

Mieczysław Juda, Sztuka jako źródło cierpień.

Streszczenie: poniższy tekst podejmuje wątek powiązania sztuki i cierpienia, jednak w wariacie dotychczas nierealizowanym/niedostrzeganym/pomijanym, gdy artefakty sztuki, dotąd zazwyczaj w szerokim obiegu i konsensualnej akceptacji nazywane dziełami sztuki stają się przedmiotem negatywnych reakcji, czasem nawet gwałtownych, powodują tumult, gorące spory o dużym emocjonalnym nacechowaniu, użyciem wykluczającego języka i generalnie powodują przeświadczenie/reakcję, że one same są źródłem cierpień ich odbiorców/adresatów/perceptorów. Tekst czyni to w trzech krokach: I. Mapa - zdefiniowanie problemu wraz polami jego występowania, II. Terytorium - egzempla/przykłady z obszaru sztuki, niejako kanoniczne w przedmiotowej kwestii i same będące przedmiotem agonistycznego napięcia, III. Respons - danie odpowiedzi dla-czego, wskazanie na powody zanotowanego stanu rzeczy przynosi taki rezultat, odwołując się do własnej koncepcji dzieła sztuki jako interakcji biografii kulturowych. Całość kończy IV. Coda. Zamieszczone w tekście schematy są własnego autorstwa, a przytaczane przykłady artefaktów/dzieł sztuki pochodzą z domeny publicznej.

I. Mapa. 21.05 2024 r. W Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach odbyła się uroczystość nadania honorowego doktoratu sir Richardowi Longowi, wybitnemu artyście, jednemu z najbardziej rozpoznawanych twórców swojego pokolenia, jedynemu, który był 4-krotnie nominowany do nagrody Turnera, którą otrzymał w 1989 roku, dwukrotnie reprezentował swój kraj [W.Brytanię] na Documenta w Kassel, także dwukrotnie podczas weneckiego Biennale Arte. Nie byłoby w tym nic zaskakującego, że artyście o takim statusie akademia nadaje swoją najważniejszą godność. Tyle tylko, że chodzi o to, że Richard Long chodzi. Jak napisał w tytule recenzji Tadeusz Sławek: *Richard Long - który idzie*.¹ Dzisiaj obok Roberta Rauschenberga czy Roberta Rauschenberga jest najważniejszym przedstawicielem *land artu*, choć sam wolał być identyfikowany raczej z *arte povera* i który z własnego chodzenia uczynił metodę twórczą², a z pozornie banalnych, trywialnych czynności artystyczne medium i rytuał. Co nie znaczy, że Long zaczął jakoś specjalnie, „artystycznie” chodzić.³ Po prostu jego chodzenie i pojawiające się wskutek tego artefakty, to celebrowanie doświadczenia bycia w konkretnym czasie w konkretnym miejscu. Long pozostawia ślad, lecz nie osad siebie, a efekt każdorazowej mikrointerwencji w przyrodę, czyli naturę. Long budzi zainteresowanie i uznanie, ale zapewne niemało i tych, dla których postać tego-który-idzie może budzić reakcje niechęci, a nawet oburzenia, że z czynności takich jak zgniecenie trawy i stokrotek w *A Line by Walking* [1967], wyłowienie wodorostów na plaży w Kornwalii [1970], kopanie kamieni w *A Line in Bolivia - Kicked Stones* [1981], albo tworzenie wodnych linii poprzez wylewanie codziennie z butelki wody podczas spaceru po Portugalii i Hiszpanii w *Waterlines* [1989] można zbudować nie dość, że strategię artystycznego działania, to jeszcze, że tak szacowna

¹ Tadeusz Sławek, *Richard Long - który idzie*, [w:] *Sir Richard Long Doctor Honoris Causa*, ASP, Katowice 2024, s.31.

² Począwszy od *A line made by walking* z 1967 roku.

³ Anna Markowska, *Artysta w drodze*, Sir Richard..., dz.cyt., s.11.

instytucja jak państwowa Akademia Sztuk Pięknych decyduje nadać autorowi najwyższy akademicki laur w postaci godności doktoratu *honoris causa*.

Spodziewane zdziwienie, czy odrzucenie może być porównywalne chyba tylko z praktyką wykonawczą *Obrazów liczonych*⁴ Romana Opalki, który od 1965 roku codziennie pokrywał jednakowej wielkości płócienną *panneau* liczbami.⁵ Poirytowanie, a nawet oburzenie aktywnością „malarza czasu nieodwracalnego” było rzeczywiste - opinia o jego twórczości, że nawet bardziej interesujące od niej jest przeglądanie książki telefonicznej, to najłagodniejszy przejaw tej reakcji. Podobne reakcje spotykały twórczość W.Ćwiertniewicza⁶, niektóre prace A.Szewczyka⁷, K.Kamodji’ego,⁸ M.Chlandy⁹ czy T.Struka,¹⁰ nie wypominając efemerycznych akcji R.Kuśmirowskiemu.¹¹ Dotykamy bowiem kwestii oceny, komunikacji, rozumienia sztuki, *resp.* rozpoznania i identyfikowania dzieła jako dzieła sztuki. Nie są to kwestie ani nowe - pojawiające się w terażniejszości, ani takie, które same budziłyby zdziwienie [że są]. Sztuka w swoich najróżniejszych przejawach w całym zachodnim doświadczeniu, począwszy od źródłowej tutaj trójjednej *chorei*¹², aż po czas „teraz” ma bardzo różne artykulacje. Od kanonicznego [przez to klasycznego] greckiego rozumienia identyfikującego ją jako *techne* a rzymskiego *ars*¹³, mocowanie się *artes liberales* z *artes vulgares*, po odkrycie indywidualności i wolności tworzenia, także w Akademii Florenckiej. Wolność tworzenia objawi piękno ziemskie jako *disegno/figura/ekspresja*. Ch.Batteux w oświeceniowej perspektywie wyprowadzi koncept sztuk pięknych [*beaux-arts*], XIX-wieczny zamysł *correspondence des arts* postawi pytanie o to, która ze sztuk ma dzierżyć palmę pierwszeństwa pośród nich,¹⁴ Croceańskie przeświadczenie ujmie geniusz twórczy jako

⁴ Z czasem przyjęła się formuła *Opalka 1956/1-∞*

⁵ Tworzenie „obrazów liczonych” [*Detali*] stało się dziełem życia Romana Opalki [1931-2011]. Pierwszy pojawił się w 1965 roku i było to czarne płótno o rozmiarach [196x135 cm] pokryte liczbami białego pigmentu od 1 do 36327. Kończącą, zanotowaną/namalowaną liczbą była 5604000. Sam autor marzył, by dość do siedmiu siódemek zanotowanych białą na białą [z czasem zaczął podłożyć rozjaśniać]. Wówczas namalowane liczby byłoby widać tylko chwilę, do wyschnięcia pigmentu, a przeszłość, terażniejszość i przyszłość zlałyby się w jedno.

⁶ Janusz Antos, *Praktykowanie utopii. O związkach modernistycznych abstrakcji z kolami i „Dzienników” Wojciecha Ćwiertniewicza*, [w:], *Akademia 2007+*, red. Mieczysław Juda, Folia Academiae, Katowice 2009, s.39-53.

⁷ Por. *Diariusz 1981-1983, Manuskrypty, Biblioteka Tydzień* - ostatnia z cyklu prac *Biblioteki*.

⁸ Por. np. 10 rysunków taoistycznych z cyklu *Rysunki Taoistyczne /Świt albo Jangcy - Łódka z trzciny* [w:] *Prace w siedmiu pokojach. Koji Kamoji 1998*.

⁹ Por. np. instalacje/obrazy *Oczy naprzeciw ścian, Obrazy spod podłogi, Kodeks Nadwiślański, Sprawna ręka*.

¹⁰ Mieczysław Juda, *Między transcendentą a immanencją: to, co etyczne, to, co estetyczne*, [w:] *Przestrzenie międzyprzestrzeni [hommage à Otto Freundlich]*, red. Roman Lewandowski, Folia Academiae, Katowice 2020, s.49-65.

¹¹ Por. np. przekształcenie skrzynki militarnej na obiekt artystyczny - *Antynóż 2024* lub wykorzystując eksponaty z pracowni Zespołu Szkół Kolejowych w Lublinie i Muzeum Kolejnictwa Wąskotorowego w Karczmiskach dla własnej akcji/interwencji, a także „podrabiając” tabor kolejowy z wagonem naturalnych wymiarów, czy w 2003 roku inscenizując podróż z Paryża, przez Luksemburg, do Lipska, wcielając się w rolę cyklisty żyjącego w latach 20. XX w., by wziąć udział w wystawie *Cultural Territories #4* organizowanej przez Galerie für Zeitgenössische Kunst w Lipsku.

¹² Por. Tadeusz Zieliński, *Grecja niepodległa*, KiW, Warszawa 1958.

¹³ Jeśli nie wskazano inaczej, przemiany pojęcia sztuki podają za: Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988, s.21-62.

¹⁴ Por. Iwona Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffman, Baudleaire, Norwid*, WUJ, Kraków 2008.

substancjalnie identyczny ze smakiem,¹⁵ a absolutność i uniwersalizm formy będzie szczytować w utopiach Wielkiej Awangardy.¹⁶ Jednakże modernistyczne olśnienia historycznych awangard domkną jedynie świadomość konieczności realizowania wolności twórczej, otwierając zarazem pole możliwości rozumienia sztuki do tej pory nierozpoznanych jak instytucjonalizm¹⁷, kontekstualizm¹⁸, artworld¹⁹, sztuka mediacyjna²⁰, a pojawienie się cyfrowego tsunami zmyje dotychczasowe toposy i pojawią się *shiftart*²¹ i *arte ciphra*.²² I tak wolność indywidualna [wolność indywiduum] jako niepozbywalna cecha człowieka objawi się jako samorealizacja, której nie sposób wymknąć się spod nacisku, bo to tak, jakby chcieć przestać być człowiekiem, a twórcą to już w szczególności. Artysta, który nie ma poczucia/przeświadczenia, że oto całą swoją obecnością w świecie realizuje postulat samorealizacji, daje świadectwo jakby zaprzeczał samemu sobie, bo zaprzeczyłby powinności artysty.

Jeszcze do niedawna H.Wölfin, H.Rosenberg, C.Greenberg, R.Krauss i H.Foster mówili nam czym jest sztuka,²³ płótno jako płaszczyzna działania,²⁴ istota malarskiego medium i delimitacja *kitsch*²⁵, czy sztuka po 1900 roku²⁶ - *grosso modo*, że artystyczny artefakt staje się rezultatem takiego działania i spotkania, które zrywa granicę między sztuką a życiem [cokolwiek to znaczy i znaczyć by miało] oraz zjawi się jako kategoria budująca fundament artystycznego bycia - ryzyko. Ryzyko artystyczne będzie odtąd papierkiem lakmusowym rzeczywistego, artystycznego *métier*. Być artystą oznaczać będzie tego, który podejmie ryzyko. Ten, który tego nie czyni z konieczności obsuwa się do poziomu trywialnej reprodukcji, poszerzania sfery banału. Harald Szeemann²⁷ ogłosił dotychczasową praktykę doświadczania sztuki z oczywistej, oswojonej

¹⁵ Por. Benedetto Croce, *Zarys estetyki*, przekł. zbior. pod kier. Stanisława Gniadka, PWN, Warszawa 1962.

¹⁶ Por. Wassily Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, przeł. Stanisław Fijałkowski, PGS, Łódź 1996, Tegoż, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. Stanisław Fijałkowski, PIW, Warszawa 1986; Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy*, PWN, Warszawa 1990, Grzegorz Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011.

¹⁷ George Dickie, *Art and Aesthetic: An Institutional analysis*, Cornell University Press, 1974, Tegoż, *Art and Value*, Blackwell Publishers, 2001.

¹⁸ Jan Świdziński, *Art as Contextual Art*, Galerie S.Petri, Lund 1976; Tegoż, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977.

¹⁹ Artur Danto, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy”, Oct. 15, 1964, s.571-584.

²⁰ *Co daje mediacja sztuki*, red. Daria Milecka, ASP, Wrocław 2019.

²¹ Antoni Porczak, *Sztuka przesunięta. Shiftart*, [w:] Akademia 2007+, red. Mieczysław Juda, Folia Academiae, Katowice 2009, s.297-294.

²² Termin wprowadzony przez Mariana Oslislo pod koniec lat 90. w obliczu zmiany paradygmatu sztuki z analogowego na cyfrowy i wyzwani z tym związanych dla twórczości artystycznej jak projektowania.

²³ Heinrich Wölfin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, przeł. Danuta Hanulanka, Ossolineum, Wrocław 1962.

²⁴ Harold Rosenberg [1906-1978], amerykański krytyk sztuki i poeta; profesor New York University; współpracownik pisma New Yorker, twórca terminu *action painting*.

²⁵ Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, „Partisan Review” 6:5 (1939), s.34-49.

²⁶ Hal Foster, Rosalind Krauss, i.in., *Sztuka po roku 1900. Modernizm, antymodernizm, postmodernizm*, przeł. Małgorzata Szubert, Dorota Skalska-Stefańska, Anna Cichowicz, Arkady, Warszawa 2023.

²⁷ Kurator przełomowej wystawy z 1969 roku w berneńskiej Kunsthale *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information: Live In Your Head*.

praktyki konsumowania obiektów na rzecz jej procesualności.²⁸ Ale teraz artysta jako do końca wolny twórca nie będzie słuchać się wymyślaczy teorii i jak zawsze będzie dokonywać przekroczenia [transgresji] wg. własnych pomysłów i na własnych warunkach. Malarstwo materii J.Dubuffeta, A.Tapièsa, czy Jeana Fautriera jako fragment szerszego nurtu *informel* boleśnie dotknie tych, którym zdało się, że mogą „mieć” rzeczywistość sztuki. Lucio Fontana będzie nacinać i palić płótno nie pytając nikogo o pozwolenie²⁹, Yves Klein odleci w mistykę błękitu³⁰, *pop-art* zsakralizuje banalną codzienność³¹, R.Rauschenberg wymaże gumką rysunek de Kooninga³², a Roy Lichtenstein będzie przemalowywać fragmenty komiksu i ogłoszeń reklamowych na swoje obrazy.³³ *Street-artowcy* zaanektują przestrzeń publiczną stosując początkowo strategię *querillas*³⁴, ale dziś *street-art* z niemal całkowicie wyrugowanym potencjałem wywrotowym stanie się tak oswojonym,³⁵ że w Katowicach władze miejskie będą współfinansować kolejne edycje Street Art Festiwal, a na przechodniów ciepło będą spoglądać ze ścian kamienic Z.Wodecki, K.Bochenek i J.Baildon. Lecz wszystko to należy do „tamtego świata”, bo opis „tego świata”, już ponad ćwierć wieku temu proroczo opisał P.Lévy, wieszcząc nam wizję drugiego potopu: „Zalew informacji będzie trwał bez końca. Arka nie osiądzie na górze Ararat. Drugi potop nigdy się nie skończy. Ocean informacji jest bez dna [...]. Wśród powszechnego falowania jedno jest pewne: Idea stałego lądu jest przedpotopowa.”³⁶ To świat policentryczny, poliwalentny i rozproszony [niehierarchiczny, sieciowy, płynny], to kultura *remixu*, *scratchu*, *recyklingu*. To faktyczne *wirtualne realis*³⁷, w którym pytanie o to, czy AI/GenAI nas pochłonie nie ma artykulacji „czy”, tylko „kiedy”.³⁸ Potem już można wszystko, ale możliwość wszystkiego roz[s]tworzy czeluść, w której panopticum konstruowania, rekonstruowania i redefiniowania tożsamości stanie się ciężarem czasem nie do udźwignięcia, bo strategię retoryczne podmiotu jako praktyka artystycznej dekonstrukcji staną

²⁸ W wystawie berneńskiej wzięli udział: Robert Morris, Richard Serra, Bruce Nauman, Eva Hesse, Joseph Beuys, Michael Heizer. Szeemann był też kierownikiem artystycznym 5 edycji Documenta w Kassel i dwukrotnie [1999, 2001] kuratorem głównym Biennale Arte w Wenecji, a w roku 2000 kuratorował wystawie *Uważaj wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych*, zorganizowanej w Zachęcie z okazji 100-lecia jej istnienia.

²⁹ Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, po 1950, *Quanta* [cykl], po 1959.

³⁰ Por. m.i. *Monochrome bleu sans titre*, ŒUVRE 1957, *Monochrome bleu sans titre*, ŒUVRE 1959, *Sculpture éponge bleue sans titre*, ŒUVRE 1960.

³¹ Por. m.i. Richard Hamilton, *Just What Is It that Makes Today's Holmes So Different, So Appealing?* 1956, Eduardo Paolozzi, *I was a Rich Man's Plaything* 1947.

³² Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* 1953.

³³ Roy Lichtenstein, *In the Car* 1963.

³⁴ *Akcja* (Wywiad radiowy z The Guerilla Art Action Group dla sieci WBAI, nadany 1 maja 1970, [w:], *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny*, opr. Stefan Morawski, t.II, Czytelnik, Warszawa 1987, s.274-283.

³⁵ Por. Alessandra Mattanza, *Street Art. Wielcy artyści i ich wizje*, przeł. Paweł Kwiatkowski, Arkady, Warszawa 2020.

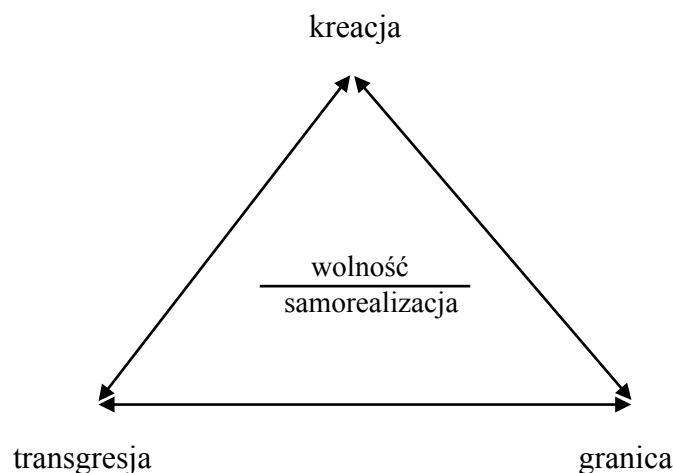
³⁶ Pierre Lévy, *Drugi potop*, [w:], *Nowe media w komunikacji społecznej XX w.*, red. M.Hopfinger, Oficyna Naukowa Warszawa 2005, s.374.

³⁷ Por. *Hortus electronicus*, red. Mieczysław Juda, Folia Academiae, Katowice 2019.

³⁸ Por. https://youtu.be/6c_ckeE2uYA?si=Os9GaOc71OUtUyPn, https://youtu.be/ScexdyMUCs0?si=tkdiCPHLmc_j2wM2, także <https://youtu.be/xioRP0tHigU?si=RBqOE7BVWfilJUAc>

się chlebem powszechnym, by nie powiedzieć, że czymś przymusowym.³⁹ W ten sposób nowożytnie poczęta wolność indywidualna, w teraźniejszej epifanii samorealizacji na nowo zdefiniuje paradygmat sztuki:

Rys. 1. Trylemat sztuki



Trylemat sztuki opisuje jej pole, gdzie kluczowym elementem definiującym, warunkiem koniecznym dla jej istnienia jest wolność - teraz finalizująca się jako samorealizacja. Jednakże wolność, *resp.* wolność twórcza może się jedynie realizować poprzez odpowiednie osadzenie w realiach. Uznajemy, że jej elementem inherentnym, niepozbywalnym jest kreacja, a samorealizacja jest - dla nas - widomym znakiem ukonstytuowania się wolności. Jednakże wolność nigdy nie jest zupełna [nieograniczona], skądś wszystko pojawia się/przybywa mając naturalną ramę, czyli granicę. Po to zaś, by wolność mogła się zrealizować musi dokonać się [dokonywać] zakwestionowanie jej granicy, czyli transgresja. To stwarza ciągle napięcie pomiędzy granicą, która jest powłoką normy a niezbywalnością jej przekraczania. Co więcej, pomiędzy wszystkimi trzema determinantami transgresją, granicą i kreacją to napięcie jest trwałe, a jego hipotetyczne zaniknięcie [s]powoduje anihilację całości. Ten, kto podejmuje pracę o twórczym charakterze, bo przecież nie tylko w sztuce, ale w każdym rodzaju pracy jako społecznie rozpoznawalnej i identyfikowalnej *praxis* doświadcza tego napięcia trwale. Sposoby i efekty radzenia sobie z nim są rzecz jasna różne, lecz środowiskowo wytwarzane i respektowane poprzez

³⁹ Por. Roman Lewandowski, *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, Folia Academiae, Katowice 2018.

praktykę wykonawczą reguły sztuki⁴⁰ wyposażają nas w skuteczne narzędzia działania. Są też pola, w których faktycznie dokonująca się transgresja warunkująca osiągnięcie [dla nas] stanu samorealizacji stanowi obszar doświadczenia o szczególnej wrażliwości, tj. efektywnie możliwego, czasem nieuniknionego konfliktu. Moje „ja chcę” niekoniecznie musi trafić na bezproblemową i bezwyjątkową akceptację. Problemat ten daje się ująć w postaci dwóch warstw: pierwsza dotyczy treści pola problemowego, zawierając aspekty tego „co” oraz sposobu atakowania problemu „jak” oraz druga [strukturalna], na którą składa się to, co indywidualne/subiektywne i to, co nieindywidualne/ponadindywidualne identyfikowane jedynie jako intersubiektywne/relacyjne.

Naturalnie wszystko zależy od historii zdarzeń [tego-co-się-dzieje] i tego jakie są nasze możliwości percepcyjne, jednakże horyzont zdarzeń, przyjmując możliwość przytomnego funkcjonowania w obu wskazanych wymiarach, ma charakter zamykający się w aspektach: estetycznym, obyczajowym, politycznym, aksjologicznym, etycznym, prawnym. Oczywiście jest, że w bezpośredniej praktyce artystycznej wyszczególnione elementy nie będą od siebie sztywno oddzielone, będą na siebie zachodzić. Między nimi a tym, co bezpośrednio/faktualne zachodzi stosunek jak między mapą a terytorium⁴¹ - mapa odzwierciedla terytorium pozwalając po nim nawigować, nigdy jednak nie jest czymś przylegającym do swojego terytorium w sposób zupełny, bo wówczas powtarzałaby jedynie to, co bezpośrednio dane i jej *modus operandi* nie miałby sensu oraz żadnej funkcjonalnej sprawności.

II. Terytorium. Sztuka, jaką znamy i rozumiemy powoduje całe spektrum reakcji podziwu, głębokiej satysfakcji, zadowolenia, estetycznego zachwytu, czy wręcz doznawanej zmysłowej rozkoszy, ale też notujemy tu reakcje negatywne - nieakceptacji, niechęci, odrzucenia, abiektu,⁴² a nawet fizycznego ataku. Pamiętać też musimy, że to, co niegdyś uznawano za niedopuszczalne [z jakichkolwiek powodów], dzisiaj nie musi takie być i najczęściej nie bywa oraz, że związany z tym niegdysiejszy skandal zdążył już stać się strategią sfamiaryzowaną tak dalece, że należy do klasyki działania, również marketingowego. W reklamie zasada *sex sells* jest oczywistą oczywistością. Przerobiliśmy już przed 30. laty i zaakceptowali jej oblicze jako „uśmiechniętego ścierwa”,⁴³ nurt *porn-chic*⁴⁴ oraz *cocaine-chic*,⁴⁵ ponieważ żyjemy w społeczeństwie spektaklu

⁴⁰ Por. Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków 2015; Tegoż, *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. Piotr Biłos, WN Scholar, Warszawa 2005.

⁴¹ Por. Stefan Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy: o postmodernie (izmie) i kryzysie kultury*, UMK, Toruń 1999.

⁴² Por. Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Maciej Falski, WUJ, Kraków 2008.

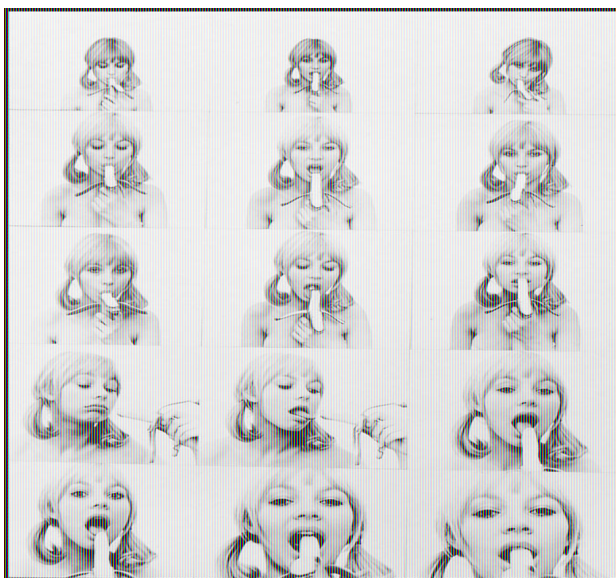
⁴³ Por. Oliviero Toscani, *Reklama - uśmiechnięte ścierwo*, przeł. Michał Misiorny, Delta W-Z, Warszawa 1997.

⁴⁴ Por. Katarzyna Jewtuch, *Pornografia współczesna*, SBPiEP Trixter, Wrocław 2017, s.61-69.

⁴⁵ Modelki na pokazach wyglądały jak po zażyciu kokainy, lub wręcz suflowane były takie sugestie, nigdy jednak żadne zarzuty oficjalnie nie zostały sformułowane, a szeroka publiczność albo nie reagowała, albo wręcz przyjmowała tę sytuację w cichej akceptacji.

i fetyszyzmu towarowego na nasze własne życzenie,⁴⁶ stąd w tej sprawie niewinność utraciliśmy dawno i nieodwołalnie.

Przywołane poniżej przykłady zdarzeń w sztuce wybrane zostały ze względu na to, że w swoim czasie były właśnie przedmiotem gwałtownych reakcji do tego stopnia, że ci, którzy mieli z nimi kontakt przeżywali swoisty rodzaj cierpienia nie mogąc znieść tego, że one właśnie takie są, ujawniają takie treści i wyrażają stany dla perceptorów nie do zaakceptowania, nie tylko w sensie estetycznym, ale każdym. Zapewne zawsze tak bywało, że ktoś czegoś z jakichś powodów nie akceptował. Uchodzący tu za referencyjny, eksces związany z prapremierowym wykonaniem w Paryżu *Święta wiosny* I. Strawińskiego w roku 1913, po którym doszło do rękoczynów, czy oskarżanie A. Schönberga za pierwsze dodekafoniczne kompozycje jako przejawy „muzyki mózgowej” mogą budzić dziś tylko uśmiech politowania. Przykłady przekroczeń, z którymi mamy do czynienia zazwyczaj dotyczą jednego z czterech obszarów, są to: ciało i to co cielesne [erotyczne, seksualne], władza i przestrzeń polityki, własność [pieniądze, majątek, źródła ich pochodzenia], religia i związana religią cała otulina instytucjonalna [praktyki sprawowania kultu, obecności religii, *resp.* instytucji kościoła w przestrzeni publicznej, wpływanie na porządek prawny państwa, itp.], albo miks tych elementów w różnych proporcjach.



Natalia LL, *Sztuka konsumpcyjna XI*, 1972



ORLAN, *Self-Hybridations*, Mayas, 2022

Sztuka konsumpcyjna, 1972, a potem *Sztuka postkonsumpcyjna*, 1975, to jedne z najbardziej znanych prac Natalii Lach-Lachowicz [1937-2022]. Tu modelka ze zdjęć wprost patrzy na widzów

⁴⁶ Guy Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. Anka Ptaszkowska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998.

jedząc banana. Na innych pracach wkłada do ust palce, parówki, kisiel. Stroi miny. Ewidentnie widoczny jest temat zmysłowej przyjemności. Tyle, że jeśli uznamy, że jedzeniu banana nadana zostaje erotyczna wymowa, to kto tę sytuację tak definiuje? Autorka zdjęć, odbiorca, pozująca modelka? Jeśli w konsumpcyjnym świecie jedyną przyjemnością staje się *k o n s u m o w a n i e*, to zdjęcia te nie tylko unaoczniają przyjemność stąd pochodzącą, ale mają swój krytyczny, a nawet subwersywny potencjał, gdyż mówienie o rozbuchanym konsumpcjonizmie w czasach realsocjalizmu zakrawa na szyderstwo. A widziano tu tylko erotyzm, ofensywny, manifestacyjny seks. Seksualne nibyistnienie/nieistnienie w przestrzeni publicznej przełomu lat 60./70., świata nieporównanie bardziej pruderyjnego i zakłamanego⁴⁷, było jak cała tamta rzeczywistość - trochę straszne, a trochę beznadziejnie śmieszne.⁴⁸

Natalia LL zajmowała się fotografią, grafiką, malarstwem i rysunkiem. Działała na pograniczu sztuk medialnych, realizowała filmy eksperymentalne, wideo, performensy i instalacje, czynna w obszarze *body* i *foto artu*, związana ze sztuką pojęciową i polskim konceptualizmem. W roku 2007 odznaczona Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis, w 2013 otrzymała Nagrodę im. Katarzyny Kobro, a w roku 2018 uhonorowana Rosa Schapire Art Prize. W roku 2019 ówczesny dyrektor Muzeum Narodowego, Jerzy Miziołek, nakazał usunąć z Galerii Sztuki XX i XXI w. *Sztukę konsumpcyjną Natalii LL i Pojawienie się Lou Salome* Katarzyny Kozyry. Decyzję o usunięciu argumentował tym, że muzeum odwiedzają nastolatki i dzieci i że jest ona skutkiem interwencji zatroskanej matki. Cała sytuacja spotkała się z ogromnym sprzeciwem społecznym - na Facebooku pojawiła się grupa *Jedzenie Bananów pod Muzeum Narodowym*. Ostatecznie po protestach publicznych pod Muzeum obie prace wróciły na powrót do Galerii.

ORLAN, [ur. 1947, wł. Mireille Suzanne Francette Porte] zajmuje się fotografią, instalacją, rzeźbą, sztuką wideo, performance. Ze swego ciała uczyniła materiał rzeźbiarski, stąd nazwa *carnal art* jako kierunek działalności artystycznej, własny wariant *bio-artu*. Jej biografia, ani inne elementy prywatności nie są szerzej znane.⁴⁹ W 1971 roku ochrzciła się *Świętą Orlan*, a wkrótce

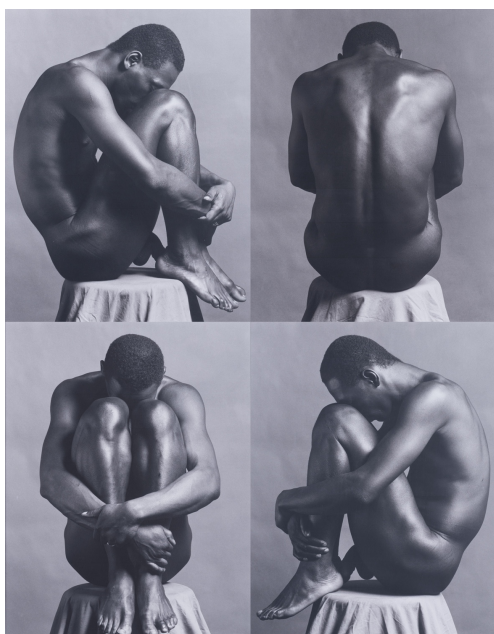
⁴⁷ Oficjalnie, doroczne wystawy fotograficzne *Venus*, miały za cel propagowanie piękna kobiecego aktu, ale dla nikogo nie było wątpliwości, że to jedyna dostępna przestrzeń, gdzie oficjalnie, czyli legalnie można mieć kontakt z erotyką. Drugim takim polem były filmy fabularne, gdzie niezależnie od sensowności scenariuszowej narracji musiała się pojawić jakaś rozbierana/roznegliżowana/erotyczna scena, uwalniająca nagie treści. Pojawiające się od początku gierkowskiej prosperity *lifestylowe* pisma tygodniowe, na ostatniej, albo przedostatniej stronie miały zazwyczaj fotografie skąpo ubranych aktorek [albo i całkiem rozebranych] o głośnych nazwiskach, bo tak sobie wyobrażano lepszy świat.

⁴⁸ Por. Krystyna Duniec, Joanna Krakowska, *Soc, sex i historia*, WKP, Warszawa 2014.

⁴⁹ Nb. w oficjalnym CV nigdzie nie podaje swego pierwotnego nazwiska: <http://www.orlan.eu/wp-content/uploads/2020/10/CV-2020.pdf>

zaczęła nosić swoje coraz bardziej przesadzone kostiumy barokowe w inscenizowanych *tableaux vivants*. Kontrastowe, kolorowe fotografie *Świętej Orlan*, zarówno żywej lalki, jak i żywej rzeźby, zostały zintegrowane z fotokolażami i filmami jej fikcyjnej hagiografii. Od roku 1990 realizuje projekt *Reinkarnacja Świętej Orlan*. To seria pokazów, podczas których twarz ORLAN, ale także inne elementy ciała ulegają metamorfozie przy pomocy chirurgii plastycznej. Każda z operacji była dokumentowana fotograficznie, a od 1993 roku transmitowany i emitowany na żywo performance można było oglądać w galeriach sztuki. Najnowsze projekty to *Zniekształcenie-Refiguracja*, *Autohybrydacje Majów*, 2022, *Le slow de l'Artist*, 2023, *Upoważniam Cię do bycia mną*, *Autoryzuję się do bycia Tobą*, 2024 . Na Biennale w Wenecji w 2017 r. można było oglądać jej upublicznione zdjęcie rentgenowskie.

ORLAN nieustannie gra tożsamością - ORLAN to nie jej imię, jej twarz, to nie jej twarz, a jej ciało wkrótce nie będzie jej ciałem. Swoją działalnością narusza szereg zakorzenionych tabu - tożsamości ciała, trwałej tożsamości w ogóle, przyzwyczajień i spetryfikowanych ujęć zarówno własnej osoby [siebie] jak i relacji w jakich funkcjonujemy - ORLAN w istocie pyta o prawdę naszej egzystencji i autentyczność życia. Nie jest w tym jedyna, por. C.Sherman, Nikki S.Lee, N.Burson, G.Pane, w Polsce np. E.Partum, A.Żebrowska; Yayoi Kusama sama będzie wyglądać jak dzieło sztuki, wróżka, obsesyjna przewodniczka w uniwersum kropek.⁵⁰



R.Mapplethorpe, *Adjitto*, 1981



R.Mapplethorpe, *Man in Polyester Suite*, 1980

⁵⁰ Por. oficjalna strona artystki <http://yayoi-kusama.jp/e/information/index.html>

Robert Mapplethorpe [1946-1989] to jeden z najbardziej znanych, ale i szokujących fotografów XX wieku, specjalista od wystylizowanych czarno-białych portretów. Ze względu na śmiałość prac utrzymanych w homoerotycznej stylistyce uchodzi często za skandalistę. Są one warsztatowo perfekcyjne, wyrazowo ascetyczne, uważane za arcydzieła znajdują się w największych muzeach na całym świecie.

Główne tematy jego fotografii to kwiaty, szczególnie orchidee, portrety innych artystów i aktorów, m.i. D.Hockney'a, A.Warhola i R.Lichtensteina, także P.Picasso, L.Bourgeois, G.Jones, P.Smith i I.Popa, homoerotyzm i akty BDSM (łącznie z koprofagią) oraz akty klasyczne i śmierć. Zachwycają idealną kompozycją, proporcjami i harmonią podkreślonymi wyrafinowaną grą światła. R.Mapplethorpe hołdował ideałowi pięknego, silnego, muskularnego ciała kobiet i mężczyzn, jego męskie akty do złudzenia przypominają wystylizowane, „wydoskonalone” akty kobiece, a martwe natury z kwiatami o wyszukanych kształtach, ewokują seksualne skojarzenia. Seria *Portfolio X* z początku lat 90. jako część objazdowej wystawy *The Perfect Moment* składała się z odważnych zdjęć [z penisami w wzwodzie łącznie], wraz z autoportretem ukazującym byczy bat umieszczony w odbycie.

Jego prace były regularnie wystawiane na publicznych ekspozycjach, a jednocześnie konserwatywne i religijne organizacje [m.in. American Family Association] wykorzystywały te wystawy, aby publicznie protestować, że nie są niczym więcej niż sensacyjną prezentacją obscenicznych materiałów i schlebieniem pornografii. W rezultacie Mapplethorpe stał się zarówno dla zwolenników jak przeciwników znakomitą przyczyną radykalnych wystąpień. Jego fotografie ciemnoskórych mężczyzn były także traktowane jako sugerujące rasistowski podtekst twórczości.⁵¹ Mówiono o nim "przereklamowany fotograf" i był jednym z najdrożej wycenianych nowojorskich artystów, jego wystawy budziły w USA i w innych krajach ostre protesty, a dziś jest klasykiem.

⁵¹ Glenn Ligon, *Notes on the Margins of the <Black Book>* <https://www.guggenheim.org/artwork/10382>



Nobuyoshi Araki, *Binding*, 2016



Nobuyoshi Araki, *Yakuza (Tokio Comedy)*, 1997

Nobuyoshi Araki 荒木 経惟 [ur.1940, Tokio] japoński fotograf i artysta uważany za jednego z najbardziej płodnych artystów Japonii i świata. Szacuje się, że opublikował ponad 350 książek [fotobooków]⁵², wiele z nich to prace erotyczne, o niektórych mówi się, że pornograficzne. Jest autorem ogromnej ilości zdjęć, w tym swojej żony, począwszy zdjęć wykonanych podczas ich podróży poślubnej [*Podróż sentymalna*], po zdjęcia wykonane w czasie jej ostatnich dni przed śmiercią w 1990 r. [*Podróż zimowa*]. U Arakiego trudno ustrzec się „pierwszego spojrzenia”, że kobieta jest tu zwykłym obiektem, że zdaje sobie sprawę z patrzących na nią mężczyzn i że jest w pełni świadoma, że taka właśnie jest jej rola – istnienia dla satysfakcji pożądlivych, męskich oczu.

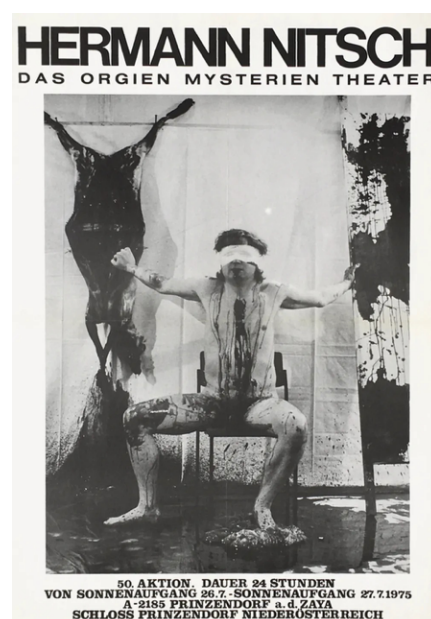
W swoich pracach podejmuje różnorodną tematykę wielokrotnie balansując na granicy pomiędzy sztuką a epatowaniem erotyką/pornografią. Być może właśnie ten niejasny, niesprecyzowany a zarazem ekscytujący charakter jego twórczości wpływa na zainteresowanie współpracą nim jako artystą. Przekroczenie, transgresja są tu doświadczeniem codziennym. Zastanawiać może na ile jej charakter i głębokość są amplifikowane dodatkowo przepaścią kulturową konfrontującą europejskie doświadczenie z japońskim. Bezsprzecznie traktuje on swoje modelki przedmiotowo, jako odgrywające role w przemocowych filmach pornograficznych spod znaku fetyszystycznego BDSM, często jako postacie zniewolone i poniżone. Wiele jego fotografii ma radykalny wydźwięk: sadomasochistyczne portrety kobiet, ofensywne pokazywanie narządów płciowych, sytuacji po prostu seksualnych. Lecz to co niepokoi, to fakt niezatrzymywania się na

⁵² niektóre źródła mówią nawet o 500.

tym polu, a przekraczania jego granicy w kierunku poszukiwania prawdy - jego modelki, nieważne czy bogate tokijskie mieszczyki, czy po prostu młode kobiety spontanicznie obnażają się do jego zdjęć. Być może ma to nawet dla nich charakter emancypacyjny, ale tego się nie dowiemy. Niepokojąco blisko u Arakiego od tego-co-seksualne do tego-co-śmiertelne. Jednocześnie sposób widzenia [spojrzenie] skutecznie przesunął z ideologii na ciało [krew] oraz z rzeczy wielkich na małe, codzienne.⁵³ Bardzo często jego prace mają koloryt i klimat przedstawień gejsz z klasycznych drzeworytów japońskich, albo - te rozebrane - z pism dla dorosłych. Arakiemu udało się ponownie wywołać dyskusje o granicach wolności artystycznej, granicach pornografii i sztuki i o tym, czy istnieją nieprzekraczalne granice wolności ludzkiej.



Akcja 6-dniowa, Zamek Prinzenorf, 1998



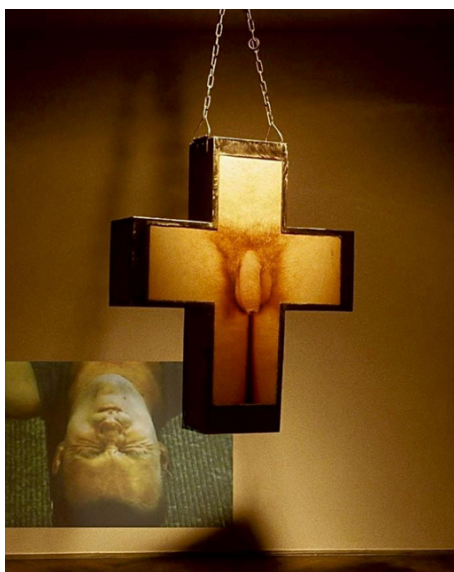
Teatr Orgii i Misteriów, plakat

Jeżeli u kogokolwiek możemy spotkać intencjonalne naruszenie wszelkich granic, tabu oraz transgresji jako takiej pośród twórców XX. i XXI. w., to z pewnością jest to grupa Akcjonistów Wiedeńskich z kluczową rolą Hermana Nitscha [1938-2022]. Okrzyknięty gremialnie papieżem Wiedeńczyków, Nitsch wraz z Günterem Brussem, Otto Mühlem i Rudolfem Schwartzkoglerem przemodelowali obraz sztuki lat 60., roszadzając jej tradycyjne granice, definiując na nowo sztukę jako działanie rzeczywiste, cielesne i gwałtowne. Wykorzystywali symbole takie jak krew, krzyż, baranek, narządy płciowe. Wypracowali mowę ciała, zastępującą język pisany i słowny. Za cel stawiali sobie osiągnięcie całkowitej swobody cielesnej oraz przełamanie mentalnych przyzwyczajęń społeczeństwa austriackiego. Celem było samopoznanie.

⁵³ Roman Nieczytorowski, *Sztuka Nobuyoshi Araki, czyli dylematy wykładowcy historii sztuki*, [w:] *Akademia 2007+*, red. Mieczysław Juda, Folia Academiae, Katowice 2009, s.53-67.

Do samego końca działalności, publiczność Nitscha nie była zwykłymi gośćmi wydarzenia, ale aktywnymi uczestnikami jego liturgii. Działanie Nitscha rysuje paralele między religią a rytualnym spirytualizmem kreatywności. Dysydent, kwestionujący teologię chrześcijańską, aktywnie poszukujący *katharsis* poprzez ból i współczucie, dąży do eterycznego uwolnienia i oświecenia poprzez przyjęcie pierwotnego instynktu i starożytnego sakramentu. Nitsch wyrastający - jak i cały ruch - ze sprzeciwu wobec katolicko-mieszczańskiego stylu życia w powojennej Austrii, był celebrowany i znieważany w równym stopniu przybierając pozory pogańskiej ceremonii i włączając do akcji procesje w szatach, symboliczne ukrzyżowanie, pijacki nadmiar, nagość, orgie seksualne, ofiarę zwierząt, picie krwi, rytualne rozmazywania wnętrza. W latach 50. XX w. Nitsch powołał do życia Teatr Orgii i Misteriów, przedstawiając pomiędzy 1962 a 1998 rokiem blisko 100 akcji performanserskich.

Jedno z najgłośniejszych działań akcjonistów [Brusa, Mühla, Wienera], to *Uni-Ferkelei*, z 1968 r. W jego trakcie złamano intencjonalnie wszelkie tabu: nagość, publiczna masturbacja i defekacja, biczowanie, samookaleczenie, smarowanie własnych ciał ekskrementami i wymiocinami i wszystko to w trakcie wykonywania austriackiego hymnu narodowego, co spowodowało postawienie w stan oskarżenia wszystkich uczestników. W przypadku Nitscha skończyło się to wyrokami sądowymi [pierwszy w 1963], opuszczeniem Austrii [1968], powrotem i osiedleniem się na zamku we wsi Prinzenhof, gdzie do końca życia w 2022 r. przeprowadzał swoje akcje.



D.Nieznalska, *Pasja*, 2001



M.Catelan, *La nona ora*, 2000, Zachęta, Warszawa

Dwa poniżej cytowane przykłady zdają się mieć charakter emblematyczny w przedmiotowej kwestii: *Pasja* Doroty Nieznalskiej i *La nona ora* Maurizio Cattelana.⁵⁴

Nieznalska [ur. 1973] – polska artystka wizualna identyfikowana z nurtem sztuki krytycznej, tworzy przede wszystkim obiekty rzeźbiarskie, instalacje, zajmuje się także sztuką wideo i fotografią. Koncentruje się na problemie społecznych uwarunkowań i funkcjonowania człowieka, jego cielesności w polskiej, katolickiej rzeczywistości, dekonstruuje role kobiety i mężczyzny w patriarchalnym społeczeństwie. Próbuje podejmować problem ksenofobicznej przemocy. *Pasja*, to część wystawy *Nowe Prace* z 2001 r. Instalacja składa się z 45-minutowego, zapętlonego materiału wideo [bez dźwięku], który przedstawia w zwolnionym tempie twarz mężczyzny ćwiczącego na siłowni oraz ze stalowego krzyża o greckich proporcjach 104,7 x 90 x 19,5 cm zawieszzonego na łańcuchu. Na jego całej powierzchni widnieje kolorowe zdjęcie prącia z genitaliami w centralnym punkcie. Tytuł nawiązuje do dwuznaczności słowa pasja, które w języku polskim oznacza zarówno wielkie zamiłowanie do czegoś, jak i mękę Chrystusa (jej opis, przedstawienie, a także jej kult). To termin, który zarazem należy do sfery *sacrum*, jak i *profanum*.

Wiadomość medialna o tematyce wystawy i użytych w niej środkach spowodowała oskarżenie artystki o obrazę uczuć religijnych, dokonane na podstawie doniesienia grupy działaczy i posłów LPR⁵⁵, którzy *de facto* pracy nie widzieli⁵⁶, ale wskutek czego Nieznalska została skazana w 2003 r. na karę sześciu miesięcy ograniczenia wolności.⁵⁷ Po wniesieniu apelacji, ostatecznie w 2010 r. Nieznalska prawomocnie została uznana za niewinną i oczyszczona z zarzutu obrazy uczuć religijnych. Skandal towarzyszący temu wydarzeniu⁵⁸ zarówno zaszkodził recepcji jej twórczości, jak też ogromnie spopularyzował jej nazwisko, które urosło do roli głównego symbolu w dyskusji na temat roli artysty, możliwych [abo nie] granic jego działania, a także powinności krytyki artystycznej.

Maurizio Cattelan [ur. 1960] – to włoski rzeźbiarz i twórca instalacji artystycznych, mieszkający w Nowym Jorku. Jego twórczość ma często charakter obrazoburczy i jako taka staje się źródłem kontrowersji; prace Cattelana wiele razy były cenzurowane lub niszczone przez

⁵⁴ Pierwszą pracą, która spotkała się z tego typu reakcją, była *Piramida zwierząt* Katarzyny Kozyry, 1993, a także *Naziści* Piotra Uklańskiego, 1998, *Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery, 1996, Artura Żmijewskiego *Berek*, 1999 i *Lekcja śpiewu*, 2001.

⁵⁵ Liga Polskich Rodzin polska prawicowa partia polityczna o wyraźnym katolickim i radykalnie narodowym profilu.

⁵⁶ Zjawili się w Galerii zamkniętej tego dnia dla publiczności.

⁵⁷ Po ogłoszeniu wyroku list w obronie artystki napisali Grzegorz Klaman i Aneta Szyłak, podpisali się pod nim, m. in., Andrzej Turowski, Piotr Piotrowski, Wiesław Godzic, Kazimiera Szczuka, Maria Janion, Magdalena Tulli i dyrektorzy polskich muzeów. Przeciwnicy instalacji Nieznalskiej wydali oświadczenie, w którym uznali *Pasję* za „antychrześcijańską prowokację” - Grzegorz Górny, Janusz Kowalski, Paweł Milcarek, Andrzej Nowak, Jan Pospieszalski, Piotr Semka. Kościół katolicki nie zajął oficjalnego stanowiska w sprawie.

⁵⁸ Podobne, por. m.in.: Andrea Serrano, *Piss Christ* 1987, Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary* 1996, Robert Cox, *Yo Mama's Last Supper* 1996, Jacek Markiewicz, *Adoracja Chrystusa* 1993, Adam Rzepecki, *Matka Boska Częstochowska z wąsami* 1983, Katarzyna Górna, *Madonny* 1996–2001, Oliver Frljić, *Kłątwa* 2017.

oburzonych widzów. Podczas wystawy w warszawskiej Zachęcie w 2000 r. na 100. rocznicę powstania, jego praca *La nona ora* [*Dziewiąta godzina*] została uszkodzona przez posłów ZChN.⁵⁹ Rzeźba-instalacja z 1999 roku przedstawia hiperrealistycznie naturalnych rozmiarów postać papieża Jana Pawła II leżącego na czerwonym suknie, przygniecionego przez czarny meteoryt. Medialne zamieszanie wokół dzieła wynikało po części z błędnego komunikatu prasowego PAP, która podała, że dzieło jest eksponowane obok wideo z kopulującą parą [jak to miało miejsce w Londynie]. Na skutek akcji posłów rzeźba została naruszona i częściowo zniszczona, wystawa zamknięta, a Anda Rottenberg⁶⁰ ostatecznie zmuszona do dymisji ze stanowiska dyrektora Zachęty. Sprawca incydentu został oskarżony o zniszczenie dzieła sztuki, skazany wyrokiem sądowym po 16 latach [z odstąpieniem od wymierzenia kary] i na końcu ułaskawiony przez prezydenta A.Dudę w 2017 roku.

Pośród artystów ocierających się o problematykę polityczną lub dotyczących samej natury polityczności sztuki⁶¹ David Černý [ur.1967] stanowi jeden z najbardziej spektakularnych przykładów. Jest artystą tworzącym pełne symboliki rzeźby i instalacje w przestrzeni publicznej, komentujące społeczną i polityczną rzeczywistość. W istocie na nowo tagując przestrzeń materialną/symboliczną Černý przepracowuje przeszłość, tożsamość historyczną i kulturową Czech i Czechów. Jego prace są zwykle pełne dystansu do własnej narodowej tradycji, także pełne ironicznego do niej stosunku. Są rozsiane po całej Pradze i wtapiają się w jej tkanę miejską. Wiele z nich znajduje się blisko największych atrakcji miasta i stało się ważnymi atrakcjami. Jest autorem m.in. postaci dzieci wspinających się na żółtą Wieżę Telewizyjną oraz rzeźby świętego Wacława [patron Czech] siedzącego na martwym, odwróconym koniu w praskiej Lucernie, co stanowi bezpośrednią parodię najslawniejszego praskiego pomnika, znajdującego się na Placu Wacława, autorstwa Josefa Václava Myslbeka.

⁵⁹ Zjednoczenie Chrześcijańsko-Narodowe – polska partia polityczna o profilu narodowo-chrześcijańskim działająca w latach 1989-2010, nawiązująca m.in. do przedwojennych tradycji Narodowej Demokracji.

⁶⁰ Anda Rottenberg, historyczka sztuki, krytyczka, kuratorka sztuki i publicystka, w latach 1993–2001 dyrektorka PGS Zachęta w Warszawie. Członkini Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki [AICA], kuratorka licznych wystaw w Polsce i za granicą, autorka tekstów i książek o sztuce współczesnej.

⁶¹ Por. Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Artur Żmijewski, WKP, Warszawa 2007.



Sikający, 2004 rzeźba plenerowa, Muzeum F.Kafki, Praga



Koň, 1999 Pałac Lucerna, Praga

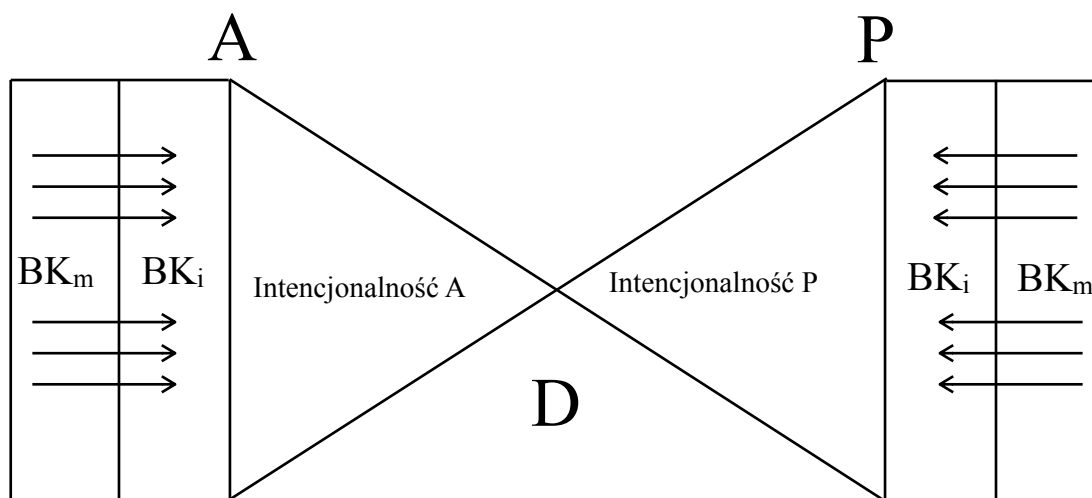
Sikající (cz. *Čůrání* lub *Čurající fontána*) rzeźba zlokalizowana w Pradze obok muzeum Franza Kafki (Malá Strana). Przedstawia dwóch mężczyzn (po 210 cm wzrostu), stojących naprzeciw siebie i oddających mocz do basenu w kształcie Czech. Biodra i penisy mężczyzn są ruchome, a strumień wody może być kierowany przez osoby oglądające za pomocą SMS-ów. Autor pomnika zamierzał w tym sposobem uczyć wejście Czech do Unii Europejskiej, gdyż wg. niego oddawanie moczu jest przyjemne, podobnie wejście Czech do Unii Europejskiej. Praca była m.in. przedmiotem ataku pochodu skinów, a narządy płciowe postaci są od czasu do czasu uszkodzane. Za to pozytywne reakcje polegają na picciu wody przez publiczność bezpośrednio z penisów.

Koň (cz. *Kůň*) – rzeźba z 1999 roku, eksponowana w Pradze w Pałacu Lucerna. Pierwotnie stała w dolnej części Placu Waclawa. Jest przewrotnym i ironicznym nawiązaniem do zlokalizowanego w pobliżu, konnego pomnika patrona Czech – św. Wacława z 1912. W rzeźbie Černego koň św. Wacława jest zdechły, zwisa ze sklepienia brzuchem do góry, z pyska wystaje mu język, a święty siedzi okrakiem nie na grzbiecie zwierzęcia [jak w oryginale], a na jego brzuchu. Postawa jeźdźcy niczym nie różni się od oryginalnej – jest on dumny i patrzy odważnie przed siebie, dzierżąc lancę w ręku. Instalację rzeźby wspierała Dagmar Havlová, szwagierka Václava Havla i właścicielka pałacu Lucerna.

W roku 2000 Černý uhonorowany został Nagrodą Chaluppeckiego - najważniejszym w Czechach wyróżnieniem w dziedzinie sztuk plastycznych.

III. Respons. Pytanie o to, dla-czego jest tak, jak jest, tzn. dla jakich powodów tak zróżnicowane reakcje na dzieło sztuki od zachwytu i uwielbienia, po odrzucenie/obrzydzenie mają charakter rzeczywisty i trwałe jest pytaniem o zasadniczym charakterze. Próbowano na nie odpowiadać na najróżniejsze sposoby: wiele mieliby tu do powiedzenia i Wilhelm Dilthey, klasycy symbolicznego interakcjonizmu George H. Mead, Charles Cooley i Herbert Blumer, zapewne mógłby też pomóc Stanisław Ossowski i Alfred Schütz oraz Erving Goffman i Harold Garfinkel. Ze swej strony proponujemy koncepcję dzieła sztuki jako interakcji biografii kulturowych twórcy/kreatora i perceptora/odbiorcy osadzającą się na Ingardenowskim założeniu podwójnej intencjonalności dzieła sztuki, która zostaje nasycona elementami świata społecznego własnego doświadczenia partnerów interakcji estetycznej. W schematycznej postaci koncepcja ta przedstawia się następująco:⁶²

Rys. 2. Dzieło sztuki: interakcja biografii kulturowych



gdzie: A i P to podmioty działania - artysta i perceptor, BK_m i BK_i, warianty biografii kulturowej indywidualna i metaindywidualna, a D, to samo dzieło sztuki. Całość wpisuje się w szerszą kategorię przedmiotów intencjonalnych Romana Ingardena jako przedmiotów trzeciego typu, poza przedmiotami realnymi i idealnymi⁶³ o swoistej niesamodzielności bytowej (heteronomii), dwustronności intencjonalnego zakorzenienia w świadomości tak twórcy, jak odbiorcy oraz w przypadku dzieła sztuki charakteryzujących się warstwową budową i schematyczną strukturą

⁶² Więcej n.t.: Mieczysław Juda, *O intymnym związku sztuki z socjologią*, [w:] *Specyfika formy czy specyfika treści? Studia z zakresu socjologii sztuki*, red. Łukasz Trembacowski, Folia Academiae, Katowice 2017, s.125-150, stamtąd też pochodzą główne tezy referowanej tutaj koncepcji dzieła sztuki jako interakcji biografii kulturowych.

⁶³ Roman Ingarden, *Spór o istnienie świata*, PWN, Warszawa 1961, t.1, s.87 i nast.

z miejscami niedookreślenia wypełnianymi w akcie odbiorczej konkretyzacji.⁶⁴ Osobną kwestią jest struktura jakości estetycznie walentnych⁶⁵ nakładająca się schemat warstwowej struktury dzieła sztuki. Ingardenowskie przedmioty czysto intencjonalne mają szczególny *hiatus* bytowy. Nie mają one żadnych immanentnych kwalifikacji jakościowych, a wszystkie własności są im jedynie przypisane w posiadającym odpowiednią treść akcie świadomości. Tym są dzieła sztuki.

Każde dzieło sztuki posiada swoje przeznaczenie „bycia dla kogoś” i dla swojego zupełnego zaistnienia potrzebuje odbiorcy, który nie jest abstrakcyjnym bytem, a który w sytuację kontaktu z dziełem, tu: sytuację estetyczną, wnosi całe swoje dotychczasowe społeczne uwikłanie i ogół kulturowych zapośredniczeń. Sztuka zasadniczo wyrasta z życia społecznego, poza nim nie istnieje. I dlatego w przestrzeni różnych kultur możemy badać jej funkcje heteroteliczne: seksualne, magiczne, badamy sztukę na usługach władzy politycznej, badamy ją jako narzędzie walki o przewagę społeczną. Powstaje jednak pytanie, jak możliwe jest przejście od ontologii dzieła sztuki jego socjologii. Odpowiedzią może być kategoria biografii kulturowej. Przyjmujemy, że taki przedmiot–dzieło powstaje dzięki dokonaniu [się] charakterystycznych aktów świadomości, lecz istnieje tylko dla pewnej społeczności lub mnogości rozumiejących się nawzajem podmiotów świadomych⁶⁶.

Biografia kulturowa [BK] w sensie, w jakim tu ją przyjmujemy, to ogół kulturowego doświadczenia jednostki, kształtujący się w trakcie wchodzenia w społeczny świat poprzez funkcje kulturowe rodziny, sieć relacji ze wszystkimi znaczącymi Innymi, zanurzenie w przestrzeni symboli i znaczeń komunikowanych i stanowiący jej własne odniesienie. Składa się na nią wszystko to, co w zakresie wartości i norm zdołaliśmy sobie przyswoić, co zostało nam przekazane w trakcie celowego, instytucjonalnego oddziaływania [system edukacyjny⁶⁷], a także to, co dzięki naszej indywidualnej aktywności osiągnęliśmy w sprawie poszerzania pola naszej świadomości i własnego rozwoju. Innymi słowy: biografia kulturowa to wszystko to, co posiadamy, co wiemy i odczuwamy jako nasze. To nasze zdomowienie się w świecie i możliwość naszego z nim współdziewczenia. Nasza własna biografia kulturowa określa nas i dostarcza sposobów za pomocą których dokonuje się ekspresja naszej osobowości. Stanowi dla nas niewyczerpany rezerwuar sensu i możliwość rozumienia tego, z czym w świecie się spotykamy, oraz nadawania temu znaczenia.

⁶⁴ Por. Roman Ingarden, *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, PWN, Warszawa 1960.

⁶⁵ Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, PWN, Warszawa 1970, t.3, s.266-288.

⁶⁶ Tamże, s.120.

⁶⁷ Por. Jean-Claude Passeron, Pierre Bourdieu, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. Elżbieta Neyman, PWN, Warszawa 1990.

Można mówić o indywidualnym [BK_i] i ponadindywidualnym [BK_m] aspekcie biografii kulturowej. Aspekt indywidualny określa to, co w jej polu stanowi o naszej indywidualności i niepowtarzalności i co wypełnione jest doświadczeniem osobistym, niepowtarzalnym i różniącym się od doświadczeń wszystkich innych. Aspekt zaś ponadindywidualny wytyczają normy i wartości wspólne nam jako członkom tej samej wspólnoty kulturowej. Niektóre z elementów biografii kulturowej są przez nas uświadamiane, inne nie. One też dają najgłębszy i najczęściej w naszej naturalnej postawie [husserlianskim nastawieniu naturalnym] niezauważalny fundament dokonywania ocen, choć same są wówczas dla nas przezroczyście. Całość kulturowej biografii staje „pomiędzy” nami a światem społecznych relacji w których jesteśmy. Konsensus sensu wspólnot komunikowania jaki można uzyskać i dzięki któremu możemy przekraczać barierę obcości i samotności, możliwy jest przez co najmniej podobieństwo biografii kulturowych w wymiarze metaindywidualnym (ponadjednostkowym). ponieważ kultura to swoiste intencjonalne *universum*, możliwa jest również przez to, że dokonuje się kulturowe dziedziczenie organizujących ją i strukturujących kategorii podstawowych, ich znaczeń i zakresów.

W swojej zawartości biografia kulturowa nie jest identyczna dla wszystkich, różni ludzie mają różne biografie kulturowe. Ale jeśli nie jest tak, że biografia kulturowa każdego wypełniona zostaje identycznie dla wszystkich, to nie jest również i tak, że biografia każdego należącego do tej samej wspólnoty kulturowej jest całkowicie odmienna, że nie ma miejsc wspólnych z innymi. Gdyby biografie kulturowe były niezróżnicowane – identyczne co do swojej zawartości, to nie byłoby dynamiki kultury, także artystycznej, a być może w ogóle nie do pomyślenia byłoby dzieło sztuki. Gdyby zaś była absolutnie różna w swoich jednostkowych reprezentacjach, nie byłoby w ogóle możliwe odbieranie, a nawet właściwe identyfikowanie dzieła sztuki, nie mówiąc już o adekwatnej jego percepcji.

To właśnie metaindywidualny poziom biografii kulturowej generuje pojęcia sztuki, piękna, wartości estetycznej dzieła, sposobów ich definiowania, ich sensu i reguł kontaktowania się z nimi. Wszystkie te reguły pozostają dla nas przezroczyście i oczywiste aż do momentu, gdy zostaje nakierowana na nie nasza świadoma uwaga, a dzieje się to wówczas, gdy doznajemy przekroczenia dotychczasowych reguł sztuki, lub gdy my sami jesteśmy podmiotami tej transgresji. To przede wszystkim instytucjonalnie wytworzone wzory poprawności w zakresie sztuki. Tu ponadjednostkowy wymiar kulturowej biografii składa się z reguł wiążących system społecznych relacji z całością doświadczenia. Tu tworzą się i są w nim przechowywane konwencje, które akceptuje się jako obowiązujące postaci dzieła. Każdy może słuchać [oglądać, czytać]

w dowolny sposób, tak jak jemu się zdaje i podoba, ale reguły słyszenia [widzenia, czytania] nie są niezdeterminowane [dowolne]. Dla amatorskiego, czysto spontanicznego odbierania charakterystyczne jest to, co nakierowane na bezpośrednie emocje i satysfakcje, w muzyce: słuchanie akustyczne (*l'écoute acoustique*)⁶⁸, w literaturze śledzenie powierzchniowej narracji, sztukach wizualnych aktualizowanie przyswojonych konwencji. Natomiast odbieranie zreflektowane, w muzyce słuchanie profesjonalne (*l'écoute professionnelle*)⁶⁹, lektura apraktyczna, oglądanie jako współuczestniczenie w procesie ma wymiar odbierania perspektywnego, zawierającego reguły przygotowujące do odbioru sztuki, reguły wykształcenia [muzycznego, literackiego, sztuk performatywnych].

Jeśli poprzez twórczy akt artysty zanegowane zostają centralne wartości aktualnie uznawanej konwencji i tworzy on swój osobny język wypowiedzi radykalnie odbiegający od obowiązującego, narażony jest na komunikowanie się ze sobą samym. Jeśli natomiast zachowa wobec nich całkowity konformizm, będzie jedynie epigonem powtarzającym cudze gesty. Oryginalność dzieła istnieje, ale nie można jej szukać jedynie w specyficznym, własnym języku artysty, ani w bezpośredniej relacji do tradycji. To skomplikowany obszar zależności o dużym stopniu tego, co niespodziewane. Jeżeli Schönberg, czy Webern uważani byli na początku XX w. za wielkich prekursorów i twórców nowego języka wypowiedzi muzycznej, to w tym samym czasie i nawet przed nimi inni kompozytorzy, jak np. Josef M. Hauer, dysponowali i używali formalnie podobnego języka, a jednak ich oryginalność oceniana jest jako znacznie mniejsza, James Joyce i Samuel Beckett musieli dopiero oswoić publiczność z *work in progress*, John Barth, Harry Matthews, i Thomas Pynchon nie wiedzieli, że kiedyś będą „wyczerpaniem neoawangardy”, jak i to, że Barnett Newman i Mark Rothko mogli się pojawić dopiero wówczas, gdy drogę przetarli im Kandinsky, Mondrian i Klee.

W tworzeniu *universum* estetycznego mamy do czynienia z ciągłym napięciem pomiędzy zachowywaniem konwencji a ich przekraczaniem. To konwencje określają reguły konstruowania dzieła, same będąc ich skutkiem, i wyznaczają pole doświadczenia wypełnianego w trakcie społecznego życia dzieła, wówczas gdy zostanie wprowadzone do społecznego obiegu. Może to stanowić efekt uzgodnienia, ale może być agonistycznym zmaganiem. To nie my sami się mylimy w obliczu spotkania z dziełami innych kultur, to nasza kultura nas myli, gdyż daje nam ona

⁶⁸ Pierre Boulez, *Mémoire et création II*, wykład w Collège de France, Paris 1989/1990.

⁶⁹ Tamże.

wiele rzeczy ustalonych⁷⁰. Stąd czujemy się bezradni, nie wiedząc, jakim kodem operuje i jak zreflektowane są w niej jej elementy.

Dopóki istnieje minimalna wspólnota kodu, możliwe jest komunikowanie artystyczne. Nie zanika ono również wtedy, gdy radykalizm działania twórców celowo i świadomie przekracza dotychczasowe sensy i znaczenia. Stopniowo nawet największe [kiedyś] odstępstwa od zastanych reguł i konwencji zostają zasymilowane - Maurizio Kagel *Privat* [1968], *Imaginary Landscape* [1938] Johna Cage'a, *Helikopter-Streichquartett* [1995] Karlheinz Stockhausena, czy realizacje-wykonania-performensy Ensemble MW2. Można słuchać „statyków”, „noisowców”, „dynamistów” nowej złożoności, Ragazze Quartet ze Slagwerk Den Haag@Kapok, Simona Stevena Andersona, aż po doświadczenia *field recordingu* głębokiego słuchania,⁷¹ możemy śledzić z satysfakcją rozwijający się utopijny projekt edukacyjny *A-Z [Gabloty edukacyjne]*,⁷² a możemy to wszystko mieć za kpiny z publiczności. Tu może bardziej niż gdzie indziej widać, że sztuka, to po prostu rozwijanie prawdy. Nie jest opowiadaniem o niej i jej opisem, ale nią j e s t. W sytuacji estetycznego spotkania dochodzi bowiem do rozpoznania statusów kulturowych partnerów interakcji estetycznej i jednoczesnej negocjacji sensu i znaczenia dzieła. Właściwym podmiotem w sytuacji estetycznej stają się biografie kulturowe twórcy i odbiorcy, bo pomiędzy nimi i pomiędzy obszarami sensów i znaczeń, które je wypełniają, dochodzi do ukonstytuowania się dzieła w pełni jego jakościowych kwalifikacji [albo nie].

IV. Coda

Kiedy 2.10.2015 r. po koncercie Marthy Argerich w sali koncertowej NOSPR w Katowicach, w trakcie którego wykonała I koncert fortepianowy Ludwiga van Beethovena, spotkałem Gabrielę Szendzielorz z mężem Andrzejem Jungiewiczem, rozmawialiśmy o dopiero co zakończonym wydarzeniu. Wszyscy byliśmy pod przemożnym wrażeniem zarówno kunsztu wykonawczego pianistki, jak jej nieokiełznanej w tym względzie swobody z jaką traktowała materię zagranego koncertu. Wymieniając uwagi na ten temat zwróciłem się do Gabrieli w ten mniej więcej sposób: no właśnie, a czegoż to kadra nauczająca w Akademii przestrzega jako jednej z kardynalnych reguł wykonawstwa fortepianowego, pod groźbą profesjonalnej ekskomuniki, że nie wolno nigdy z Beethovena robić Mozarta - a tu z czym mieliśmy przed chwilą do czynienia? I w odwiedzi usłyszałem: mój drogi, Martha Argerich nie musi zachowywać żadnych reguł, ona je po prostu

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Por. Marta Lisok, *Głębokie słuchanie*, BWA, Katowice 2019.

⁷² Projekt Andrzeja Tobisa to lingwistyczno-wizualna podróż po Polsce, w której za przewodnik służy wydany w 1954 r. w NRD słownik *Bildwörterbuch Deutsch und Polnisch*.

tworzy. Mogłem jedynie w podziękowaniu z pokorą pochylić głowę z tej głębokiej lekcji jaką właśnie otrzymałem. Wielki artysta/wykonawca/twórca jest nim właśnie dlatego i w tym realizuje się jego wolność, że dokonuje przekroczenia tego, co jest tworząc nową rzeczywistość, która dopiero wówczas wchodzi w relacje z tym, co było. Gilles Deleuze: do istoty przedstawienia należy to, że przedstawia ono nie tylko coś, ale także własną przedstawieniowość⁷³, gdyż jak mówi Roman Nyczporowski sztuka jest zawsze negocjowaniem rzeczywistości.

Bibliografia

- Akcja* (Wywiad radiowy z The Guerilla Art Action Group dla sieci WBAI, nadany 1 maja 1970, [w:], *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny*, opr. Stefan Morawski, t.II, Czytelnik, Warszawa 1987, s.274-283.
- Antos, Janusz, *Praktykowanie utopii. O związkach modernistycznych abstrakcji z kolami i „Dzienników” Wojciecha Ćwiertniewicza*, [w:], *Akademia 2007+*, red. Mieczysław Juda, Folia Academiae, Katowice 2009, s.39-53.
- Boulez, Pierre, *Mémoire et création II*, wykład w Collège de France, Paris 1989/1990.
- Bourdieu, Pierre, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.
- Tegoż, *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. Piotr Biłos, WN Scholar, Warszawa 2005.
- Brach-Czaina, Jolanta, *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984.
- Co daje mediacja sztuki*, red. Daria Milecka, ASP, Wrocław 2019.
- Croce, Benedetto, *Zarys estetyki*, przekł. zbior. pod kier. Stanisława Gniadka, PWN, Warszawa 1962.
- Danto, Artur, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy”, Oct.15, 1964, s.571-584.
- Debord, Guy, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. Anka Ptaszkowska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998.
- Deleuze, Gilles, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, KR Warszawa 1997.
- Dickie, George, *Art and Aesthetic: An Institutional analysis*, Cornell University Press, 1974, Dickie, George, *Art and Value*, Blackwell Publishers, 2001.
- Tegoż, *Art and Value*, Blackwell Publishers, 2001.
- Duniec, Krystyna, Krakowska, Joanna, *Soc, sex i historia*, WKP, Warszawa 2014.
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, i.in., *Sztuka po roku 1900. Modernizm, antymodernizm, postmodernizm*, przeł. Małgorzata Szubert, Dorota Skalska-Stefańska, Anna Cichowicz, Arkady, Warszawa 2023.
- Greenberg, Clement, *Avant-Garde and Kitsch*, „Partisan Review” 6:5 (1939), s.34-49.
- Hortus electronicus*, red. Mieczysław Juda, Folia Academiae, Katowice 2019.
- https://youtu.be/6c_ckeE2uYA?si=Os9GaOc71OUtUyPn
- https://youtu.be/ScexdyMUcS0?si=tkdiCPHLmc_j2wM2
- <https://youtu.be/xioRP0tHigU?si=RBqOE7BVWfilJUAc>
- Ingarten, Roman, *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, PWN Warszawa 1960.
- Tegoż, *Spór o istnienie świata*, PWN, Warszawa 1961.
- Tegoż, *Studia z estetyki*, PWN, Warszawa 1970.
- Jewtuch, Katarzyna, *Pornografia współczesna*, SBPiEP Trikster, Wrocław 2017.
- Juda, Mieczysław, *Między transcendencją a immanencją: to, co etyczne, to, co estetyczne*, [w:] *Przestrzenie międzyprzestrzeni [hommage à Otto Freundlich]* red. Roman Lewandowski, Folia Academiae, Katowice 2020, s.49-65.
- Tegoż, *O intymnym związku sztuki z socjologią*, [w:] *Specyfika formy czy specyfika treści? Studia z zakresu socjologii sztuki*, red. Łukasz Trembacowski, Folia Academiae Katowice, 2017, s.125-150.
- Kandinsky, Wassily, *O duchowości w sztuce*, przeł. Stanisław Fijałkowski, PGS, Łódź 1996.
- Tegoż, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. Stanisław Fijałkowski, PIW, Warszawa 1986.
- Kristeva, Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, WUJ, Kraków 2007.
- Lévy, Pierre, *Drugi potop*, [w:], *Nowe media w komunikacji społecznej XX w.*, red. M.Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s.374.
- Lewandowski, Roman, *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, Folia Academiae, Katowice 2018.
- Ligon, Glenn, *Notes on the Margins of the <Black Book>* <https://www.guggenheim.org/artwork/10382>
- Lisok, Marta, *Głębokie słuchanie*, BWA, Katowice 2019.
- Markowska, Anna, *Artysta w drodze*, Sir Richard Long Doctor Honoris Causa, ASP, Katowice 2024, s.11-31.
- Mattanza, Alessandra, *Street Art. Wielcy artyści i ich wizje*, przeł. Paweł Kwiatkowski, Arkady, Warszawa 2020.
- Morawski, Stefan, *Niewdzięczne rysowanie mapy: o postmodernie (izmie) i kryzysie kultury*, UMK, Toruń 1999.

⁷³ Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, KR, Warszawa 1997, s.365.

Nieczyporowski, Roman, *Sztuka Nobuyoshi Araki, czyli dylematy wykładowcy historii sztuki*, [w:] *Akademia 2007+*, red. M.Juda, Folia Academiae, Katowice 2009, s.53-67.

Passeron, Jean-Claude, Bourdieu, Pierre, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. Elżbieta Neyman, PWN, Warszawa 1990.

Porczak, Antoni, *Sztuka przesunięta. Shiftart*, [w:] *Akademia 2007+*, red. Mieczysław Juda, Folia Academiae, Katowice 2009, s.297-294.

Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, przeł. Artur Żmijewski, WKP, Warszawa 2007.

Sławek, Tadeusz, *Richard Long - który idzie*, [w:] *Sir Richard Long Doctor Honoris Causa*, ASP, Katowice 2024, s.31-45.

Sloterdijk, Peter, *Kryształowy pałac*, przeł. Borys Cymbrowski, WKP, Warszawa 2011.

Sztabiński, Grzegorz, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011.

Świdziński, Jan, *Art as Contextual Art*, Galerie S.Petri, Lund 1976.

Tegoż, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977.

Toscani, Oliviero, *Reklama - uśmiechnięte ścierwo*, przeł. Michał Misiorny, Delta W-Z, Warszawa 1995.

Turowski, Andrzej, *Wielka utopia awangardy*, PWN Warszawa 1990.

Wölfel, Heinrich, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, przeł. Danuta Hanulanka, Ossolineum, Wrocław 1962.

Woronow, Iwona, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffman, Baudleaire, Norwid*, WUJ, Kraków 2008.

Zieliński, Tadeusz, *Grecja niepodległa*, KiW, Warszawa 1958.