIX w. żadnego rodzaju fotografii nie określano mianem dokumentu, chociaż istotą każdego zdjęcia jest przecież zaświadczenie fragmentu rzeczywistości. Fotografie uważano za lustrzane odbicie świata, w związku z tym stanowiła ona dokument zaistnienia zjawiska przed soczewką obiektywu fotograficznego. Fotografia dokumentalna, jaką znamy obecnie, powstała jako rezultat zbliżenia fotografii i refleksji społecznej.

Wiek XX to okres, w którym losy fotografii profesjonalnej biegły dwutorowo. Z jednej strony rozwijała się fotografia artystyczna, z drugiej, rozkwita fotografia reportażowa, prasowa (choć często tej ostatniej nie można odmówić walorów artystycznych). Dość wcześnie fotografia przestała pełnić funkcję jedynie dokumentacyjną, podejmując zadania ideologiczne, reformatorskie i perswazyjne. Np. Jacob Riis pokazywał świat nędzy, bezdomności i slumsów Nowego Jorku, natomiast amerykański socjolog i fotograf Lewis Hine w 1917 r. fotografował dla National Child Labor Committee dzieci w różnym wieku pracujące w ciężkich warunkach w Teksasie. Zarówno jego zaangażowanie, jak i jego fotografie przyczyniły się do reform prawa pracowniczego i zaprzestania wyzyskiwania dzieci w fabrykach. Ten sam autor wykonał serię zdjęć emigrantów przechodzących na Ellis Island procedurę imigracyjną przed lądowaniem w Nowym Jorku. Hine był jednym z nielicznych ówczesnych fotografów, którzy uzyskali wykształcenie socjologiczne (ukończył Uniwersytet w Chicago). Z kolei bez formalnego wykształcenia, ale z niezwykłym instynktem socjologicznym Dorothea Lange dokumentowała tragiczną sytuację rolników w czasach Wielkiego Kryzysu, tworząc najsłynniejszy portret epoki *Migrant Mother* (Sztompka, 2008).

Po drugiej wojnie światowej fotografowie skupieni w ramach grupy Magnum tworzyli fotografię humanistyczną o wyraźnych implikacjach socjologicznych (Henri Cartier-Bresson, Robert Capa). Robert Doisneau fotografował życie paryskiej ulicy, starając się uchwycić istotę charakteru narodowego Francuzów. Jego optymistyczne zdjęcia kawiarni, par zakochanych, robotników w przerwie pracy, ukazywały radość życia, wspólnotę, solidarność oraz towarzyskość Francuzów. Stały się jedną z najlepszych wizytówek kraju nad Sekwaną.

Zwieńczeniem sukcesów fotografii humanistycznej, a także kamieniem milowym w traktowaniu fotografii jako sztuki, była wystawa *Family of Men*, której kuratorem był Edward Steichen, dyrektor departamentu fotografii w Museum of Modern

Art (MoMA). Wystawę można było oglądać w Nowym Jorku od 21 stycznia do 8 maja 1955, następnie podróżowała po świecie przez osiem lat, odwiedzając 37 krajów na wszystkich kontynentach. Zdjęcia zostały wybrane spośród prawie 2 milionów zgłoszeń od znanych i nieznanymi fotografów. Na wystawę złożyło się 503 zdjęć 273 fotografów z 68 krajów, a obejrzało ją 9 milionów widzów. Była to kolekcja zdjęć o ogromnej wymowie socjologicznej, ukazująca – metodologicznie w kontekście porównawczym – kraje, kultury i przebieg ludzkiego losu od narodzin do śmierci.

Przyznaniu fotografii należnego jej artystycznego statusu towarzyszył nowy sposób jej postrzegania. W industrialnej rzeczywistości XIX w. mechaniczny charakter fotografii odpowiadał potrzebom społeczeństwa przemysłowego. Fotografia stanowiła wtedy najwłaściwszy i najlepszy sposób dokumentowania zmian i przeobrażeń zachodzących w nowym społeczeństwie – dlatego też społeczeństwo industrialne stanowiło podstawę i warunek, a także cel dla fotografii. Postęp technologiczny, tempo i zakres zmian sprawiły, że fotografia nie jest już w stanie sprostać oczekiwaniom i potrzebom społeczeństwa postindustrialnego. Doprowadziło to do upadku fotografii prasowej. We wszystkich dziedzinach życia społecznego – nauce, medycynie, obronności i informacji, została odsunięta na dalszy plan lub zastąpiona przez nowe obrazy. Fotografia znalazła w tych okolicznościach nowe miejsce dla siebie, a kontekst muzeum sztuki nowoczesnej sprawił, że zmieniono do niej podejście. Dostrzeżono, że dogmat odcisku skrywał przed nami, że fotografia tworzy oddzielny byt, powołuje do życia nowe autonomiczne światy.

Na styku nauki i fotografii

Dopiero od niedawna fotografia służy wyższym celom poznawczym „nie tylko jako sposób zapisu danych czy metoda ilustracji tekstów, ale jako medium, za pośrednictwem którego można osiągnąć nową wiedzę lub perspektywę krytyczną” (Pink, 2001, s. 11). Socjologia i fotografia narodziły się niemal równocześnie. Gdy w 1839 r. Auguste Comte kończył *Kurs filozofii pozytywnej*, pracę w której pierwszy raz został użyty termin „socjologia” dla oznaczenia nowej dyscypliny nauki, Louis Daguerre i Nicéphore Niepce opatentowali pierwsze procesy fotograficzne.

Zdaniem Howarda Beckera:

Fotografowie od samego początku uznali za swoje zadanie fotografowanie świata społecznego, czy to ze względu na zainteresowanie dalekimi krajami i egzotycznymi ludami, czy z potrzeby przedstawiania egzotycznych zdarzeń i ludzi na ich własnym podwórku. Badacze społeczni od czasu do czasu fotografowali ludzi i miejsca, których dotyczyły ich badania, choć rzadko – z wyjątkiem antropologów – w sposób rutynowy. Fotografowie studiowali czasami antropologię i socjologię, badacze społeczni uczyli się fotografii” (Becker, 1981).

Fotografia w naukach społecznych pełniła funkcję dokumentów „udowadniających” pewne tezy, jak i materiałów analitycznych. Z jednej strony fotografia z czasem stawała się coraz wrażliwsza na treść społeczną, z drugiej strony nauki społeczne wzbogacały swój warsztat o wykonywanie i interpretację obrazów fotograficznych. Fotografię zaczęto postrzegać jako „zwierciadło życia społecznego”.

Fotografowanie osób, grup i sytuacji społecznych przez badacza jest strategią badawczą w socjologii jakościowej. Chodzi tutaj o określone, świadome i celowe działanie badacza, w danym projekcie badawczym, zazwyczaj w tzw. badaniach terenowych. Tak widział zadanie fotografii dokumentalnej w socjologii jeden z twórców socjologii wizualnej o proweniencji symboliczno-interakcyjnej, Howard S. Becker. W jego przekonaniu, socjologiczna wiedza i teoria dają kontekst dla wywołania i interpretacji wizualnych dokumentów życia społecznego. Teoria socjologiczna, czy to teoria wysoce abstrakcyjna, czy też dotycząca jakiegoś empirycznego zjawiska, jest zbiorem pojęć pozwalających zrozumieć fotografowane sytuacje. Teoria wskazuje nam, czy obraz zawiera informację bądź jakąś wartość, czy komunikuje coś, co jest warte zakomunikowania. Teoria dostarcza kryteriów pozwalających oddzielić wartościowe dane i wypowiedzi od tych bezwartościowych, nieposzerzających naszej wiedzy o społeczeństwie (Becker, 1974). Praca terenowa badacza socjologa używającego fotografii, ma dać odpowiedzi na pytania stawiane przez teorie socjologiczne. Teoria poprzedza tutaj badanie i sugeruje wyraźnie, co mamy badać. Fotografie stanowią socjologiczną dokumentację odpowiedzi na określone pytania „teorii socjologicznej” (Harper, 1994). Także Roy Stryker, szef Wydziału Informacji Farm Security Administration (FSA) a zarazem inicjator i menedżer wielkiego projektu fotodokumentacyjnego w okresie wielkiej depresji w USA, przyjmował przekonanie Beckera o roli dokumentalisty jako tego, który ma wiedzieć wystarczająco dużo na temat danej rzeczy, żeby odnaleźć znaczenie jej samej, jak również relacji do otoczenia, czasu i funkcji, jaką spełnia.

Fotoreporterzy czerpią bardzo wiele z antropologii i socjologii, obie dziedziny są dla nich polem do poszukiwania interesujących tematów, w których centrum stanowią człowiek. Wiele fotografii realizuje przede wszystkim funkcję artystyczno-ekspresyjną lub estetyczną. Z kolei inne realizują funkcje informacyjne czy dokumentalne. Jeszcze inne – komercyjne, reklamowe, perswazyjne czy propagandowe. Co najważniejsze, funkcje te nie wykluczają się nawzajem i mogą występować w dowolnych kombinacjach. Za prekursora fotografii społecznej uważany jest wspomniany już Lewis Hine, socjolog z wykształcenia. Do wyjątkowych prac o charakterze socjologicznym należy również zaliczyć *The Americans* Roberta Franka. W Polsce doskonałych przykładów takich socjologicznych ambicji fotografii artystycznej dostarczą m.in. fotografie Zofii Rydet składające się na cykl *Zapis socjologiczny* lub stworzona przez Tomasza Tomaszewskiego w poł. lat 90. XX w. seria kolorowych fotografii *Cyganie* (2001), która przedstawia życie europejskich Romów, bądź monumentalny cykl *Rzut beretem* (2007–2008) tego samego autora, dokumentujący polską wieś początku XXI w., wraz z całym jej folklorem, biedą i postępującą modernizacją.

Podsumowanie

Uznanie fotografii dokumentalnej to kwestia w dużym stopniu arbitralna. Jednym z decydujących o tym czynników jest intencja autora pragnącego poprzez rejestrację danego wydarzenia, sytuacji lub miejsca świadczyć o tych wydarzeniach, sytuacjach i miejscach. Dziś miarą wartości dobrego dokumentu jest przede wszystkim zaangażowanie fotografa, które kiedyś budziło wiele wątpliwości, gdyż od tego typu zdjęć oczekiwano zwykle obiektywności. Pierwotna obiektywność została jednak

zakwestionowana, ponieważ to od autora zależy wybór fragmentu rzeczywistości, kadru i ekspozycji. Proces fotografowania jest dla dokumentalisty ciągłym mierzeniem się z własnym sposobem postrzegania świata oraz ze znaną nam tradycją estetyczną i artystyczną. Dokument to nie tylko świadectwo zaistnienia jakiegoś faktu, ale przede wszystkim ślad prywatnego doświadczenia jednostki. Takie spojrzenie na dokument podkreśla jego kreacyjne możliwości, wynikające z uznania „dobrego oka” fotografa oraz jego pomysłu na dokument fotograficzny. W myśl owej koncepcji twórca jest w stanie komponować materiał z elementów rzeczywistości, a powstające zdjęcie to przede wszystkim obraz, którego odczytanie zależy – w dużej mierze – od indywidualnej interpretacji.

Fotoreportaż jest niewątpliwie jedną z najtrudniejszych sztuk, a jego podstawy można odnaleźć pomiędzy nauką społeczną, sztuką a nowoczesną technologią. Od samego początku dzieje antropologii/socjologii i fotografii dokumentalnej przeplatają się. Nauka jest inspiracją dla artystów, a prace wielu naukowców aspirują do dzieł sztuki. Jednak obecna fotografia dokumentalna jest również dzieckiem nauki, zwłaszcza rozwoju mechaniki i chemii, a obecnie cyfryzacji i miniaturyzacji.

Czy dzieło sztuki lub działanie artystyczne mogą stać się efektywnym narzędziem badania i poznawania rzeczywistości? Minęło 180 lat odkąd poznajemy świat za pomocą fotografii. Fotografia zmienia wszystko: sposób, w jaki przekazujemy informację, komunikujemy się, kształtuje naszą wiedzę i doświadczenie w świecie.

Bibliografia

- Becker H. (1979). Do Photographs Tell the Truth? W: T.D. Cook, Ch.S. Reichardt (eds.), *Qualitative and Quantitative Methods in Evaluation Research*. Beverly Hills: Sage.
- Harper D. (1986). Meaning and Work. A Study in Photo Elicitation. *Current Sociology*, 34(3), p. 24–36.
- Pink S. (2001). *Doing Visual Ethnography*. London: Sage.
- Rouillé A. (2007). *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Oskar Hedemann (przeł.). Kraków: Universitas.
- Sztompka P. (2012). *Socjologia wizualna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Welsch W. (2005). *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Katarzyna Gućzalska (przeł.) Kraków: Universitas.

Documentary Photography – Between Art and Science

Abstract

In the following article the author proposes a new approach to photo-document as a technology and its location on the border between the two matchmakers – art and science. Photography is a research tool that really contributes to the increase of knowledge about the world, brings new knowledge in a par with other scientific disciplines. On the other hand, many professional photographers demand that their work is seen through the prism of artistic criteria, a natural consider displaying their works in galleries and publishing them in albums.

Key words: visual sociology, photojournalism, art world, social science, research

Nota o autorze

Kamila Zaremska-Szatan – socjolog, fotograf i fotoedytor. Absolwentka Instytutu Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, specjalność komunikowanie społeczne. Absolwentka studiów podyplomowych z zakresu grafiki prasowej i reklamowej. Obecnie doktorantka na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego oraz na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Specjalizuje się w tematyce szeroko rozumianej fotografii cyfrowej oraz socjologii wizualnej. Zajmuje się badaniem komunikacji wizualnej. Artystycznie realizuje się jako fotograf uliczny i dokumentalny. Członkini International Visual Sociology Association.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione XI (2016)

ISSN 2081-3325

Krzysztof Siatka

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

60 bananów i 127 trumien Titusa-Carmela

Twórczość francuskiego artysty Gérarda Titusa-Carmela (ur. 1942) rozbrzmiała pod koniec lat 60. XX w. i przyciągnęła uwagę istotnych obserwatorów i organizatorów świata sztuki. Zdobyła uznanie Pontusa Hultena, Jacques'a Derridy czy Ryszarda Stanisławskiego. Prace artysty znalazły się w kolekcjach nowojorskiej MoMA, Centrum Georges Pompidou w Paryżu czy Art Institut w Chicago. Były pokazywane na Documenta 6 w 1977 r. Wystawa w Kassel dedykowana refleksji o miejscu sztuki w zmediatyzowanym społeczeństwie drugiej połowy XX w., przygotowana przez Manfreda Schneckenburgera, po czasie wydaje się momentem, w którym ustalano kanon neoawangardy. Szczyt sukcesu artystycznego i komercyjnego Titusa-Carmela przypadł na ósmą dekadę XX w., na czas bogaty w działania artystyczne wymykające się krytycznym intuicjom. Arthur C. Danto bez wahania określił ten przedział dziejów kultury wizualnej jako „okres na swój sposób równie ciemny jak wiek X” (Danto, 2013, s. 39). Niedostatki krytycznej refleksji dokumentował podobnie Brian O'Doherty w słowach: „jedną z 'właściwości' sztuki lat siedemdziesiątych jest niepowodzenie krytyków lat sześćdziesiątych w patrzeniu na nią” (O'Doherty, 2015, s. 87).

Przyczyny zapoznania artysty i jego dzieła przez krytykę i historię sztuki wymagają może gruntownej analizy mechanizmów wzrostu i upadku popularności oraz kulturowego kształtowania wartości i refleksji humanistycznej w świecie Zachodu. Niebezzasadna byłaby też refleksja, dlaczego współczesna wizja sztuki tamtych czasów jednych wyklucza a innych stawia na piedestale. Titus-Carmel zdaje się być w te procesy istotnie uwikłany, ponieważ sam przysłużył się zapomnieniu o swojej dawnej pracy. W okresie świetności jego prace przyciągały uwagę oryginalnym podejściem do refleksji konceptualnej. Dysponował niemal nowożytnymi umiejętnościami manualnymi i warsztatową biegłością. Z zamiłowaniem do mimetycznego odtwarzania detalu, zabawnie dekonstruował kluczowe problemy współczesnej estetyki, zasadzające się na definicjach takich pojęć, jak oryginalność, autorstwo oraz percepcja, igrał z odniesieniami do popkultury czy też badał pokrewieństwo kopii względem oryginałów lub przymioty sztuczności względem naturalności. Spojrzenie wstecz na ten dorobek ukazuje kreację skoncentrowaną na procesie pracy artystycznej i dialogu interdyscyplinarnym, które były autorskimi narzędziami konceptualnego poznania. Niestety, w pierwszej połowie lat 80. pogrążył się w eksploracji mniej ciekawego malarstwa.

Wiele cyklów rysunkowych i graficznych, którymi zastąpił Titus-Carmel (np. *18 mauzoleów dla 6 nowojorskich taksówkarzy* albo *20 wariacji na temat idei deterioracji* lub *17 przykładów degradacji sfery*), jest podobna do oświeceniowych koncepcyjnych projektów architektury rewolucyjnej. Mam na myśli na przykład niezrealizowane Mauzoleum Newtona Étienne-Louisa Boullée z 1784 r. Sztuki wizualne obu epok zdaje się odróżniać wszystko na płaszczyźnie formy. Estetyka różnych czasów zbliża się nieco za pośrednictwem charakterystycznej dla obu hegemonii idei nad koniecznością realizacji. Twórczość Titusa-Carmela ukazuje trwałość tradycji w sztuce postkonceptualnej neoawangardy. Przyjmuję, że ta refleksja była czymś na miarę artystycznej dekonstrukcji ideologicznych i filozoficznych sposobów kształtowania treści kultury. Skuteczność tych metod zależy od lepszej lub gorszej umiejętności wykorzystania języka.

Spojrzenie po latach pokazuje jego kluczowe wytwory, chociaż ciekawe i uzupełniające wiedzę o refleksji konceptualnej w sztuce, jako odrębne i niedopasowane do współcześnie wykreowanych wyobrażeń o sztuce i artyście w latach 60. i 70. ubiegłego stulecia. Zdaje się, że jego sztuka, chociaż łatwo rozpoznawalna, była również zbyt zagmatwana – za trudna, aby przetrwać w upraszczanym kanonie.

Zagęszczanie opowieści jako metoda

Najciekawsze dzieło Titusa-Carmela skonstruowane zostało przy zastosowaniu tajemniczych procedur, w których symbolika liczb, materii i skomplikowanej gramatyki rozpoczyna fascynującą opowieść.

Pod ogólnym tytułem *The Pocket Size Tlingit Coffin* zebrana została spora liczba rysunków (dokładnie sto dwadzieścia siedem), odnoszących się do jednego modelu: chodzi tu mianowicie o niewielkich rozmiarów (10 x 6,2 x 2,4 cm) pudełko z mahoniu. Wykonano je bardzo starannie, dbając o dobór drewna, jego barwę, różne sposoby ułożenia słoików, złącza (na jaskółczy ogon), proporcje (złoty podział) itd. Dno pudełka pokrywa lustro, a po obu końcach jego dłuższych boków umieszczono dwie niewielkie przypory, na których spoczywa owalny pręt z wikliny, owinięty w dwóch miejscach szarym syntetycznym futerkiem. Ponadto pręt jest podtrzymywany za pomocą sznurowania, którego postronki przechodzą przez ściany pudełka w sześciu punktach. Zawieszono je wokół swojego rodzaju kluczyków. Końce sznurków zwisają swobodnie wokół tej wykonanej z egzotycznego drewna trumienki. Całość zamyka cienka pokrywa z altuglasu, przymocowana czterema mosiężnymi śrubkami (Derrida, 2003, s. 290; pełny tekst: Katalog, 1976, s. 39–43).

Jacques Derrida, pozostając pod urokiem tego dzieła, odnotował:

Możliwe, iż pewnego dnia ludzie zaczną mówić – jak gdyby chodziło o legendę lub mit – *127 trumien Titusa-Carmela* (choć istnieje tylko jedna taka trumna – nigdy o tym nie zapominajcie! – jedna jedyna w swoim rodzaju), tak jak teraz mówią na przykład: 120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu (Derrida, 2003, s. 236).

Prawie nikt dzisiaj nie pamięta, czym jest kieszonkowa trumna Tlingitów¹, a w latach 70. pewnie prawie nikt tego nie rozumiał. Wiedza i tajemnica były umiejętnie przez kreatora dawkowane. Precyzyjne wyjaśnienie zasad konstrukcji trumny nie odpowiada na podstawowe pytanie – po co? Wielostronicowy zapis intelektualnej refleksji Derridy nie upraszcza percepcji, czyni raczej dzieło jeszcze bardziej wymagającym (Katalog, 1978a).

Na fali tej popularności jedna z grafik przedstawiająca *The Pocket Size Tlingit Coffin* w 1976 otrzymała Grand Prix Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie. W niedawnej rozmowie z jednym z uczestników ówczesnego świata sztuki, dowiedziałem się, że praca przyciągała wówczas uwagę swoją wyrafinowaną elegancją, która może wręcz graniczyła z nadmierną łądnością. Widać w niej było, co w Krakowie istotne, elementy świadczące o warsztatowej biegłości pracy grafika. Poza tym w mieście królów, Przybyszewskiego, Wyspiańskiego, Kantora i Wojtyły, coś, co nazywa się *Trumną kieszonkową*, kojarzy się z nieuchronnością i ceremonią, ewokuje skojarzenia ostateczne, musi wzbudzić uznanie. Splendoru nagrodzie dodała ocena międzynarodowego jury, spośród którego warto wymienić Ryszarda Stanisławskiego, wieloletniego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, Laszlo Beke, krytyka sztuki z Instytutu Badań Sztuki Współczesnej w Budapeszcie, Georgesa Boudaille'a, krytyka sztuki, prezesa francuskiej AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) i komisarza biennale Młodych w Paryżu, Pata Gilmoura, kustosa gabinetu rycin z Tate Gallery w Londynie i Marka Rostworowskiego, kustosa Muzeum Narodowego w Krakowie.

Wciąż jednak nurtuje pytanie, o co w tym wszystkim chodzi? Dlaczego trumna kieszonkowa i kim są do licha Tlingici?

W relacji do rzeczywistości

Popularność twórczości Titusa-Carmela w Polsce w latach 70. zaznaczyła się wspomnianą nagrodą w Krakowie, ale również wystawą w Muzeum Sztuki w Łodzi czy kolejną w Galerii Krzysztofora (1978). Do katalogu tej ostatniej ekspozycji Tadeusz Kantor napisał wstęp, z którego przytoczę kilka zdań:

Jeśli używa tak drastycznych środków, ryzykując opinie płaskich efektów, to widocznie chodzi mu o coś, co może tylko w ten, pozbawiony skrupułów sposób osiągnąć, coś, co nie wchodzi w krąg odbioru dzieła sztuki poprzez jego materialne uroki ekspresji i formy – co ów odbiór przemieszcza w sferę MYŚLOWEGO PROCESU i REFLEKSJI, gdzie nie grają roli przedmioty zmaterializowane 'artystycznie' lecz STOSUNKI DYSTANSE STANY ŚWIADOMOŚCI... (Katalog, 1978b).

Kantor w czasie swoich największych sukcesów artystycznych, w niespełna trzy lata po premierze *Umarłej klasy*, nie zwróciłby zapewne uwagi na byle import artystyczny zza żelaznej kurtyny. Twórczość Titusa-Carmela poznał jednak we Francji, docenił ją za opowiedzenie się po stronie refleksji nad paradoksami czasu i przemijania. Zauważył, że problemy poruszane przez artystę, najciekawsze idee jego

¹ Tytuł dzieła funkcjonuje tylko w języku angielskim.

sztuki ukryte są pod materialnością jego dzieł, które chociaż eleganckie i przykuwające oko, mają nas raczej zwodzić. Inne słowa, które Kantor zaakcentował w swoim wprowadzeniu, to m.in.: *PRAWDA*, *WIECZNOŚĆ*, *SZYDERSTWO*. Tekst opatrzył cytatem z Horacego *exegi monumentum aere perennius*, co już trudno mu wybaczyć. Te prace w Krakowie były skazane na sukces...

Szeroko komentowanym dziełem była *Wielka bananeria kulturowa* z 1969 r. Przymocowane do ściany w równych odstępach banany tworzyły harmonijną i racjonalną, typową dla konceptualnej estetyki kompozycję. Pośród 59 sztucznych bananów ukryty był w szeregu jeden prawdziwy owoc. W dniu otwarcia różnica między sztucznymi a prawdziwym była niewielka i przypuszczam, że często niedostrzeżona. Kolejne dni prezentacji instalacji np. w Neue Galerie w Achen w 1972 r., ujawniały obecność prawdziwego owocu, który się zmieniał, gnął i zaczynał śmierdzieć. Z każdym dniem problem – zestawienie sztucznego z prawdziwym – stawało się dla odbiorcy jaśniejsze. Doznania zmysłowe były wstrzemięźliwie dawkowane. Dzieło na przekór szybkiego tempa czasów wymagało cierpliwości. Metodą poznania zawartą w nim było zwolnienie tempa oglądania.

Instalacja stawia pod pręgierzem wyobrażenia o wnioskowaniu. Ogląd ogółu i indukcja na podstawie szczegółu lub na odwrót, mogą wyprowadzić wnioskującego na manowce, jak i doprowadzić do poznania zamysłu artysty. Wszystko zależy od szczęścia i właściwego momentu spojrzenia, fartu w doborze odpowiednich bananów do analizy oraz od cierpliwości badacza.

Hipotetycznie: jeśli w dniu otwarcia wystawy badacz zdiagnozował dowolnej wielkości próbę tylko sztucznych bananów, doszedłby do wniosku, że ma do czynienia z pracą opartą na zupełnie innej idei. Podobno „pewność, że mamy rację, zależy głównie od tego, czy umiemy połączyć to, co widzimy, w spójną opowieść – nawet jeśli widzimy niewiele” (Kahneman, 2012, s. 119). Jeśli nasz hipotetyczny badacz bananów dotknął tylko jednego sztucznego owocu i na jego podstawie wysunął wniosek na temat wszystkich, które w tym dniu wyglądały podobnie, zamierzona przez artystę idea pracy pozostała dla niego wciąż nieczytelna. Jeśli w analizie posłużył się tylko dotykiem i dotknął tylko jednego owocu, szansę na odkrycie prawdy o dziele miał, jak 1:60, czyli raczej niedużą.

Konstruuje sytuację laboratoryjną, w której w galerii sztuki pozwala się na dotykanie elementów ekspozycji. W tych okolicznościach badacz zdany jest sam na siebie i nikt z grona gości wernisażu nie poinformował go o odkrytym przez siebie już fakcie. Zespołowa praca – dotykanie, wążanie i precyzyjne porównywanie proporcjonalnie zwiększa szansę poznania. Badacz jest niczym na poligonie doświadczalnym, na którym, pokładając zbytnią ufność w swoje zmysły, popełnia błędy poznawcze. Poznanie refleksyjne, które wymaga zgromadzenia większej ilości danych, porównania ich i wyciągnięcia wniosków jest tradycyjnie leniwe (por.: Kahneman, 2013, s. 147–250).

Wielka bananeria kulturowa dostarcza kolejnej refleksji w budowaniu opowieści zapoczątkowanej przez amerykański pop-art, która wyeksponowana i opisana została na przykładzie *Pudełek Brillo* Andy’ego Warhola i dotyczy ograniczeń poznawczych widza w kontakcie z dziełem. Przytaczając refleksję Arthura C. Danto, kartony mydła Brillo w sklepie chemicznym wizualnie nie odróżniają się niczym od kartonów Warhola w galerii sztuki. Zapożyczony wizerunek i nadana mu nowa treść osłabiły poznanie za pośrednictwem spojrzenia, które jest tradycyjnie pierwszym

analitikiem, ale okazało się ono niewystarczające. „Oznaczało to, że pod względem wyglądu wszystko mogło być dziełem sztuki, a jeśli chciało się dociec, czym jest sztuka, trzeba było odejść od doświadczenia zmysłowego, zwracając się ku myśli” (Danto, 2013, s. 41). Odkrycie idei Warhola następowało jednak samoczynnie przez zderzenie z kontekstem przestrzeni zarezerwowanej dla sztuki w odróżnieniu od przestrzeni handlu – w pierwszej pudełko będzie dziełem, w drugiej detergentem. *Pudełka Brillo* nie były w stanie doprowadzić widza do błędnego przypisania im funkcji, powodowały co najwyżej zawieszenie refleksji o charakterze istotowym sztuki czy dzieła. Danto zwraca uwagę na brak wizualnej różnicy między dziełem, a nie-dziełem a refleksja posłuży mu w wytyczeniu narracji o epoce posthistorycznej, w której wizualność dzieła nie ma już funkcji klasyfikującej a widz i krytyk popadli w estetyczną entropię (Danto, 2013, s. 41).

Odkrycie pomysłu – zagadki nie tylko dla oka – który upraszał się o dotykanie, wąchanie, kosztowanie, wymagało analizy wnikliwszej. Perspektywa kilkugodzinnego oglądu odkrywała tajemnicę, a widzowie, którzy przyszedli do galerii kilka dni po otwarciu, mieli problem podany na tacy. Trudność zadania kształtował czas, jaki minął od otwarcia wystawy, w myśl formuły: im wcześniej, tym trudniej; co nagle, to po diable; lub, jak kto woli, *festina lente*.

Stawanie się – proces długiej percepcji, która zmienia się w zależności od momentu spojrzenia lub chwili innego zmysłowego doświadczenia, są kluczowe i w najważniejszych dziełach Titusa-Carmela znajdziemy ważne refleksje na ten temat. Odnoszę wrażenie, że to twórczość inspirująca do zadawania pytań. Dlatego uruchamiając wyobraźnię, możemy wyabstrahować sytuację, w której materialność prawdziwego owocu obraca się w nicłość po kilkudziesięciu dniach. Zgniłe resztki jednego prawdziwego banana zsunęły się na podłogę, i je posprzątało. Po bananie zostaje na ścianie jedynie podpora. Sztuczne trwają w niezmięionej postaci, a w odsłoniętej przez upływ czasu sytuacji skonfrontowane są nie tyle z naturalnym odpowiednikiem, bo po nim nie ma już śladu, lecz z pustką w szeregu, brakiem w ciągu, zaburzeniem harmonii. Widz, który odwiedził galerię w tym czasie, mógł pomyśleć, że ukradziono jeden z bananów.

Elementy budujące to dzieło były zwielokrotnione i powstały w oparciu o technologiczne procesy produkcji tworzyw sztucznych, były imitacjami, symulacjami, sztucznymi kopiami natury, którym obce są szybkie procesy rozkładu. Są trwalsze i w dalszej perspektywie ładniejsze od prawdziwych owoców. Kpią z niedoskonałego wytworu natury przywiezionego do Europy Zachodniej w chłodni z afrykańskiej plantacji zarządzanej zgodnie z nowoczesnymi systemami zwiększenia wydajności produkcji. Transportowane w chłodniach niedojrzałe owoce smakują inaczej niż dojrzały banan zerwany z drzewa. Czy banan, który trafił do francuskiego Carrefoura, jest naturalny? Może różnica nie jest tak ostra, jakby się wydawało.

Sztuczny-plastikowy banan dla celów ekspozycyjnych jest o wiele lepszy. Pierwowzór banana sztucznego – banan NATURALNY-sztuczny w naszej hipotetycznej sytuacji przepadł bez śladu, pozostały obok niego SZTUCZNE-plastikowe kopie. Ich sens w ciągu wielu podobnych, w czasach istnienia hipotetycznego pierwowzoru, był inny, aniżeli po zaginięciu źródła wizerunku. Czy był on jednak wzorcowy? Na pewno nie ten jeden konkretny, raczej utrwalona w świadomości idea banana lub wizerunek fotograficzny jakiegoś przykładowego egzemplarza. NATURALNY-sztuczny banan nie był pierwszy w szeregu. Nie rozpoczynał linearnej narracji

determinowanej kierunkiem czytania tekstu czy liczenia. Był jednym z wielu – nie pierwszy i nie ostatni. Zaginął gdzieś w tłoku.

Wielka bananeria kulturowa rozpoczyna dramatyczną, tzn. pełną napięcia i grozy oraz eksperymentalną, literacką i zabawną narrację Titusa-Carmela o kopii bez oryginału, o dzieciach bez rodziców, o wizerunku bez modelu, o lustrze bez odbicia.

Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga

Dwudziestowieczna dematerializacja formy dzieła została zapoczątkowana refleksją o tożsamości między technicznym obrazem a światem odbieranym przez zmysły obserwatora, czyli tzw. rzeczywistością. Namysł taki można zaobserwować w klasycznych pracach Josepha Kosutha, Hansa Haackego czy Dennisa Oppenheima. Praktyce artystów patronowała sentencja Ludwiga Wittgensteina, że znaczenie słowa objawia się przez jego użycie w zdaniu (Wittgenstein, 1997, s. 15, teza 3.3). Krzesło Kosutha bez dodatkowego wyjaśnienia jest albo banalnym, codziennie używanym meblem, jego fotografią lub definicją słownikową. W taki sposób w praktyce setek naśladowców rozważających wieloznaczności słów, desygnatów i tytułów dokonywała się egzekucja tradycyjnego zajęcia artysty. A działo się to w myśl Kosutha: „żywołność sztuki nie ma nic wspólnego z przekazywaniem doświadczenia typu wizualnego (lub innego). Prawdopodobnie takie zewnętrzne funkcje pełniła sztuka w minionych stuleciach” (Kosuth, 1987, s. 253).

Kanon sztuki XX wieku jest niezbitym dowodem skuteczności refleksji Kosutha. Spoglądajmy jednak również na inne przykłady, które dociekając natury sztuki w procesie poszukiwawczym i badawczym znajdują użytek w doświadczeniu zmysłowym. Ogląd twórczości Titusa-Carmela to analiza przykładów konceptualnej refleksji, która poszerza rozumienie pracy/warsztatu artysty. Pracę i warsztat tutaj chcę rozumieć w dwóch nierozzerwalnych znaczeniach – czasownikowym (proces) i rzeczownikowym (efekt i umiejętność). W takich definicjach forma, chociaż podobna do przykładów z czasów minionych, należy do zupełnie innej gramatyki sztuki. Reguły rządzące tym systemem zależności nie wystawiają finalnej materialności na pierwszy plan, czyniąc wszystkie elementy składowe procesu równoważnymi.

*

Stosunkowo niedawno w orbitę refleksji o sztuce, z terminologii ekonomicznej został zapożyczony termin *deprofesjonalizacja* (ang. *de-skilling*), który w analizach gospodarczych określa zastępowanie pracy człowieka przez wyspecjalizowane technologie. Proces dystrybucji pracy nastąpił w sztuce drugiej połowy XX w. i istnieje współcześnie. Konceptualiści zastąpili tradycyjną artystyczną pracę, zwyczajowo determinowaną talentem, technologicznymi umiejętnościami, np. znajomością warsztatu technologicznego fotografa. Otwarcie spektrum realizacji artystycznych na obszary definiowane jako nieartystyczne, amatorskie czy nieprofesjonalne, oznaczało nie tylko inkorporację do kręgu sztuki wielu pozaartystycznych materialności i czynności, ale również otwarcie się pracy artystów na doświadczenie poza-wzrokowe. Claire Bishop w znakomitym eseju dotyczącym deprofesjonalizacji

w obrębie sztuki performance oraz w tańcu współczesnym zauważa, że inaczej odbierzemy określone w czasie formy sztuki, jeśli zamkniemy oczy i zechcemy słuchać (Bishop, 2011).

*

W 1971 r. Titus-Carmel zaprezentował w Musée d'Art Moderne w Paryżu pracę *Puszcza dziewicza nad Amazonką*. Obok zdjęcia lasu deszczowego znajdowało się urządzenie emitujące zapach puszczy. Nieopodal podobne układy tworzyły: fotografia skalistego wybrzeża i odpowiedni dla niego zapach oraz reprodukcja pejzażu Caspara Davida Friedricha i – analogicznie – woń. Jak pachniały poszczególne rejony świata, mogą tylko przypuszczać. Nie wiem jednak, czy rozpatruję zapachy puszczy równikowej, czy może wyobrażenie tego zapachu, czy jej reprezentacji fotograficznej? Czy reprodukcja pejzażu symbolicznego pachnie inaczej niż wizerunek zrealizowany w oparciu o technologię mechaniczną? Takie oto są paradoksy doświadczeń nie-tylko-wzrokowych.

Na ten sam rok datowana jest praca *Romans Joachima*. Miłosne wynurzenia Joachima wydrukowane są na powierzchni około centymetra kwadratowego. Pomniejszona do nieczytelnego rozmiaru czcionka uniemożliwia widzowi przeczytanie, w domyśle żenujących, ale faktycznie nieznanymi, wywodów zakochanego młodzieńca. Problem jest widoczny, ale nie-jest-czytelny.

Przykłady umacniają w nas przekonanie, że prawda dzieła objawia się poza jego wizualnością. Oko straciło normatywne kryteria osądu. Wizualność jednak nie jest obojętna, jest składnikiem intrygi. Pomaga nam zrozumieć, że to nie w niej tkwi klucz do zrozumienia konstrukcji intelektualnej dzieła i na przekór hołduje odwiecznym oczekiwaniom widza względem ładnego obiektu sztuki.

John Roberts, który poświęcił pojęciu *de-skilling* osobną książkę, śledząc historię awangard XX w. z perspektywy rozwoju warsztatu artysty, adaptacji nowych, czasem mechanicznych technologii w obręb tego, co artystyczne, a czasem amatorskie, śledząc zmianę definicji autorstwa od czasów ready-made Duchampa przez outsourcing produkcji obiektu artystycznego, doszedł do wniosku, że nawet spektakularne przykłady sztuki niematerializowanej lub funkcjonującej w oparciu o nowoczesne formy produkcji nie wyzbyły się tradycyjnej, artystycznej zmysłowości, której formuły wciąż się rozwijają (Roberts, 2007).

***The Pocket Size Tlingit Coffin*. Dialog artysty i filozofa**

Seria 127 rysunków *The Pocket Size Tlingit Coffin* to *opus magnum* Titusa-Carmela, ale również zmysłowy łącznik współczesności z tradycją, stworzony przez artystę, który pozostaje kreatorem i reżyserem, i manipulatorem znaczeń, i animatorem, i projektantem, i demagogiem.

Praca, wystawiona w Centrum Pompidou w 1978 r., ilustruje ujętą z różnych perspektyw i w różnych mediach trumnę kieszonkową Tlingitów – pudełko o niejasnym przeznaczeniu. Termin „trumna kieszonkowa” zapożyczony został z prozy Jana Geneta *Ceremonie żałobne*, gdzie określa pudełko zapalek, które staje się symbolem nieuchronnego losu. Tlingici to plemię Indian północnoamerykańskich, rdzennych mieszkańców Alaski, których język charakteryzują niespotykane konstrukcje

gramatyczne. Titus-Carmel rysował codziennie przez 127 dni, w rezultacie stworzył przy użyciu ołówka, tuszu, kredek tyleż rysunków – reprezentacji tego przedmiotu. Raz były one ekspresyjne, kiedy indziej powściągliwe, bliskie szkicowi lub rysunkowi technicznemu². Trumna ujęta jest z różnych perspektyw. Rysunki wydają się penetrować pierwotny wzór, rozpoznawać go i pokazywać wielość perspektyw wejrzenia. Artysta zapośrednicza tę wiedzę przez różne maniery rysunkowe i malarskie. Żadna nie jest jego ulubioną, a każdej używa biegle. Ta multiprofesjonalna praca artysty jest jego medium poznawczym, które dobiera jak instrument badawczy. Jak to w badaniach bywa – waha się i rezerwuje sobie prawo do błędu, dostosowuje metody do bieżących potrzeb. Rysując, nie wyraża ukrytej w głowie idei, lecz rozpoznaje istniejący tajemniczy model, który powstał po to, aby go badać i rysować, powielać, tworzyć na nowo, formować jego tautologie, poszukiwać jego idei. Wyrafinowany przedmiot, nie wiadomo o jakim przeznaczeniu, znika w natłoku reprezentacji artystycznej. Znana jest mi tylko jedna niewielka fotografia publikowana w katalogu wystawy. Jako realnie istniejący przedmiot ustępuje miejsca wyobrażeniom na swój temat. Rysunki przejmują kontrolę nad modelem, którego kształt i funkcja są coraz bardziej niejasne. Można się zastanawiać, czy w ogóle istnieje pierwotny wzór.

Derrida nazwał to pudełko *paradygmatem*, a ten „posiada określoną objętość, przedstawia się w postaci wypukłej struktury, która należy do przestrzeni konstrukcji podatnej na manipulację, jest niczym makietą budynku lub monumentu, aparatu lub maszyny, na przykład statku” (Derrida, 2003, s. 231). Paradygmat nie ma znaczeń pierwotnego i źródła, nie jest też precedensem, sam posiada konsekwencje i jest konsekwencją zarazem. Konstrukcja układu przeczy logice linearnego następstwa zdarzeń.

Praca artysty nad trumnami jest czymś w rodzaju, określonego w czasie, kontraktu zawartego z samym sobą na zrealizowanie konkretnej ilości produktu. Jest nią wypracowanie pokrętnej genealogii, w której przez 127 dni poszukiwani/tworzeni są członkowie/nowi-członkowie rodziny. Praca artysty jest performancem przed kartkami papieru i paradygmatem, każdego dnia innym, warunkowanym innymi mediami, bliską procesowi osvajania i badania. Rysunek tradycyjnie jest metodą pierwszej notatki zamysłu. Kreacja to nie tyle czas zmagania się z materią, co wnikliwe studia, mierzenie się z niepewnością, manipulowanie i oszukiwanie refleksji. Proces usunął z piedestału efekt, tak jak kilkadziesiąt lat wcześniej odczucie zajęło miejsce iluzji. Proces nie musi prowadzić do ukształtowania formy. Efekt nie jest konieczny do zaistnienia procesu. Dokumenty z trwania i reguły procesu są nową i alternatywną materialnością sztuki. Analiza procesu w odróżnieniu od interpretacji materialnej i zmysłowo dostrzegalnej struktury odsłania ukryte, niełatwe do opowiedzenia aspekty rozpoznania problemu obranego przez artystę. Zbliżenie do rozumienia procesu pomaga w wyobrażeniu jądra, ale nie definiuje go. Odsłania go, ale nie odkrywa zupełnie. Można go poczuć, czasem podglądać. Proces przetwarzania problemu sugeruje istnienie problemu, tematu, idei, które nie uobecniają się fizycznie. Jeśli materialność dzieła pozostanie nieukształtowana, pozostaje proces, który sam w sobie jest bogaty, skomplikowany i niejednoznaczny. Ciężki do ujęcia i uchwycenia w kategoriach języka opisującego sztukę i kreację. Po obejrzeniu

² Artysta wykonał też liczne wizerunki trumny w technologiach graficznych (zob. Katalog, 1976).

127 rysunków i przeczytaniu kilkudziesięciu stron tekstu Derridy cel powstania trumny wciąż nie jest jasny.

Koncept zdobył orędownika i uczestnika, który wszedł w dialog z artystą i jego dziełem. Podobnie jak rysownik, Jacques Derrida w formie dziennika notował prze-myślenia wynikające z analizy kolejnych rysunków. Metoda zapisu myśli filozofa zdaje się najbardziej predysponowana do dialogu z gramatyką procesu tego dzieła. Wspólnie stworzyli komplementarny, wstrząsający słownik znaczeń formuły cyklu, powtórzenia, imitacji itd. Obie narracje rządzą się podobnym bezlitosnym prawem – wyrwane z kontekstu wizerunki trumny nie mają sensu, są banalne, wyciągnięte z serii zapiski filozofa są podobnie bełkotliwe. Obie narracje są jakby dziennikami, których autorzy są obowiązkowi i codziennie notują, nawet wtedy, kiedy pomysły nie są jasne i nie są sprecyzowane. Czy to jest powód do milczenia, jeśli idea nie jest skryształizowana? Czy autor powinien się powstrzymać? Czy przeciwnie, powinien pisać wszystko, co przyjdzie mu do głowy? Jeden rysował, a drugi pisał, tego wymagał imperatyw serii, powtórzenia i cyklu. Tego wymagał kontrakt zawarty wobec idei procesu i to proces rysowania/dokumentowania oraz pisanie/dekonstruowania są tutaj kluczowe i są kluczem. Wyrwane z kontekstu brzmią dobrze, ale sens gdzieś umyka na zawsze.

Kontrakt Titusa-Carmela, który określił jego proces pracy artystycznej, tożsamy z gatunkiem dziennika, który rozpracowuje tematykę symbolicznych kulturowych znaczeń, jest ironiczny i w rzeczywistości mniej wzniosły niż inne kontrakty artystów zawierane z samym sobą nawet na całe życie. W konstrukcji arcydzieła na pewno nie ma na takie zabiegi miejsca, ale w arcydzieła już trudno uwierzyć, a gramatyka procesu jest współcześnie najciekawszą sferą rozpoznawania.

Na koniec warto jeszcze raz zapytać – czym jest eleganckie pudełko?

Ten mały (paradygmat) zostaje na wstępie skonstruowany jako krypta, aby zazdrośnie strzec swojego sekretu w chwili największej ekspozycji. Robi to zazdrośnie, ponieważ – jak sądzę – wszystko jest tu sprawą zazdrosnego pożądania oraz nadmiaru żarliwości. I nawet jeśli otwiera się na wszelkie kontakty oraz naraża na wszelkiego rodzaju dotyk – przynajmniej dopóty, dopóki nie zostanie zakupiony przez jakiś ośrodek muzealny, działający na mocy nadanego mu upoważnienia jako Państwowe Przedsiębiorstwo Ceremonii Pogrzebowych – to i tak pozostaje uporczywie oraz, jak to się mówi, hermetycznie zamknięty, przypominając owe przenośne ołtarzyki, które Grecy nazywali Hermes. Pozostaje niemy, zamknięty pod przejrzystością altuglasu (Derrida, 2003, s. 229).

Łatwiej będzie pokusić się o odpowiedź na pytanie: po co powstał? Wydaje mi się, że po to, aby go badać, to znaczy rysować.

Bibliografia

- Bishop C. (2011). Unhappy Days in the Art World? De-skilling Theater, Re-skilling Performance. *The Brooklyn Rail Critical Perspectives on arts, Politics, and Culture*. Pobrano z: <http://www.brooklynrail.org/2011/12/art/unhappy-days-in-the-art-worldde-skilling-theater-re-skilling-performance> (9.03.2016).

- Danto A.C. (2013). *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*. Mateusz Salwa (przeł.). Kraków: Universitas.
- Derrida J. (2003). Kartusze. W: Idem. *Prawda w malarstwie*, Małgorzata Kwietniewska (przeł.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kahneman D. (2012). *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, Piotr Szymczak (przeł.). Poznań: Media Rodzina.
- (Katalog). (1976). *Gerard Titus-Carmel, 12 gravures sur THE POCKET SIZE TLINGIT COFFIN*, (kat. wyst.). Paris: Baudoin Lebon – SMI.
- (Katalog). (1978a). *Gérard Titus-Carmel, The Pocket Size Tlingit Coffin* illustre de Cartouches par Jacques Derrida, 1er mars – 10 avril 1978, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou Musee national d'art modern, (kat. wyst.). Paris: Georges Pompidou Musee.
- (Katalog). (1978b). *Titus-Carmel*. (kat. wyst.). Kraków: Galeria Krzysztofora.
- Kosuth J. (1987). *Sztuka po filozofii*. W: S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* Krzysztof Biskupski (przeł.). Warszawa: Czytelnik.
- O'Doherty B. (2015). *Biały szeszcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*. Aneta Szyłak (przeł.). Gdańsk: Alternativa.
- Roberts J. (2007). *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. London: Verso.
- Wittgenstein L. (1997). *Tractatus logico-philosophicus*, Bogusław Wolniewicz (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

60 bananas and 127 Coffins of Titus-Carmel

Abstract

The works of French artist Gerard Titus-Carmel in the late 1960s and 70s met with great interest in critical and philosophical thinking. Jacques Derrida devoted one of his most important essays, entitled *Carthage*, to one of Carmel's works. The cycle of 127 drawings, entitled *The Pocket Size Tlingit Coffin*, is the documentation of an enigmatic and symbolic box which purpose is not entirely known. The artist used a variety of techniques and drawing manners to create a variation on the image of a strange object every day. In the course of the accumulation of representations, the source of the inspirational cycle has moved away. The series, conceived as a research process aimed at learning nature, could be the destination of a *Pocket Coffin*, resulting in narrative thickening and, in fact, budding ignorance of the paradigm that was to be resolved, clarified, and explored at the beginning. The Titus-Carmel project, located in the Parisian Pompidou Center collection, is a forgotten example of conceptual flow in visual arts and a very important model of the work that highlights the process of creation over the final physicality of the object. It is a great reflection on the meaning of gestures of repetition, multiplication or reproduction, so important for the philosophy of contemporary art. *The Pocket Size Tlingit Coffin* inspired Jacques Derrida to create an analogue textbook-diary that in subsequent chapters, written daily with reference to subsequent drawings, deconstructs concepts such as original and copy, the beginning and the end, or imagines possible paradoxes, such as the existence of copies without original, or secondary of the original with respect to the copy. The dialogue of the artist and philosopher is one of the most interesting interdisciplinary speculations in the art of the second half of the 20th century. Both creators have expanded the genre of dialogue and journal to deconstructive method of cognition.

Key words: Gerard Titus-Carmel, Jacques Derrida, *The Pocket Size Tlingit Coffin*, conceptualism

Nota o autorze

Krzysztof Siatka – (ur. 1981) historyk sztuki, studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim i J.W. Goethe Universität we Frankfurcie nad Menem. Krytyk sztuki (członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA) od 2014 asystent w Katedrze Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, kurator związany z Galerią Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie. W latach 2007–2011 dyrektor Galerii Foto–Medium–Art. Jest autorem koncepcji kilkudziesięciu wystaw prezentujących sztukę współczesną, tekstów krytycznych i esejów publikowanych w katalogach. Członek redakcji pisma kulturalnego „Fragile” oraz członek zarządu Stowarzyszenia Fragile. Interesuje się sztuką drugiej połowy XX w. i współczesną, w szczególności następstwami konceptualnej i neoawangardowej refleksji w kulturze współczesnej.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione XI (2016)

ISSN 2081-3325

Agnieszka Dutka

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Sztuka graficzna czy zapis wizualny

Parę lat temu opinia publiczna została wprawiona w osłupienie zapowiedzią wystawy, której ekspozycje miały odbywać się w centrach handlowych. Dosłowność tytułu *Bodies... The Exhibition* zasugerowana plakatem, na którym ilustracją było zdjęcie pozbawionego skóry i częściowo mięśni ciała ludzkiego w nienaturalnej pozie, była porażająca. Już samo to pojedyncze zdjęcie wypełniające sobą przestrzeń miasta stanowiło przekroczenie granicy tabu. Tak jak sama wystawa, której eksponatami były spreparowane przez anatoma, pozbawione skóry i ukazujące narządy wewnętrzne ludzkie ciała. Poddane plastynacji wyglądają nadzwyczaj naturalnie, nie ulegają rozpadowi. Udadają żywych. Ustawieni do gry w piłkę, podpierający głowę w zamyśleniu, trzymający się za ręce. Drastyczne i dwuznaczne etycznie, makabryczna sensacja, kontrowersja.

Według słów twórcy wystawy, anatoma dr. Roya Glovera, pełni ona funkcję edukacyjną, pokazuje dokładnie, czym jest ludzkie ciało. Jednak takie brutalne działanie wprost, bez pośrednictwa czynnika artystycznego, przeraża, a jeśli zaciekawia, to w sposób jarmarczny. Zabrakło namysłu natury filozoficznej, rozmów i ustaleń z przedstawicielami innych dyscyplin. A przede wszystkim stanowiło naruszenie godności osoby ludzkiej poprzez zakłócenie utrwalonego w kulturze szacunku dla zwłok. Trudno nie zauważyć, że jest to przede wszystkim przedsięwzięcie komercyjne.

Ilustracje dawne przekazywały wiedzę, której treści czasem wywołują w nas grozę czy poruszenie. Jednak dzięki wysublimowanej szlachetności, łagodnie oddziałują estetyką typową dla epoki, jej klimatu, elegancji i dobrego smaku. Jeśli jednak na wystawę *Bodies... The Exhibition* spojrzeć jak na potencjalną możliwość powszechnej edukacji anatomicznej, to wtedy scenariusz wystawy jest refleksją teoretyczną, a cała wizualność – ilustracją zagadnienia.

Podobną funkcję pełniły w XVIII w. kolekcje woskowych modeli anatomicznych w Palazzo Torrigiani we Florencji czy zamówiona przez cesarza Józefa II ich kopia z myślą o nowo powstałej Akademii w Wiedniu. Pełniły funkcję pomocy do nauczania, ale też zostały udostępnione publicznie. Ułożone w gablotach blade ciała, ustawione w pozach klasycznych posągów, z fragmentarycznie odsłoniętymi wnętrznościami, w naturalnie mocnych kolorach, o niemal anielskich twarzach, niektóre

z udrapowanymi włosami, ze sznurem pereł nad przeciętą szyją. Figury te, będące tematem czarno-białych zdjęć Franco Cianettiego opublikowanych w czasopiśmie „Graphis” (Portmann, 1973/1974)¹, okazują się nie być sobą. Ciasny kadr z wystudiowanym światłem i czarno-szara kolorystyka czynią z rzeczowej ilustracji anatomii człowieka odrealnioną rzeczywistość. Czarno-biała fotografia stała się tutaj medium kreującym metaforyczny, zagadkowy świat skłaniający do refleksji natury egzystencjalnej. Współzależność celów i koegzystencja różnych dziedzin, komunikat obrazowy oraz artystyczna ewokacja – oto atrybuty wizualizacji nauk. Jej tradycyjna forma – ilustracja naukowa, powiązana jest od czasów dawnych z dyscypliną nauk przyrodniczych, w której metodyka badania natury i jej obserwacji są zbieżne z metodyką przyjętą przez artystów studiujących naturę.

Nie bez powodu wielu z nich było zarówno naukowcami, jak i artystami. Ich szkice stanowią dosłowną ilustrację obiektów oraz element poszukiwań naukowych. Funkcjonują zgodnie z własnym przeznaczeniem na kartach ksiąg, jak też autonomicznie stanowią istotny wkład w historię sztuki graficznej i ilustracji.

Można sądzić, że ilustracje towarzyszące opracowaniom naukowym, eksplikującym świat z badawczej perspektywy, zazwyczaj odczytuje się według kryterium użyteczności i funkcjonalności, która zapewnia przejrzystość i ergonomię percepcji. Współcześnie ilustracje tego typu, choć wykonane sprawnie i dobrze, prezentujące określone zagadnienie, miewają formę anonimową, ich estetyki nie da się określić według kryteriów stosowanych w ocenie dzieł sztuki, są pozbawione kontekstu metafizycznego i głębszych filozoficznych odniesień. Wydaje się, że spowodował to m.in. przewrót, jaki dokonał się na skutek upowszechnienia techniki cyfrowej, który zmienił kanały komunikacyjne i estetyczne. Szybkie tempo realizacji zleceń i łatwość generowania obrazu cyfrowego powoduje zatarcie różnic, podsuwając w zamian „superestetykę” pozbawioną ducha. Ale unifikacja i redukcja poszczególnych odrębności, postępowała od dawna wraz z pojawieniem się nowoczesnego druku, masowej produkcji książek i opracowanej logistycznie dystrybucji na wielką skalę.

W znalezionym przeze mnie starym egzemplarzu czasopisma „Graphis”, którego zawartość obejmuje refleksje nad ilustracją w okresie od średniowiecza do lat 70. XX w., widać to estetyczne pęknięcie, w którym tradycja artystyczna stawiała się ofiarą taniej sensacji. Wyjątkowość, jaką była doskonała symbioza treści badawczej, artystycznej ekspresji oraz często szerszych odniesień egzystencjalnych, ustępowała banalnym wizerunkom o estetyce łatwej do przewidzenia.

Zastosowana systematyzacja dzieli zagadnienie na dwa okresy: do wieku XIX i wiek XX. Przyjmując taki podział, każdy z przyjętych okresów ukazuje ilustracje uszeregowane według różnych koncepcji. O ile od średniowiecza do XIX w. istotne są poszczególne działy: anatomia, astronomia, botanika, zoologia, o tyle później podział przebiega według osi: naukowy oraz popularnonaukowy i prezentacje wizualne w promocji firm farmaceutycznych. Interesujące jest to, że niezależnie od epoki, wśród wizualizacji anatomicznych odnajdujemy obrazy, które pod względem ikonograficznym wchodzą w interakcję z dziełami sztuki współczesnej.

¹ Istotna część refleksji została zainspirowana numerem specjalnym „Graphis. The International Journal of Visual Communication” dotyczącym ilustracji naukowej a zatytułowanym: „The Artist in the Service of Science”, 165, 1973/1974, https://www.graphis.com/store_/product/issue-165/ (19.07.2016).

Takim jest *The Anatomical Angel* (1745) Jacques'a Gautier-D'Agoty'ego (1716–1785). To mezzotinta przedstawiająca siedzącą tyłem młodą kobietę, która zwróciwszy głowę w prawą stronę eksponuje przed widzem profil (Portmann, 1973/1974, p. 16). Starannie uczesane brązowo-rude włosy przewiązane wstążką lśnią, odbijając światło skierowane na twarz i korpus pozbawiony skóry. Sekcja jej pleców ma na celu odsłonięcie fragmentów szkieletu, rozsunięte na boki płaty mięśni tworzą iluzję istnienia krwistych skrzydeł, w kształcie – anielskich. Druk barwny z czterech płyt zastosowany przez D'Agoty'ego przy realizacji *Essai d'Anatomie*, atlasu anatomicznego, stanowi precedens i w tym sensie ten graficzny wizerunek anatomicznych doświadczeń jest wizualnym śladem poznawczym podwójnie. Grafika warsztatowa to obszar bazujący technologicznie na zasadach, ale i na nieustającym doświadczeniu właściwości chemicznych i odkrywaniu ich fizycznych następstw. W tym przypadku doświadczenie z drukiem barwnym, które przyniosło zadziwiająco dobre efekty podkreślające precyzję wygenerowanego na matrycy anatomicznego obrazu, staje się impulsem, który wzmacnia działanie obrazu jako komunikatu naukowego².

Sugestywność mezzotinty D'Agoty'ego stanowi intelektualny komponent artystycznych działań. Potwierdza to twórczość Damiena Hirsta, angielskiego artysty, który w marmurowej rzeźbie przedstawiającej anioła (inspirowanej rzeźbą Alfreda Bouchera) poddaje go częściowej wiwisekcji i nadaje tytuł *The Anatomy of an Angel*, nawiązując w ten sposób do grafiki D'Agoty'ego.

Wizualizacje astronomiczne i kartograficzne zajmują szczególną pozycję w historii ilustracji nauki, a systemy planetarne stały się częstym motywem graficznym. Wiedza o tym, że Ziemia jest okrągła, stopniowo wyparła ideę obrazowania jej jako płaskiego dysku. Wykonany w technice miedziorytu *Geocentryczny system Ptolemeusza z Harmonia macrocosmica* (1660) i przedstawiający świeżo odkryte planetoidy widok systemu słonecznego ilustrującego *Ferguson's Astronomy* (1817) obrazują ewolucję w astronomicznych badaniach, punktuja etapy poznawania kosmosu. Estetycznie są różnymi koncepcjami obrazowania tematu, merytorycznie również. Wiedza, przestrzeń, płaszczyzna, materia i linia – niezasklepianie się w jednym wymiarze określonej dziedziny, stanowiło o znaku jakości przedstawień różnych konfiguracji planet.

A więc czynnikiem istotnym w percepcji ilustracji naukowej, traktowanej po prostu jak wypowiedź artystyczna na temat, jest stosowany warsztat przynoszący określony efekt. Materia graficzna pod postacią ręcznych manuskryptów, drzeworytów czy miedziorytów przemawia sugestywnie w sposób stosowny dla swej epoki. Symbolika i alegoria, w wymiarze totalnym bądź lekkiej sugestii, funkcjonuje jako metoda edukacyjnej perswazji. Autorów tych realizacji czasem trudno, z naszej perspektywy, jednoznacznie określić jako artystów (Banach, 1950, s. 36). Byli wśród nich rzemieślnicy rytownicy, pracujący na podstawie naukowych szkiców i zapewne uzgadniający szczegóły z naukowcami. Ale nawet wtedy, dzięki powszechnemu odczuciu estetyki, które można nazwać panującym klimatem, obrazy naukowych dociekań budzą dziś podziw.

Tak jak w przypadku realizacji kartograficznej obrazującej średniowieczny sposób pojmowania świata i adekwatną do niego zaskakującą narrację, w niewielkim stopniu opartą na nauce we współczesnym znaczeniu. *Mapa z Ebsdorf* (1235) nie

² Inspiracją uświadamiającą ten aspekt jest tekst Tomasza Chudzika (2015).

stanowi dokumentu geograficznego, prezentując fakty na równi z mitami i symbolami, staje się raczej polem refleksji filozoficznej i teologicznej. Wśród różnorodności porządków, dziedzin i szczegółów można tylko domyślać się „interdyscyplinarnego”, kompleksowego podejścia autorów do wspomnianego dzieła. Mapa przekazuje nam nie tylko ówczesny stan wiedzy o świecie, ale także wiele mówi o sposobie postrzegania, wrażliwości i wyobraźni autora. Realizacja zamiaru przedstawienia „wszystkiego”, w obrębie jednej ilustracji, uporządkowanej ahistorycznie, dużo mówi o determinacji, konsekwencji i pasji. Ilustrację dopełnia tekst opisujący stworzenie świata, jego podział na trzy części, opisy zwierząt. Jest ona zmaterializowaną wizją całości i skomplikowaną realizacją doprowadzoną do końca. To wrażenie dotyczy pozostałych graficznych przedstawień wyników badań geograficznych czy astronomicznych. Zwyczajowo stanowią one dzieła budujące historię grafiki. Lecz jeśli się im przyjrzeć w układzie chronologicznym, są historią interdyscyplinarnej wiedzy. Od XVI w. interdyscyplinarność stanowiła kanon szeroko pojmowanego wykształcenia uwzględniający także elementy edukacji artystycznej (Tomicka, 2010, s. 75). Naukowcy bywali rysownikami i ilustratorami w ramach uprawianych przez siebie dziedzin, osiągając wyniki poprzez symbiozę refleksji słownej z analizą rysunkową.

Tak jest w przypadku szesnastowiecznej mapy świata (1520), której autorem jest kartograf i astronom Petrus Apianus (1495–1552), jak i licznych przykładów ilustracji botanicznej i zoologicznej, która szybciej niż tekst ukazuje fizyczną charakterystykę organizmu. Conrad Gessner (1516–1565), botanik i zoolog, lekarz i farmaceuta, bibliograf i kolekcjoner, jest z kolei autorem pięciotomowego dzieła *Historia animalium*, w którym zamieścił opis zwierząt w szerokim kontekście informacji ze starożytnego piśmiennictwa oraz funkcjonujących literacko ich znaczeń. Bogatym materiałem do księgi roślin są liczne ilustracje ziół, wykonane własnoręcznie przez Gessnera. Łącząc linię z plamą akwarelową, dodając odręczne notatki, stworzył zarówno przepiękną dokumentację roślin, jak i niezwykle karty autorskiego notatnika.

Siła ilustracji botanicznej z XVI i XVII w. tkwi w precyzyjnym szczególe i pewności rysunku opartego na fundamencie wiedzy. Wielkie podróże XVIII w. dały Europejczykom dostęp do nowych zasobów i zbiorów istnień w biosferze. Podróżnicy i badacze, naukowcy i rysownicy, pełni poczucia misji, z pasją przybliżali nieznane dotąd formy i istnienia. Jednym z nich był Pierre Jean François Turpin (1775–1840), francuski biolog i rysownik, którego ilustracje roślin stały się częścią naukowego opracowania badań nad Ameryką Łacińską przeprowadzonych przez przyrodników i podróżników Alexandra von Humboldta i Aimé Bonplanda. Standard dokładności i estetyki, który naznacza jego prace, stanowi charakterystyczny znak firmowy opracowań graficznych i rysunkowych fauny i flory. Znakomite wizerunki ryb Eliesera Blocha, lekarza, ichtiologa i ilustratora (1723–1799), finezyjne owady i rośliny Marii Sybilli Merian, entomologa i artystki (1647–1717), zaskakujące skrótami perspektywicznymi studia anatomiczne do *Anatomii konia* George’a Stubbsa (1724–1806), stanowią niewątpliwie wkład w rozwój nauk przyrodniczych, ale nie tylko. Choć w intencji są ilustracjami natury, stały się też obiektami sztuki. Szczególne wrażenie budzą rysunki Stubbsa, rytowane przez niego osobiście, stają się przykładem praktykowania dyscypliny poprzez sztukę, ale i sztuki poprzez naukę. Odarte ze skóry konie, rozwarstwiane aż do szkieletu, w swym dramatyzmie stają się metaforą przemijania i destrukcji, artystyczną dywagacją na temat porażającej powagi egzystencji.

Tym, co łączy tych czworo ilustratorów, jest potrzeba poznania, „dotknięcia”, a zatem osobiste doświadczanie form natury poprzez własny ruch ręki naśladowujący jej łuki, zakrzywienia, ostrości i fakturę w najdrobniejszych szczegółach. Ich sugestywność wyostrza i ukierunkowuje percepcję oglądającego na zjawiska przyrody, ale i na piękno wizualizacji. Można by rozważyć pytanie, czy w którymkolwiek momencie, artyści wykonujący taką pracę, mieli świadomość dwutorowości przedsięwzięcia, tego, że propagując wiedzę, przyczyniają się do pomnażania dzieł sztuki.

Wiek XX przyniósł gwałtowny rozwój technologii, co przyczyniło się do eksplozji ilustracji naukowej dwutorowo. Postęp w badaniach naukowych, przesuwały znane horyzonty i odślaniające zaskakujące perspektywy, przyczynił się do powstania nowych dziedzin wiedzy, co z kolei wpłynęło na rozwój nowych kierunków badań oraz ich innowacyjność. Z drugiej strony nowe technologie reprodukcji i druku udoskonalili i zwiększyli niezmiernie możliwości wydawnicze, co zaowocowało zwiększeniem liczby i nakładów publikacji naukowych. Na rynku pojawiło się wiele tytułów czasopism specjalistycznych, poświęconych rozlicznym dziedzinom wiedzy, encyklopedie, podręczniki i różnego rodzaju broszury edukacyjne.

Upowszechnienie się fotografii zmieniło metody pracy, wpłynęło na percepcję i perspektywy badawcze. Aparat fotograficzny okazał się niezastąpionym narzędziem, które, jak żadne wcześniej, uwiarygodnia fakt istnienia i wygląd studiowanego obiektu, tym samym stając się nieodzownym instrumentem przy kreowaniu wizualizacji naukowej, przynajmniej na etapie szkicu.

Słabą stroną fotografii było, że rejestrowała tylko to, co jest widoczne dla oka, na powierzchni, w związku z czym fotografia nie była w stanie poważnie zagrozić pozycji zawodowej ilustratorów. Odnosiło się to w szczególności do tych, których domeną były nauki medyczne, a więc obrazowanie tego, co wewnątrz organizmu. Ilustratorzy raczej nie są już naukowcami, a wykształconymi malarzami i rysownikami. Stosując technologię ówczesnych *mixmediów* „rekonstruuja” obiekty w taki sposób, by wyglądały „jak zdjęcie”. Jednak ich szkice, w których elementy przedstawianej analizy od razu ulegają hierarchizacji, stają się bardziej wyrazistym niż fotografia komunikatem. Poza samą informacją zawierają cechy subiektywizmu artystycznego, co czyni je szlachetnym zapisem wizualnym.

Autorką tego rodzaju ilustracji jest Maria Mizzaro (1925–2009), która będąc grafiką w Instytucie Zoologii Uniwersytetu w Wiedniu, wyspecjalizowała się w typowej encyklopedyczno-popularyzatorskiej ilustracji naukowej. Jest autorką opracowania ilustracyjnego do *Vergleichende Anatomie der Wirbeltiere* (tj. *Anatomia porównawcza kręgowców*, Martinelli, Strenger, 1953–1973). Przykładem jej prac zilustrowano w piśmie „*Graphis*” porównanie między nieretuszowanym zdjęciem z sekcji zwłok żaby, a jej rysunkowym opracowaniem przez Marię Mizzaro. Stanowi ono dowód na to, że nic nie jest w stanie zastąpić utalentowanego grafika, dla którego zdjęcie to zaledwie szkic do opracowania w pełni obrazującego zagadnienie anatomiczne. Ilustrując istniejący fotograficznie stan rzeczy, przetworzyć go w sugestywnie oddziałujący wizerunek graficzny.

Funkcja ilustracji naukowej jako tej, która objaśnia rzeczywistość, nie zmieniła się do dzisiaj, natomiast, podobnie jak inne dyscypliny sztuki, stała się również multimedialna, a przez to autonomiczna. Prezentowana w formie obrazów 3D, animacji i filmów długometrażowych znajduje nowy krąg odbiorców, przekonując ich skutecznie o istnieniu wartości płynących z obcowania ze światem obrazów.

Natomiast, jeśli wziąć pod uwagę naukową ilustrację wydawniczą, to zupełnie inaczej przedstawia się sprawa z jej umiejscowieniem wśród sztuk. Od średniowiecza po XIX w. tego rodzaju odwzorowywanie otaczającego świata, dokładność szczegółu i rysunku były właściwe dla ogółu sztuk pięknych, stąd też ilustracja naukowa lokowała się na równi z innymi jej dziedzinami. Stosowane technologie graficzne: drzeworyt, wklęsłodruk, litografia pozwalają w niej widzieć do dziś szlachetne artystycznie obiekty, w których naukowy komunikat nie przysłania indywidualnego artystycznego temperamentu artysty. Obecnie natomiast, niesłychane możliwości doskonałej obróbki cyfrowej, od aparatów, poprzez programy i aplikacje, przyspieszony czas i masowość publikacji popularno-naukowych, spłaszczając ekspresję generowanych obrazów – upodabnia je do siebie nawzajem. W tym sensie trudno nie zauważyć, że ilustracja naukowa przesunęła się w stronę banału estetycznego i straciła walor indywidualności.

Ze współczesnego punktu widzenia, naukowcy i artyści posługują się różnymi kodami, definiowanie celów przebiega w odwrotnie ustawionych piramidach. Wrażliwość nakierowana jest u pierwszych na estetykę, u drugich na fakty, a jednak nie-raz łączy ich wspólna sfera, jaką jest wyobraźnia. Tu ich języki potrafią tłumaczyć się wzajemnie, uzupełniać, stanowić synonimy. I choć hierarchie motywacji pozostają odmienne, w swoich działaniach, odkryciach, realizacjach, kierują się tym samym instynktem poznania i odkrywania. Problem wydaje się być interesujący, na co dowodem są konferencje poświęcone zagadnieniu tego rodzaju ilustracji oraz refleksje naukowe penetrujące ten obszar i skupiające się również na aspekcie historycznym (Lenk, 2011; Kluza, 2010; Jarzewicz, 2013).

Bibliografia

- Banach A. (1950). *O ilustracji*. Kraków: Wydawnictwo M. Kot.
- Chudzik T. (2015). *Exlibris – wystawa grafiki inspirowanej nauką*. Pobrano z: <http://www.grafika.ajd.czyst.pl/113-exlibris-wystawa-grafiki-inspirowanej-nauka> (19.07.2016).
- Gage J. (2008). *Kolor i kultura*, Joanna Holzman (przeł.). Kraków: Universitas.
- „Graphis. The International Journal of Visual Communication”, special issue: „The Artist in the Service of Science”, 165, 1973/1974. Pobrano z: https://www.graphis.com/store/_product/issue-165/ (19.07.2016).
- Hamilton E.A. (1973/1974). *Illustration for the General Public*. „Graphis” 165, p. 58–77
- Jarzewicz M. (2013). *Sztuka i wizualizacja naukowa. Ilustracje do „Fragmentów fizjonomicznych” Johanna Caspara Lavatera*. Warszawa: Neriton.
- Kluza M. (red.). (2010). *Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu*. Lublin: Wiedza i Edukacja.
- Lenk K. (2011). *Krótkie teksty o sztuce projektowania*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Mizzaro-Wimmer M. [283 Abbildungen nach Originalzeichnungen] [in:] W. Martinelli, A. Strenger. (1953–1973). *Vergleichende Anatomie und Morphologie der Wirbeltiere*. Wien.
- Peck P. (1973/1974). *Scientific Illustration in the Twentieth Century*. „Graphis” 165, p. 38–57.
- Portmann A. (1973/1974). *Pre-Twentieth-Century Scientific Art*, „Graphis” 165, p. 10–37.
- Tomicka J.A. (2010). *Ars Scientiae. Grafika zachodnioeuropejska z kręgu ikonosfery nauki XVI-XVIII wieku*. W: M. Kluza (red.), *Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu*. Lublin: Wiedza i Edukacja.

Graphic Art or Visual Recording

Abstract

The author of the paper provides a closer look at the question of a peculiar tension between the domain of illustration practiced as a visualization of scientific issues and illustration as a work of graphic arts where the aesthetic values come to the fore. The analysis examines prints produced in traditional woodcut and intaglio printing techniques. The analyzed works illustrate anatomical (Jacques Gautier-D'Agoty, Ferguson's Astronomy), geographical (Ebster Map, Petrus Apianus), and botanical themes (Historia animalium, Conrad Gessner, Pierre Jean François Turpin, Elieser Bloch, Maria Sybilla Merian), as well as those which came into existence influenced by the modern technologies of creation, production, and distribution (Maria Mizzaro, Franco Cianetti). An attempt was made at emphasizing coincidences between selected anatomical visualizations and works of modern art.

Key words: illustration, visualization, graphic art, science, anatomy, geography, botanics, wood engraving, intaglio, distribution

Nota o autorze

Agnieszka Dutka – dr sztuki, adiunkt w Instytucie Grafiki i Wzornictwa na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Działa w obszarze grafiki. Zainteresowania artystyczne i praktyka artystyczna przebiegają na styku tradycyjnego i cyfrowego warsztatu graficznego. Istotnym elementem działań jest stałe odniesienie do szeroko pojętego kontekstu literackiego. Prace w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, ASP w Warszawie, Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie, National Gallery of Art w Waszyngtonie, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, Muzeum Drukarstwa Warszawskiego.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione XI (2016)

ISSN 2081-3325

RELACJA Z KONFERENCJI

Bernadeta Stano

On Nowa Huta in Dunaújváros. „Cities of a New Type. New Industrial Cities in Popular Democracies After 1945”, 21–22 May 2015. Post-Conference Reflections

In May 2015, the city of Dunaújváros, located 70 km from Budapest, hosted an international conference with the participation of historians and art historians representing more than a dozen scientific communities from Europe, interested in researching the cultural heritage of the turn of the 1940s and 1950s, connected to process of establishing cities and housing estates on the basis provided by local heavy industry. Polish findings in this scope were presented by the author of the present article (*Visual Artists in Nowa Huta*), yet Polish, particularly Nowa Huta-related motifs, surfaced in a majority of papers, which appears to confirm that the knowledge about the architecture and urban planning of Nowa Huta constitutes an important point of reference for the research into the so-called „new cities” in countries functioning in the so-called people’s democracy system¹.

Before referring to the content-related side of the selected papers, I would like to dedicate a few words to the venue of the meeting, not coincidentally chosen by its initiator – Jérôme Bazin from Université de Paris Est². Dunaújváros is one of such industrial cities, built from scratch at the same time as Nowa Huta. Let us remember that investments of this type were not dictated merely by a healthy and rational economy, but primarily by political reasons. Exacerbation of the Cold War after the Korean conflict had broken out served to reassure Communist leaders that a greater emphasis on creating the defensive base of individual countries in the form of a powerful heavy industry was required. Hungary was to become precisely such a „country of steel and iron”³. Hence, the city of Sztálinváros (its original name) was

¹ Only some of these cities had roots in the 19th century or in the 1st half of the 20th century. A true „bumper crop” of such cities built from scratch occurred during the period of great constructions of socialist realism, first in Soviet Russia and the USSR, and then in Central and Eastern Europe. In the USSR they included, among others, Magnitogorsk, Novosibirsk, Krasnogorsk, Chelyabinsk, Perm (in the years 1940–1957 known as Molotov), Novokuznetsk – formerly Stalinsk, historical, existing since the 13th century Nizhny Novgorod (in the years 1932–1990 known as Gorki), in Poland Nowa Huta and Nowe Tychy, in Hungary Dunaújváros (in the 1950s known as Sztálinváros), in the former German Democratic Republic Eisenhüttenstadt (formerly Stalinstadt), in Ukraine – Donieck (formerly Stalino), cf.: Tomasz Kulisiewicz, *Od miasta maszyny i miasta ogrodu do miasta utopii*, <http://inteligentnemiasta.pl/od-miasta-maszyny-i-miasta-ogrodu-do-urzeczywistnionych-utopii/5360/> (17.03.2016).

² The conference organization committee also comprised: Dóra Molnár, Mihály Molnár, and Gábor Rieder from Pepper Art Project Budapest.

³ In the frames of the Five Year Plan – 73 new huge industrial plants. J.R. Nowak, *Węgry 1939–1974*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975, p. 162–165; J.R. Nowak, *Węgry. Burzliwe lata 1953–56*, Alma Press, Warszawa 1988, p. 20–50.

first and foremost built for workers employed at the „Stalınvaros” Steelworks and in a massive power plant. In terms of total area and population, the city was smaller than Nowa Huta, yet unlike the latter, it preserved its independence⁴. The majority of public utility buildings were erected at the beginning of the 1950s, many of them have still preserved their original functions – such as Béla Bartók’s [Theatre and] Art House, the cinema, the health centre, the city museum, the Works Community Centre, the shopping mall, and the kindergarten – without shedding the costume of socialist realism that was characteristic of that period⁵. In recent years the local authorities, having noticed the potential this heritage does possess, have set to specifically preserve the external ornamentation of edifices, including residential housing: bass-reliefs (e.g. *Allegory* by Gyenes Tamás on the primary school building hailing from 1954), mosaics (e.g. a 1953 cycle from Iván Szilárd, Hegyi György, Rác András, and Mattioni Eszter, located in the shopping mall and depicting the life of the city’s builders), sgraffiti (e.g. by Jenő Medveczky on a facade of a block of flats), and metalworks (e.g. on balconies in blocks of flats), whereas socialist realism realisations feature prominently in the city’s promotional materials and cultural publications.

Returning to unavoidable comparisons, it is fitting to state that within the same period a snowballing increase in residential needs and, consequently, the construction „dash” (fourteen residential estates had been erected by the end of 1958) resulted in issues related to the aestheticization of public spaces receding into the background. Prestigious public utility buildings surrounding Plac Centralny [Central Square] as well as administrative buildings of the steelworks had managed to don the garb of socialist realism, yet it was dominated by the language of monumental form, generally devoid of ornamentation and supplemented with minor spatial elements: low walls, metal grid- and latticework, as well as fences. Visual propaganda, so prominent in the case of facades and interiors of the Hungarian city, expressed in realistic representations, was realized in the form of inconspicuous outdoor sculpture (in the vicinity of day care centers and kindergartens) or neon lights and mobile artifacts: posters, paintings, mock-ups, occasional decorations, applied art designed for flats, e.g. textiles and ceramics. In principle, the construction works in Nowa Huta spanned the entire Communist period. In their greater majority, interesting interiors from this early period, e.g. the KMPiK [International Press and Book Club] premises or the model commercial areas have been transformed. As a result, despite the recent intensified efforts aiming at preserving, describing, and rendering the cultural potential of this district more attractive, it is difficult to transform it, for example as it has been done in Dunaújváros, into a live open-air eco-museum of the heritage bequeathed to us by socialist realism. Its dispersed development also constitutes an obstacle, for the distances between more important buildings, sculptures, or cultural institutions are substantial, while in Dunaújváros the most valuable examples

⁴ At the end of 1950s, the population of Dunaújváros was 40 thousand, Nowa Huta had been initially planned to house a population of 60 thousand, but along with the changes related to the steelworks and steel production, the city was planned to house 100 thousand inhabitants. In 1951, the city was incorporated into Kraków.

⁵ The lecture delivered by Dániel Kovács, *W poszukiwaniu tożsamości. Architektura węgierska 1900–2000 [In Search for Identity. Hungarian Architecture 1900-2000]*, the Royal Castle in Warsaw, 9 July 2015. Many of these edifices have features drawing upon classicism, Retrieved from: http://wszechnica.org.pl/11/178/1289/w_poszukiwaniu_tozsamosci_wegi-erska_architektura_1900_2000 (30.03.2016).

of socialist realism can be viewed during a walk of less than half an hour. Yet, Nowa Huta has its distinguishing feature – a fundamental trait, still legible despite the urban fabric increment of more than sixty years: a perfect spatial concept, based on the best models: regularly laid out wide lanes, squares, and interesting vistas.

However, I would like to indicate yet another interesting phenomenon, as if springing up both on the grounds and the spirit of the urban layout of these socialist cities, namely the cooperation between artists and industrial plants. It is characteristic of a somewhat later period; in Poland these were the 1970s while in Hungary – the turn of the 1970s and 1980s. In Nowa Huta this phenomenon found its expression in agreements signed between Steelworks authorities and the Association of Polish Artists and Designers [Związek Polskich Artystów Plastyków], representing Krakow's artistic circles⁶. Advantages were to be mutual, nevertheless it seems that for the steelworks they constituted a necessity imposed by top-down controlled politics, whereas for artists they came as a real source of financing, sometimes an opportunity for experimenting with materials difficult to obtain – such as aluminum and steel – or with industrial decorative methods – such as enameling. The most frequent assistance for artists came in the form of grants. For example, only within the period from 1974 to 1979, thirty artists representing various artistic professions and generations enjoyed the grants funded by the Nowa Huta Steelworks⁷. The beneficiaries of these grants were obligated to precisely define their creative intentions. They could participate in *plein-air* painting sessions on the premises of leisure centers owned by the plant⁸, and then have their works exhibited in the

⁶ In 1970s, the era of the Polish People's Republic, agreements between industrial plants and artist associations were not a rare occurrence. Plant authorities on many occasions declared cooperation not only with visual artists, but with writers or musicians, which was confirmed by agreements, sometimes performed in cooperation with district authorities. The preparation of agreements between the steelworks and artists, whose selection depended on individual sectoral associations including the Association of Polish Artists and Designers, was mediated by the ZDK HiL [Lenin Steelworks Community Centre]. Its premises were also used as venues for exhibitions following outdoor events.

⁷ In 1979, Kraków's BWA gallery held an exhibition of grantees of the Lenin Steelworks, cf.: J. Rubiś, *Hutnicy mecenasami artystów*, „Echo Krakowa”, 1979, no. 99, p. 1. Since 1974 „The Voice of Nowa Huta” published a block entitled: *W pracowniach stypendystów HiL [In the Studios of HiL's Grantees]*: L. Mikrut, *U artyści malarza Włodzimierza Kamińskiego*, „Głos Nowej Huty”, 1974, no. 5, p. 7. Kamiński was a co-author of an agreement with the Steelworks. “I accepted the grant from the Steelworks and I believe – Kamiński confesses – that this huge conglomerate of technology and people will inspire me to new creations... In the Steelworks I am most interested in the people, their feelings, experiences during hard and tedious work... I would like to capture and immortalize this human interior, in all its complexity and diversity, I expect a lot from meetings with steelworkers, in fact I would like to invite them over so in exchange they could see the work of a painter”. In 1973, the Steelworks purchased two works from him. In 1973/74 also Wojciech Krzywobłocki took advantage of the grant. This period also witnessed a creation of a series of monumental prints entitled *Ziemia i Człowiek [The Earth and the Man]*. H. Bohdanowicz, *Plastycy Nowej Huty. Grafika Wojciecha Krzywobłockiego*, „Głos Nowej Huty”, 1974, no. 6, p. 7. A year later, these prints were exhibited in the frames of the *Wernisaż u Szadkowskiego [Vernissage At Szadkowski's]*. Also Bogusław Gabryś discusses his intentions related to the grant, cf.: L. Mikrut, *W pracowniach stypendystów HiL. Bogusław Gabryś*, „Głos Nowej Huty”, 1974, no. 7, p. 6. The artist presented a cycle of sculptures dedicated to steelworkers in the Rytm Gallery in 1979: H. Bohdanowicz, *Bogusław Gabryś – hutnikom*, „Głos Nowej Huty”, 1979, no. 12, p. 6.

⁸ JD, *Plener plastyków w Rabie Niżnej zakończony*, „Głos Nowej Huty”, 1973, no. 40, p. 2.

Rytm Gallery at the Zakładowy Dom Kultury [The Works Community Centre]. Their advice is said to have been taken advantage of by the steelworkers in building their single family houses, while to return the favour the artists were to extend their artistic patronage to amateur artists among the steelworkers. It is also worth mentioning the activity of Spółdzielnia Mieszkaniowa „Hutnik” [„Hutnik” Housing Cooperative], which in the 1970s acted as a patron of Nowa Huta artists. The patronage consisted, among others, in printing albums featuring reproductions of their works which were then to be handed over to new residents of Nowa Huta’s housing estates along with keys to new apartments; the patronage activities also included the launching in 1975 of the Pawilon Gallery at Osiedle Kościuszkowskie 5 (Bieńczyce) on the premises of the „Hutnik” Housing Cooperative Community Centre. Moreover, Janusz Trzebiatowski, a painter and initiator of this cooperation convinced housing estate administrators to establish outdoor poster galleries⁹. It is also worth mentioning that in addition to the grants, the Steelworks and the Cooperative would actively engage in producing and installing outdoor sculptures and monuments in the district¹⁰. These sculptures included a cast-iron bust of Lenin above the entrance to the plant; it was produced in the Design and Construction Department and in the Foundry¹¹. A good example of such a cooperation is also provided by the sculpture entitled *Wzlot* [Ascent] located on the banks of the Nowa Huta water reservoir and produced by Cracovian sculptor Stanisław Małek with the participation of welders from the Wire and Light-Section Rolling Mill [Walcownia Drobna i Drutu]¹². Hence, it was a peculiar period of cooperation along industry-artist lines, abounding in specific realizations in the public space: mainly painting collections and outdoor galleries. Artists gladly took advantage of these opportunities, personal expenditures were negligible whereas advantages substantial. Importantly, single, alas scattered (over a substantial area) effects of these initiatives have survived until today, including sculptures by Antoni Hajdecki, Wiesław Bielawka, Marian Kruczek, but also the Rytm Gallery Collection in the C.K. Norwid Culture Centre and a similar collection in the State School of Music¹³.

Here it is yet again worth looking at Dunaújváros, where precisely thanks to the similar cooperation with industrial plants, not infrequently in the frames of community actions, today the city boasts cameral sculptures from, among others, József Somogyi (*The Conceited Bear* on a tree trunk, 1953) Wagner Nándor (*Girl with Waterjar* by a fountain surrounded with frogs, 1955) or Gábor Boda (*Maternity*, a woman with two children by a pillar inside the health centre facility, 1952). They survived the test of time thanks to being aptly composed within the development

⁹ J. Rubiś, *Nowohucki plastyk*, „Echo Krakowa”, 1979, no. 103, p. 5.

¹⁰ At the beginning of the 1960s sculpture did not enjoy support of local institutions. Let us remember that Marian Kruczek who had arrived in Nowa Huta along with the first group of artists-settlers had to withdraw his donation – a sculpture for the Primary School, the so-called Millenarian, since inadequately protected, it was subject to erosion.

¹¹ The bust was designed by an amateur artist, a worker of the Steelworks – former-core-maker Julian Kamiński.

¹² M. Gil, *Stal w ręku rzeźbiarza*, „Głos Nowej Huty”, 1977, no. 22, p. 1.

¹³ In Nowa Huta there were more such collections consisting of works purchased by the Culture Department of Nowa Huta and the City of Krakow: in the Teacher’s Club at os. Kolorowe, and in the Millenarian School at os. Teatralne (both no longer in existence).

and representative squares¹⁴. Neither did they cause unequivocal associations with the deplorable regime. Single park sculptures and monuments still continued to be created in the 1960s, however, the most important enterprise, comparable to long years of Trzebiatowski's compiling the Nowa Huta painting collection, was the establishment of an outdoor sculpture gallery on the banks of the Danube on the scale hitherto unheard of. Fifty-eight artists who in the years 1974–2001 participated in the International Steel Sculptor Workshop symposia and *plein-air* events organized with co-participation of Dunai Vasmű (Danubian Ironworks) left their installations and objects in Dunaújváros¹⁵. The most impressive are those monumental, open-work objects, blending in with riverside landscapes dotted with industrial accents, mobile and sonorous – stirred into action by movement of the wind (e.g. *Mementó* by Péter Szanyi or *Rolling Cosmos* by Rensó Móder). For a Pole, such realizations will always evoke associations with monuments from Hasior or the somewhat earlier (1965–71) Elbląg collection realized in the frames of subsequent editions of the International Biennial of Industrial Design. Their particular value consists in locating and accumulating these works in specific surroundings, saturated with landscape values that cannot be experienced in Nowa Huta. As mentioned above, in the 1960s and 1970s attempts were embarked on placing single sculptures in spaces between blocks of flats and by the banks of the water reservoir, alas only a small number of these projects came to fruition. Only recently it has become apparent that influencing and sensitizing residents to aesthetics and significance of artistic and historical objects installed *in situ* is also possible in this district. The issue includes both the idea for establishing an eco-museum or a dispersed museum in Nowa Huta, in the likeness of similar realizations in France (Ouessant in Bretagne, and La Grande Lande in Marquize) or in other countries of Europe¹⁶ as well as the 2014 edition of the Artboom Festival. It is difficult to fully compare these initiatives since it seems that the sculpture gallery in Dunaújváros stands a better chance of surviving longer, while Nowa Huta initiatives either have a character of potential projects, although never brought to completion (eco-museum), or they are as impressive as they are ephemeral (festivals and art events). Yet, interestingly, they very frequently draw upon these preserved relics of socialist realism, imbuing sites, monuments, and utility objects with life¹⁷.

¹⁴ Only those strictly related to the Communist regime were removed: Lenin's monument and the Stahanovist Pantheon.

¹⁵ Five to six monumental compositions were produced every two or three years. In 1990 the colony of artists lost the support of the local Ironworks, this is why the symposia and *plein-air* events were held only in 1996 and 2001, cf.: T. Wehner, *Dunaújváros, szobrászat in: Acélcset. Művészet az ország közepén* Dunújvaros MJV Önkormányzata 2006, p. 85–116. Regarding the context in which these realizations were produced, see: M. Radomska, *Polityka kierunków neoawangardy węgierskiej (1966-1980)*, Universitas, Kraków 2013; *Hungarian Arts and Sciences 1848–2000*, red. L. Somlyódy and N. Somlyódy, New York 2003, p. 332–355.

¹⁶ L.J. Sibila, *Nowa Huta Ecomuseum. A Guidebook*, The Historical Muzeum of the City of Kraków, Kraków 2007.

¹⁷ These projects were presented in: *Grosch Artboom Festival. Nowa Huta redefinicja*, katalog, Ł. Białkowski (ed.), Kraków 2014. One of the more interesting examples of invoking the heritage of the People's Republic of Poland was the reconstruction and „reanimation” of the 1960s *Markiza* neon light located at Plac Centralny in Nowa Huta (Paulina Ołowska, Wojciech Szymański – curator) or the *Plac Apatia* project – a white flag on the mast on the former site of Lenin's monument (Grzegorz Kłaman, Lena Dula, and Emilia Orzechowska – curators).

Let us, however, return to the historical perspective – the main theme of the conference. Representatives of individual scientific circles presented the latest findings related to the circumstances of construction, architectural designs, as well as cultural life both in the industrial centers created before WWII, such as Magnitogorsk in the Ural, and investments considered to be twin: Dunaújváros, Nowa Huta and East German Eisenhüttenstadt, but also many other lesser known projects in the territory of former Czechoslovakia (Nová Dubnica), the USSR (Zelenograd), Yugoslavia (Velenje), and Bulgaria (Blagoevgrad). Particular attention was given to activities of design teams of individual cities and estates (e.g. the paper entitled *Nová Dubnica. The First Socialist City*, delivered by Lucia Almášiová and Viera Dlháňová). The findings were made on the basis of research in archives which, in majority, opened their doors after 1989. Conference participants also pointed to the importance of sources of another type to which little attention has been attached so far, such as diaries, journals kept by workers' brigades from individual plants (Annamaria Nagy's paper *Brigade Diaries from Dunaferr*) and press, such as the „We Build Socialism” [„Budujemy Socjalizm”] newspaper, later continued as „The Voice of Nowa Huta” [„Głos Nowej Huty”] (the paper delivered by the author of the present article). Today the temporal distance and the layer of scientific findings that has accumulated around this history allows us to read these *ad hoc* observations – jotted down mainly at one's workplace, but time spent at work decidedly dominated the remaining time – without the ideological baggage. It allows us to extract the facts and attempt to reconstruct the so-called mood of the era. One of such threads often surfacing from these sources is the fashionable, especially after 1956, visits from the allied people's democracy countries. The visits comprised local activists, workers from individual plants, and sometimes even their families (travelling by the so-called „trains of friendship”). They were followed by journalists and photographers of local newspapers. In their accounts from the „brotherly countries” these tourists brought a surrogate of exoticism, a flavour of foreign lands. While preparing for the conference, I came across one of such reportages published in 1958 by „The Voice of Nowa Huta”. Its author, Tadeusz Czubała, a member of an eight person delegation, waxed poetic about the quality of life in the city of Sztálinváros, its infrastructure for young couples with children – leisure areas with amusement parks, and shopping outlets. He appreciated the level of services and commerce: „In Sztálinváros – I was most taken by the shops. It is fitting to start by saying that their shops, with goods and attractive commodities can be seen already... in the street. Since, unlike in Poland, while building their new socialist city, Hungarians did not at all give up on shop windows and modernity (...). Another thing that came as a nice surprise was copious numbers of colourful neon lights, order, and cleanliness in the streets and beautiful, colourful, sturdy, and durable facades of buildings. You can see utmost care for the city's appearance, comfort of its residents, order and discipline in convenience facilities”¹⁸. These opinions were based on reality – while Nowa Huta continued to expand, many investments meant to improve the quality of residents' life never took off the ground; elegant, but scarce shops offered rationed goods, deliveries were irregular, and commodities were sold from under the counter to a selected few. In Hungary, after the political crisis and in the wake of reforms introduced after 1956, life was more prosperous. Licenses to

¹⁸ T. Czubała, *Ket jo barat*, „Głos Nowej Huty”, 1958, no. 60, p. 10.

conduct private production and trade, obviously in limited scope, were granted, various areas of light industry were strengthened, workers' wages were higher than in Poland, and they could choose from a wider assortment of offered goods. A question could be posed whether today, when European countries, especially those within the European Union are becoming so similar to one another, such comparisons still make sense. From the perspective of commerce and services, e.g. hotel services, it seems entirely pointless, yet an art historian is interested in something different altogether – an attitude to the cultural heritage in the context at hand, i.e. the period of history until recently considered to have been completely devoid of any value. Looking merely at the share of testimonies to crimes committed by the Communist regime next to relics of socialist realism and works of art in the advertising materials promoting the region and Budapest proper (the House of Terror Museum or the Memento Park), one may be under the impression that although Poland abounds in relics of this type, these possibilities have not been fully taken advantage of. Despite the political transformations in the wake of 1989, Hungarians were in no rush to relocate monuments of their Soviet comrades or those bearing a red star outside of their towns and cities, sometimes only commemorative plaques have been replaced to modify the sense of representations¹⁹. I do not wish to engage here in assessment of such an approach, as it had been influenced by diverse conditions, however, it is difficult to liken it to many years of the struggle for evicting Lenin's monument from Nowa Huta. What seems to be telling is that after it had finally been accomplished, during the last year's edition of the Artboom Festival, the site after the monument and the object itself, and – precisely speaking – its absence, turned out to have been the strongest point of reference for young artists. Taunting the motif, as Małgorzata Szydłowska and Bartosz Szydłowski did, in a way they assented to its return²⁰. Who knows? Perhaps somebody who has never experienced the bloody events on Aleja Róż, might as well attempt that. Fortunately, however, referring to the past in their projects, many young artists draw upon the work of historians.

¹⁹ On Hungarians' attitude to the heritage of socialist realism, cf.: M. Lechowska, *Węgrzy patrzą na swą historię (1945-2003)*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004, p. 175–213.

²⁰ *Fontanna Przyszłości [Fountain of Future]* at Plac Centralny with a green statuette of a urinating Lenin as the main motif.

Spis treści

| | |
|---|-----|
| Wstęp | 3 |
| Rafał Solewski | |
| Hermeneutyka spojrzenia we współczesnej sztuce wizualnej. Idea widzenia i poetyckie „wypatrywanie” | 5 |
| Karolina Kolenda | |
| The Artist as Historian (of Aesthetics). Richard Long and the History of an English Point of View | 16 |
| Łukasz Białkowski | |
| Flexible, shaky form. „Fatality of the commentary” and socially engaged art | 29 |
| Piotr Bujak | |
| Antydyscyplinarność po Drugiej Stronie Lustra. Echa klasowości w artystycznych praktykach badawczych na przykładzie analizy wybranych projektów realizowanych w MediaLab przy MIT | 38 |
| Bernadeta Stano | |
| Artur Żmijewski – <i>Plener rzeźbiarski. Świecie 2009</i> . Artysta na polu nauk społecznych wobec zjawisk w przestrzeni industrialnej | 47 |
| Weronika Plińska | |
| <i>Gry terenowe</i> Daniela Rycharskiego jako animacja więzów pokrewieństwa | 61 |
| Sebastian Stankiewicz | |
| O niejawniej poznawczości praktyk artystycznych – casus Moneta | 72 |
| Anna Maria Piskorska | |
| Ostry trip po DMT czy bardo umierania? Potencjał kognitywnych teorii filmu na przykładzie analizy zmienionych stanów świadomości w <i>Enter the Void</i> Gaspara Noè | 84 |
| Małgorzata Lebda | |
| My – Renaty Dąbrowskie | 106 |
| Kamila Zaremska-Szatan | |
| Fotografia dokumentalna – pomiędzy sztuką a nauką | 115 |

Krzysztof Siatka

60 bananów i 127 trumien Titusa-Carmela 122

Agnieszka Dutka

Sztuka graficzna czy zapis wizualny 133

RELACJA Z KONFERENCJI

Bernadeta Stano

On Nowa Huta in Dunaújváros..., „Cities of a New Type. New Industrial
Cities in Popular Democracies After 1945”, 21–22 May 2015.
Post-Conference Reflections 14-

Contents

| | |
|---|-----|
| Introduction | 3 |
| Rafał Solewski | |
| Hermeneutics of Gaze in Contemporary Visual Arts. The Idea of Gaze and Poetic „Staring” | 5 |
| Karolina Kolenda | |
| Artysta jako historyk (estetyki). Richard Long oraz historia angielskiego punktu widzenia | 16 |
| Łukasz Białkowski | |
| Elastyczna, chwiejna forma. „Fatalizm komentarza” i społecznie zaangażowana sztuka | 29 |
| Piotr Bujak | |
| Antidisciplinarity on the Other Side of the Mirror. Echoes of Class in Artistic Research Practices on the Example of an Analysis of the Selected Projects Realized in MediaLab, Massachusetts Institute of Technology | 38 |
| Bernadeta Stano | |
| Artur Żmijewski – <i>Plener rzeźbiarski. Świecie 2009</i> . An Artist in the Field of Social Sciences in the Industrial Space | 47 |
| Weronika Plińska | |
| <i>Gry terenowe</i> by Daniel Rycharski as an Animation of Bonds of Kinship | 61 |
| Sebastian Stankiewicz | |
| On the Secret Cognitivity of Artistic Practices - the Case of Monet | 72 |
| Anna Maria Piskorska | |
| A Sharp Trip after DMT or a Bardo of Dying? The Potential of Cognitive Theories of Film on an Example of an Analysis of Alternative States of Consciousness in <i>Enter the Void</i> by Gaspar Noè | 84 |
| Małgorzata Lebda | |
| We – the Renata Dąbrowskas | 106 |
| Kamila Zaremska-Szatan | |
| Documentary Photography - Between Art and Science | 115 |

| | |
|---|-----|
| Krzysztof Siatka | |
| 60 bananas and 127 Coffins of Titus-Carmel | 122 |
| Agnieszka Dutka | |
| Graphic Art or Visual Recording | 133 |
| CONFERENCE REPORT | |
| Bernadeta Stano | |
| Nowa Huta w Dunaújváros. „Miasta nowego typu. Nowe miasta przemysłowe w popularnych demokracjach po 1945 r.”, 21-22 maja 2015 r. Refleksje konferencyjne | 140 |