

KOSZAROWA 17

Ferdynand SZYPUŁA

Chcesz się dowiedzieć, jak wygląda świat?

O ŚWIECIE I OBRAZACH ŚWIATA VOL. II

znak - znaczenie - komunikacja

AKADEMIA
2007+

AKADEMIA 2007+

Dzisiejsza sytuacja sztuki jest zatem paradoksalna: można ją przedstawiać jako pole niezwyklej ekspansji, powstawania nowych idei i konceptów i co najmniej ilościowego rozwoju, można wręcz przeciwnie - jako obszar deprecjacji i widomy znak upadku, czy upadania kultury Zachodu od co najmniej stulecia. Jedno i drugie będzie się mogło karmić tym, co faktycznie jest. (...) Akademia zaś jako miejsce powstawania zarówno sztuki jak i narzędzi jej dyskusji ma szczególną powinność naspinnawania tych zjawisk. Zresztą w zgodzie z własnym zawołaniem, powstającym wieki. Akademia jest po to, by umieć, by wiedzieć i uczyć. Jak z tego zadania się wywiązuje to kwestia osobna. Dlatego właśnie jej poznawcza rola poprzez uruchamianie dyskusji, także w poprzek zawodowych środowisk jest tak istotna.

AKADEMIA

AKADEMIA 2007+

Dzisiejsza sytuacja sztuki jest zaiste paradoksalna: można ją przedstawiać jako pole niezwyklej ekspansji, powstawania nowych idei i konceptów i co najmniej ilościowego rozwoju, można wręcz przeciwnie – jako obszar degrengolady i widomy znak upadku, czy upadania kultury Zachodu od co najmniej stulecia. Jedno i drugie będzie się mogło karmić tym, co faktycznie jest. (...) Akademia zaś jako miejsce powstawania zarówno sztuki jak i narzędzi jej dotykania ma szczególną powinność rozpoznawania tych zjawisk. Zresztą w zgodzie z własnym zawołaniem, powstającym wieki, Akademia jest po to, by umieć, by wiedzieć i uczyć. Jak z tego zadania się wywiązuje to kwestia osobna. Dlatego właśnie jej poznawcza rola poprzez uruchamianie dyskusji, także w poprzek zawodowych środowisk jest tak istotna.

AKADEMIA 2007+

pod redakcją Mieczysława Judy

Folia Academæ
Katowice, 2009

spis treści

VII OD REDAKTORA

O SZTUCE

- 16** Andrzej Kisielewski
Strategia trawestacji, czyli dzisiejsza obecność tradycji awangardy
- 25** Bernadeta Stano
Atopiczne wnętrza Christiana Tomaszewskiego i Roberta Kuśmirowskiego
- 39** Janusz Antos
Praktykowanie utopii. O związkach modernistycznych abstracji z kołami i „Dzienników” Wojciecha Ćwiartniewicza
- 53** Roman Nieczyporowski
Sztuka Nobuyoshi Araki, czyli dylematy wykładowcy historii sztuki
- 67** Violetta Sajkiewicz
Cytacje czy translacje? Reinterpretacje sztuki dawnej we współczesnej sztuce polskiej

O GRAFICE

- 81** Dariusz Gajewski
Idea grafiki: pomiędzy drukiem cyfrowym a warsztatem klasycznym
- 93** Adam Romaniuk
Dialog z cyfrowym cieniem
- 98** Paweł Frąckiewicz
Ogród graficzny – nowoczesne technologie uprawy

102	Grzegorz Banaszekiewicz
	Pojęcia grafiki
115	Mariusz Pałka
	Grafika – Od materii do ideologii
120	Stefan Speil
	Czy różnorodne będzie piękne?
126	Wiesław Przyłuski
	Pamięć w materii – jej rola w kształtowaniu grafiki wykonywanej w technikach wkładrukowych
127	Jan Berdyszak

O PROBLEMACH AKADEMII	
135	Aleksandra Giełdoń-Paszek
	Pochwała myślenia
142	Dorota Głazek
	Akademia – programy
153	Ewa Stopa-Pielesz
	Dialog tradycji i eksperymentu we współczesnej typografii.
163	Grzegorz Dziamski
	Akademia przeciw akademizmowi. Uwagi o szkolnictwie artystycznym
173	Zbigniew Gorlak
	Legizm – uniform cywilizowanego świata
179	Antoni Porczak
	Niejawna

187	Adam Bartoszek
	Kapitał kulturowy jako pole kreacji i komunikacji artystycznej
197	Krzysztof Stadler
	Kapitał kulturowy studentów ASP w Katowicach

O PROBLEMACH SZTUKI

202	Beata Wąsowska
	Myślę więc tworzę. Redefiniowanie pojęć i terminów sztuki
215	Maria Korusiewicz
	Wdychając dziki zapach, czyli zapiski o otwieraniu granic
228	Anna Manicka
	<i>Najlepsze są te dni, kiedy zarabiam dziesięć tysięcy dolarów za grafikę przed śniadaniem.</i> Grafika Salvadora Dali w kontekście szlachetnej sztuki reprodukcji
242	Tomasz Gryglewicz
	Matryca przemocy
258	Wiesław Gdowicz
	Czy istnieje znak bez sensu?
271	Janusz Karbowniczek
	Tradycja i pamięć podstawą myślenia twórczego
279	Antoni Porczak
	Sztuka przesunięta. Shiftart

294 NOTY BIOGRAFICZNE

299 SKOROWIDZ

300 SUMMARY

Dzisiejsza sytuacja sztuki jest zaiste paradoksalna: można ją przedstawiać jako pole niezwyklej ekspansji, powstawania nowych idei i konceptów i co najmniej ilościowego rozwoju, można wręcz przeciwnie – jako obszar degrengolady i widomy znak upadku, czy upadania kultury Zachodu od co najmniej stulecia. Jedno i drugie będzie się mogło karmić tym, co faktycznie jest. Bo poza dyskusją pozostaje kwestia, że tak wiele i tak różnych manifestacji, przedstawień, artystycznych zdarzeń, konkursów bie- i triennale, artystycznych akcji, projektów i towarzyszących temu sympozjów i konferencji nie było nigdy. To banalna obserwacja, ale też wiele mogąca objaśnić z tego, co jest udziałem nas wszystkich: zagubienia w mnogości. Podejmowane próby porządkowania, opisanie tego pola także się multiplikują na naszych oczach i niedługo trudno będzie znaleźć kogoś, kto mógłby powiedzieć o sobie, że ma dobrą orientację w całości ponad swoje zawodowe przynależności i że wie „jak jest”. Całość stała się nieogarnialna, możemy jedynie rozpoznawać fragmenty z najlepszą wolą i wiarą, że przekraczamy własne getto. A i tak mówimy na razie o osobach profesjonalnie związanych ze sztuką, bo o tych, którzy sztuką zawodowo się nie zajmują, a są po prostu odbiorcami, czy kokreatorami jak chcą niektórzy, mówić nawet trudno, gdyż to oni właśnie w największym stopniu wydani są na żer lawiny „artystycznej produkcji” i medialnej symbolicznej przemocy. Akademia zaś jako miejsce powstawania zarówno sztuki jak i narzędzi jej dotykania ma szczególną powinność rozpoznawania tych zjawisk. Zresztą w zgodzie z własnym zawołaniem, powstającym wieki, Akademia jest po to, by umieć, by wiedzieć i uczyć. Jak z tego zadania się wywiązuje to kwestia osobna. Dlatego właśnie jej poznawcza rola poprzez uruchamianie dyskusji, także w poprzek zawodowych środowisk jest tak istotna.

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, poczynawszy od swojego usamodzielnienia się w roku 2001, organizuje stale ogólnopolskie konferencje naukowe, których efektem są zazwyczaj wydawane potem publikacje konsumujące to doświadczenie. Książka, którą Czytelnik otrzymuje do rąk ma historię nieco bardziej zawikłaną niż zwykle. Składają się na nią wybrane teksty, rezultat trzech ogólnopolskich konferencji naukowych, które miały

miejsce w Akademii z inicjatywy Zakładu Teorii i Historii Sztuki. Pierwsza *Grafika – perspektywy* odbyła się jesienią 2005 roku, przygotowana i prowadzona przez dr Dorotę Głazek, kolejna *Konteksty sztuki współczesnej* miała miejsce jesienią 2006 roku i była przygotowana przez dr hab. Irmę Kozinę i ostatnia *Akademia 2007+* odbyła się w styczniu 2008 roku przygotowana i poprowadzona przez niżej podpisanego. Do wypełnienia układającej się w całość problematyki zostały zamówione specjalnie niektóre teksty – A. Romaniuka, A. Bartoszka – innych tekstów, także zamówionych nie udało się uzyskać. Dwa spośród prezentowanych tu esejów miały swój pierwotny druk już wcześniej: to tekst (jeden z dwóch) A. Porczaka i G. Dziamskiego. Stosowne adnotacje o pierwotnym druku są sygnalizowane w odpowiednim miejscu. Zamyśl wydania tego tomu wynika z pewnych oczywistych względów merytorycznych: są nimi rysująca się aktualnie sytuacja zarówno w sztuce, jak w Akademii. Teksty tu umieszczone sprawozdają ten stan określonego czasu oraz bliższego określenia dziedzinowego: grafiki. Nie ma tu odniesień do innych obszarów sztuki, jak na przykład medium malarskiego z jednej strony, czy sztuk użytkowych jak projektowanie graficzne lub design z drugiej (wyjątkiem tekst E. Stopy-Pielesz). Nie wynika to z innych powodów jak tylko z takich, że to właśnie w grafice pojawiły się w ostatnich latach tendencje, które najmocniej zmieniły jej samoidentyfikację i były tak silnie przez to dyskutowane, a dotyczyły przejścia z medium analogowego do medium cyfrowego.

Tom składa się z czterech części: *O sztuce*, *O grafice*, *O problemach Akademii*, *O problemach sztuki*. W pierwszej z nich znajdujemy pięć tekstów, które w charakterystyczny sposób próbują ująć fenomen aktualnego jej stanu w kategoriach nieco ogólniejszych. I tak tekst A. Kisielewskiego *Strategia trawestacji, czyli dzisiejsza obecność tradycji awangardy* podejmuje zagadnienie jak z pozycji badacza – historyka sztuki pokazuje się dzisiaj tamtejsze, uniwersalistyczne roszczenie historycznej awangardy w czasie, gdy faktyczną, tj. stosowaną strategią jest strategia przedrzeźniania, eufemistycznie nazywana trawestacją. Pokazuje to na przykładach koryfeuszy sztuki lat 90 i początku kolejnego wieku Z. Libery, K. Kozyry, P. Althamera, E. Jabłońskiej i R. Maciejuka. Tekst kolejny, B. Stano *Atopiczne wnętrza Christiana Tomaszewskiego i Roberta Kuśmirowskiego* wskazuje

na podobny w istocie problem, inaczej tylko lokowany, bo w samej materii dzieła: dokonując rozbioru krytycznego pokazów tytułowych bohaterów, Autorka ujawnia relacje je konstytuujące. Są to: realne i nierealne, robione ready made's, kopia-oryginał, iluzja realna, obecność intruza i nade wszystko prześmiewczość artystów, tym razem skierowana wobec siebie. Osobliwym dopełnieniem tej problematyki będzie podjęty przez J. Antosę problem strategii artystycznej Wojciecha Ćwierniewicza. W tekście *Praktykowanie utopii. O związkach modernistycznych abstrakcji z kołami oraz »Dzienników« Wojciecha Ćwierniewicza* pokaże paralelność pomiędzy przemyśleniami malarza z jego Dzienników i praktyką artystyczną malowania obrazów – kół. Okaże się to niezwykle ciekawą figurą medytacyjną i sposobem przeniknięcia abstrakcji, praktykowaniem prywatnej utopii. Pozornie z całkiem innej strony, faktycznie z podobnym problemem kłopotu dla wykładającego historię takiej sztuki zjawia się R. Nieczyפורowski szeroko prezentując panoramę twórczości japońskiego artysty w tekście *Sztuka Nobuyoshi Araki*, czyli dylematy wykładowcy historii sztuki. Artysty, który tradycyjnie jest źródłem kontrowersji i konfuzji, gdyż ambiwalencja towarzysząca mu jest – jak się zdaje – bardzo umiejętnie animowana, poprzez odpowiednie dawkowanie gestów już to uchodzących za pornograficzne (wszelkie możliwe warianty aktów kobiet, także tych krępowanych), już to ocierających się o ekshibicjonizm, w których pokazuje, najpierw chorą, potem umierającą na raka ukochaną żonę. Ostatecznie wypływający stąd smutek i zagubienie człowieka w świecie jest po prostu kolejny raz opowiadaniem o nas. Kończący tę część tekst *Cytacje czy translacje? Reinterpretacje sztuki dawnej we współczesnej sztuce polskiej* V. Sajkiewicz poświęci częstemu we współczesnej sztuce zjawisku używania technik imitacyjnych. Odwołując się do analiz Frydryczak, Czekalskiego, ale także Brysona i Mieke Bal, Autorka zanalizuje pod tym względem twórczość A. Bogackiej, P. Ołowskiej, Z. Kulik i P. Kwieka, także A. Ostoyi, K. Kuskowskiego, G. Sztabińskiego i M. Glinkowskiego.

Druga część, *O grafice*, poświęcona jest współczesnym dyskusjom w łonie tej dyscypliny jeszcze raz wracającym do pytania o to, czym w istocie jest grafika. Pytane to ponownie stało się aktualnym wskutek gwałtownych zmian i perturbacji spowodowanych upowszechnieniem się technik cyfrowych zatrudnionych do generowania, zapisu oraz druku obrazu. Roz-

poczyna ją tekst D. Gajewskiego *Idea grafiki: pomiędzy drukiem cyfrowym a warsztatem klasycznym*, w którym Autor odnosząc się przede wszystkim do doświadczeń Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie z roku 2003 dokonuje rekapitulacji problemów grafiki w obliczu medium cyfrowego na nowo określając relację oryginał – kopia poprzez wprowadzenie własnej kategorii analitycznej: obraz zasadniczy – obraz uboczny. Po tym następuje tekst A. Romaniuka *Dialog z cyfrowym cieniem* raportujący przejście od medium analogowego do medium cyfrowego, czego rdzeniem staje się nowy sposób rozumienia i budowania matrycy. To zagadnienie dla grafiki fundamentalne jak rite de passage, bo na nowo definiujące ontologię dziedziny. Z analizami tymi współgra tekst P. Frąckiewicza *Ogród graficzny – nowoczesne technologie uprawy*, w którym podejmie pokrewny wątek: czym jest sztuka mediów i jaki ma związek z grafiką. Pojawiający się od kilku lat trend uprawiania sztuki wychodzącej poza tradycyjne dziedziny (tu: grafikę) i ich własne granice, każe zastanowić się nad tym fenomenem widząc w nim z jednej strony zbawienną żywotność, z drugiej zaś niebezpieczeństwo rozpuszczenia tego, co własne, rdzenne, w tym, co nieidentyfikowalne już jako punkt wyjścia. Zaś M. Pałka w wypowiedzi *Grafika – od materii do ideologii* odniesie się do uobecnienia warsztatowej biegoty jako warunku sine qua non uprawiania grafiki. Niemal utożsamia alchemię grafiki z alchemią tworzenia zamkniętą w śladzie narzędzia, jedynym i będącym żywym znakiem zawodowej maestrii. Za sprzymierzeńców w tej drodze wybierze sobie T. Hamano i G. Dollhopfa. Porządkujące intencje okaże także G. Banaszkiewicz analizując funkcjonujące aktualnie pojęcia grafiki i w grafice – *Pojęcia grafiki* – dochodząc ostatecznie do wniosku w postaci sporządzenia schematu podziału procesów graficznych. S. Speil (*Czy różnorodne będzie piękne?*) podobnie czyniąc odniesienie do wielkich wydarzeń artystycznych jak inni autorzy, on do 51 Biennale w Wenecji z 2005 roku, skupi uwagę na inwazji fotograficzności w grafice, widząc w tym niebezpieczeństwo utraty tożsamości, co w powiązaniu z miażdżącą rolą mediów elektronicznych będzie powodować przechodzenie od założonej wizualizacji do faktycznie dokonującej się halucynacji. Natomiast niewielki w rozmiarach tekst W. Przyłuskiego *Pamięć w materii – jej rola w kształtowaniu grafiki wykonywanej w technikach wkłęsłodrukowych*, to w istocie artystyczne credo praktykującego grafika

z miłością spoglądającego na pozostawiany miedziorytniczy ślad. Ślad ten, to zaklęta w nim pamięć materii, tak jak ponownie wyzwalana poprzez niego w zadaniu wyłaniania obrazu jako obrazu świata. Całość tej części kończy osobiste postanie artysty – Jana Berdyszaka skierowane do wszystkich kolegów-artystów. To wołanie o właściwą kulturę graficzną nabudowującą się na ciągłym samokształceniu i zachowywaniu postawy wrażliwości. Jedynie to tylko może być remedium na postępującą na świecie praktykę widoczną poprzez zamykanie specjalności humanistycznych w uczelniach, a w uczelniach artystycznych likwidowanie pracowni klasycznych technik graficznych pod pretekstem braku bieżących interesów, szerszego zainteresowania publiczności i braku doraźnych potrzeb zewnętrznych.

Część trzecia, *O problemach Akademii*, rozpocznie się wywodem A. Giełdoń-Paszek *Pochwała myślenia* na temat dziedzictwa akademizmu w praktyce dydaktycznej współczesnych Akademii. Śledząc tu pozostałości historycznie ukształtowanego akademizmu, a z drugiej strony całkowity brak śladów jego obecności w praktyce artystycznej generacji młodych artystów, dojdzie Autorka do konkluzji o paradoksalności akademizmu dzisiaj w Akademii: z tego historycznego pozostaje tylko figura koniecznego wzorca, który musi być realizowany w dydaktyce uprawianej w Akademii, zaś jego treść może być – i jest – dowolna, dzisiaj często przeciwna historycznemu akademizmowi w jakiegokolwiek postaci. Podobnie programom nauczania w Akademii poświęci swój tekst D. Głazek *Akademia – programy*. Poczynając od Akademii Florenckiej Vasariego i Accademia degli Incammineti braci Carraccich u schyłku XVI wieku do powstających gromadnie od XVIII wieku Akademii jako uczelni artystycznych i ich kontynuaterek, Akademii XIX wieku jako wzorca dzisiaj działających, wszędzie odnajdujemy podobnie treści w postaci paralelnych programów nauczania. Czy to jest dobre wyposażenie na dzisiejszy czas, to rzecz całkiem nowej dyskusji. Podobny ton troski o równowagę między dawnym a nowym, tradycją a eksperymentem odnajdujemy w tekście E. Stopy-Pieleśz *Dialog tradycji i eksperymentu we współczesnej typografii*. To, że współczesna typografia rozwija się dynamicznie, to rzecz wiadoma, ale jakie były koleje jej losów i na czym w istocie ta pojawiająca się tu nowość ma polegać, to tak szeroko znane już nie jest. A także i to na czym realnie polega owo specyficzne métier projektanta-typografa,

jaka jest rola samej typografii w projektowaniu graficznym i w całej dydaktyce Akademii. Tak czy inaczej, tu podobnie jak gdzie indziej, tradycja bez eksperymentu jest martwa, eksperyment bez tradycji staje się bezużyteczny. Niewątpliwie bardzo ważnym tekstem w całej tej części jest tekst G. Dziamskiego *Akademia przeciw akademizmowi*, w którym Autor pokazuje praktykowane modele kształcenia artystycznego jako konsekwencje zmian de facto epistemologicznych łączących sztukę i jej nauczanie szerszą ramą kontekstu społecznego w postaci triad: od *talent-métier-imitacja*, w ujęciu klasycznym, poprzez *kreatywność-medium-innowacja* w układzie bauhausowskim i po *postawa-praktyka-dekonstrukcja* od lat 80. XX wieku. W rezultacie, w takim układzie sztuka staje się tylko jedną z praktyk znakowania i na dodatek silnie zmediatyzowaną. O zagrożeniach płynących ze zwycięstwa funkcjonalności wszędzie wiodącej do całkowitego „unormowania”, czyli unifikacji rzeczywistości napisze Z. Gorlak w eseju *Legoizm – uniform cywilizowanego świata*. Odniesie się tu do zauważanej wszędzie tendencji standaryzowania wzorów i rozwiązań pod pretekstem ekonomii działania i minimalizowania wysiłku. Tyle tylko, że dyrektywa ta realizowana bezrefleksyjnie prowadzi do świata wszędzie takiego samego, bo mającego jedynie jeden wymiar. To cywilizacja *legoizmu*, świata pozbawionego różnorodności na własne życzenie. O ukrytych mechanizmach faktycznie kierujących naszymi decyzjami i wyborami, także w Akademii, pisze A. Porczak (*Niejawna*) wskazując, że te mechanizmy decyzyjne nie podlegają faktycznie żadnej realnej kontroli, właśnie z powodu swojej dyskretności, za to rezultaty ich uruchamiania mają wymiar całkowicie realny. W praktyce Akademii, to biurokratyczne normy, także w obszarze transmitowania postaw wobec sztuki jak i rozumienia jej samej jako wyróżnionej i specyficznej praktyki. Dwa kolejne teksty, A. Bartoszka *Kapitał kulturowy jako pole komunikacji i kreacji artystycznej* oraz K. Stadlera *Kapitał kulturowy studentów ASP w Katowicach* podejmują zagadnienia innego rodzaju niż te, z którymi do tej pory mieliśmy do czynienia. To klasyczne analizy socjologiczne, pierwsza pokazująca charakter analityczny pojęcia kapitału społecznego i kulturowego, przede wszystkim w klasycznych przywołaniach w odniesieniu do analizy środowisk artystycznych, resp. środowiska Akademii Sztuk Pięknych, druga, korzystając z takiej teoretycznej ramy podejmuje próbę sformułowania założeń badawczych do

badani empirycznych w tym obszarze, zarówno badań ilościowych jak i badań jakościowych prowadzonych wg. standardów FGI (nota bene badania takie w 2008 roku właśnie zostały uruchomione w katowickiej ASP).

Ostatnia, czwarta część, *O problemach sztuki*, stanowi zbiór wypowiedzi podejmujących ogólne problemy, ale przełamujące się poprzez konkretne artystyczne manifestacje i dokonania. Rozpoczyna ją tekst B. Wąsowskiej *Myślę więc tworzę. Redefiniowanie pojęć i terminów sztuki*, który w zamiarze porządkowania próbuje na nowo podjąć wydawałoby się beznadziejny problem zdefiniowania dzisiaj dzieła sztuki. Ta interesująca próba, nie wahając się przed ujawnieniem kontekstów i trudności metodologicznych, prawnych, epistemologicznych, antropologicznych i na końcu właściwego merytorycznego osadzenia wiedzy do sformułowania w konkluzji autorskiej propozycji w tym względzie. M. Korusiewicz wychodząc z tradycji hermeneutycznej i poheideggerowskiej antropologii i w metaforze często o poetyckim rodowodzie spróbuje zadania pokrewnego: wyznaczenia właściwych limes sztuki, dzieła sztuki, bycia artystą. W tej analizie okaże się, że artysta to ten, który zdobywa, uczestniczy, walczy z Cieniem (jungowskim), a w konsekwencji może otrzymać dar sensu. I ponownie w kolejnej odsłonie pojawi się problem oryginału i kopii. To tekst A. Manickiej »*Najlepsze są te dni, kiedy zarabiam dziesięć tysięcy dolarów za grafikę przed śniadaniem*«. *Grafika Salvadora Dali w kontekście szlachetnej sztuki reprodukcji analizująca przykładzie prac S. Dali* z detaliczną precyzją postawiony problem, który nigdy nie budził tyle kontrowersji co dziś i który odsłania swój intencjonalny rdzeń. Pomieszczony potem tekst T. Gryglewicza, *Matryca przemocy*, to głos historyka sztuki, który z tej perspektywy dokonuje omówienia dwóch ważnych manifestacji artystycznych (K. Kaliskiego i A. Bednarczyka) w ramach jubileuszowego 26. Biennale Grafiki w Lublanie. Ale ponad omówieniem rysuje się ważna dla tego zadania koncepcja teoretyczna grafiki – matrycy rozumianej jako matryca re-presji z wszystkimi tego konsekwencjami. Tytułowe pytanie tekstu W. Gdowicza *Czy istnieje znak bez sensu?* każe zwrócić uwagę na fakt osobliwości istnienia znaku, tj. jego bytowej niesamodzielności i jego poznawczego nieusuwalnego zapośredniczenia. Uruchomiona przez Autora hermeneutyka o gadamerowskiej proveniencji, na biblijnym przykładzie (historia powołania Samuela z *I ks. Samuela*), wiedzie do wniosku, że nie

istnieje znak bez sensu. Nieco inne konteksty ujawnia kolejny tekst, J. Karbowniczka *Tradycja i pamięć podstawą myślenia twórczego*. To ponowny, kolejny powrót do problemu relacji tradycja – nowoczesność. W tym przypadku zreflektowany do twórczości artystycznej. Zapewne nigdy nie będzie tak, że problem ten będzie uważać się za rozwiązany, a nawet można sądzić, że każda generacja na własny użytek próbuje go postawić na nowo. Zdaniem Autora lekceważący stosunek do tradycji trans-, post- i neoawangardy nie przyniósł ani obiecywanego wyzwolenia, ani nie rozwiązał żadnych problemów, dokładając za to nowych. Remedium na to może być tylko dynamiczny balans pomiędzy nowym a starym. Zamykający tę część i zamykający całość drugi tekst A. Porczaka *Sztuka przesunięta. Shiftart* jest poświęcony najnowszym fenomenom sztuki, takim z którymi zarówno wszyscy się spotykamy jak i mamy z nimi najwięcej problemów, gdyż opisywanie tego, co jest in statu nascendi zawsze obarczone jest dużym ryzykiem. Autor poddaje obserwacji ten rodzaj praktyki artystycznej (sztuki), która nie robi sobie nic z jeremiad nad nią odprawianych, jest tym, co najbardziej współczesne. To sztuka interakcji, instalacji i remiksu. Tu zmieniają się wszystkie parametry sytuacji: autorstwo, funkcja dzieła, percepcja, jej bytowy fundament i miejsce bytowania, społeczny status i miejsce usensownienia tak pojętego i podjętego dzieła. Czy to jeszcze sztuka w dzisiejszym rozumieniu, albo czy to faktyczny kształt jutra sztuki, tego nie wiemy, to pokaże dopiero czas.

Zestaw prezentowanych w tym tomie 27 tekstów daje pewne wyobrażenie o dyskusjach toczonych w środowiskach artystycznych – praktyków artystów, jak i tych, którzy praktyce artystycznej namysłem towarzyszą – nad kondycją i charakterem współcześnie uprawianej sztuki, w kończącym się pierwszym dziesięcioleciu nowego wieku. W oczywisty sposób nie ma pretensji do zupełności raportowanych dyskusji, albo zupełnego, kompletnego przeglądu problematyki. Rejestruje raczej pewien jej ton i charakterystyczne stanowiska. Na ile zaś wywiązuje się z tego zadania należycie zechce ocenić Czytelnik, nam pozostanie jedynie zachęcić go do lektury i liczyć na jego łaskawe przyjęcie.

Mieczysław Juda

Strategia trawestacji, czyli dzisiejsza obecność tradycji awangardy

Andrzej Kisielewski

Niniejsze uwagi są próbą zastanowienia się nad obecnością tradycji awangardy w twórczości artystów działających w Polsce od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Zaznaczmy, iż chodzi tutaj o awangardę w ujęciu Stefana Morawskiego¹, jaka wykształciła się w pierwszych trzech dekadach wieku dwudziestego. Tytułowy problem zapewne będzie inaczej postrzegany przez krytyka sztuki, inaczej zaś przez artystę, czyli *praktyka*, natomiast z innej perspektywy spojrzy nań historyk sztuki. To właśnie ta ostatnia perspektywa została przyjęta tutaj za punkt wyjścia. Trzeba także dodać, iż nie ma ona służyć szukaniu różnego rodzaju stylistycznych, a więc raczej oczywistych analogii, jakie zapewne miał na myśli, na przykład, Marian Rzepecki z Łodzi Kaliskiej, kiedy w jednym ze swoich kolaży umieścił wymownie brzmiący napis: *I know dada. Please go out*². Bardziej chodziłoby tutaj o zastanowienie się nad analogiami dotyczącymi strategii działania artysty i wspólnoty natury ideowej, widocznej w twórczości przedstawicieli awangardy i dziełach niektórych artystów współczesnych, niż o czysto zewnętrzne powinowactwa.

Jedną z cech wyraziście charakteryzujących sztukę awangardy był uniwersalizm, stanowiący prefigurację nośnego w końcu XX wieku hasła *global art*. Uniwersalizm zdawał się wynikać z zaangażowania się często w te obszary kultury, które można postrzegać jako swoiste przestrzenie atrakcji, jakby chciał Walter Benjamin, będące jednocześnie egzemplifikacją nowoczesności. Owo zaangażowanie się bardzo często bowiem wiązało się z wkroczeniem do takich miejsc – traktowanych jako wytwory no-

woczesności – w jakich można było się znaleźć jedynie z biletem wstępu w rękę w jak najbardziej dosłownym sensie. Takim miejscem mogła być wielka wystawa powszechna z makietą „prymitywnej”, na przykład afrykańskiej wioski, muzeum etnograficzne ze sztuką Afryki, Azji i Oceanii, a także teatr, kabaret i *variété*. Innego rodzaju przestrzenią wydzieloną okazywała się kawiarnia, wystawa sklepowa z woskowymi manekinami, jak również pchli targ, na którym można było kupić, między innymi, metalową suszarkę do butelek lub tanie, „afrykańskie” suweniry, wykorzystywane do dekoracji pracowni i które bywały istotnym obiektem służącym ożywianiu wyobraźni artysty. Obok tego rodzaju wydzielonych przestrzeni podobnie atrakcyjne i inspirujące okazywały się również takie przejawy nowoczesnej codzienności, jak popularna piosenka, zwykła papierowa tapeta, gazeta codzienna i reklama w najróżniejszych przejawach (vide: kubistyczne *papier colés*), a także świat maszyn z samochodem na czele. Zaangażowanie się przedstawicieli awangardy w sferę kultury oznaczało w istocie zwrócenie uwagi – w sensie krytycznym lub apologetycznym – na te obszary i te jej wytwory, które później, w 1944 roku, zostaną nazwane przez Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorno dobitnym mianem *przemysłu kulturowego*.

Sięganie przez artystów awangardy do sfery cywilizacji – pozostałmy przy radykalnych dystynkcjach – powodowało więc, iż niejednokrotnie trudno było mówić o jakimś lokalnokulturowym, etnicznym lub narodowym zakorzenieniu twórczości artystów tworzących awangardę. Niemiecki filozof, Gernot Böhme stwierdzał, że głównie to, co techniczne podlega uniwersalizacji i globalizacji w tym sensie, iż może się przedostać w niezmienionej formie do każdego innego typu kultury⁴. Znacznie bardziej odporne w uniwersalizacji wydają się być mit i religia. Uniwersalizm awangardowych działań przejawiał się również w przemożnej chęci przebudowy rzeczywistości, zwykle w imię sztuki. Paradoksalnie jednak, dla wielu awangardowych twórców sfera sztuki była także płaszczyzną pozwalającą na próby dotykania tego, co niewidzialne. Ujawniają to liczne manifesty i – rzadziej – wypowiedzi samych artystów. Przypomnijmy tylko, że futurystów urzekła swoista „metafizyczność” maszyn, Picasso odwoływał się do magicznej energii jakiej emanacją były – jego zdaniem – maski

afrykańskie zobaczone w paryskim pałacu Trocadéro. Marcel Duchamp, podobnie jak Kandynski, Piet Mondrian, podobnie jak wielu surrealistów, opierał się na teozofii i innych przejawach wiedzy ezoterycznej. W wierze w „niewidzialne” niewątpliwie wyrażał się swoisty optymizm awangardowego artysty.

Dodajmy także, iż świadectwem zwrotu ku kulturze stało się także awangardowe przełamanie stereotypowych – a więc przez kulturę określonych – wyobrażeń na temat kształtu dzieła sztuki, a w konsekwencji stechnicyzowanie i tym samym odpersonalizowanie procesu twórczego. Wyrażało się to najpierw w rezygnacji z tradycyjnego gestu ręki artysty, a następnie w odstąpieniu od idei samodzielnego wykonywania dzieła. Technicyzację widać więc w kubistycznych i dadaistycznych kolażach, w odpersonalizowanym języku geometrycznych form preferowanych przez Mondriana, czy rosyjskich konstruktywistów, w grach z banalnymi obiektami prowadzonymi przez Marcela Duchampa. Technicyzacja procesu twórczego widoczna jest także w zwrocie ku fotografii, traktowanej jako oczywiste już narzędzie artysty.

Awangardowy artysta odwołując się do różnych sfer nowoczesności często ironizował też na temat różnego rodzaju jej wyznaczników, takich między innymi, jak idea racjonalizmu, rynek sztuki, instytucja muzeum, a także procedury wartościowania i interpretowania dzieła sztuki. Zasadniczą rolę często odgrywała tutaj strategia trawestacji. Berlińscy dadaści, nazywając siebie komunistami sztuki postulowali, jak pamiętamy, powołanie ministerstwa spraw płciowych, zaś programowe bezrobocie miało być, ich zdaniem, drogą prowadzącą każdego człowieka do pełnego wyzwolenia. Poprzez tego rodzaju przedrzeźnianie sztuka w dziełach przedstawicieli awangardy została w wielu momentach pozbawiona dawnej powagi. W ten oto sposób, jak zauważył wnikliwy obserwator owych przemian, José Ortega y Gasset, sztuka uległa dehumanizacji i odrzucając wszelki patos wkroczyła w etap dzieciństwa. Artysta nowoczesny bowiem coraz częściej zachęcał do spojrzenia na dzieło sztuki jako na żart, na kpinę sztuki z samej siebie⁵. Według hiszpańskiego filozofa sztuka nowoczesna może być w pełni zrozumiała dopiero w momencie, kiedy uznać ją za próbę przywrócenia młodości staremu światu. Ów triumf zabawy,

humoru i młodości nad starością i dawnym patosem staje się więc bliski modelowi kultury nowoczesnej, która – zdaniem Ortegi – jest apoteozą tego, co nowe i młode. *Europa wkracza w erę chłopięctwa – to nie ulega wątpliwości* – stwierdzał filozof⁶.

W czasach formowania się i aktywności pierwszej awangardy podłożem nowoczesności była inna technologia od tej, jaka obecnie porusza wyobraźnię artysty. Dawne, tak fascynujące futurystów „analogowe” turbiny parowe i elewatory zbożowe dzisiaj zostały zastąpione przez technologię elektroniczną, z jej świetlistymi ekranami. Dzięki temu obecnie mamy do czynienia z postępującą technologizacją wyobrażeń ujmowanych w postać elektronicznych obrazów, stanowiących zasadniczy punkt odniesienia w najróżniejszych obszarach życia. One, elektroniczne obrazy, są także punktem odniesienia w procesach masowej produkcji i masowego zbywania rzeczy, których charakter i niezwykła ilość wcześniej nie były znane wcześniej w żadnej kulturze. W działaniach dzisiejszego artysty można więc widzieć często rodzaj próbowania się z zasłoną złożoną z gęstniejących w swojej ilości symboli, stereotypów lub kulturowych wzorów, nieustannie poddawanych procedurom technologizacji. Bardzo często zasadniczą strategią działania artysty, reagującego na ową zasłonę, okazuje się być strategia trawestacji.

Niewątpliwie ważną rolę w sztuce polskiej odegrała cezura 1989 roku. Jak zauważył Hans Belting, europejska, a właściwie zachodnia historia sztuki przez prawie pięćdziesiąt lat była budowana z wykluczeniem tego, co powstawało w Europie Wschodniej⁷. Z perspektywy zachodniej historii sztuki Wschód i Zachód postrzegane były jako dwie oddzielne przestrzenie – ta pierwsza jako przesycona propagandowymi ideami przebudowy świata w imię powszechnej sprawiedliwości i szczęśliwości, ta druga zaś jako przestrzeń zdominowana przez rynek i skomercjalizowane środki masowego komunikowania. Historia sztuki, traktowana jako nauka pomocnicza historii, mając świadczyć o ciągłości jakiejś partykularnej kultury zwykle zamieniała się w jej emblemat stając się swoistym *locusem* jej tożsamości i jednocześnie rodzajem kulturowego archiwum⁸. Zdaniem Beltinga problem polega jednak na tym, iż w dziejach Europy drugiej połowy XX wieku nie było jednej historii i nie było jednej tożsa-

mości. Odrębność powojennej polskiej sztuki aż do 1989 roku w znacznym stopniu wynikała z uwarunkowań politycznych, czego dowodził Piotr Piotrowski w książce *Awangarda w cieniu Jałty*⁹. Można jednak odnieść wrażenie, że po 1989 roku kontekst historyczno-polityczny z wolna przestaje być czymś szczególnie zajmującym polskich artystów, co pokazała zorganizowana w Zamku Ujazdowskim w Warszawie w 2006 roku wystawa *W Polsce, czyli gdzie?* Widoczny w niej problem z dobitnym wskazaniem *polskości* w jakimś stopniu wynikał zapewne z tego, iż po 1989 roku zabrakło kwantyfikatora, który pozwoliłby wyraźniej zdefiniować *polskość* – a takim kwantyfikatorem przed 1989 roku okazywał się być do jakiegoś stopnia realny socjalizm. Z tą datą wiąże się również pojawienie się nowego rodzaju problemów z tożsamością, które już niewiele zdają się mieć wspólnego z uwarunkowaniami historycznymi lub politycznymi. W latach dziewięćdziesiątych wielu polskich artystów coraz bardziej zajmuje swoista metanarracja, jaką jest uniwersalny z pozoru, a w istocie zachodni projekt technologicznej modernizacji świata, za którego egzemplifikację uznać można światowy rynek z dominacją mass-mediów, powszechnością technik marketingowej manipulacji i konsumeryzmem. Elementem owej metanarracji są także problemy z tożsamością, postrzeganą z perspektywy *gender* częściej niż *sex*. Ważny także okazywał się tutaj problem etniczności w warunkach globalizacji. Owa nowa, dosyć szeroko potraktowana i przez to uniwersalna metanarracja stała się rodzajem swoistej ramy wyznaczającej pole dzisiejszej sztuce, którą Hans Belting określił mianem *global art*¹⁰. Wielu artystów skłania się ku temu polu. Dotyczy to także Polaków, co w jakiejś mierze zapewne zdaje się też tłumaczyć sukcesy niektórych z nich na międzynarodowych rynkach sztuki.

Globalna sztuka wymusza budowanie nowej, globalnej historii sztuki, opartej na odkrywaniu sztuki mniejszości, której przykładem, między innymi, może stać się twórczość kobiet czy różnych, wcześniej na ogół marginalizowanych, mniejszości etnicznych. Narastająca globalizacja świata sztuki powoduje, że dzisiaj każda część globu ma w nim swoją reprezentację, czego jednym z dowodów może być plan zorganizowania na Biennale Weneckim w 2007 roku pawilonu z wystawą sztuki afrykańskiej. Wyznacznik globalizacji można również widzieć także w zunifiko-

wanym zestawie środków, jakim zazwyczaj posługują się artyści, określającym estetykę dzieła, w której często brak jest indywidualnego – w dawnym rozumieniu – *charakteru pisma* twórcy. Hans Belting wskazywał, że globalizacja świata sztuki jest zjawiskiem towarzyszącym postępującej globalizacji kultury, będącej konsekwencją technicznego modernizowania świata przez Zachód. Niemiecki historyk sztuki zwracał uwagę na globalny triumf środków masowego komunikowania, które każde kulturowe wydarzenie przekształcają w fakt o charakterze medialnym, ponieważ znaczenie ma tylko to, co wydarza się w mediach lub jest wykreowane i nagłośnione przez media. W ten oto sposób globalna kultura staje się w istocie fantomem mediów, obiecującym ten sam model kultury dla każdego, bez względu na jego pochodzenie czy status społeczny. Dzięki temu również świat sztuki, będąc wolnym od barier językowych, jest traktowany jako namacalny przejaw nowej, światowej jedności.

Przyjrzyjmy się twórczości wybranych polskich artystów. Przykład oddziaływania tradycji awangardowej można widzieć w znanych trawestacjach Zbigniewa Libery, który ironizował z produktów firmy Lego, tworząc głośny zestaw *Lego. Obóz koncentracyjny* lub kreując pastisze lalek – w *Ciotce Kena*, czy *I ty możesz ogolić dziadziusia*. Artysta w swoim działaniu trawestował nie tyle charakterystyczne, ikoniczne wręcz wytwory nowoczesnej kultury, lecz bardziej dotyczył zjawiska przemocy symbolicznej, której one stanowią niewątpliwą egzemplifikację. Innym przykładem kontynuowania tytułowej strategii działania artysty, wypracowanej w sztuce awangardy, może być głośna *Piramida zwierząt* Katarzyny Kozyry. Stanowiąc monument wspinałego metabolizmu¹¹ – jak zaznaczała sama artystka – i jednoczesne nawiązanie do niewinnej bajki braci Grimm, *Piramida* zyskała opinię dzieła prowokacyjnego, uchodząc za trawestację, z jednej strony, stereotypowego dzieła dyplomowego wieńczącego studia w Akademii Sztuk Pięknych, z drugiej zaś strony była niewątpliwą parodią ilustracji do bajki, kryjąc dramat użytych do stworzenia dzieła zwierząt. Trawestowanie, widoczne w innych dziełach Katarzyny Kozyry, takich jak *Olimpia*, *Łaźnia* lub *Święto wiosny*, oparte było – patrząc nań od strony czysto technicznej – także na odwoływaniu się do znanych motywów ikonograficznych lub znanych dzieł sztuki. Pozwalało to artystce na

dekonstruowanie stereotypowych i oczywistych, jak by się wydawało, wyobrażeń – w tym wypadku ciała kobiecego – w których kryła się jednak specyficznie męska perspektywa widzenia, nader odległa od ujmowania rzeczywistej natury ciała kobiety.

Tradycja awangardy odcisnęła się jednak nie tylko w ironicznym przedrzeźnianiu narzucanych przez kulturę sposobów postrzegania płci odmiennej, lecz także modernizacyjnych idei jaką było, na przykład, działanie w imię abstrakcyjnej wspólnoty, za czym – dodajmy – kryła się w istocie tradycja romantyczna. Przypomnijmy tutaj znaną akcję Pawła Althamera *Bródno 2000* w której chodziło jednak nie tyle o abstrakcyjną wspólnotę, lecz o tę jak najbardziej realną – czyli mieszkańców betonowego bloku na warszawskim osiedlu Bródno, zjednoczonych przez artystę wokół idei wspólnego zapalenia świateł w swoich mieszkaniach w odpowiednim porządku, aby wytworzyć w ten sposób na elewacji bloku świetlisty napis 2000. Trawestacja może dotyczyć także znanych z kultury masowej ikon lub wyobrażeń, jak również uosabianych w nich wzorów zachowań lub postaw. Przykład można widzieć w niektórych działaniach Elżbiety Jabłońskiej, która w cyklu plakatowych prac z 2003 roku, noszących wspólny tytuł *Supermatka*, zaprezentowała się w kostiumie Supermana, Batmana i Spidermana. Siedząc na krześle z dzieckiem na rękach w zamkniętej, a więc kobiecej przestrzeni domowej, przedrzeźniała w istocie wypracowany w kulturze masowej stereotyp męskiej niezłomności, odpowiedzialności i bohaterstwa, jednocześnie trawestowała estetykę charakterystyczną dla kultury masowej.

Wspomnianą wyżej strategię trawestacji stosował także, między innymi, Robert Maciejuk, który z uwagą przyglądał się różnorodnym obrazom o charakterze technicznym, tworzącym ikonosferę nowoczesnej codzienności. Takim ekscytującym artystę obrazem mógł być zielony znak informujący o drodze ewakuacyjnej – cechujący się swoistą dramaturgią pomimo technicznego chłodu w schematycznym prezentowaniu sylwetki uciekającego człowieka. Takimi obrazami mogły być też znaki identyfikacyjne na plastikowych modelach samolotów do sklejanego, jak również postać misia Uszatka i Colargola z telewizyjnej bajki. Dodać należy, iż Maciejuk przywiązywał wielką wagę do szlachetności technik malar-

skich, których jest znawcą i wręcz pasjonatem. Zjawisko dekontekstualizacji, polegające tutaj na przeniesieniu pejzażu z telewizyjnej bajki lub znaku z plastikowego samolotu w pole obrazu można traktować jako rodzaj trawestacji nie tylko świata telewizyjnej bajki czy rozpoznawczego znaku bojowego samolociku, ale także natury dzieła sztuki, a tym samym – zapewne – i sztuki samej. Przygnębiający nastrój obrazów Maciejuka, niezwykle silnie wyczuwalny, wynikał być może ze świadomości artysty, iż często za znakami lub wyobrażeniami będącymi inspiracją do powstania obrazów w istocie nic się już nie kryło.

Trawestowanie czasami wiąże się także z obnażaniem czegoś, ośmieszaniem lub tylko zobaczeniem czegoś z innej niż zwykła, codzienna perspektywa. To pozwala lepiej dostrzec umowność, a tym samym jego nieoczywistość, a nawet czasami niedorzeczność. Było to widoczne nie tylko w obrazach Maciejuka, lecz również w wielu działaniach Julity Wójcik, która – na przykład – w jednej ze swoich akcji w Berlinie stała na skrzyżowaniu pod sygnalizatorem świetlnym i „przedrzeźniała” znaki przezeń emitowane, dyrygując ruchem drogowym. W lutym 2006 roku Wójcik pojechała do Budapesztu i tam przeprowadziła akcję zatytułowaną *Prognoza pogody*, w której chodząc po ulicach Budapesztu z białą meteorologiczną skrzynką na plecach zachęcała przechodniów do demokratycznego wyboru pogody. Głosujący zakreślali więc na kartkach do głosowania wizerunek słońca, chmury lub płatka śniegu i wrzucali do białej skrzynki. Wyniki wyborów artystka prezentowała następnego dnia poprzez wypuszczenie z góry Gellerta, dominującej nad Budapesztem, latawca o kształcie słońca, chmury lub płatka śniegu – w zależności od wyników głosowania. Uderza w tej akcji swoista beznadziejność owych wyborów – ich efekty nie miały, rzecz jasna, żadnego wpływu na pogodę – jak również wyraziste trawestowanie kluczowego obrzędu w każdej liberalnej demokracji, jakim w istocie są wolne wybory.

Trawestacja jest rodzajem parodii. W słownikowym ujęciu polega ona na przeróbce utworu poważnego na komiczny, zwykle z zachowaniem treści pierwowzoru. W przywołanych tutaj działaniach polskich artystów komizm wydaje się być jednak czymś pozornym, bowiem trawestacja w założeniu nie tyle miała bawić, ile bardziej odsłaniać coś, co z pozoru tylko

wydawało się być czymś oczywistym i nie podlegającym dyskusji. Naturą tego odsłanianego czegoś wydaje się być szczególnego rodzaju katastrofizm, co sytuuje współczesnego artystę w znacznie trudniejszej sytuacji od tej, w jakiej znajdował się przedstawiciel pierwszej awangardy – na ogół pełen optymizmu. W trawestacji, jako strategii działania, widzieć można również świadectwo postawy ideowej dzisiejszego artysty, który demistyfikując i destabilizując ugruntowane w kulturze wartości w ten oto sposób usiłuje obronić swoją własną podmiotowość.

- 1 S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, w: idem, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 261 i passim.
- 2 *Kultura zrzuć. Łódź Kaliska*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, s. 53.
- 3 J. S. Weiss, *Picasso, Collage, and the Music Hall*, w: *Modern Art and Popular Culture. Readings in High & Low*, ed. by K. Varnedoe, A. Gopnik, The Museum of Modern Art, H.N. Abrams, Inc. Publishers, New York 1991, s. 82 i passim.
- 4 B. Szymańska, *Kultury i porównania*, Universitas, Kraków 2003, ss. 46-47.
- 5 J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, w: idem, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 316.
- 6 J. Ortega y Gasset, ibidem, ss. 319–320.
- 7 H. Belting, *Toward an Anthropology of the Image*, w: *Anthropologies of Art*, ed. by M. Westermann, Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, Massachusetts 2003, s. 54.
- 8 H. Belting, *Global Art and Minorities: A New Geography of Art History*, w: idem, *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago & London 2003, s. 65.
- 9 P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2005.
- 10 H. Belting, op. cit., s. 64.
- 11 *Carrying buckets, trotting like pigs. Artur Żmijewski interviews Katarzyna Kozyra*, w: *Katarzyna Kozyra. The Men's Bathhouse. XLVIII International Biennale of the Visual Arts Venice, 12 June – 7 November 1999. Polish Pavilion*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1999, s. 15.

Atopiczne wnętrza Christiana Tomaszewskiego i Roberta Kuśmirowskiego

Zagadka widzialności nigdy nie przestanie inspirować. Nigdy też nie zostanie ona rozwiązana. Nawet wówczas, gdy ktoś triumfalnie rzuci wam pod nogi skórę zdartą z rzeczy.

Michał Paweł Markowski

W sztuce powtórzenie jest niczym.

Jose Ortega y Gasset

We współczesnych realizacjach artystycznych obok tradycyjnych obiektów i wytworów szeroko rozumianych nowych mediów króluje bogata grupa prac związanych z kategorią miejsca, które nie mają jednej precyzyjnej nazwy. W opisach tego rodzaju dzieł spotkać można nawiązania do sztuki *in situ*, *environment art*, jednak najczęściej używa się mniej problematycznego określenia – *instalacja*; w wypadku obu tytułowych projektów można dodać, za Ingrid Mössinger, określenie *bezkresna*¹. Stanowią one próbę wpasowania się w zastane miejsca obrazami innych przestrzeni i przedmiotów. W tym wypadku będą to wnętrza galerii, które zmieniają się prawie nie do poznania za sprawą interwencji artystów, nie przypominają tej utopijnej modernistycznej wizji *white cube*, neutralnej wobec eksponowanych dzieł². Jednocześnie w kolejnych, następujących po sobie w odstępach kilku miesięcy, coraz bogatszych odsłonach, artyści kontynuują wybrane wątki.

Projekt Roberta Kuśmirowskiego pt. *Double V* pomiędzy 2003 a 2005 rokiem miał trzy realizacje: w Warszawie CSW Zamek Ujazdowski, następnie w Galerii Kronika w Bytomiu i w Van AbbeMuseum w Eindhoven w Holandii³. Poniżej opisana zostanie ta druga wersja ze wzglę-

du na ilość i jakość dokumentacji, którą wokół niej zgromadzono. Artysta miał do dyspozycji w bytomskiej galerii niewielką wybieloną przestrzeń byłego magazynu. Zaaranżował w niej dwa wnętrza, oddzielone od siebie ścianą z szybą i nieudostępnianymi drzwiami. Pierwsze, do którego odbiorca miał bezpośredni wgląd, zabudowane zostało przedmiotami znalezionymi i wyraźnie używanymi. Zaczepnięto je z realnie istniejącej, obcej przestrzeni jakiegoś składu, magazynu. Pomieszczenie wypełniał betonowy, głęboki zlew ze starymi kranami, pusta skrzynka, zapewne na narzędzia, która w kolejnych zapisach fotograficznych instalacji zmieniała swoją pozycję, radio na wysokim wsporniku, biały metalowy kubek, talerz z herbatnikiem, reprodukcja portretu Lenina, szyld komunistycznej gazety *Sztandar Ludu* na ścianie, jakieś sztuki roboczej garderoby. Ale wzrok odwiedzającego to miejsce skupiał się przede wszystkim na szybie, która dzięki refleksom i zaciekom spreparowanym przez artystę robiła przekonujące wrażenie lustra. Na jego parapecie pozostawiono brudną szklankę i kilka śrubek.

Drugie wnętrza za zamkniętymi drzwiami, przy pierwszym kontakcie z dziełem, nie istniało. Odbiorca widział lustro z odbitymi przedmiotami. Omyłka wychodziła na jaw, kiedy znalazł się on w miejscu przewidzianym przez artystę, w sąsiednim pomieszczeniu, z którego widać było przez otwór z fragmentem lustra weneckiego to, co naprawdę znajduje się za szybą. Z szansy tej nie każdy jednak korzystał, mimo wyraźne określonych ram ekspozycji, zapewne z braku odpowiedniego bodźca, pozostając w pełnej nieświadomości istnienia owej drugiej rzeczywistości. Za szybą Kuśmirowski zrekonstruował drugie pomieszczenie, równie klaustrofobiczne, z analogicznych przedmiotów. Z tą istotną różnicą, że tym razem gotowe wyposażenie zastąpił spreparowanym przez siebie, z materiałów takich jak tektura, styropian, klej, gips, folia, drewno, polichromowanych tylko w miejscach, które były przewidziane do bezpośredniego oglądu.

Projekt Chrystiana Tomaszewskiego *O kaplicach, jaskiniach i erotycznej beznadziei* zrealizowano dwukrotnie: w listopadzie 2005 roku w Galerii Atlas Sztuki w Łodzi oraz wiosną 2006 w Galerii Kunstsamm-lungen w Chemnitz w Niemczech. W jego skład wchodzi szereg obiektów

zaprojektowanych przez artystę przede wszystkim w oparciu o fabułę filmu Davida Lyncha *Blue Velvet*. Są to makiety wykonane z kartonu i sklejk, przedstawiające poszczególne kadry filmowe: widoki posesji w miasteczku, wnętrza domów oraz kopie wyłuskanych ze scenografii przedmiotów. Towarzyszy im spinający wnętrza galerii obiekt, dla którego pierwowzór stanowiła *Niekończąca się kolumna* Brancusiego. Pojedyncze makiety, *obiekty niezależne* i ich zespoły umieszczono w różnorodnych konstrukcjach, o drewnianych podłożach, o ścianach prostopadłościennych lub bardziej złożonych, przezroczystych (szklanych) lub kartonowych, zaopatrzonych w otwory umożliwiające penetrację wnętrza. Z konglomeratem klatek, skrzynek i akwariów zamykających pokoje, bary i posesje, związany jest korytarz hotelowy. Ma on również swój pierwowzór filmowy, ale tym razem artysta wykorzystał zastaną przestrzeń galerii, wprowadzając w nią zmiany, m. in. oświetlenia. To ono, precyzyjnie zaprogramowane, wydobywa z mroku poszczególne segmenty instalacji Tomaszewskiego. W skład niej weszły też obiekty, znane z wcześniejszych wystaw artysty – lampy – rekonstrukcje rekwizytów *Blue Velvet* oraz inne kuriozalne przedmioty, np. kopia znalezionej przez Jeffrey’a odciętego ucha.

„Robione ready made”

Patrząc na uobecnione w ramach kolekcji Kuśmirowskiego i Tomaszewskiego reprezentacje innych nieobecnych światów, rodzi się pytanie o pogłębiony sens duchampowskiego *ready-mades*. Sam tytuł pracy Kuśmirowskiego *Double V*, czyli V+V – W (tytułowe DOUBLE V – z francuskiego oznacza literę W) wskazuje na problem pomnożenia rzeczywistości przez dwa. U niego są to dwa różne światy, oba skonstruowane z przedmiotów. Na pierwszą grupęłożyły się przedmioty wybrane z różnych istniejących realnie wnętrz, kojarzących się z typowymi warsztatami pracy w przedsiębiorstwach państwowych okresu PRL-u. Dodajmy, że podobny repertuar rewitalizowanych rekwizytów, o wyraźnych śladach zużycia, występuje w większości realizacji Kuśmirowskiego, np. *Eksperymentalne Studio Anatomiczne* (Galeria Biała, Lublin 2005), czy *Yes, I'am Wsiór* (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2004).⁴ Po drugiej stronie lustra znalazły się *robione ready made*, używając określenia Duchampa, które zastosował do obra-

zów malowanych przemysłowymi farbami⁵. Każdy z nich z osobna, podobnie jak makiety Tomaszewskiego, można by zaliczyć do wykonywanych według wzorów wytworów rzemieślnika. Z tą zasadniczą różnicą, że do jego prac nie używa się pojęć tak częstych w klasyfikacjach sztuki jak: *oryginał* i *kopia*, a w opisach wskazanych projektów występuje szczególnie bogaty zestaw określeń kojarzących się nie tylko ze scenografią: reprodukcja, kopia, imitacja, atrapa, replika, obiekt-hybryda, symulakry. Tomaszewski próbując odpowiedzieć na pytanie o tożsamość wystawianych kilkakrotnie replik lamp, wskazał zarówno na chęć wyodrębnienia z kadrów Lyncha czegoś charakterystycznego, co ma związek z ważnymi momentami fabuły, jak i na próbę sparodiowania wystawy muzealnej obrazującej ewolucję danego przedmiotu lub stylu. Tu brak tego zjawiska, a aranżacja stojących w rzędzie świecących obiektów, o atrakcyjnych kształtach, spowodowała zapewne artystę do kolejnej banalizacji motywu i wskazania jego pokrewieństwa do sklepu z lampami.

Oprócz spostrzeżeń dotyczących istoty obrazu i przynależności do gatunku *ready-made*, w których na plan pierwszy wysuwa się nie tyle wybór przedmiotu, co składników do jego wytworzenia, podobny ciężar obiektotwórczy nadał gestowi dorysowania, dopełnienia przedmiotu znalezione-go. Jednak szczególnie owocne w kontekście podejmowanego problemu wydaje się własnoręczne wykonanie przez Duchampa czeku dla swojego dentysty (*Zabiegi dentystyczne dr Tznacka*) oraz zawartości *Boîte-en-valise* (*Pudełko w walizce*). Tymi pracami artysta stara się unicestwić w humorystyczny sposób zasadę tożsamości tego, co autentyczne i prawdziwe zarówno w odniesieniu do zwykłego przedmiotu jak i do dzieła sztuki⁶. Wydaje się zatem, że także i owa skłonność do ośmieszenia swoich działań, zbliża obu twórców. W tej prześmiewczej aurze postawić można także poprzedzające projekt *Double V* zabiegi reprodukcyjne Roberta Kuśmirowskiego: cały zestaw rysunków – idealnych falsyfikatów obiegowych dokumentów (*Pozaginania rysunkowe, Intermedialne Wypadki Artystyczne*, Galeria Biała Lublin, 2001–2002)⁷.



Chrystian Tomaszewski *O kaplicach, jaskiniach i erotycznej beznadziei*, Galeria Atlas Sztuki w Łodzi, 2005 r., arch. Atlas Sztuki

Iluzja realna

W opiniach wnikliwych obserwatorów obu instalacji, czyli tych, którzy mieli możliwość z bliska spojrzeć na rzeczy lub nawet ich dotknąć, pojawiły się uwagi o sposobie wykonania rekwizytów⁸. Oko aparatu fotograficznego nie rejestruje niedoskonałości, także sposób ekspozycji przedmiotów, ich odizolowanie od widza, nie pozwalało każdemu na takie spostrzeżenia. Zatem, mając na uwadze potencjalne możliwości seryjnego kopiowania przedmiotów, dla artystów jakość konstruowanej iluzji nie stanowiła zasadniczego problemu. Co jednak, zwłaszcza w przypadku Kuśmirowskiego, nie oznacza negacji znaczenia procesu rękodzielniczego wytwarzania dzieła⁹. Oscylując pomiędzy sztuką a rzeczywistością nie starali się usilnie zatrzeć granic między tymi dwoma światami. Kuśmirowski nawet, po tzw. grze wstępnej z widzem, obnaża kulisy realizacji. Pozwala widzowi okazać respekt, czyli za sprawą drugiego spojrzenia – powrotu do poprzedniej czynności z nową, bogatszą świadomością – spróbować dotrzeć do prawdy¹⁰.

Stawiali oni zatem nie na jakość złudzenia, ale na płynącą z niepewności zaistniałej sytuacji – radość, jak zapewne interpretowałby te odczucia Ernst Gombrich¹¹. Tworząc owe niedoskonałe repliki, pozwolili sobie na niewierność oryginalnemu tekstowi, by w konsekwencji zaistnieć w obliczu owego tekstu, a nie powtarzać to, co już było powiedziane. Powstałe kolekcje służą do myślenia, czyniąc z siebie nowe teksty, przy czym ich charakter jest różny. Zbiór kopii przedmiotów Kuśmirowskiego reprezentuje rzeczywistość niewidzialną, ale realną, równie realną jak stojące obok pierwowzory. Każdy obiekt niesie w sobie pewną historię. Tomaszewski skupia się na uplastycznieniu fikcji. Jej materialny substytut stworzony w oparciu o kadry filmowe spotyka się na wystawie z obrazami obecnymi w umyśle obserwatora instalacji. Miejsce lustra-szyby, którego fascynacjom daje upust w innych projektach, zajmuje bariera pamięci¹². Zatem w obu przypadkach nie może być mowy o wiernym powtarzaniu, odbijaniu, kopiowaniu rzeczywistości, bo ona sama w sobie jest falsyfikatem, rekonstrukcją, fikcją stworzoną przez artystę/innego artystę.

Od takich spostrzeżeń już tylko krok do postawienia owych projektów w kontekście pesymistycznych teorii postmodernizmu dotyczących



Robert Kuśmirowski, *Double V*, Galeria Kronika w Bytomiu, 2004 r.,
fot. Krzysztof Chrobak, arch. Kronika

barier komunikacyjnych w *epoce braku rzeczywistości* i udziału mediów w symulacji tzw. hiperrzeczywistości. Jednak należy pamiętać, że posługiwanie się zbliżonym rezerwuarem pojęć nie prowadzi w konsekwencji do analogicznych wniosków. Są trzy co najmniej aspekty, które oddalają omawiane projekty od rozważań współczesnych kulturoznawców. Należy do nich wskazany już sposób działania artystów rodem z pracowni modelarza, a nie specjalisty od efektów specjalnych czy reklamy. Ponadto brak tu typowego dla narodzin hiperrzeczywistości potęgowania stopnia istnienia zjawisk: *Każde zdarzenie jest sprowadzone przez media do najwyższego stanu istnienia* – twierdzi Jean Baudrillard¹³. Wszystko staje się prawdziwsze od prawdy, piękniejsze od piękna, realniejsze od rzeczywistości. Autorzy instalacji nie nakręcają owej *spirali podwojenia*, choć zwielokrotniają byty¹⁴. Przedmioty owe, i te gotowe i wytworzone, zostały tak skonfigurowane, że nie sprawiają wrażenia nadmiaru, czy przepychu. Ponadto różnica między nimi jest tak niewielka, że odkrycie i drażnienie owej szczeliny może dać jedynie wspomnianą radość, daleką jednak od stanu ekstazy, w który popada widz telewizji, czy fanatyk internetu¹⁵. Trzecią zasadniczą różnicą jest wyznaczona dla autora i odbiorcy zdarzeń. Podczas gdy badacze zazwyczaj podkreślają bierność użytkowników współczesnych mediów, Kuśmirowski i Tomaszewski pozostając w cieniu swoich instalacji, wyznaczają odbiorcom konkretne zadania.

Obecność intruza

Zarówno we wnętrzu instalacji *Double V*, jak i na wystawie Tomaszewskiego w Atlasie Sztuki dostrzegalna jest nieobecność osób. W pierwszym przypadku to szczególnie nie dziwi – to świat, który w świadomości wielu już przeszedł do historii, choć sposób pozostawienia przedmiotów, ich zużycie wskazują na codzienne działania w przeszłości osób trzecich. W makietach, poza uchem, plakatem reklamowym z uśmiechniętą modelką także nie ma bohaterów. Na szkicach do makiet, tworzonych w oparciu o fotografię z filmu, Tomaszewski wyraźnie zaznaczył: *oczywiście postacie nie istnieją!*¹⁶, zaś w jednym z wywiadów dodał: *w obecnym projekcie zależy mi na uzyskaniu stanu totalnej nieobecności, tak jakby «Blue Velvet» był wymarłym miastem*¹⁷. Do roli bohatera przygotowywany jest odbiorca, wcią-

gany do gry z obiektami za sprawą np. zakomponowania ich w przestrzeni galerii. By dotrzeć do zawartości niektórych pojemników, zmuszony jest do wykonania czynności, powodujących dyskomfort, ale też wzbogacających dynamikę oglądu¹⁸. Odbiorca stawał się intruzem, który pchany ciekawością, na wzór bohaterów filmu, zagląda do wnętrza naznaczonych cudzą prywatnością. Kuśmirowski podobnie, nakłaniania widza do zajrzenia do dziwnych wnętrza – swoistych gabinetów osobliwości – poczekalni na dworcu kolejowym sprzed kilkudziesięciu lat, czy pracowni anatomicznej fikcyjnego naukowca (*Ornamenty anatomii*, tom III, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2006)¹⁹. Pobudzona u widza ciekawość stanowi ślad owych pierwotnych uczuć towarzyszących artyście-zbieraczowi w procesie gromadzenia bezużytecznych starych przedmiotów do swojej kolekcji. To nie to samo, co wścibskość, stymulowana wszechobecnością medialną Wielkiego Brata²⁰. U Kuśmirowskiego zbieractwo stanowi zapewne chęć wzbudzenia osobistej historii pokolenia swoich rodziców. Tomaszewski jasno w tytule swojego projektu odwołuje się do historii sztuki – pełnej zakamarków *Merzbau* Kurta Schwittersa oraz kultowego, dla konkretnego pokolenia widzów, filmu²¹. Obu artystów łączy owa nuta sentymentalizmu, zarówno jeśli chodzi o ideę budowy-konstrukcji jak i o dobór rekwizytów. Wykonywanie podróbek śladów przeszłości ma oczywiście moc prześmiewczą, ale bohaterowie ich projektów, to bez wątpliwości marzyciele i romantycy. W kategoriach tych widzieć można nie tylko nieobecnych Jeffrey'a i Cindy, ale i Tomaszewskiego artystę-emigranta, który ukrywa się za scenografiami rodem z obrazów Giorgio de Chirico, wybór filmu tłumacząc bardzo prywatną recepcją *nowego świata*. *Moje najnowsze projekty (...) funkcjonują na granicy światów urojonych i realnych, są narcystycznymi odbiciami naszych wnętrza, ginącymi z tęsknoty za nieosiągalnym przedmiotem naszych uczuć* – napisał artysta w swoim internetowym cv²².

Bohater *Double V* to robotnik, jednak w jego świecie też obecne są codzienne drobne przyjemności, jak herbata w ulubionej szklance, herbatnik na drugie śniadanie i wielkie niespodzianki, jakie kreuje mu artysta po drugiej stronie lustra, np. brak własnego odbicia²³. A jeżeli spojrzymy na performansową i fotograficzną twórczość Kuśmirowskiego, to otworzy się przed nami cały wachlarz jego wcieleń rodem z innej epoki: alchemi-

ka (*The Ornaments of Anatomy*, Kunstverein w Hamburgu, 2005), kolaż (Cultural Territories #4, Galerie für zeitgenössische Kunst w Lipsku, 2003), fotografa (*Photoservice for People*, Galeria Potocka Kraków, 2005), czy mieszkańca bytomskiej kamienicy karmiącego w pantoflach gołębie (*Balkonn*, Galeria Kronika w Bytomiu, 2006)²⁴. Odbiorca, intruz i gracz zarazem zagląda zatem nie tylko przez dziurę w ścianie, czy okno lub kraty do obcego wnętrza, ale też otwiera album rodzinny²⁵. W projekcie Tomaszewskiego rola *Obcego*, który może swobodnie przechadzać się po ekspozycji, niczym bywalec muzeów, wydaje się mniej problematyczna i narażona na etyczną ocenę.

Transgresje

Oba projekty igrają z pojęciem miejsca i jego tożsamości. Kategoria miejsca zyskuje bardzo namacalny, realny wymiar. Z jednej strony to zastana, a jednocześnie nadbudowywana i wzbogacana przestrzeń wystawiennicza – *miejsce działania rzeźbiarskiego* – w każdym w przypadku nieco inna, ale zawsze prowokująca zmiany zasadniczych kierunków kompozycji instalacji; to także terytorium do opanowania²⁶. Dla przykładu w każdej z wersji *Double V* artysta miał do dyspozycji inne pomieszczenia, w Warszawie i Eindhoven wyraźnie przestronniejsze niż w Bytomiu. Zadecydowało to nie tylko o wyborze przedmiotów, skali i sposobie wykonania atrap, ale także o ich rozmieszczeniu w przestrzeni. W Kronice ograniczenie przestrzeni ekspozycji dało odbiorcom wyraźne wskazówki odnośnie recepcji instalacji, nie dopuszczało do dowolności kontaktu z dziełem.

Z drugiej strony interpretacje tworzone wokół obiektów oraz wskazówki samych twórców, nie pozwalają zapomnieć o miejscach pochodzenia wybranych do instalacji przedmiotów. Różne są to przestrzenie, dla Kuśmirowskiego to wiele różnych wnętrz realnych, które skutkowały przestrzenią bez jednego pierwowzoru. On chwyta rzeczy i zapędza je do nowych sieci²⁷. Dla Tomaszewskiego pierwowzorem jest szereg wnętrz i plenerów, których nigdy fizycznie nie doświadczył. Stworzył materialne imitacje nieistniejących miejsc, plastyczne przedłużenie obrazu ruchomego²⁸. Ów proces przenoszenia idei i wzorów poza pierwotny kontekst można by za nazwać transgresją²⁹. Dla społeczeństwa stanowi ona szan-

sego rozwoju i wykreowania nowych systemów, nowych form, nowych sieci, dla artysty takie otwarcie na nowe sytuacje i podporządkowywanie się dyktatowi nowych przestrzeni także daje okazję wyjścia poza swoje ograniczone możliwości, czego dowodem są szczególnie liczne projekty obu artystów w ostatnich latach w różnych częściach świata. Równocześnie doszło do pomnożenia znaczeń, po części kontrolowanego przez twórców, do *rozplenienia i rozmnożenia sensów*.³⁰ Pierwotne teksty kultury, u Kuśmirowskiego kultury pracy, u Tomaszewskiego kultury masowej zostały wzbogacone nie tylko ich artystycznymi replikami, ale także skojarzeniami ze zgrzebną rzeczywistością przedsiębiorstwa państwowego, różnymi aspektami odczytań kultowego filmu, własnych i obcych spostrzeżeń i odczuć, a także śladami obecności samych twórców. Można zatem mówić, używając słów Kierkegaarda, o *jakiejś nieprzerwanej równoczesności pewnej obecności*, w tym wypadku treści kultury. Oczywiście, tak jak w przypadku wielu dzieł określanych mianem postmodernizmu, także i w tym przypadku nieznajomość któregoś z pierwotnych tekstów zdecydowanie ogranicza możliwości odczytania dzieł, ale patrząc na ciągle otwarty proces stawania się projektów, idąc nadal tropem filozofa, można wnioskować, że *sposób ujmowania kolejnego punktu będzie – na ile to możliwe – dyskursem o punktach minionych. Nic nie będzie w pełni gotowe, zakończone*.³¹ Kolejne odsłony dzieł są nawiedzane wspomnieniami tego, co już zostało przedstawione. Akceptacja owych atopicznych projektów wnętrz, zakorzeniających się w nowych przestrzeniach, sankcjonuje *nomadyczność myśli*, co oznacza ruchliwość, zmienność kontekstów i sposobów interpretacji³².

¹ Ingrid Mössinger użyła tego określenia wobec projektów Tomaszewskiego. Uważa ona, że Tomaszewski zamiast pojedynczych ekspozycji muzealnych od 2004 roku rozwija koncepcję instalacji bezkresnej z możliwością jej rozbudowy oraz dokonywania zmian w dowolnych miejscach i w ciągu nieograniczonego czasu, nadając w ten sposób instalacji *brakującej dotychczas ciągłości czasowo-przestrzennej* i stwarzając wrażenie, że są one *wieczne, a w swojej wieczności także tajemne*, cyt. za: www.artbiznes.pl/jsp/artbiznes/wystawy.jsp?Typ=detal&Id=1&IdWystawy=5787-24k-; por.: Atlas Sztuki 15 w: Arteon 2005, nr 11.

- 2 vide: bardzo interesujące rozważania na temat przestrzeni ekspozycyjnej, m. in. w oparciu o tekst B. O'Doherty M. Popczyk, *Sztuka w ryzach ekspozycji*, w: M. Popczyk (red.), *Przestrzeń sztuki: obrazy-słowa-komentarze*, Folia Academiae, ASP Katowice 2005, ss. 215–221.
- 3 Pełny wykaz wystaw indywidualnych artysty i zbiorowych, w których brał udział, vide: Robert Kuśmirowski, Hatje Camtz Verlag, Kunstverein In Hamburg, Hamburg 2005, ss. 245–251; m. i. dzięki tej realizacji artysta wygrał ranking *Artysta roku 2003*, a wystawa w CSW Zamek Ujazdowski znalazła się wśród 10 najlepszych wystaw tego roku, vide: <http://raster.art.pl/prezentacje/ranking2003/ranking2003.htm>.
- 4 vide: <http://www.biala.free.art.pl/kusmirowski.htm>; http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/wy_wy_kusmirowski_yes_im_wsior_csw.
- 5 vide: H. Richter, *Dadaizm*, Warszawa 1986, ss. 151–152.
- 6 H. Richter przytacza następujące stwierdzenie Duchampa: *Inną cechą ready-mades, jest to, że nie są one niepowtarzalne... Reprodukcyjne ready-mades zawierają identyczne przesłanie... W istocie, żadne z istniejących dziś ready-mades nie jest «oryginałem» w potocznym tego słowa znaczeniu*. cyt. za: H. Richter, op. cit., s. 150.
- 7 Kalendarium wystaw z udziałem prac Kuśmirowskiego z lat 2001–2001: Jan Gryka, *Robert Kuśmirowski prawdziwy czy falsyfikat* w: Robert Kuśmirowski, op. cit., ss. 245–249.
- 8 *Nie ma co ukrywać – nie są to kopie doskonałe. W pracowni modelarskiej dostałby za nie słabą trójkę. Ale nie o to przecież chodzi!* pisze anonimowy sprawozdawca o instalacji Tomaszewskiego na stronie: http://72.14.221.104/search?q=cache:mlvZ4TsPuGoJ:www.reymont.pl/galerie_archiwum.php%3Fmode%3Dtime%26time%3D2005-12+Chrystian+Tomaszewski&hl=pl&gl=pl&ct=clnk&cd=20; także skrócony opis instalacji Kuśmirowskiego autorstwa Sebastiana Cichockiego, kuratora wystawy w Galerii Kronika: <http://www.kronika.org.pl/>
- 9 Na temat znaczenia procesu wytwórczego u Kuśmirowskiego: *Białe ściany mnie przynębiają*. Z Robertem Kuśmirowskim rozmawia Sebastian Cichocki. http://bunkier.com.pl/index.php/section=teksty_bunkier&sub=artysta&more=11; Tomaszewski nie wykonywał sam eksponatów na tę łódzką wystawę, makiety i lampy powstawały zgodnie z instrukcją artysty częściowo w Stanach, częściowo w Łodzi.
- 10 Pojęcie *respektu* występujące w filozofii S. Kierkegaarda objaśnia Bronisław Świdorski, *Postawić na Powtórzenie*, w: S. Kierkegaard, *Powtórzenie*, Warszawa 1992, s. 11. O potencjale tzw. *drugiego spojrzenia* na dzieło sztuki pisze także J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1996, s. 183.

- 11 Gombrich powołuje się na spostrzeżenia teoretyka sztuki epoki klasycyzmu Quatremere de Quincy i krytyka niemieckiego początku XX wieku Konrada Lange. Ich rozważania dotyczą malarstwa, ale ze względu na rodzaj opisywanych przez nich kategorii estetycznych można je wykorzystać w kontekście analizy wybranych obiektów; E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981, ss. 273–275.
- 12 vide: http://72.14.221.104/search?q=cache:z8E4Ljxee_EJ:www.free.art.pl/on_gallery/tomao_2.htm+Chrystian+Tomaszewski&hl=pl&gl=pl&ct=clnk&cd=13.
- 13 *Gra resztkami*. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh'a w: S. Czerniak, A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*. Warszawa 1996, s. 210.
- 14 Takiego określenia używa J. Baudrillard w: *Les stratégies fatales*, Paris 1983, s. 11.
- 15 Pojęcie ekstazy wg. M.P. Markowskiego: A. M. Potocka (red.), *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, Kraków 2003, ss. 82–83.
- 16 cyt. za: *Atlas Sztuki nr 15*, w: Arteaon 2005, nr 11.
- 17 ibidem.
- 18 Tomaszewski prowokował do patrzenia na niektóre obiekty pod ostrym kątem, stąd wydaje się, że owo napięcie kierunkowe, które budował nie było przypadkiem.
- 19 O kulturze ciekawości w kontekście historii muzealnictwa pisze K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI–XVIII wiek*, Warszawa 1996. O wystawie w Zamku Ujazdowskim: Ł. Gazur, *Pozory Realizmu*, Arteaon 2006, nr 9, s. 37.
- 20 Bardzo interesująco problematykę związaną z programami typu *reality shows* i *factu-al entertainment* omawia W. Godzic, *Nomadyzm »telewizji rzeczywistości«* w: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*, Opole 2003, ss. 43–55.
- 21 Tomaszewski niejednokrotnie w swoich projektach odwołuje się do treści kultury wysokiej, np. w Zamku Ujazdowskim w Warszawie w ramach wystawy: *New New Yorkers* pokazał wspinały kandelabr z monitorami wmontowanymi zamiast żarówek. Akto-rzy widoczni na ekranach w sposób egzaltowany wypowiadają kwestie dotyczące problemów kultury współczesnej, cytaty z teorii sztuki i filozofii; zob.: <http://72.14.221.104/search?q=cache:EVhH9gscrE8J:www.usinfo.pl/newnewyorkers/docs/nnywzu.htm+Chrystian+Tomaszewski&hl=pl&gl=pl&ct=clnk&cd=28>.
- 22 http://72.14.221.104/search?q=cache:z8E4Ljxee_EJ:www.free.art.pl/on_gallery/tomao_2.htm+Chrystian+Tomaszewski&hl=pl&gl=pl&ct=clnk&cd=13.
- 23 Na tę kwestię wskazał w kontekście recepcji instalacji Sebastian Cichocki, *Double V* w: Robert Kuśmirowski, op. cit., ss. 206–207.

- 24 Wokół każdej z realizacji powstało co najmniej kilka tekstów krytycznych, m. in.: Robert Kuśmirowski /wspomnienia wyprawy rowerowej spisał Adam Mazur/, *Introducing territorial*, Obieg 2004, nr 1/69, ss. 10-17. Ostatnia z wymienionych kreacji miała miejsce w ramach wernisażu wystawy *Architektura intymna, architektura porzucona* Galeria Kronika w Bytomiu, 2006.
- 25 O znaczeniu tzw. intruza wspomina zwłaszcza Tomaszewski *Pęd narracyjny*, z *Chrystianem Tomaszewskim rozmawia Tomasz Załuski*, Arteon 2005, nr 11, b.n.; u obu artystów pojawia się też pojęcie *wirusa*.
- 26 Określenia *miejsce działania rzeźbiarskiego* używa Kuśmirowski w: *Białe ściany mnie przegnębiają*. Z Robertem Kuśmirowskim rozmawia Sebastian Cichocki http://bunkier.com.pl/index.php?section=teksty_bunkier&sub=artysta&more=11.
- 27 M. P. Markowski, op. cit., s. 240.
- 28 Ten sposób pracy można odnaleźć wśród wielu teoretyków kultury, m. in. u Michała Pawła Markowskiego, który prowadzi swoje wywody w trybie krytycznego dialogu z kluczowymi stanowiskami w filozofii współczesnej i w tradycji. Na przykład jego *Krótką encyklopedia postmodernizmu* powstała jako komentarz do wydanej w Polsce książki Jeana Baudrillarda, *Ameryka*, Warszawa 1998; vide: M. P. Markowski, op. cit., Kraków 1999, ss. 52-73.
- 29 Rozwinięcie pojęcia *transgresji* także w odniesieniu do kultury: J. Kozielecki, *Spółczesność transgresyjna. Szansa i ryzyko*, Warszawa 2004, ss. 45-46.
- 30 Takiego sformułowania używa powołując się na teksty Jacquesa Derrida A. Burzyńska, *Postmoderna: Pomiedzy Wieżą Babel a Biblioteką Babel* w: *Postmodernizm*. op. cit., s. 73.
- 31 Cyt. za: A. Djakowska, *Dyskurs pseudonimów*, Archiwum historii filozofii i myśli społecznej 1992, nr 37, s. 127; Kierkegaard swoje rozważania prowadzi wokół problemu wykładu – prezentacji pewnej prawdy etycznej, a wspomniana obecność dotyczy osoby mówiącego, ale i wspomnianych przez niego w ramach wywodu jego poprzednich ról, wcielen. W omawianych pracach oczywiście ślady obecności autorów nie są tak istotne, uzupełnia je bagaż nakładających się na siebie śladów obecności innych obrazów; zob. także: M. P. Markowski, op. cit., ss. 198-200.
- 32 Określenia takiego używa Anna Burzyńska, powołując się na poglądy Gillesa Deleuze'a, vide: A. Burzyńska, op. cit., s. 61.

Praktykowanie utopii. O związkach modernistycznych abstrakcji z kołami oraz „Dzienników” Wojciecha Ćwiertniewicza

W *Dzienniku* malarza Wojciecha Ćwiertniewicza można przeczytać, zapisane latem 1998 roku, wspomnienie z jego pobytu na Maderze na przełomie 1984/1985 roku. *Był początek grudnia, przyleciałem – pisał Ćwiertniewicz – nocą z przysypanej śniegiem Szwecji. Ładowałem gwałtownie podczas oberwania chmury, a okoliczne wzgórza w świetle błyskawic i reflektorów płonęły – to ogromne drzewa poiscenji ekspresyjnie dopełniały obraz z filmowego horroru. Ale tropikalne burze szybko mijają, i rano z tarasu mogłem oglądać cichy rajski zakątek: miasto Funchal i zatokę położone poniżej. Ten widok oglądany codziennie przez wiele tygodni pozostał, i często wraca. (...) To stamtąd cynobrowe chmury i cytrynowe nieba, nadzy mężczyźni o surowych twarzach na brzegu morza, i bujna roślinność wypychająca się w prostokąt płótna¹. Podróże Ćwiertniewicza: na Madagę, a później na Jamajkę, wywołują skojarzenia z podróżami Paula Gauguina na Martynikę i Thaiti, w tym także asocjację z coraz bardziej uzewężniającą się francuskiemu artyście potrzebą wyolbrzymienia roli prymitywnej pamięci-wyobraźni². Z tym, że Ćwiertniewicz najpierw odbierał początkowo Madagę poprzez pop-kulturową kliszę filmowego horroru, a dopiero później przez kulturową kliszę utopii *cichego rajskiego zakątka*. Ten wyjazd artysty z *bezsztaltnej Północy* był jego powrotem do siebie. W jakim kierunku podążać? Kogo posłuchać? Miłosz proponuje izolację, życie na wyspach. Prof. Janion sugeruje osvajanie popu. Obie tenden-*

cje mocne i widoczne, nawet tutaj, w Krakowie. Dla mnie oczywista wydaje się propozycja Miłosza, ale Janion nie daje spokoju³.

Jeśli utopie miały podstawowe znaczenie w historii dwudziestowiecznej klasycznej awangardy, określając warunki niezapośredniczonego porozumienia⁴, to w dzisiejszych czasach utopię zakwestionowano, ale bynajmniej nie zrezygnowano z jej olbrzymiej krytycznej roli. *Postawangarda*, kwestionując utopię, nie rezygnuje z jej krytycznego ostrza. I w tym właśnie – jak stwierdził Andrzej Turowski – widzę jej znaczenie⁵. Teoretycy i badacze ponowoczesności zapewniają, że utopia nie jest potrzebna, bo już się spełniła⁶. Wystarczy tylko odwiedzić Amerykę. Wojciech Ćwiertniewicz uczynił to już wielokrotnie. Jednakowoż studyjne wizyty artysty w Nowym Jorku w 1997 roku nie przekreśliły aktualności tęsknego wezwania: *A ty mnie na wyspy szczęśliwe zawieź*.

W kilkanaście lat po pobycie na Maderze, w 1997 roku, Ćwiertniewicz w trakcie swej wizyty w spełnionej utopii, czyli Ameryce, znalazł się na Jamajce. Byłaby to ucieczka ze spełnionej utopii do turystycznego raju? Ucieczka przed postmodernizmem z posthistorycznego świata do dzikiej i bujnej przyrody, do idylli ludzi wolnych i szczęśliwych, rzekomo nieodmienionych przez świat bezwzględnej komercji i nieustającej konsumpcji? W prowadzonych na bieżąco w *Dzienniku malarza* codziennych zapiskach z tego wyjazdu, czytamy: *Wczesnie rano wyrwany z zimnego NYC, by po trzech godzinach znaleźć się w raju: Tryall Resort, Jamajka. Już to kiedyś namalowałem, teraz tu jestem*⁷.

Figuratywną czy przedstawiającą twórczość malarską Wojciecha Ćwiertniewicza z lat 1980. wiązano z transawangardą. Przedmiotem tych rozważań będą jednak malowane przez artystę później abstrakcje z kołami, alternatywne wobec obrazów przedstawiających, alternatywne również z powodu wyrzeczenia się utopijnego świata pierwotnych instynktów na rzecz wytresowanego instynktu nabytego, na rzecz utopii ładu, czy też codziennej pokornej malarskiej mantry, przeżywania symboli mandalicznych. Malowane przez Ćwiertniewicza w latach 1990. oraz po 2000 roku. Koła te są codzienną swoistą palcówką malarza. Z tym, że artysta, jak sam podkreśla, nie wie czy jutro znów będzie je malował. To ład, który zrozumiał Zygmunt Bauman, że jest to jako

swoista skłonność kompulsywna do powtarzania, która w każdej podobnej sytuacji ludziom zaoszczędza (...) wahań i niezdecydowania. Przy czym, Sigmund Freud tę zdobycz nowoczesności opisywał w kategoriach *przemocy, regulacji, represji i przymusu wyrzeczenia*⁸. Natomiast Wojciech Ćwiertniewicz pisał: *Szukam ładu, próbuję go wydobyć ze sprzeczności codziennych, znaleźć mu miejsce. Ale z ładem pojawia się hierarchia, i myślę już tylko o odwrocie*⁹.

Wiele cech utopii, a właściwie wiele cech myślenia utopijnego, czyli tego, co konstytuuje utopię, odnaleźć można w abstrakcjach Wojciecha Ćwiertniewicza i jego o nich pisaniu. Nie tyle i nie tylko w formie, co przede wszystkim w utopijnym sposobie myślenia artysty. Malarz dążąc do doskonałego przedstawienia czyni to w całkowitej abstrakcji od rzeczywistości. Abstrakcja nie odzwierciedlając żadnej zewnętrznej rzeczywistości wydaje się już ze swej natury być bliska utopii, która pozostaje w całkowitym oderwaniu od rzeczywistości. Utopia abstrahując od rzeczywistości odrzuca istniejący świat. Utopijne myślenie odnajdziemy również w diarystyce Ćwiertniewicza, której duże partie stanowią dyskurs artysty o sztuce. W dzienniku Wojciecha Ćwiertniewicza z 2005 roku, czytamy: *Od miesięcy wstaję rano by zapisać swoje trzy zdania. Wcześniej, przez blisko dziewięć lat nie kładłem się spać zanim tego nie zrobiłem*¹¹.

Jak wiemy z historii sztuki XX wieku dyskurs o sztuce prowadzony przez malarza bardzo ściśle oraz nierozzerwalnie związany był i jest z jego malarstwem. Takiż sam związek łączył i łączy prowadzony przez innych dyskurs oraz krytykę artystyczną z tym malarstwem. Istotne rozróżnienia i hierarchie wprowadził tu sam twórca, ustawiając wszystkich na właściwych miejscach. Krytyka „kreacyjna” *zamazuje* – pisał w swym *Dzienniku malarza* Wojciech Ćwiertniewicz – *granicę między artystą a krytykiem. Artysta jest bliżej Boga*¹². Od Clementa Greenberga wiemy, że nowoczesny twórca szukając sztuki czystej, *sztuki jako tylko sztuki* dociera zwykle do sztuki abstrakcyjnej. Jednak malarz naśladując w swej pracy Boga, nie Boga naśladuje, lecz malarskie procedury, zwracając się ku środkom własnego rzemiosła¹³. Na modernistyczny program (izolowanie kwestii formalnych od znaczenia, referencji oraz kontekstu) nałożyła się u Wojciecha Ćwiertniewicza w jego abstrakcjach

z kołami transawangardowa próba powrotu do tradycyjnych motywacji malarskich z postulatami *odkryć w samej malarskiej substancji*. Wybierając, czy też może raczej będąc skazanym na natrętny, obsesyjny motyw z kołami (o potencjalnej nieograniczoności i powtarzalności) unaocznia Ćwiertniewicz w swym malarskim dziele nieskończoność abstrakcji.

Jak podkreślają badacze zjawiska utopii, wspólnymi jej cechami są izolacja, autarkia i dążenie do stabilności¹⁴. Utopijny, o całościowym charakterze, projekt Ćwiertniewicza, naznaczony systemowością¹⁵, na który składa się jego abstrakcyjne malarstwo oraz prowadzony przez niego dyskurs o własnej (ale nie tylko) sztuce, nosi wiele z wymienionych cech. Mimo potencjalnej nieskończoności abstrakcji, w jego postawie i obrazach wyraźnie widoczna jest dążność do izolacji oraz nie przekraczania ram i płaszczyzny modernistycznego malowidła. *Malarstwo żyje* – pisał Ćwiertniewicz – *dopóki się zmienia – czy to wyklucza krok w tył?, sprawdzanie tego co było? Sprawdzam stare, własne, o znaku dobrze już czytelnym, chcę wiedzieć czym to jest nadal. Utopista praktykujący*¹⁶. Ćwiertniewicz reprezentuje skrajne podejście do utopii. Jego utopia jest czymś realnym i utopijnym zarazem. To *powrót do kół tak rzeczywistych i tak utopijnych zarazem*¹⁷. W jednym z zapisków przedstawiał swoją utopię jako typowy Wunschbild: *Krocze w kierunku idylli, malarstwa bez skaz*¹⁸. Nie można jednak zapominać o jego mrocznych obrazach, obrazach w których zaszło słońce. Malowanie abstrakcji z kołami jest jego codzienną rutyną. Jak przypomina Jerzy Szacki, Northrop Frye zwraca uwagę, iż twórcy utopii przedstawiają z zasady działania zrytualizowane. Niezwykły jest sam projekt utopii, cała reszta jest tylko codzienną rutyną¹⁹. *Te notatki* – pisał o swoim dzienniku i o sobie artysta – *zapowiadają się nudnie, jak codzienne malowanie moich kół, jak moje życie skupione na codziennej pracy*²⁰. Wojciech Ćwiertniewicz, niczym współczesny, czynnie praktykujący król Utopus, nad wyraz skutecznie realizuje swój projekt oraz sprawnie i niepodzielnie rządzi swą abstrakcyjną wyspą Utopią. Patrząc, jak każdy utopista, synoptycznie oraz widząc wszystko jako powiązaną, zorganizowaną i zrównoważoną całość²¹. *Utopijną będziemy nazywać* – pisał Karl Mannheim – *tylko taką »transcendentną wobec rzeczywistości« orientację, która przechodząc do działania jednocześnie, częściowo lub całkowi-*

*cie rozsadzać będzie istniejący w danym czasie porządek bytu*²². Odgródzona od reszty świata utopia Ćwiertniewicza nie ma cech rewolucyjnych, ma funkcje krytyczne, a przy tym jest izolacyjna i konsolacyjna. W jego przypadku, jak byśmy powiedzieli za Bierdiajewem, życie idzie w kierunku utopii. Jego przeznaczeniem jest codzienna nieustająca podróż do kraju, którego nie ma.

Przez szybę w kroplach deszczu patrzę – pisał Wojciech Ćwiertniewicz w swym dzienniku w końcu sierpnia 1997 roku – *na szare niebo, i łatwo decyduję się na dzień z kółkami w pracowni. A jest to podróż po trosze w przeszłość, bo »robię« je, kolejne, według reguł awangardy modernizmu*²³. Ostatnie cytowane słowa w tej wypowiedzi rozumiejącej malarstwo i sztukę na sposób greenbergowski jako formy transhistoryczne (zarazem beczasowe i podlegające ciągłej zmianie) należy rozumieć w kontekście teoretycznych rozważań transawangardy, która pojawiła się na europejskiej scenie artystycznej w czasie kiedy Ćwiertniewicz tuż po ukończeniu studiów malarskich w krakowskiej ASP w 1981 r. rozpoczynał swe aktywne życie artystyczne. Pozostawał długo pod jej wpływem, i nawet wiele lat później pamiętać należy właśnie o kontekście transawangardy w przypadku jego malarstwa oraz myślenia artysty o sztuce (wtedy już bardziej jej teoretycznych rozważań niż samej malarskiej praktyki). W 1979 roku Achille Bonito Oliva wprowadził pojęcie transawangardy, paralelne w stosunku do postmoderny, chcąc w ten sposób opisać i zaznaczyć zajmowane przez nią stanowisko poza modernizmem, zdecydowanie odrzucające społeczną misję artysty i sztuki. Transawangarda była jednym ze zjawisk, które uwolniły sztukę spod dyktatu awangardy (zarówno klasycznej, jak i neoawangardy), podważając przywłaszczenie sobie przez nią monopolu na nowość oraz przyzwalając na swobodne korzystanie z tradycyjnych malarskich motywacji z jej awangardowych form i stylistyk. Te diagnozy o kontynuacji niech dopełni z ducha transawangardowe pytanie Ćwiertniewicza: *Dlaczego nowoczesność to bezwarunkowa rezygnacja z czegoś co było, co zostało zdobyte, rozwinięte, co dobrze służyło malarstwu?*²⁴. A także wypowiedź samego artysty o genezie i tonacji jego malarstwa: *Ciemny odmęt w chrzcielnicy modernizmu*²⁵. Z punktu widzenia modernistycznej historii malarstwa,

która uwzględnia tylko dzieła dające się wpisać w linearny ciąg rozwojowy, malarstwo, które nie rezygnuje z *czegoś co było, co zostało zdobyte, rozwinięte* skazane jest na marginalizację. Artysta uwolniony przez transawangardę od społecznego posłannictwa oraz ideologii miał zajmować się teraz, na właściwym sztuce i sobie polu, przede wszystkim kreacją artystyczną. *Sztuka jest, z definicji, praktyką aspołeczną, powstaje i rozwija się w miejscach – pisał Achille Bonito Oliva – odosobnionych i ukrytych, i oczywiście, nie jest świadoma, w jakich warunkach się rozwija, ponieważ nie potrzebuje żadnych bodźców poza wewnętrznymi impulsami, które nią kierują*²⁶.

Malarstwo Wojciecha Ćwiertniewicza naznaczone jest szaleńctwem powtórzeniem zawartym w abstrakcji. *Powtarzam (koła), a jednak są zawsze inne*²⁷. W jego obrazach wyraźnie widoczna jest kompulsywna skłonność do powtarzania. Metoda zastępuje program. Znaczące zmiany burzące rutynę nie są pożądane. Reguły tego malarstwa zostały już na długo ustalone, co decyduje jakby jak ma malować. Malowanie abstrakcji z kołami według założeń, jakie przyjął, nie ma końca. *Lubię nawroty, i ich monotonną – pisał artysta – powtarzalność*²⁸. To malarstwo poprzez następstwo obrazów bardzo bliskich powtórzeniu, przeobrażających chaos w zwarty kształt, rozwija się niczym ornament, który stabilizuje całość, w nieskończoność. Decyzją artysty powstaje nowy świat, nowy porządek, czyli kosmos. Podstawową cechą ornamentu jest jego abstrakcyjny charakter. Jeśli malarz abstrakcjonista z kręgu klasycznej awangardy zdecydowanie i stanowczo przeciwstawiał swe abstrakcje ornamentowi, to wydaje się, że sprzeciw artysty z kręgu transawangardy wobec ornamentu nie jest już tak stanowczy i ostry. *Ciągnę za sobą – pisał artysta o swym zwyczaju pracy seriami układającymi się w ornament – sznur obrazów. Co się z nimi stanie?*²⁹ Malarstwo abstrakcyjne Ćwiertniewicza, bliskie jest ornamentowi³⁰. Bliskie ornamentowi, ale bynajmniej z nim nie tożsame. Za Aloisem Rieglem, który odrzucił materialistyczny dogmat Gottfrieda Sempersa o technicznych źródłach ornamentu, należy również odrzucić stwierdzenie o technicznych źródłach abstrakcji z kołami Wojciecha Ćwiertniewicza. Poczucie porządku (*the sense of order*) jest cechą głęboko zakorzenioną w fizjologii człowieka³¹.

Świat abstrakcji Wojciecha Ćwiertniewicza jest zaklętym kręgiem tego samego, w którym króluje prędkość. Malarz jest znany z tego, że pracuje bardzo dużo i szybko. Prędkość i pośpiech, a właściwie szybkość i duża łatwość malowania jego abstrakcji (i nie tylko) sprzyja tworzeniu czystych przedmiotów jakimi są w większości jego obrazy abstrakcyjne, zwłaszcza te z płaską fakturą *fini*. Prędkość, ruch, szybkość charakteryzujące artystę i jego sztukę mają podłoże charakterologiczne. Nieustannie żyje on w intensywnym napięciu. *Moja natura – wyznawał w dzienniku artysta – nerwowa, i malarstwo też dlatego zmienne, często szybsze od myśli. I po to ten dziennik, by opóźniać, porządkować, pamiętać, by się nie za dużo sobie przyglądać. Bo ważne działanie, instynktowna praca*³². Jego hiperprodukcji malarskiej w żaden sposób nie można tłumaczyć obsesyjno-kompulsywnymi zaburzeniami. Z prostej przyczyny, malowanie obrazów ciągle bowiem sprawia artyście dużą przyjemność. Jak pisał: *Ma wielkie znaczenie pośpiech / Prawo radości wzrastania (...)*³³.

Tym do czego konsekwentnie zmierza w swym malarstwie Wojciech Ćwiertniewicz jest nieskończoność. Ta hiperprodukcja malarska podlega jednak często funkcjonalistycznej reakcji krytycznej. Loos pierwszy dokonał połączenia ornamentu i zbrodni. Dziś coraz częściej dostrzegamy związki ornamentu i śmierci³⁴.

Modernistyczny sen o czystości, nabierając prędkości, ulega znacznemu przyspieszeniu. W trakcie swej wizyty w Nowym Jorku Wojciech Ćwiertniewicz zapisał takie wyznanie: *Lubię bieg, a nawet wyścigi. Dla wielu NYC jest ich synonimem. Tym razem nie mam poczucia ruchu, życie tu jakby teraz węższe*³⁵. Przy próbach analizy hiperprodukcji malarskiej W. Ćwiertniewicza i znaczenia kategorii prędkości w jego sztuce pomocna może okazać się dromologia, nauka o prędkości stworzona przez Paula Virilia. *Prędkość nie jest już znakiem postępu, progresji – lecz konwersji*³⁶. Można ją utożsamiać z władzą, jest ona także rodzajem przemocy. Francuski filozof zwraca przy tym uwagę na istotną zależność między prędkością a strachem. Zależność ta przypomina koło, prędkość jest wytworem strachu, a strach jest wytworem prędkości. Prędkość wywołując pustkę skłania do coraz większego pośpiechu. *Gdy pytany – pisał artysta – podaję liczbę wykonanych prac w br. (do 5 sierpnia – 1004), za-*

wsze słyszę te same trzy słowa. (...) Idziesz na ilość. Trzy słowa, które zwalniam³⁷. Malarz, który jest ciągle w biegu, boi się zatrzymać, boi się nawet trochę zwolnić.

Maniera abstrakcji z kołami przemienia się w swoistą manię nieskończoności możliwych rozwiązań, której w sukurs przychodzą wysokie środki artystyczne i intelektualne z *Dziennikiem malarza* na czele. Ta sztuka zostaje poddana przez samego artystę obronnemu procesowi intelektualizacji. Ćwiertniewicz twardo obstaje przy klasycznie doskonałym kole (a raczej kołach), nade wszystko bliska jest mu równowaga (koło od dawna symbolizuje całość). Nie ma w nim nic z manierystycznej niechęci do koła. W pewnym momencie jednak musimy, jak wszyscy, stwierdzić, że tych obrazów jest zbyt wiele. Wydawało się, że wszystko jest do odkrycia, z obrazu na obraz, że możliwa jest nieskończona ilość ciągle nowych obrazów, a wszystko jest do wymazania, zniknie nieuchronnie za przyczyną wszechwładnej amnezji. *Zapominam* – pisał w swym dzienniku Ćwiertniewicz – *obrazy już namalowane. Mało myślę o obrazach które powstaną wkrótce. Oddaję się codziennemu obowiązkowi pracy. Dzisiejsze numery: 364, 365, 366, 367, 368*³⁸. Obrazy te malowane są po to, by artysta poczuł swoje istnienie, ciągle gorączkowo i pośpiesznie potwierdzane kolejnym obrazem. *Maluję codziennie* – pisał Ćwiertniewicz – *więc żyję*³⁹. Obraz staje się dowodem na istnienie artysty, dowodem jego egzystencji. Ćwiertniewicz nie tytułuje obrazów, natomiast zgodnie ze swym systemem porządkowym numeruje wszystkie swe prace wykonane w danym roku oraz opatruje je datą. Stanowią one bowiem wizualne kalendarium jego pracowitej malarskiej egzystencji. W jednym z jego zapisków z marca 1997 roku czytamy: *Dziś numery 101, 102, 103 w br. Mania numerowania, coraz większych cyfr, coraz większej liczby obrazów wykonywanych*⁴⁰. W *Dzienniku malarza* pod koniec każdego roku podawał on dokładną liczbę dzieł wykonanych w mijającym właśnie roku. Porządek to zasada jego sztuki, chociaż raczej nie mamy tu do czynienia z linearną racjonalnością. Dnia 31 grudnia 1996 roku pisał: *Skończony dzisiaj 390. obrazek w br. dodany do poprzednich, to dywanik stąd do...*⁴¹. W rok później notował: *Rok zakończyłem dzisiaj nr 746*⁴². Dnia 31 grudnia 1998 roku artysta zanotował: *Numer 1535, 1536, 1537*

i 1538, ostatnie z dzisiaj, czyli fragmenty dziennika z kołami⁴³. W ostatni dzień 1999 roku zapisał: *Łagodny optymizm w tych ciężkich dla mnie czasach: kończę rok numerem 1428. (Czy nie za dużo zrzeczności?, w 1992 był to nr 128)*⁴⁴. Ta hiperprodukcja malarska stała się swoistą filozofią artysty. Ilość tworzy estetykę. Tym liczbom namalowanych dzieł blisko już do poziomu szaleństwa. *Paru osobom* – pisał Ćwiertniewicz – *powtarzałem swoją filozofię: produkować, produkować, dużo produkować, ale niewielu przekonałem*⁴⁵. Liczba obrazów to także jego alibi.

Tak wielka ilość obrazów jest chyba jednak oznaką anomalii czy słabości, paradoksalnie ten wielki rozrost świadczy o tym, że coś się wyczerpało. W postępowaniu artysty kryje się mechanizm ilościowego unicestwienia. Ten niepohamowany i niekontrolowany wzrost liczby obrazów przypominać może rozrost komórek rakowych. Język, którym opisujemy ten urodzaj siłą rzeczy przypominać musi język, którym opisuje się raka (wiele metafor którymi opisujemy raka wywodzi się z języka ekonomii). Pamiętać jednak musimy, żeby zdemistyfikować i uwolnić się od niebezpieczeństw oraz pułapek myślenia metaforycznego, od metafory raka. Ekonomia nadmiaru i dużej ilościowo produkcji malarskiej (wielu nazwałoby to zjawisko nadprodukcją) Wojciecha Ćwiertniewicza wywołuje u osób przywykłych do ekonomii niedostatku lekkie przerażenie, a przynajmniej zdziwienie. Lękamy się nie tylko braku energii, ale także jej nadmiaru. Hiperprodukcja malarska Ćwiertniewicza nosi bowiem znamiona katastrofy ekonomicznej. Język ekonomii z którego często korzysta się opisując i szacując jego malarstwo nie jest tu właściwym językiem. Kryzys nadmiaru przestanie być problemem w momencie, gdy te tak liczne obrazy artysty znajdą równie licznych kupujących je kolekcjonerów. Z punktu widzenia artysty to zrytualizowane działanie, jakim jest codzienne malowanie tak wielkiej ilości abstrakcji z kołami, wydaje się być działaniem jak najbardziej racjonalnym. Tak, na Utopii jest to działanie jak najbardziej racjonalne. Przybywając na Utopię musimy zapomnieć o swych zdroworozsądkowych przyzwyczajeniach. *Jak zachować całość i ochronić ciągłość nadmiaru obrazów, bez wyparcia ich w sferę marzeń*⁴⁶. To jest najistotniejszy dla malarza problem.

Ten nienaturalny rozrost obrazów przypomina jakiś stan prawie obsesyjny, bardzo bliski obsesji natręctw. Artysci jednak nie mają co obawiać się psychologów. *Jak gdyby cała armia psychologów mogła coś zdziałać przeciwko Bogu!*. Nie pożąra oni siły twórczej artysty. *Moc twórcza – pisał Jung – jest silniejsza od człowieka*⁴⁷. *Malować dużo, zamalować – pisał Ćwiertniewicz – co się da – wszystkie płótna, papiery*⁴⁸. Malarz jest osaczony przez napierające nań obrazy. *Cisną się zewsząd miliony gotowych obrazów, trudno o dzieło bez sampli*⁴⁹. Artysta malując obrazy – co w tym przypadku jest rodzajem autoterapii – uwalnia się częściowo i na krótko od obrazów wypełniających jego głowę, materializując je. Dokonuje zasymilowania narzucających mu się obrazów, żeby samemu nie paść ich ofiarą. Wiedziony przymusem własnej przemiany oraz posłuszny przyjętej przez siebie metodzie, szuka drogi w natłoku obrazów. *Malowanie codziennie kolejnych obrazów przynosi wyraźną ulgę*⁵⁰. Przekształca swój warsztat malarski w warsztat wyjścia z kryzysu. Malowanie w jungowskiej analizie jaźni to przedstawianie wewnętrznych obrazów w formie wizualnej. Malując i pisząc o tym, co spełnia funkcję obronną, osiąga artysta dystans wobec swej kondycji psychicznej, stanowi o swej psychicznej niezależności. Przedstawiając swe wewnętrzne obrazy z kołami malarz nie przedstawia swych wizji, lecz maluje *poza* tą wizję⁵¹. To obrazy z jawy. Jego koła z wczesnych abstrakcji przypominają mandale, stosowane podczas medytacyjnej koncentracji i praktyk rytualnych, ze środkiem *bindu* – punktem, gdzie kumuluje się energia. Celem mandali jest przywrócenie wewnątrzpsychicznego porządku w medytującym. *Ze względu na psychiczną tendencję do samoregulacji pojawiają się one zawsze wtedy, gdy powstały »nieporządek« wymaga ich kompensacyjnego działania*⁵². Sanskryckie słowo *mandala* oznacza koło. Symbol jednoczący uporządkowany dookoła punktu centralnego.

Praktykowanie, materializacja czy też spełnianie utopii świadczy o utracie kontaktu z rzeczywistością. *Utopie nowoczesne* – jak pisał o utopiach świata ciągłych oraz szybkich kalejdoskopowych zmian Zygmunt Bauman – *różniły się między sobą w wielu szczegółach, ale wszystkie były zgodne co do tego, że »świat doskonały« może być tylko światem na wieki takózsamym, światem, w którym mądrość dziś zdobyta pozostanie mądro-*

*ścią jutro i pojutrze i w którym raz nabyte kwalifikacje życiowe zachowają na zawsze użyteczność*⁵³. Tak więc przed artystą jeszcze wiele kół do namalowania. A jaka zachodzi relacja pomiędzy bezpieczeństwem i stabilizacją tej głęboko antynowoczesnej utopii „nadmiaru” kół a wolnością? *Jest ciężko, bo jestem – pisał artysta – niewolnikiem, ale o największym potencjale wewnętrznej wolności, pozwalającym żyć, i robić co robię*⁵⁴. Natomiast odpowiedź na pytanie, czy jego utopia wywołuje skojarzenie z eutopią, która oznacza szczęśliwy kraj, względnie szczęśliwe miejsce, nie będzie prosta. Uwiedzenie przez utopię ma bowiem poza oczywistą rolą motywującą swoją bardzo wysoką cenę. *Kiedy wierzymy w utopijne obietnice, stajemy się odpowiedzialni za czającą się w naszej teraźniejszości totalitarną przyszłość*⁵⁵. Modernizm, a zwłaszcza modernistyczna krata (*grid*) przywołuje skojarzenia z uwięzieniem, izolacją i ciszą. Abstrakcje z kołami Ćwiertniewicza mają charakter izolacyjny, ale przede wszystkim mają charakter konsolacyjny. Traktowanie abstrakcji kołami jako ucieczki i pocieszenia pozbawia jednakowoż je pierwiastka metafizycznego. Zrealizowane utopie spotyka zwykle los wszelkich ideologii, z tym że triumf utopii jest zarazem jej śmiercią. Z kolei, jak przestrzega Emil Cioran, niezdolność wytworzenia i poświęcenia się utopii grozi sklerozą i ruiną⁵⁶. To drugie zagrożenie jest szczególnie aktualne również przy całkowitemu jej się poświęceniu. Ale nie nam wygnanym z jego Utopii sądzić o niej i nie nam ją wartościować. Patronem malarstwa Wojciecha Ćwiertniewicza jest nie tyle, czy nie tylko Thanatos, lecz Eros. Libidalne z natury malarstwo Wojciecha Ćwiertniewicza jest w stanie ciągłego niespełnienia. Jak pisał Achille Bonito Oliva: *Sztuka jest symbolicznym miejscem selekcji genetycznej, przestrzenią przeżycia - o ile to możliwe - w skrajnie niesprzyjających warunkach*⁵⁷. Te ekstremalne warunki rodzą kontrastową potrzebę stabilizacji, uspokojenia i ukojenia.

- 1 W. Ćwiertniewicz, *Dziennik malarza*, Kraków 2002, ss. 128–9.
- 2 vide: E. Grabska (opr.), *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 218.
- 3 W. Ćwiertniewicz, op. cit., s. 118.
- 4 vide: A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990.
- 5 *Utopia to nie ideologia* (z prof. Andrzejem Turowskim rozmawia Agnieszka Sabor), Tygodnik Powszechny nr 10, (7 marca) 2004, s. 16.
- 6 vide: M. P. Markowski, *Baudrillard: słownik*, w: J. Baudrillard, *Ameryka*, Warszawa 1998, s. 193. Jak jednak pisał badacz utopii Jerzy Szacki: *Obecnie przychodzi nam raczej stwierdzać, że utopia ma się dobrze, oraz pytać, czy jest to ciągle ta sama utopia, a jeśli inna, to co decyduje o jej inności* (J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000, s. 9)
- 7 W. Ćwiertniewicz, op. cit., s. 68.
- 8 Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, ss. 6–7.
- 9 W. Ćwiertniewicz, op. cit., s. 59.
- 10 W. Ćwiertniewicz, *Bez tytułu*, Kraków 2004; idem, *Ulica Długa*, Kraków 2005; idem, *Bez tytułu (2)*, Kraków 2006, idem, *Rok* 2006, Kraków 2007; idem, 2007, Kraków 2008; idem, 2008, Kraków 2009.
- 11 W. Ćwiertniewicz, *Bez tytułu (2)*, Kraków 2006, s. 78.
- 12 W. Ćwiertniewicz, *Dziennik malarza*, Kraków 2002, s. 48.
- 13 vide: C. Greenberg, *Art and Culture*, Boston 1961.
- 14 vide: M. Winiarczyk, *Utopia antyczna. Zarys problematyki*, Meander LVII (2002) nr 3–4, ss. 233–54.
- 15 Jak pisał J. Szacki: *Utopia to marzenie, które staje się systemem; ideał rozbudowany w doktrynę* (J. Szacki, op. cit., s. 27).
- 16 W. Ćwiertniewicz, op. cit., s. 151.
- 17 ibidem, s. 72.
- 18 ibidem, s. 199.
- 19 J. Szacki, op. cit., s. 14.
- 20 W. Ćwiertniewicz, op. cit., s. 3.
- 21 J. Szacki, op. cit., s. 27.
- 22 K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, Lublin 1992, s. 159.
- 23 W. Ćwiertniewicz, op. cit., s. 82.

- 24 ibidem, s. 160.
- 25 ibidem, s. 86.
- 26 A. B. Oliva, *Im Labyrinth der Kunst*, Berlin 1982, s. 89, cyt. za: W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998, s. 36.
- 27 ibidem, s. 77.
- 28 ibidem, s. 54.
- 29 ibidem, s. 95.
- 30
- 31
- 32 W. Ćwiertniewicz, op. cit., s. 99.
- 33 W. Ćwiertniewicz, *Bez tytułu (2)*, op. cit., s. 11.
- 34 W. Ćwiertniewicz, *Dziennik malarza*, Kraków 2002.
- 35 P. Virilio, *Fahrzeug*, w: *Fahren, fahren, fahren...*, Berlin 1978, s. 50; cyt. za: K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 1997, s. 90.
- 36
- 37 W. Ćwiertniewicz, op. cit., s. 126.
- 38 ibidem, s. 103. ibidem, s. 151.
- 39 ibidem, s. 60.
- 40 ibidem, s. 51.
- 41 ibidem, s. 96.
- 42 ibidem, s. 147.
- 43 ibidem, s. 192.
- 44 ibidem, s. 24.
- 45 ibidem, s. 57.
- 46
- 47 W. Ćwiertniewicz, op. cit., s. 27.
- 49 ibidem, s. 51.
- 50 ibidem, s. 18.
- 51
- 52 J. Jacobi, op. cit., s. 188.
- 53 Z. Bauman, op. cit., s. 25.
- 54 W. Ćwiertniewicz, op. cit., s. 65.
- 55 B. Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Warszawa 1994,

Sztuka Nobuyoshi Araki, czyli dylematy wykładowcy historii sztuki

Żyjąc tylko przez chwilę oddajemy się radości płynącej z księżyca, śniegu, kwitnienia wiśni i liści klonu; śpiewając pieśni, pijąc wino i zatracając się w przemijaniu, przepływaniu, nie dbamy ni trochę o pospolitość, którą zagląda nam w twarz; omijamy przeszkody tak jak tykwa unoszona z prądem rzeki – to właśnie nazywamy ukiyo.

Asai Ryoi

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych poza granicami kraju kwitnącej wiśni współczesnym artystą japońskim jest Nobuyoshi Araki, zapewne największy współcześnie żyjący japoński fotograf.¹ Jego pozycja w pantonie współczesnej sztuki potwierdzona została kilka lat temu, kiedy na wspólnej wystawie razem z Nan Goldin i Larrym Clarkiem pokazał swoje prace. Mimo nie najmłodszego już wieku² ciągle jeszcze jest zaliczany do tak zwanej *nowej fali* japońskiej sztuki współczesnej.³ Poza ojczyznę najczęściej nazywa się tego artystę japońskim Helmutem Newtonem⁴, przyrównuje do Roberto Beninkiego,⁵ Jeffa Koonsa,⁶ czy Andy Warhola, niekiedy dostrzegając analogię z Toulouse-Lautrekiem.⁷ W ojczyźnie sławy dodają mu jeszcze prowokacyjne wystąpienia w telewizji i ekscentryczne zachowanie. Zaś w ostatnich kilku latach zyskał również uznanie w międzynarodowych kręgach krytyki sztuki.⁸

Na przykładzie twórczości Nobuyoshi Arakiego wyraźnie widać przed jakimi wyzwaniem staje dziś wykładowca historii sztuki, w szczególności zaś wykładowca sztuki współczesnej pracujący w Akademii Sztuk Pięknych. W odniesieniu do interesującej nas epoki zawsze stajemy przed

dylematem: jaką problematykę poruszyć na wykładach? Jest to problem o tyle istotny, gdyż ciągle na rynku polskim brak jest solidnego podręcznika poświęconego sztuce XX wieku, a w szczególności sztuce jego drugiej połowy. Tak więc podstawowy dylemat odnosi się do wyboru: wykład kursowy czy wykład problemowy⁹ oraz metody. Najbardziej właściwą wydaje się w tym przypadku stosowana od lat przez Amerykanów metoda *case-study*.¹⁰ Odnosząc się do niej, na podstawie twórczości Arakiego chciałbym pokazać złożoność problematyki, z jaką zdarza nam się zmierzyć w trakcie pracy.

Japońscy fotograficy w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku działali pod wpływem Europy, a później pod wpływem Stanów Zjednoczonych. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych niezwykłym uznaniem w Japonii cieszyły się zdjęcia Roberta Franka i Williama Kleina, które mogły mieć wpływ na prace Arakiego, chociaż on sam tego tak nie nazywa.¹¹ Twórczość Arakiego zawsze nastroczała wiele problemów. Przykładowe ujęcia przestrzeni publicznej, intymne obrazy życia rodzinnego, nagość pięknych, często spętanych powrozami kobiet, obsceniczność ujęć, ocierające się o zarzut pornografii sceny seksu, pełne zmysłowości przedstawienia kwiatów, budzące niepokój plastikowe figurki potworów z japońskiej mitologii, pełne nostalgii tokijskie pejzaże. Tematy te jak kolorowe szkiełka kalejdoskopu pokazują różnorodność twórczości tego artysty. W swojej młodości Araki pisał eseje i nowele nic więc dziwnego, że jego pracom czasami towarzyszą teksty literackie, a on sam słynie z rzadko spotykanego odczytania we współczesnej literaturze japońskiej.¹² Ta jego wyjątkowa wrażliwość literacka i talent pisarski widoczne są szczególnie w jego ciągłych grach lingwistycznych obfitujących w liczne kalambury i specyficzne słowotwórstwo¹³. Araki przekształca każdą pojedynczą wystawę w wydarzenie, które przyciąga media i wielkie tłumy widzów. Jest osobowością, która prostym, pozbawionym retoryki i ingerencji cenzury językiem potrafi opowiedzieć nam złożoną historię o Japonii.¹⁴

Wiele z jego fotografii ma wybitnie erotyczne zabarwienie. Artysta delikatnie stąpa po cienkiej linii rozpiętej pomiędzy sztuką a pornografią. Jego portrety kobiet, często odnoszące się do sadomasochizmu, czy szczegółowe ujęcia narządów płciowych przekraczają zakazane obszary

tabu. Jednak siła napędowa tych zdjęć nie kryje się w chęci wywołania prymitywnego skandalu, lecz bierze się z poszukiwań artystycznej prawdy.¹⁵ Jego zdjęcia pokazują zarówno bogate tokijskie mieszczaństwo jak i młode dziewczęta i kobiety które spontanicznie obnażają się pozując mu do zdjęć.¹⁶ Jego fotografie zachwycają swoją perfekcją, perfekcją w której jednak artysta nigdy nie zniża się do poziomu powierzchowności. Piękno obrazu czy kontrowersyjność tematu są w przypadku jego sztuki pretekstem do kontemplacji. Mimo iż Nobuyoshi Araki znany jest głównie ze swoich prowokacyjnych, erotycznych obrazów, którymi komentuje społeczne tabu dotyczące problematyki seksu i śmierci, to w swojej twórczości odnosi się generalnie do współczesnej japońskiej kultury, opisując ją zarówno w nostalgicznych obrazach przedstawiających stare Tokio, poetyckich ujęciach eksponujących erotykę kobiecego ciała jak i w brutalnych, obscenicznych czasami rejestracjach ciemnych stron miejskiego życia.¹⁷ W jego twórczości te obrazy *przenikają się nawzajem, tworzą całość, w której relacje między sferą społeczną, prywatną i intymną poddane są tak skrajnemu napięciu, że wydają się być metaforą życia, na które zawsze pada cień śmierci*.¹⁸

Jak zauważa Urszula Usakowska-Wolff *mogłoby się wydawać, że najpóźniej od czasów Roberta Mapplethorpe'a, który w połowie lat osiemdziesiątych wprowadził na salony amerykańskiego i europejskiego establishmentu zdjęcia praktyk homoseksualnych pokazując, że seks i sztuka, to jedno i to samo, nic już nie będzie w stanie zaszokować i zbulwersować publiczności. A jednak japońskiemu fotografowi udało się wywołać dyskusje o granicach wolności artystycznej, granicach pornografii i sztuki, i o tym czy istnieją (nie)przekraczalne granice godności ludzkiej*.¹⁹ Wraz ze wzrostem swojej popularności Araki przesuwiał granicę dalej – często zbyt daleko dla japońskich władz, które ciągle jeszcze cenzurują przedstawienia genitaliów.²⁰ Ale tego rodzaju cenzura nie jest typową tylko dla Japonii. Kiedy w 2006 roku artysta pokazywał swoje prace w londyńskiej *Barbican Art Gallery*, zwiedzać ją mogły jedynie osoby dorosłe.²¹

27 stycznia 1990 roku, po kilkumiesięcznym pobycie w szpitalu zmarła żona artysty, Yoko. Pochowano ją na cmentarzu świątyni Jokan, w tej samej, w której artysta otrzymał imię Nobuyoshi. Po jej śmierci Nobuyoshi stwierdził: *Yoko nie była moim towarzyszem życia, byliśmy jedno-*

*ścią, jednym umysłem, jednym ciałem i kontynuując dalej: Ona nie była moja muzą, ale fotografowanie jej było dla mnie wszystkim. Zrobiłem jej więcej zdjęć niż jakiegokolwiek innej kobiecie i była ona dla mnie najbardziej ekscytującym tematem.*²² Artysta, który pokazywał intymne szczegóły ich wspólnego życia, który nie rozstawał się z aparatem w czasie nocy poślubnej i miesiąca miodowego, który fotografował Yoko zarówno podczas obiadu jak i w trakcie codziennych czynności fizjologicznych, bez jakichkolwiek oznak zażenowania dokumentował jej powolne odchodzenie, agonię, grymas bólu, ośpienie, bezwładnie ułożoną rękę ze śladami nakłuć venflonu, a na koniec zrobił zmarłej żonie serię zdjęć w trumnie. Te swoje działania uzasadnia następująco: *Gdybym nie udokumentował jej śmierci, zarówno opis stanu mojego umysłu jak i zapewnienia o mojej miłości byłyby niepełne.*²³

Chociaż Araki zawsze zainteresowany był kobietami i ich aktem, to kariera artysty nabrała tempa wraz ze śmiercią jego żony, Yoko. W efekcie żałoby, jego prace stały się ponure i depresyjne. Widać to we wszystkich zrobionych od tamtego momentu zdjęciach: od przedstawień tropikalnych kwiatów uchwyconych w szczytowej fazie obumierania, które wydają się roztaćczać zapach śmierci, po czarno-białe przedstawienia nieba, na których pojawiające się chmury wydają się być wypełnione łzami gotowymi do płaczu.²⁴ Ujęcia Yoko łatwo można uznać za jedno z najbardziej konsekwentnie wzruszających, a zarazem wstrząsających jego prac. Jej portrety są bezcennie intymne, całkowicie bezpretensjonalne i naturalne tak, jakby świadomie zrobione zostały w manierze dziewiętnastowiecznego realizmu. Co więcej, podczas gdy akty i przedstawienia skrupowanych kobiet, zdjęcia, która odpowiadają na zachodnie zapotrzebowanie na wyobrażenia o japońskiej egzotyce są najbardziej popularne za granicą, to właśnie przedstawienia Yoko, bardziej niż cokolwiek innego, zbudowały reputację Arakiego w jego ojczyźnie.²⁵

Kiedy przyjrzeć się uważnie Nobuyoshi Arakiemu można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z niezwykle mieszkanką sił duchowych i fizycznych, ze swoistego rodzaju syntezą samuraja i mnicha.²⁶ Jawi nam się obraz niezwykle pracowitego, nigdy nie zrażającego się przeciwnościami artysty, który wystawić swoje prace potrafi wszędzie, zarówno w uznanych galeriach jak i w podrzędnych restauracjach, barach, w salonach gier,

w pralniach, czy w przestrzeniach dworców kolejowych i w domach towarowych. Swoje fotografie publikuje w starannie opracowanych katalogach wystaw, w snobistycznych magazynach literackich, ale także w pismach pornograficznych czy wyprodukowanych przez siebie metodą chałupniczą książkach, które potrafi rozesłać przyjaciołom. Jeszcze dziś, prawie siedemdziesięcioletni Araki wiecznie jest w ruchu, przypominając swoją aktywnością innego wielkiego japońskiego artystę Katsushika Hokusai. W swoich nocnych eskapadach po Tokio Araki najczęściej zagląda do tętniącej życiem dzielnicy uciech, Shinjuku. To tam, w Kabuki-cho²⁷, w swoim ulubionym miejscu, w *The Rouge*, w barze, którego ściany wytapetowane są polaroidowymi odbitkami zdjęć zrobionych przez artystę, Araki często zasiada przy swoim stoliku.²⁸ W towarzystwie dwóch wiernych asystentów, którzy pracują z nim od ponad dwudziestu lat, z managerem i gronem wielbicieli (wśród, których nierzadko możemy spotkać poważnych biznesmenów), wśród zmieniającej się scenerii restauracji, barów, czy klubów muzycznych. Araki jest niezmiennie ośrodkiem zainteresowania, dominujący w rozmowie z dowcipnymi uwagami, skeczami i wybrykami właściwymi nastolatkom, kierując swoim otoczeniem, w którym każdy fotografuje każdego w orgii obserwacji. W takim towarzystwie jest jak medium, który swoją wyjątkową siłę czerpie z tajemnej wiedzy życia i śmierci. Jego nocna gonitwa przy niezwyklej intensywności jego dnia roboczego, mieni się jak neony zapraszające do centrum uciech Kabukicho w Shinjuku. W trakcie takiej szaleńczej zabawy Araki równie łatwo potrafi zaśpiewać Karaoke do muzyki z szafy grającej jak i zdeklarować się jako wielbiciel *enkas* – sentymentalnych japońskich piosenek (japońskiej odmiany disco polo).²⁹ Nic więc dziwnego, że Nobuyoshi Araki jest szeroko uznanym kronikarzem nowoczesnej Japonii, w której cieszy się popularnością właściwą gwiazdom pop-kultury. Jak pisze Nan Goldin, w Japonii Araki jest gwiazdą pierwszej wielkości. Kiedy idzie ulicami Shinjuku pokazują go sobie członkowie yakuza, słysząc popiskiwanie dziewcząt, a większość przechodniów w bezruchu zatrzymują się w pół drogi. Żaden fotograf Zachodu nie cieszy się taką estymą. Mieszkańcy Tokio kochają Arakiego, jest jednym z nich, kumplem z sąsiedztwa, a on odwodzi się tokijczykom swoją miłością. Jego twórczość jest jednym wielkim poematem o mieście

w którym się urodził i które wybrał.³⁰ Wśród jego twórczości, wśród zdjęć składających się na wydane ponad sto albumów³¹ dużą część stanowią fotografie poświęcone jego ukochanemu miastu.³²

W zasadzie scenerią dla wszystkich zdjęć Arakiego, a co za tym idzie wszystkie jego fotograficzne obserwacje, emocje, obsesje, doświadczenia, sny, opowiadania, sprośności i humoreski skąpane w ciemno-szarym melancholijnym świetle, jest tokijska metropolia, którą artysta rzadko opuszcza.³³ Te tokijskie pejzaże są niezwykle epickie w tonie, mimo swojej subiektywnie podkolorowanej, a raczej pochmurnej, zaciągniętej ciemną mgiełką nostalgii, wizji.³⁴ Temat Tokio, miasta z jego witalnością lub upadkiem oraz akty, przedstawienia skrępowanych lub nieskrępowanych³⁵ kobiet, to dwa motywy przewodnie twórczości Arakiego. Są one ze sobą nierozzerwalnie związane z powodu swojego organicznego związku, swoich interakcji. Nawet jeśli wydaje się, że jeden posiadał komunikatywną jakość kroniki, a drugi intymność miłości i seksualności, właśnie ta ich nierozłączność generuje pole napięcia, które polaryzuje stosunki między *społecznym* i *indywidualnym* do niewyobrażalnego poziomu. Pomysł, by potraktować fotograficznie Tokio w taki sam sposób jak nagą modelkę podsunął Arakiemu współczesny pisarz japoński Nobuhiko Kobayashi. Powodem tego była chęć stworzenia nowej wizji miasta. W efekcie tego powstała ich wspólna książka: *Tokyo: Private Opinions on a Flourishing Document* (1984). To właśnie wówczas Araki ujawnił swoje głębokie przekonanie o kobiecym charakterze miasta, wspominając o erotycznym uroku przechodzącego metamorfozę Tokio, które jak ludzkie ciało ginie i chyli się ku upadkowi.³⁶ Tak więc Tokio jest jego modelką i aktem jest Tokio. Koło się zamka.³⁷

Na Zachodzie Araki znany jest głównie ze swoich zdjęć kobiecych aktów. Może dlatego niektórym mężczyznom zdarza się nazywać Arakiego przebiegłym, nieznosnym, starym zboczeńcem, a robienie przez niego zdjęć bardzo często interpretowane jest jako fikcyjny czyn cudzołóstwa, fałszywy albo przelotny romans, którego radość wynika z sytuacji gry.³⁸ Araki jest nie tylko zainteresowany specyficzną atmosferą występującą w przedstawieniach nagich ciał, ale zainteresowany jest także samą ideą przyjemności – czystą zmysłowością, skrajną erotycznością, która

nie ma nic wspólnego z wulgarnością, ani też w żaden sposób nie mogłaby być owocem czystej voyeurystycznej przyjemności.³⁹ Wielką ciekawość dla tego świata Araki manifestuje w swojej nienasyconej potrzebie badania Kobiety. Zdaje się nigdy nie wiedzieć o niej dostatecznie wiele. *Mogę tylko powiedzieć jedną rzecz, która mogłaby wydać się zupełnie absurdalną: Nie wiem niczego o kobiecie i jej świecie. One wszystkie są takie różne, i każda z nich ma swoją własną fascynację i dlatego muszę je fotografować.*⁴⁰ Przedstawienia ukazujące skrępowanie ciała obrazują zniewolenie, a zarazem podobnie jak zatrzymujący się w momencie fotografowania czas są metaforą sparaliżowanego życia.⁴¹ W sferze symbolicznej fotografowanie skrępowanego ciała staje się podwójnym wykroczeniem, ponieważ najpierw modelka jest związana sznurami, a następnie zostaje utrwalona na zdjęciu. W rzeczywistości w trakcie sesji zdjęciowej nie mamy do czynienia z jakimkolwiek przejawem przemocy, bowiem odznaczający się niezwykle intuicją artysta pracuje z rzadko spotykana delikatnością, a modelki oferują swoje usługi dobrowolnie, ustawiając się w kolejce, by mu pozować do zdjęć, chociaż jeszcze w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku Araki miał reputację fotografa porno. Co prawda wiele z jego powtarzających się przedstawień⁴² należy do popularnych tematów japońskiej pornografii, ale Araki swoją sztuką przekracza granicę rozciągniętą między pornografią a sztuką. Jego prace są zabarwione miłością i stanowią hołd składany kobietom, pięknu i jego własnym pragnieniom. W Japonii, która znajduje się w okresie przemian odnoszących się do roli kobiet i w której *zachodnia* idea kobiecej tożsamości jest czymś absolutnie nowym, wiele młodych kobiet odnajduje w obrazach Arakiego wyzwolenie. By pokazać swoje ciała, by zmanifestować swoją seksualność odczuwaną jako wolność, nastolatki garną się do Arakiego, by być przez niego sfotografowanymi.⁴³ Warto również zauważyć, iż w tych groteskowo wiązanych kobiecych aktach Araki widzi paralele z kaprysami kaligraficznego pisma japońskiego.⁴⁴

Lubieżne migawki Arakiego nie pokazują czystej, nieskażonej rzeczywistości, ale raczej świat pełen szyfrów, metafor i symboli. Powtarzające się wielokrotnie wymieszanie jaszczurek, kotów, roślin, form przypominających chmury oraz ciał nagich kobiet jest zarysem nieaktualnego

katalogu domniemanej erotyki. Najczęściej nie mogąc wejść w głąb, oczy Zachodu dotykają jedynie powierzchni, odczytują zewnętrzność tych prac, nie dostrzegając, że fotografie Arakiego więcej mają z tradycji martwych natur, niż z ekshibicjonistycznego obnażenia się i nawet jeśli przywodzą na myśl pornograficzne skojarzenia, to ich zadaniem absolutnie nie jest wywołanie podniecenia.⁴⁵

W roku 1996 Araki opublikował pracę *In Ruins*, w której z jednej strony artysta koncentruje się głównie na temacie piękna, wzrastania i kwitnienia, ale równocześnie objawia także niepokojące zainteresowanie upadkiem i śmiertelnością w naturze. Fotografie z tej serii pokazują nam świat w którym plaga chorób dotyka także wszystkie ze zwierząt i roślin. Na pozór banalne zdjęcie przedstawiające leżącego w tekturowym pudełku kota wprowadza nas w zakłopotanie nasuwającym się uporczywie pytaniem, czy sfotografowany kot jest żywy, czy też martwy. A obok tego serie wzbudzających niepokój zdjęć. Szkielec gada, wyrwane pióro ptaka, miąższ na wpół wysuszonego melona – każde z tych przedstawień jest swoistego rodzaju memento mori. Patrzymy na zdjęcie przedstawiające meble ogrodowe, częściowo zardzewiałe, porzucone na tarasie otoczonym przez zalewające go hordy gumowych goryli, prehistorycznych zwierząt i gigantycznych czarnych much. Zdjęcie pełne niepokojącego piękna, a zarazem wypełnione znakami nieuchronnie zbliżającego się fatum, wszechobecnego zagrożenia. W sztuce Arakiego – i dotyczy to również jego fotografii podnoszących temat seksu – temat śmierci jest ciągle obecny.⁴⁶ W zupełnie inny sposób od twierdzenia Barthesa, że śmierć jest zawieszona w fotografii, Araki mówi, że fotografia jest sama śmiercią, i że akt fotografowania jest odcinaniem się od życia, albo przynajmniej, że doprowadza nas do pytania o to co ściślej, dokładniejsze, wierniejsze, trafniejsze.⁴⁷

Wydaje się, że na ścieżce, którą podąża Araki roztacza się zapach śmierci. Ogrody, w których kwiaty mają już za sobą swój okres świetności, przywodzą uczucie smutku. Dlatego prace Arakiego zdają się być poetycką wizją jego realizacji, w której tylko takie samotne, ale równocześnie absolutnie niezastąpione ogrody mają znaczenie dla naszego wieku i pokolenia.⁴⁸ Zasadnicza idea Arakiego sprowadza się do tego, że fotogra-

fia jest *I-Novel*. W literaturze japońskiej narrator opowiada swoją historię w pierwszej osobie,⁴⁹ częściowo by nadać fikcji dozy prawdopodobieństwa poprzez wrażenie, iż wszystko jest doświadczane przez *ja*, przez opisywanie zewnętrznego świata od wewnątrz. Autorzy tacy jak: Yasunari Kawabata, Junichiro Tanizaki i Kenzaburô Oe często uciekają się do tej literackiej formy, czasami nawet pisząc fikcyjne pamiętniki. Jeśli chodzi o naszego bohatera, to po raz pierwszy użył on tego zabiegu w już na początku swojej artystycznej kariery, kiedy w roku 1971 własnym sumptem, w ograniczonym nakładzie wydał *Sentimental Journey* – fotograficzne sprawozdanie swojej podróży poślubnej. Ten zbiór zdjęć przedstawiających typowe sceny z życia jest bardziej rodzinnym albumem, niż tradycyjną książką. Zamieszczony krótki tekst, ujęty w subiektywną formę listu stanowi klucz do fotograficznego oeuvre Arakiego. Zajmując sprzeczne z ówczesną fotograficzną modą stanowisko, optuje za osobistą, subiektywną formą fotografii wspominając po latach: *W każdym razie, to co się stało, to to, że mój debiut jako fotografa zbiegł się z początkiem mojego własnego »Ja(o) Powieść«, które składają się razem na akt miłości.*⁵⁰ Rola aparatu fotograficznego generalnie jest porównywalna do fikcyjnego narratora. Zwyczaj Arakiego pracowania z kilkoma aparatami fotograficznymi od razu sugeruje, że mamy do czynienia z wieloma narratorami, wielu opowiadającymi historię, tak jak Araki cały czas osobiście przybierający różne maski, stale zmieniający kąt i pozę podczas dialogu z jego modelkami.⁵¹

Niechęć Arakiego do powierzchowności i kłamstwa w tak popularnej dziś fotografii mody rozpałała w nim ideę fotograficznej prawdy. Początkowo kopiował rzeczywistość jak maszyna i chociaż pozostało to metodą jego pracy po dziś dzień, to taki sposób postępowania nie zapewniał wystarczającej możliwości konwersacji z modelkami, pozbawiony był osobistych emocji. Ani fotografia reportażowa, ani na pozór obiektywna fotografia dokumentalna nie ujawnia prawdy. Jak o swojej twórczości mówi Kawabata, subiektywną formą realizmu w swoich powieściach buduje literacką fikcję, fikcję, która oparta na autentycznym uczuciu jest wiarygodniejsza niż rzeczywistość. Przez analogię moglibyśmy to samo powiedzieć o Arakim, który poprzez swoje autobiograficzne i subiektywne podejście uzyskuje bardziej realistyczny obraz. Artysta bardzo często prezentował

swoje fotografie w formie pamiętników. Przykładem niech tu będzie *Tokyo Diary. 1981–1995*,⁵² opublikowany w 1987(!). Czasami podrobione daty podkreślają fikcyjny charakter fotografii – na przykład dowcipny *April 1*, tragiczny *August 6 and 9*,⁵³ czy też poważny *August 15*.⁵⁴ Daty w tytule *Tokyo Diary* są także fikcyjne, istnieją poza czasem rzeczywistym, są próbą oszukiwania prawdy.⁵⁵

Araki często nazywa swoje prace pseudo-pamiętnikami, albo pseudo-reportażami, podpierając się również swoim własnym życiem. To bezlitosne pragnienie odsłaniania prawdy jest głównym motywem serii *Tanizaki*, która zbudowana została w oparciu o fikcyjne pamiętniki starszego profesora i jego młodej żony. W tym przypadku *opowieść* sprowadza się do pojedynczej historii, w której para ujawnia swoje najgłębsze pokłady wnętrza. Mamy więc tu do czynienia z zasadą podwójnej *I-Novela*, z fotograficznym rozwiązaniem i prawie pornograficznymi scenami, które umieszczają czytelnika w pozycji (p)o(d)glądacza (voyeurysty).⁵⁶

Araki instynktownie odkrył prawdę mówiąc o tym, iż jałowy grunt, który nie produkuje niczego, jest właściwą scenerią naszego codziennego życia. Teatr życia Nobuyoshi Arakiego jest aż do swego rdzenia zupełnie wyjałowiony⁵⁷. Sposób widzenia Arakiego stale ewoluuje, w swoim duchowym zaangażowaniu przesunął akcent z ideologii na ciało i krew oraz z rzeczy wielkich na małe. Dziś Arakiego pochłania błahość, czasami wręcz małostkowość i zakrawająca o wulgarność prostackość codziennego życia zwykłych ludzi. Ale ciągle jeszcze próbuje uchwycić prawdę zgodnie ze swoją teorią *ja-fotografia*.⁵⁸ Zasadniczym pytaniem odnoszącym się do obrazu fotografii Arakiego jest to o zakres, do którego fotografia może posłużyć jako metafora określonych uczuć, pragnień i nastrojów, a poprzez to przybrać formę psychologicznego twierdzenia, przenikliwego, wysoce zindywidualizowanego obrazu. Wiele z fotografii Arakiego charakteryzuje się tym, że nie tyle naruszają one domniemane albo prawdziwe tabu, ale dlatego, że nie są wyrachowanymi odpowiedziami opartymi na subiektywnym, familiarnym doświadczeniu.⁵⁹

Częścią strategii ułatwiającej odbiór jego zdjęć jest przedstawianie przestrzeni, która zawarta jest pomiędzy *codziennym* a *niecodziennym*, przestrzeni, która należy zarówno do czasu jak i nicości. *Codziennością*

była jego żony Yoko; *niecodziennymi* nagie (nie akty) kobiety. Przez pewien czas po śmierci żony, Araki nie fotografował niczego innego jak tylko niebo – krajobraz sam w sobie.⁶⁰ Jej śmierć zabrała codzienność czasu i przestrzeni, co zachwiało w nim równowagę relacji codzienna/niecodzienna.⁶¹ Jakby jednak nie patrzeć, swoimi zdjęciami Araki zawsze opowiada o smutku i zagubieniu człowieka w świecie, opowiada o nas.

1 D. Frazier, *Nobuyoshi Araki, Photography, Sex and Life*, cyt. za: www.tofu-magazine.net/newVersion/pages/ARAKI2.html.

2 rocznik 1940.

3 Trudno sobie wyobrazić jakąkolwiek wystawę prezentującą współczesną sztukę Japonii bez jego udziału, vide: M. Brewińska (red.), *Gendai. Współczesna sztuka Japonii. Pomiędzy ciałem i przestrzenią*, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000; (ed.) B. Straka, M. Winien, *Hume no Ato. Was vom Traum blieb... Zeitgenössische Kunst aus Japan*, Katalog wystawy, Haus Am Waldsee, Berlin 2000, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2000.

4 V. Rutledge, *Nobuyoshi Araki at Blum & Poe* – Los Angeles, California; Art in America, September 1997.

5 vide: M. DiPietro, *Nobuyoshi Araki at the Hara Museum*, cyt. za: <http://www.assembly-language.com/reviews/Arakii.html>.

6 Gijs van Tuyl, *A Life and Death Photography*. Tokyo Novella, cyt. za: <http://www.designautopsy.com/araki/article5.html>.

7 vide: H. W. French, *A Lifelong Obsession With Women in Pictures*, The New York Times, The Saturday Profile, March 15, 2003; M. DiPietro, op. cit.

8 Pośród słów, które doceniły wartość jego sztuki znalazła się między innymi Bark, która poprosiła Arakiego o zrobienie zdjęć do okładki jej wydanego w 1977 roku albumu *Telegram*, vide: D. McNeill, *An Interview with Nobuyoshi Araki* (Oct 5, 2007), cyt. za: <http://www.timeout.com/london/art/features/3581.html>.

9 Na to nakładają się jeszcze problemy natury pozamerytorycznej – wszelkiego rodzaju *su-gestie* odnoszące się do wyboru materiału.

10 *case-study* – studium przypadku; metoda polegająca na dogłębnym, wieloaspektowym analizowaniu specjalnie dobranych przypadków ukazujących naturę studiowanych zjawisk i procesów.

11 N. Goldin, *Naked City – Photographer Nobuyoshi Araki's Art. An Interview*, ArtForum, January 1995.

12 Gijs van Tuyl, *A Life and Death Photography*, Tokyo Novella, cyt. za: <http://www.designautopsy.com/araki/articles.html>.

13 Najczęściej o zabarwieniu humorystyczno-erotycznym. Kilka z jego albumów opatrzone zostały tytułami o dwuznacznej wymowie, np. *Photo-Novel*, *A Senti-Roman of 1981*, *roman* w kulturze japońskiej ma znaczenie miękkiego filmu pornograficznego, po francusku zaś oznacza *powieść*; tak więc książka ta w rzeczywistości może być *soft porno photo-novel* vide: Gijs van Tuyl, op. cit.

14 K.B. erquist, *All the Women in the World*, cyt. za: <http://www.culturbase.net/artist.php?1310>.

15 N. Araki, *Frozen Zones*, w: Gijs van Tuyl, op. cit.

16 K. Berquist, op. cit.

17 K. Berquist, op. cit.; B. Sokołowska, *Araki: self.life.death*, Barbican Art Gallery, London, <http://fototapeta.art.pl/2005/ara.php>.

18 U. Usakowska-Wolff, op. cit.

19 ibidem.

20 D. Frazier, *Nobuyoshi Araki, Photography, Sex and Life*, cyt. za: www.tofu-magazine.net/newVersion/pages/ARAKI2.html.

21 B. Sokołowska, op. cit.

22 H. W. French, op. cit.

23 P. Cypriański, *Kim jest Nobuyoshi Araki?* w: *Nobuyoshi Araki*, katalog wystawy, Galeria Starmach, Kraków 2002.

24 H. W. French, op. cit.; Gijs van Tuyl, op. cit.

25 H. W. French, op. cit. Chociaż nie obyło się bez kontrowersji. W 1991 roku lutowy numer magazynu *Nami* opublikował teksty, w których Nobuyoshi Araki i Kishin Shinoyama prowadzą dyskusję poświęconą *Sentimentaru na tabi / Fuyu no tabi*. W swoim tekście Shinoyama zarzuca Arakiemu, iż ten obraża pamięć Yoko upubliczniając zdjęcia przedstawiające jej pobyt w szpitalu i pogrzeb domagając się tym samym współczucia widzów. Mówi przy tym, że zdjęcia te są boleśnie zbyt dosłowne, zbyt realistyczne. W odpowiedzi Nobuyoshi zauważa, że są one po prostu szczerze. W efekcie tej wymiany zdań doszło do definitywnego zerwania więzów przyjaźni pomiędzy nimi.

26 Gijs van Tuyl, op. cit.

27 największa w Japonii dzielnica domów publicznych, która jest częścią dzielnicy Tokio Shinjuku.

28 D. McNeill, *An Interview with Nobuyoshi Araki* (Oct 5, 2007), cyt. za: <http://www.time-out.com/london/art/features/3581.html>.

29 Gijs van Tuyl, op. cit, P. Cypriański, op. cit.

30 N. Goldin, op. cit.

31 Choć trzeba równocześnie zauważyć, iż niektóre z nich wydane są w nakładzie tysiąca egzemplarzy, np. *Bokuju-kitan*, vide: N. Goldin, op. cit.

32 Na tym polu Araki okazał się jako rekordzista, publikując do tej pory ponad dwadzieścia albumów poświęconych stolicy Japonii, m.i: *Tokyo* (1973), *Tokyo Autumn* (1984), *Tokyo Story* (1989) oraz *Tokyo Love* (1994).

33 Gijs van Tuyl, op. cit.

34 ibidem.

35 ta przypadkowa w tym miejscu gra słów dość trafnie oddaje jeden z podtekstów sztuki Arakiego.

36 Gijs van Tuyl, op. cit.

37 ibidem.

38 ibidem.

39 K. Berquist, op. cit.

40 ibidem.

41 U. Usakowska-Wolff, op. cit.

42 takich jak dziewczęta w szkolnych mundurkach, skrupowanych sznurem kobiet, czy prostytutki w hotelach miłości.

43 N. Goldin, op. cit.

44 Gijs van Tuyl, op. cit.

45 U. Usakowska-Wolff, op. cit.

46 Z. Felix, *The Universe in the Photos of Nobuyoshi Araki*, cyt. za: <http://www.designautopsy.com/araki/article2.html>; B. Sokołowska, op. cit.

47 S. Oborn, *The Philosopher and the Trickster: Daido Moriyama and Nobuyoshi Araki, The Space in Between*, cyt. za: <http://the-space-in-between.com/2004/09/12/the-philosopher-and-the-trickster-daido-moriyama-and-nobuyoshi-araki/>.

48 Y. Kajikawa, *Flowers as Memento Mori*, cyt. za: http://www.kahitsukan.or.jp/ara_e.html.

49 w europejskiej również, od Robinsona Crusoe Defoe po Lolitę Nabokova.

50 Gijs van Tuyl, op. cit.

51 ibidem.

52 Pamiętnik Tokio – celowo w tłumaczeniu tej nazwy unikam formy przymiotnikowej, gdyż nazwa japońska operuje w tym wypadku zamierzoną zapewne wieloznacznością.

53 dzień w którym zrzucono bomby atomowe na Hiroszimie i Nagasaki.
54 dzień w którym II wojna światowa zakończyła się dla Japończyków.
55 Gijs van Tuyl, op. cit.
56 Gijs van Tuyl, op. cit.
57 Y. Kajikawa, op. cit.
58 ibidem.
59 Pod tym względem dzielą one pewne podstawowe podobieństwa z fotografiami takich współczesnych mu fotografów jak Noritoshi Hirakawa, Sakiko Nomura, Nan Goldin, Cindy Sherman, Robert Frank i Larry Clark, vide: Z. Felix, *The Universe in the Photos of Nobuyoshi Araki*, cyt. za: <http://www.designautopsy.com/araki/article2.html>.
60 później ułożył je w zbiór nazwany *Skyscapes (Pejzaże nieba)*, vide: T. Tomioka, *A photo-graphs to be read*, cyt. za: <http://www.designautopsy.com/araki/article3.html>.
61 ibidem.

Cytacje czy translacje? Reinterpretacje sztuki dawnej we współczesnej sztuce polskiej

1.

Eklektyczna z natury, współczesna po-sztuka jednym ze swych wyznaczników uczyniła *Obecność przeszłości* – hasło, pod którym w 1980 roku postmodernizm i transawangarda objawiły się na Biennale w Wenecji, oznaczające procedurę zawłaszczania i powtórnego wykorzystania dzieł dawnych, imitowania cudzych manier oraz mieszania stylów. W świecie sztuki nie ma już, jak ujęła to Beata Frydryczak, surowych brył marmuru. *Wszystkie zostały (...) ociosane. Turyscie pozostaje na nowo pokryć je polichromią, albo wyrzeźbić w nich inny kształt*¹. Jedyną innowacją, na którą może sobie pozwolić sprowadza się do ponownego wykorzystywania formuł już potwierdzonych uprzednim sukcesem, pozostają mu zatem amalgamaty, cytaty, ornamenty, pastisz². Historia sztuki staje się dla współczesnych artystów magazynem rekwizytów, zasobem symboli i chwytów stylistycznych. Trudno oprzeć się wrażeniu, że wszystko już było, że uczestniczymy w jakiejś grze ze sztuką, w której stawką nie jest utożsamienie się ze wzorem, jego przywłaszczenie, lecz przeciwnie dystansowanie się wobec niego, prze-pisanie jego kodów i znaczeń³.

Każdy tekst artystyczny jest, zgodnie z teorią intertekstualizmu, zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu⁴. Wyrazistym tego przykładem jest muzyka rap, w której cięcia i sampłowanie *niosą ze sobą* – pisał Richard Schusterman – *wielorakie przyjemności sztuki dekonstrukcji i rekonstrukcji – ekscytujące piękno rozczłonkowania (...) dawnych dzieł, by stworzyć nowe, rozbiórki tego, co już dawno gotowe i do znudzenia powtarzane, w celu ustanowienia czegoś inspirującego odmiennego, co często zyskuje własną, złożoną i subtelną jedność*⁵. Oryginal-

ność traci swój pierwotny status i zaczyna być rozumiana jako przekształcające zawłaszczanie, które *nie tylko zastępuje dawne dzieła* nowymi twórcami, lecz także dialektycznie przywołuje i w ten sposób utrwała cytowane dzieła w żywym doświadczeniu⁶.

Relacja wzór – zapożyczenie przestaje być hierarchiczna także w odniesieniu do sztuk wizualnych, tym samym tracą swą użyteczność wypracowane na gruncie tradycyjnej historii sztuki metody badań wpływów. Ich przekroczenie staje się możliwe dzięki „przeszczepieniu” do rozważań o sztuce dekonstrukcji oraz ustaleń poczynionych w badaniach nad intertekstualnością. Szczególnie znamienna jest w tym względzie zmiana znaczenia, jakie przyznaje się w sztuce cytatom. W 1970 roku Stefan Morawski w artykule *The Basic Functions of Quotation* pisał, że w historii sztuki ich miejsce wydaje się całkiem ograniczone⁷. Tymczasem dla Jacquesa Derridy jedynym punktem odniesienia obrazu jest galeria obrazów – intertekst, z którego się wywodzi, który w sobie uwewnętrznia i przez którego pryzmat widzi go odbiorca⁸. Dzieło zawdzięcza swoją czytelność iteracji, czyli poróżniającym go ze sobą śladom innych obrazów zapewniającym mu rozpoznawalność na tle wypowiedzi poprzednich, przez wykorzystywanie istniejących formuł i cytowanie ich w nowych kontekstach. Znak – pisał Stanisław Czekański, badacz problematyki intertekstualności w malarstwie – *jest identyfikowany jako przynależny do pewnego kodu i w jego obrębie znaczący przez to, co we własnej postaci dzieli z analogicznymi znakami idem kodu i co zarazem od wewnątrz go poróżnia, oddziela od bycia samym sobą – niepowtarzalnym idiomem*⁹. Jednak ujawniająca idiomatyczność znaku, a zarazem otwierająca na inne idiomy powtarzalność, powoduje zatracenie jego czystości. Zdaniem Derridy oznacza to, że *idiom nie jest jakąś esencją, lecz procesem, efektem procesu wywłaszczania*¹⁰.

Parafrazując słowa Harolda Blooma można powiedzieć, że znaczeniem obrazu jest zawsze inny obraz. Co doprowadziło Normana Brysona do stwierdzenia, że obraz, powtarzając odpowiedni schemat przedstawieniowy, cytuje swoją ikonografię¹¹. Rozpoznanie tego cytatu, czyli denotowanej treści ikonograficznej stanowi podstawowy poziom lektury dzieła, poprzedzający odczytanie szczegółów budujących system konotacji obrazu. Przy czym Bryson przyjmuje, że każdy element obrazu odczytuje się

na osi paradygmatycznego odniesienia do zasobu uprzednio widzianych i zapamiętanych przez odbiorcę rozwiązań obrazowych. Obraz ujawnia cechy wypowiedzi idiomatycznej, swoistej, jedynie jako różnicę między sobą a repertuarem innych obrazów, które przypomina formą lub z którymi kojarzy się w ramach pewnej tradycji przedstawieniowej.

Według Brysona, jak relacjonuje jego poglądy Czekański, *malarz pragnący zaprezentować w swoim obrazie własną, oryginalną, wizję danego tematu, o ile chce ją uczynić zrozumiałą dla odbiorców, komunikatywną, musi ją wpisać w formuły obrazowe wypracowane przez poprzedników, musi więc przyjąć rolę spóźnionego wobec nich i powtarzającego cudze rozwiązania; pozostaje mu pogodzić się z nieuchronnością ich wpływu, a tym samym utratą oryginalności. Własną artystyczną wypowiedź może sformułować tylko w zastanym języku malarstwa, w którym wcześniej wypowiadali się już inni. (...) Będąc skazanym na wpływ, a zarazem chcąc ocalić swoją artystyczną tożsamość, twórca może się bronić za pomocą korekt dokonywanych na wzorach, które wykorzystuje. Korekta jest działaniem odpierającym wpływ, wystąpieniem przeciwko formułom poprzedników, służącym zaznaczeniu własnej odrębności na ich tle*¹².

W najprostszej formie korekta odnosi się do uwspółcześnienia łatwo rozpoznawalnych wzorców ikonograficznych, w efekcie czego na dyplomowych obrazach Agaty Bogackiej, będących wariacjami na temat *Śmierci Marata* Jacquesa-Louisa Davida oraz *Śniadania na trawie* i *Olimpii* Edoarda Maneta, „Marat” nosi dredy, a na ciele „Olimpii” widać było ślady po opalaniu się w kostiumie kąpielowym. Podobny, choć bardziej subtelny, typ nawiązań międzyobrazowych odnaleźć można w twórczości Pauliny Ołowskiej, lightboxach Moniki Mamzety z cyklu *Jak dorosnę będę dziewczycą* (2003–2005) oraz muralach Dominika Lejmana, w których komputerowo sterowane projekcje pojawiają się w kontekście dzieł mistrzów dawnej sztuki włoskiej. W pracy *Podłoga* (2004–2006) na zaczerpnięty z *Biczowania* Pierra della Franceski obraz posadzki rzutowana jest bezpośrednia, choć opóźniona o kilka sekund projekcja wideo z przestrzeni galerii. Tym samym widzowie oglądają swój obraz sprzed kilkunastu sekund. Upływ czasu jest także tematem *Statusu* (2005), projekcji wideo przedstawiającej ciało martwego mężczyzny ukazane we wzorowanym na *Zmarłym Chry-*

stusie Andrei Mantegni, ostrym skrócie perspektywicznym. W obu tych pracach, jeśli interpretować je zgodnie z tezami Brysona, obraz późniejszy przywołuje dzieło potężnego prekursora, by pod jego protekcją, egidą, dokonać transgresji tradycyjnych formuł. Jednocześnie odwołujący się do dawnych dzieł artysta broni się przed ich niekontrolowanym wpływem poprzez uczynienie swej pracy „obrazem panującym” (*master-image*) nad wprowadzonymi do niego cytatami z obrazów prekursorskich.

Taka, charakterystyczna dla artystów-alegoryków, postawa prowadzi do pozbawienia zawłaszczonych obrazów ich pierwotnych znaczeń i narzucenia własnych. Nawarstwianie różnorodnych odniesień międzyobrazowych zbliża strukturę dzieła do palimpsestu, czego przykładem są *Ambasadorowie* Zofii Kulik, fotograficzny kolaż będący trawestacją słynnego obrazu Hansa Holbeina, który przywołany na wystawie *Made in GDR, USSR, Czechoslovakia and Poland* w Galerii Le Guern (2006) obrasta nowymi, zaskakującymi znaczeniami. Miejsce sportretowanych przez Holbaina na dworze Henryka VIII francuskich dyplomatów zajmują w tej kompozycji Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, współpracujący ze sobą w latach 1971-1987 jako artystyczny duet KwieKulik. Są ambasadorami sztuki, co wobec faktu, że w kolażu wykorzystano pochodzące z 1978 roku, autentyczne zdjęcia paszportowe artystów, ma ironiczny wydźwięk, bowiem w drugiej połowie lat 70. obowiązywał ich zakaz opuszczania kraju. Wykorzystane w *Ambasadorach* pozornie neutralne, oficjalne zdjęcie przynależy do archiwum władzy, co sugerować może także jego wcześniejsze wykorzystanie przez Kulik w *Autoportrecie z flagą* (1989).¹³ Natomiast widniejące na obrazie Holbaina książki i instrumenty naukowe zastąpione zostały wyprodukowanymi w Związku Radzieckim, NRD, Czechosłowacji i Polsce sprzętami: kamerą, aparatem fotograficznym, maszyną do pisania i magnetofonem, dzięki którym KwieKulik mogli, choć oczywiście jedynie ideowo, konceptualnie, realizować misję ambasadorów awangardy.

Bryson, pozostając przy tradycyjnym rozumieniu odniesień międzyobrazowych jako operacji dokonanych przez artystę (i właściwie rozpoznanych przez odbiorcę-badacza), traktuje je jako tropy służące do samookreślenia się w stosunku do prekursorów na niwie sztuki.¹⁴ W podwójnym, alegorycznym portrecie Kulik wiele jest tego rodzaju odniesień.

Pojawiają się one także w będącej jego dopełnieniem *Posadzce Holbeina*, ornamentalnej kompozycji, wpisującej w zaczerpnięty z posadzki w Opactwie Westminsterskim wzór fotografię nagiego modela, wielokrotnie pojawiającego się w pracach Kulik – Zbigniewa Libery. O tym, że pracę tę można traktować jako współczesną alegorię sztuki, świadczy ponadto anamorficzne wyobrażenie Zamku Ujazdowskiego, pojawiające się w miejscu ukazanej w obrazie Holbaina czaszki. Tym samym przywołany zostaje wątek galerii-muzeum jako symbolu artystycznej petryfikacji – zinstytucjonalizowania awangardy, a jednocześnie – w kontekście archiwum zaprezentowanego w Galerii Le Guern – braku zainteresowania alternatywnymi obiegami sztuki.

2.

Obraz czytany przez Brysona, zdaje się przekazywać odbiorcy dokładnie te wspomnienia tekstów wcześniejszych, które „miał na myśli” zmagający się z ich wpływem artysta. Nie zawsze jednak odbiorca jest w stanie rozstrzygnąć, które z dostrzeżonych przez niego związków międzyobrazowych były zamierzone. Przykładem może być *Taniec* (2005), animowany film Anny Ostoyi, złożony z rysunków artystki, fotografii znanych dzieł sztuki oraz „znalezionych” zdjęć i obrazów, w którym tańcząca postać przybiera kształty rubensowskiej Gracji, staje się *Tancerką* Degasa, by wreszcie przeistoczyć się w Bruce’a Lee. Jakby tego było mało *Taniec* nie tylko nawiązuje stylistycznie do pierwszego filmu artystki – *Prezentacji*, ale kojarzy się także z psychodelią lat 60. Zwłaszcza feeryczną *Żółtą łodzią podwodną* Heinza Edelma i George’a Dunniga, rojącą się wręcz od, dziś już w większości nieczytelnych, aluzji do estetyki pop-artowskiej grafiki użytkowej: fotografii reklamowych, plakatów i okładek płyt. Choć pierwowzór uległ zatarciu, pod powiekami widzów został jego barwny powidok, zbiór obrazów gotowych, niczym teatralne rekwizyty, do ponownego użycia w dowolnych, nowych konfiguracjach.

Działanie tego opartego na zasadzie „halucynacyjnej projekcji” mechanizmu wykorzystuje w swych pracach Kamil Kuskowski. W poliptychach z cyklu *Dekonstrukcje* (2000) tylko fragmenty przywoływanych przez artystę arcydzieł malarskich, *Arlekina siedzącego na czerwonym tle* Pabla

Picassa (*Dekonstrukcja II*), *Puszczy z zachodzącym słońcem* Celnika Rouseau (*Dekonstrukcja III*), *Impresji. Wschód słońca* Claude'a Moneta (*Dekonstrukcja IV*) czy *Autoportretu* Vincenta van Gogha (*Dekonstrukcja V*), zostały zacytowane dosłownie, w formie cyfrowych wydruków na płótnie. Ich pozostałe części zastąpiono monochromatycznymi obrazami, których kolorystyka odpowiadała barwie dominującej w odpowiadających im partiach oryginału. Działania Kuskowskiego przypominają analizy dawnego malarstwa podejmowane przez awangardzystów, m.in. Henryka Stażewskiego, przekształcających figuralne kompozycje w abstrakcyjne struktury linii. Ale Kuskowski dokonuje równocześnie dekonstrukcji sztuki abstrakcyjnej. Powierzchnia obrazów „złuszcza się”,¹⁵ ukazując pod jednolitą, pozornie respektującą prawa unizmu powierzchnią cytaty z malarstwa przedstawiającego. Monochromy są dekonstruowane przez fragmenty „prześwitujących” przez nie malarskich arcydzieł. Podważona zostaje, jak zauważył Jarosław Lubiak, oczywistość rozdzielenia między nimi, gdyż *monochrom staje się elementem przedstawienia, a przedstawienie elementem monochromatycznej serii*¹⁶.

Od-czytanie zaproponowane przez artystę jest niedoczytaniem, rewizjonistyczną, twórczą lekturą, wynikającą z lęku „mocnego następcy” przed wpływem prekursora. Wpływ, jak w odniesieniu do twórczości literackiej zauważa Harold Bloom, *polega zawsze na błędnym odczytaniu (misreading) dzieła poety wcześniejszego, jest aktem twórczej korekty, która z konieczności przybiera formę błędnej interpretacji*¹⁷. Do podobnych wniosków prowadzi derridiańska koncepcja śladu. *Obraz jest swoistego rodzaju tekstem o tyle, o ile zawdzięcza swoją czytelność naczyniom jego idiomatyczną formę śladom innych obrazów, o ile jego struktura iteratywna podziela, powtarza czy cytuje znane skądinąd formy języka wizualnego, wpisując się w historię podobnych przedstawień*¹⁸. Szczep-cytat zaczyna rozprzestrzeniać się niezależnie od swego pierwowzoru, a odsyłając do niego, ujawnia zarazem swoją nieprzezroczystość, „niewierność” przedstawienia i nieredukowalność własnych cech (*signifiants*) do właściwości jakiegokolwiek domyślnego modelu¹⁹. Dlatego obraz nie jest – o czym przekonuje Kuskowski w *Tematach malarskich* (2002), cyklu monochromatycznych prac na deskach, z wrytymi w podłożu tytułami nawiązującymi do tradycyj-

nych motywów malarskich: martwej natury (*Still Life with Apples*), autoportretu (*Self-Portrait*), pejzażu (*Polish Landscape*) oraz malarstwa chromatycznego (*Monochrome*) – ani powtórzeniem tytułującego go tekstu, ani przedstawionej, naocznej rzeczywistości. Jest metaobrazem – wypowiedzią na temat istoty malarstwa.

Cytowanie w sztuce awangardowej pełniło istotną rolę w nurcie poszukiwań określonych przez Grzegorza Sztabińskiego mianem teoretyzmu,²⁰ polegających na traktowaniu działalności artystycznej jako refleksji nad sztuką. Ślady takiej postawy widoczne są w tryptykach z cyklu *Ukrzyżowania* (2001), w których malarz wykorzystał drukowane na płótnie kopie fragmentów znanych z historii sztuki przedstawień pasyjnych, m.in. z obrazów Grünewalda, koncentrując się na wyobrażeniach przybitych do krzyża dłoni Chrystusa. Na znajdujących się pomiędzy nimi płótnach o wydłużonym kształcie, kojarzącym się z belką krzyża, umieścił ledwie dostrzegalne nazwy rozmaitych ludzkich przewin: korupcji, fanatyzmu, nietolerancji, hipokryzji. Już samo przesunięcie obrazu ku obiektowi i opartej na związku przyległości metonimii, która ani nie wchłania, ani nie ucieka od rzeczywistości, lecz przywraca przemieszczenie, oznacza tu przejście od reprezentacji do uczestnictwa i zaangażowania. Szczególnie wyrazistego w pracach z cyklu *Muzeum* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2005; Galeria Piekary, Poznań, 2005–2006), w którym artysta zmierzył się z mechanizmami działania instytucji wystawienniczych. Projekt składał się z dwóch części, prezentowanych pierwotnie w salach stałej kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. W bezpośrednim sąsiedztwie sali, w której prezentowana jest twórczość Romana Opalki, tuż obok prac Krzysztofa Wodiczki, Wojciecha Fangora i Brigitte Riley, zawisły jednolite, monochromatyczne płótna, dla których punktem wyjścia nie były, jak w *Dekonstrukcjach* czy *Ukrzyżowaniach*, arcydzieła malarstwa, lecz mniej znane, realistyczne obrazy pochodzące z kolekcji łódzkiego muzeum. Tym samym Kuskowski zmierzył się „legendą” tej instytucji, jednocześnie ironicznie komentując „muzealizację” własnej twórczości, związaną z zakupem kilku jego prac do kolekcji Muzeum²¹.

Prowadzona przez Kuskowskiego gra z instytucją muzeum była równocześnie grą z kompetencjami odbiorczymi widzów. Abstrakcyjne

prace artysty nosiły tytuły kojarzące się z konwencjonalnymi przedstawieniami scen rodzajowych, aktów i portretów, wyobrażających m.in. *Madonę karmiącą*, *Żołnierzy grających w kości o szaty Chrystusa* czy *Porwanie Europy*. Oprawione w złożone, dekoracyjne ramy zostały opatrzone podpisami zawierającymi prócz tytułu informacje na temat wymiaru i techniki, w jakiej je wykonano. Elementem muzealnego sztafazu były również towarzyszące obrazom nagrania, drobne opisy katalogowe poszczególnych prac przygotowane przez Dział Promocji Wystaw w trzech wersjach językowych: polskiej, niemieckiej i angielskiej. Kuskowski odwołał się do pamięci wizualnej widzów, ale także, może przede wszystkim, do ich kompetencji kulturowych. Tym samym zwrócił uwagę na jeden z najważniejszych aspektów opisywanej przez Mieke Bal preposteryjnej lektury obrazów.

3.

Zakwestionowanie dychotomii tworzenie/zapożyczanie, powoduje odrzucenie podziału na twórczych artystów i bierną publiczność zawłaszczającą ich wytwory. Czego konsekwencją jest dokonane przez Rolanda Barthesa symboliczne usunięcie z dyskursu teoretycznego kategorii autora jako hipotetycznego gwaranta poprawności odczytania tekstu literackiego. Jego jedność nie tkwi w źródle, lecz w przeznaczeniu. To czytelnik zbiera wszystkie ślady, wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie. Artysta, porównywany przez francuskiego badacza do skryptora, rodzi się wraz z piśnianym w wiecznym tu i teraz tekstem, będącym *wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania*²².

Wpisując się w perspektywę wyznaczoną przez barthesowską tezę o *śmierci autora*, Mieke Bal proponuje semiotykę obrazu rozumianego nie jako autorskie dzieło, przekaz znaczeniowej intencji artysty, lecz znaczeniowórczy efekt lektury. Odwołując się do kategorii performatywności wypowiedzi, badaczka traktuje odczytanie jako sytuację, w której tekst i czytelnik wspólnie coś produkują. Przenosi tym samym zależności międzyobrazowe w sferę uwarunkowań działających po stronie odbiorcy, nie twórcy. Re-wizja idei śladu przywodzi Bal do reinterpretacji pojęcia cytatu. Poglądowi Michała Bachtina, że słowo zawsze *pamięta* swoje pierwot-

ne umiejscowienie, badaczka przeciwstawia zaczerpnięte z derridiańskiej gramatologii przekonanie o tym, że to, co cytowane nigdy nie powraca do siebie, *bez brzemienia wyprawy poprzez cytat*,²³ lecz pozostaje naznaczone jego śladem. Cytat jest relacją odwracalną, która zmienia zarówno obraz cytujący, jak i cytowany, odciskając piętno jednego w drugim. Tak rozumiany cytat nie ma związku z indywidualną intencją autora, lecz funkcjonuje i znaczy poza nią wówczas, gdy ujawnia się w lekturze czy oglądzie; stanowi wytwór międzyobrazowych skojarzeń widza. Rozpoznawane w lekturze *cytaty* są więc wyłącznie *cytatami* z wizualnej pamięci odbiorcy.

Historyczny wymiar dzieła zostaje sprowadzony do polilogu oświetlających się wzajemnie tekstów z różnych epok, które mogą być dowolnie łączone przez interpretatora, niezależnie od tego, czy jest to zgodne z intencją autora. W efekcie dochodzi do preposteryjnego odwrócenia perspektywy chronologicznej. Nowe obrazy są odbierane przez pryzmat tradycji, a jednocześnie same przekształcają sposób jej postrzegania. Kładąc nacisk na współczesność wszystkich przedstawień obrazowych, Bal zbliża się do poglądów André Malreaux i nawiązującego do jego idei *muzeum wyobrażeń* Hansa-Georga Gadamera, który zwrócił uwagę na ustanawianą przez tradycję synchronię przeszłości i teraźniejszości sztuki²⁴. Mimo tego, że Bal przeciwstawia tradycji, rozumianej jako prosta kontynuacja przeszłości, recykling, czyli ponowne wprowadzenie do obiegu elementów dawnych, to do pewnego stopnia rozumuje podobnie jak Gadamer. W książce *Traveling Concepts in the Humanities*,²⁵ odwołując się do prac Waltera Benjamina, zwraca uwagę na to, że w efekcie, będącej translacją dokonywaną przez odbiorców, interpretacji dawnych tekstów bądź obrazów oryginał ulega zmianie. Nigdy nie widzimy bowiem, ani obrazu *samego* ani tym bardziej jego *własnej* wizualnej genezy, lecz wynik halucynacji.

Charakter *halucynacyjnej projekcji* ma również, jak sugeruje Kuskowski w drugiej części projektu *MuzeuM*, zatytułowanej *Portrety panien łódzkich*, przyległość obrazu do przedmiotu przedstawienia. Nad muzealną *ramą*, odnoszącą się do wystawy *Portret młodej kobiety w malarstwie polskim XIX wieku*, zorganizowanej w Muzeum Sztuki w 1970 roku, nadbudowana została *hiperrama* nowych technologii. Oprawione w welurowe *passe-partout* i ozdobne, złożone ramy obrazy *ożywały*, przedstawione na

nich *panny* ziewały, mrugały, przekręcały głowę, wystawiały język. Zastąpienie portretów przez filmy DVD podkreślała ich atrybucja, odnosząca się nie do autora, lecz imion i nazwisk *sportretowanych* kobiet.

4.

Według Mieke Bal, teksty wizualne nie posiadają z góry ustalonego znaczenia. Tekstualność obrazu tworzy się, jak relacjonował poglądy badaczki Czekalski, *w napięciu między tym, co on sam pokazuje, a tym, co zawiera jego werbalny pre-tekst, przy czym napięcie to zyskuje znaczenie, czyli staje się nowym tekstem, w efekcie interakcji między obrazem a widzom aktywizującym jego semantyczny potencjał*²⁶. Nie ma przy tym znaczenia, czy twórca obrazu znał wcześniejsze ujęcie przedstawionego tematu w jakimś źródle literackim, gdyż relacja między obrazowym tekstem a pretekstem nie wynika z zależności genetycznej, lecz porządku chronologicznego. Zdarza się jednak, że w tę podstawową relację intertekstualną wkracza odesłanie do innego, czasami starannie zakamuflowanego, źródła wizualnego. Jedną z prac z cyklu *Polska 1 poł. XXI w.* Marka Glinkowskiego (2004) wyobraża niewielki, ledwo widoczny statek. Z pozoru, przedstawienie to wpisuje się w konwencję malarstwa marynistycznego, ale brak śladów pędzla i widoczne w prawym górnym rogu obrazu logo pierwszego programu Telewizji Polskiej nie pozostawiają wątpliwości, że jest to *cytat z rzeczywistości*. O wiele trudniej rozpoznać na tym zamrożonym na płótnie, telewizyjnym kadrze słynną pływającą klinikę aborcyjną Langenorf, której wpłynięciu w 2003 roku na polskie wody terytorialne towarzyszyło ogromne zainteresowanie mediów. Kadr z telewizyjnych wiadomości podszywał się pod przedstawienie malarskie, a w innej z prac z tej serii, *Czwórce*, nadmuchiwane koniki ze straganu z zabawkami, nawiązywały do kompozycji słynnego płótna Józefa Chełmońskiego. Według Przemysława Jędrowskiego prace te można interpretować zgodnie z filozofią kultury Georga Steinera, zgodnie z którą charakterystyczny dla współczesnego świata zanik oryginału, zastąpionego zmieniającymi jego sens w wielokrotnych powtórzeniach komentarzami i interpretacjami, prowadzi do podważenia pojęcia twórczości w ogóle²⁷. Trudno zgodzić się z tym poglądem.

Reprodukująca fragmenty telewizyjnych wiadomości oraz kadrów z popularnych seriali, *malarska* kolekcja Glinkowskiego, wykraczając poza dosłowny, literalny poziom odbioru, nabiera znaczenia alegorycznego. W przeciwieństwie do kolekcjonera, który skupia się przede wszystkim na *indywidualnej* historii przedmiotu, bada fakty, ich konteksty i związki,²⁸ alegoryk izoluje fragmenty rzeczywistości i pozbawia je funkcji, by połączyć je ponownie w innej konfiguracji w celu *iluminacji* ukrytego sensu. Zamiast kreować nowe obrazy, składa roszczenia wobec istniejących treści kulturowych, sytuując się jako ich interpretator. Grzegorz Dziamski, odnosząc się do poglądów Craiga Owensa dotyczących sztuki zawłaszczania, najważniejszego według niego alegorycznego modelu aktywności artystycznej postmodernizmu, zauważył, że obrazy wykorzystujące w swojej strukturze inne obrazy, nie pozwalają na traktowanie ich jako przezroczystego wehikułu znaczeń²⁹.

Złożone ramy i tabliczki z laserowo grawerowanymi informacjami o tytule, pochodzeniu i dacie powstania poszczególnych prac z cyklu *Polska 1 poł. XXI w.* osadzają je w czasie i przestrzeni, ramując, wpisując w istniejący wcześniej kontekst. Według Bal rama, ustalenie sąsiedztwa i narzucenie pokrewieństwa, decyduje o znaczeniu samego przedmiotu. Co więcej retoryczna figura alegorii wprowadza nowy rodzaj realizmu, *który nie jest oparty na naiwnej mimetycznej teorii reprezentacji, ale na poważnym potraktowaniu muzeum jako materialnej ramy mającej rzeczywisty wpływ na semiotyczny kontakt ze sztuką*³⁰. Problem ram i, odnoszących się do dominującego kodu danej wystawy, *hiperram*, Glinkowski podjął w trakcie zorganizowanej w Muzeum Historii Miasta Łodzi wystawy *Palimpsest Muzeum*, będącej jedną z trzech części Łódź Biennale 2004. Zamieniając muzealne tabliczki ich pustymi odpowiednikami przekształcił obrazy i inne, zabytkowe obiekty w niezrozumiałe, absurdałne bibeloty. Widzowie oglądając dzieła o historycznej wartości, nie wiedzieli, w jakim kontekście je umieścić, ale to właśnie brak atrybucji otwierał je – paradoksalnie – dla ze swej natury ahistorycznych, preposteryjnych skojarzeń.

Glinkowskiego fascynuje świat cytatów: galerii, muzeów i salonów wypełnionych sztuką. Wchodząc w dialog z widzami, projektuje w swoich pracach ich obecność. Szczególnie widoczne jest to w *Kolekcji c.d.* (2003),

cyklu graficznych odbitek wyobrażających iluzjonistycznie przedstawione, misterne obramowania obrazów, których tematem jest typowe dla strategii dekonstrukcjonistycznych przesunięcie uwagi na *parergon*, to co marginalne i zewnętrzne. Na *ramę* wystawy i galerii nakładają się *ramy* stylu, ale ostateczny kształt kolekcji nie zależy od samych obrazów czy miejsca ich prezentowania, lecz od wyobraźni widzów, ich upodobań i wrażliwości. Konkretyzacja poszczególnych dzieł jest zależna, co podkreślały towarzyszące ekspozycji *edukacyjne* filmy o sztuce, od ich kompetencji odbiorczych. Dlatego na mosiężnych tabliczkach pod obrazami, na których zazwyczaj umieszcza się nazwiska autorów, widzowie oglądali odbicia własnych twarzy.

Twórczość – pisał Robert Nisbet – jest sprawą nowej konfiguracji starych idei, substancji i technik³¹. Toteż oparta na cytatach sztuka nie tylko nie respektuje jedności dzieła, lecz wręcz zachęca do „zdrady” pierwotnego, polegającej z jednej strony na dawaniu pierwszeństwa temu, co uboczne, marginesowe i wątpliwe w danych stylach czy dziełach,³² z drugiej uprzywilejowuje czytelnika jako ich subiektywnego tłumacza. *Nic nie jest nieprzekładalne* – pisze Derrida,³³ ale język przekładu/interpretacji, jak wskazuje Bał, przywołując benjaminowską kategorię aktualności, ulega ciągłym przeobrażeniom³⁴. W XIX wieku zasada cytacji służyła kumulacji doskonałości. Dziś prze-pisanie wzorca może prowadzić do przekształcenia go i pozbawienia pierwotnych znaczeń. Bywa jednak, zwłaszcza w architekturze, ale też w malarstwie, czego dowodzą min. przywołane prace Kuskowskiego, że ironiczna gra cytatami ustępuje miejsca *szczepieniu*,³⁵ ujawniającemu esencję dzieła. U jego źródeł leży derridiańska gramatologia, traktująca tekst jako system oparty na możliwości powtarzania się identycznych form znaków, wszczepianych w różne, poróżniające go ze sobą związki oraz przekonanie o tym, że żaden autor nie panuje nad swoim dziełem w takim stopniu, by całkowicie kontrolował efekt cytowanego przypomnienia. Bowiem sztuka, jak zauważył Oskar Wilde, *odzwierciedla widza, nie życie*³⁶.

- 1 B. Frydryczak, *Wagabunda w świecie sztuki*, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Trudna ponowoczesność. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*. Część I. WFH, Poznań 1995, s. 288.
- 2 ibidem.
- 3 vide: V. Sajkiewicz, *Powtórzenie? Obrazy obrazów we współczesnym malarstwie polskim*, w: M. Popczyk (red.), *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, Folia Academiae, ASP Katowice 2005; idem, *Przemaalowywanie świata*, Czas Kultury 2004, nr 4.
- 4 J. Kristeva, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*, Seuil, Paris 1978, s. 85, cyt. za: G. Sztabiński, *Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu*, w: G. Dziamski (red.), *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, WFH, Poznań 1996, s. 63.
- 5 R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, Universitas, Kraków 2005, s. 184.
- 6 ibidem.
- 7 S. Morawski, *The Basic Functions of Quotation*, w: *Sign-Language-Culture*. The Hague, Paris 1970, s. 690, cyt. za: G. Sztabiński, op. cit., s. 63.
- 8 vide: S. Czekalski, *Nie ma nic poza galerią. Gramatologia, intertekstualność, związki międzyobrazowe*, w: M. Poprzeczka (red.), *Twarzą w twarz z obrazem*, SHS, Warszawa 2003, ss. 71–84.
- 9 S. Czekalski, *Cóż po Derridzie u Brysona? Pytanie o intertekstualność obrazów*, w: Ł. Kiepuszewski (red.), *Historia sztuki po Derridzie*, UAM, Poznań 2006, s. 81.
- 10 J. Derrida, *Points de suspensions. Entretiens*, Galilée, Paris 1992, s. 58, cyt. za: M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, s. 212.
- 11 N. Bryson, *Vision and Paiting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, London 1983, s. 127.
- 12 S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, UAM, Poznań 2006, s. 210.
- 13 K. Pawełek, *Archiwum ambasadorów*, Obieg on line 2006.
http://www.obieg.pl/calendar2006/kp_kulik.php.
- 14 S. Czekalski, op. cit., s. 211.
- 15 P. Bernatowicz, *Łódzki dialog. O sztuce Kamila Kuskowskiego*, Arton 2006, nr 6, s. 5.
- 16 J. Lubiak, *Dekonstrukcja ram muzeum*, Obieg 2006, nr 2, s. 96.
- 17 H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, Universitas, Kraków 2002, s. 75.
- 18 S. Czekalski, op. cit., s. 26.
- 19 ibidem, s. 25.
- 20 G. Sztabiński, op. cit., s. 75, idem: *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*. WUŁ, Łódź 1992, ss. 132–161.

- 21 K. Kuskowski, *Powrót do korzeni*, rozm. M. Ujma, Teksty.bunkier.com, http://www.bunkier.com.pl/index.php?section=teksty_bunkier&sub=artysta&more=50.
- 22 R. Barthes, *Śmierć autora*, Teksty Drugie 1999, nr 1-2, s. 250.
- 23 M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1999, s. 11.
- 24 H. G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 66.
- 25 M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto 2002.
- 26 S. Czekalski, op. cit., s. 226.
- 27 vide: G. Steiner: *Gramatyki tworzenia*, Zys i S-ka, Poznań 2004.
- 28 B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, WFH, Poznań 2002, s. 164.
- 29 G. Dziamski, *Rehabilitacja Alegorii*, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Drobne rysy w ciągłej katastrofie* Warszawa 1993, s. 125.
- 30 M. Bal, *Dyskurs muzeum*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2005, ss. 365-366.
- 31 R. Nisbet, *Przesady. Słownik filozoficzny*, Aletheia, Warszawa 1998, s. 234.
- 32 T. Pękała, *Sztuka, którą pamiętamy. Postmodernizm a akademizm*, w: *Drogi i ścieżki filozofii kultury. Miscellanea dedykowane profesor Teresie Kostyrko*. WFH, Poznań 2002, s. 38; G. Sztabiński, *Eklektyzm a postmodernizm*, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, WIK, Warszawa 1994, s. 27.
- 33 J. Derrida, *Jednojęzyczność, czyli proteza oryginalna*, Literatura na Świecie 1998, nr 11-12, s. 86.
- 34 W. Benjamin, *Zadania tłumacza*, w: idem, Hubert Orłowski (red.), *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*, WP, Poznań 1996, s. 89.
- 35 E. Rewers, *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór*, w: M. Dąbrowski i T. Wójcik (red.), *Dwudziestowieczność*, UW, Warszawa 2004, s. 89.
- 36 O. Wilde, *Przedmowa*, w: idem: *Portret Doriana Graya*, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław 1991, s. 14.

O GRAFICE

Dariusz Gajewski

Idea grafiki: pomiędzy drukiem cyfrowym a warsztatem klasycznym

Żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi zalsnąć, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestrachu, przeczuciem tej rzeczy bez nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwyty...

Bruno Schulz

Okolice związane z cyfrową grafiką artystyczną, to obszar znacznie rozleglejszy, niż te zaledwie ich zakątki, czy peryferie, do których udaje się dotrzeć. Opis grafik bardzo różnych artystów, wykonanych techniką druku cyfrowego, w kontekście grafiki tradycyjnej, to próba pokazania inności kreacyjnych i warsztatowych, ale też możliwość realizacji na ustalonych zasadach łączenia technik. To notatki z włączęgi, zapiski z różnych spostrzeżeń. Oddając ten zbiór szkiców, notatek, refleksji, rozmów, komentarzy należy podkreślić, że głównym wątkiem zapisków jest dyskusja panelowa pt. *Grafika na krawędzi* zainicjowana przez prezesa Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie, prof. Witolda Skulicza, odbywająca się w Internecie na stronie Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie w 2003 roku, a obejmująca przemyślenia artystów – grafików, teoretyków sztuki, osoby postronne, dotyczące nowej ścieżki w grafice, jaką są techniki cyfrowe. Innym powodem napisania tego tekstu jest rozmowa z grafikiem Mariuszem Pałąk, prowadzącym Pracownię Druku Wypukłego w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Obawia się on nowego narzędzia w grafice artystycznej jakim jest komputer, a na dowód, że jego obawy się sprawdziły, podał przykład dwóch studentów z różnych lat studiów, którzy projekty grafik przygotowali w komputerze, a później na ich podstawie realizowa-

li grafiki w druku wypukłym. Okazało się, że prace różnych osobowości stały się podobne, banalne, bezosobowe, a winnym jest komputer powodujący ich unifikację. Ujawniona nieświadomość odrębności grafiki cyfrowej, była powodem do poszukania jej definicji w oparciu o przykłady grafik artystów posługujących się tą techniką.

Dreszcz przestrachu i fascynacji

Wędrowkę po meandrach *cyfry* rozpoczniemy od dobiegających zewsząd pytań związanych z grafiką cyfrową, są to zagadnienia, które zostaną omówione w kilku punktach:

1. Oryginał a kopia.
2. Pozytyw – negatyw.
3. Struktura i proces.
4. Obraz zasadniczy i obraz uboczny.
5. Łączenie technik graficznych w kontekście rozumienia, czym jest druk cyfrowy, a czym druk tradycyjny.

W grafice artystycznej najważniejszy jest zapis idei (forma tego zapisu może być bardzo różna), a później wykonanie matrycy dającej możliwość powielania obrazu. W tym miejscu odwołajmy się do prac Andrzeja Bednarczyka sięgającego do definicji obrazu graficznego. Matrycami w jego pracach są: małe kamienie zawieszone w przestrzeni tworząc jedną płaszczyznę, szyba (a na niej elementy przeźroczyste i matowe) jako matryca zawieszona nad przestrzenną formą, sześcian w której górna płaszczyzna nawiązuje do zapisu graficznego matrycy, bryła geometryczna zbudowana z układu luster, ekrany monitorów, które nie są dosłownymi ekranami – za szybą widzimy obrazy zawieszone na ścianie, ale szyba tworzy też rodzaj odbicia przestrzeni, która jest przed nami. *Obrazami zasadniczymi* są płaszczyzna wody, w której odbijają się zawieszone kamienie, dwa lustra po dwóch stronach przestrzennej matrycy zbudowanej też z luster. Przemyślenia Andrzeja Bednarczyka idą dalej, jeśli chodzi o zagadnienie obrazu i matrycy, pojawia się w nich dodatkowy element *obraz uboczny*, który jest pokazany bezpośrednio albo wynika z tworzenia się powidoku obrazu. Na podstawie tych prac możemy zrozumieć różne możliwości kreowania obrazu graficznego wraz z proces jego powstawa-

nia. Specyfika kreacyjna takiego obrazu pomaga nam w określeniu czym jest graficzny obraz cyfrowy i jak można go łączyć z innymi technikami. Odwołujemy się tu do pojęcia: *graficzny obraz cyfrowy*, dlatego że obrazy cyfrowe, szczególnie występujące w multimedialnych i intermediach, niekoniecznie muszą mieć cechy graficzne.

Oryginał a kopia

Sięgając do tradycji ASP w Katowicach, czyli do jej jeszcze nie tak odległego czasu, kiedy była filią ASP w Krakowie, natrafiamy na tekst z Biuletynu Informacyjnego ASP w Krakowie, Wydziału Grafiki: *W czasie zreformowania Uczelni przez Juliusza Fałata (1895) wyodrębniono formalnie pracownię graficzną, którą kierował Józef Pankiewicz. Największe zasługi w rozwoju tej dyscypliny położyli Józef Mehoffer, Jan Stanisławski i Leon Wyczółkowski. Ich rozumienie istoty grafiki, jej możliwości kreacyjnych, a nie „reprodukcyjnych” jest do dziś cechą grafiki krakowskiej.* Na uczelniach artystycznych w Polsce, ale chyba nie tylko w Polsce, toczy się dyskusja: czy grafika cyfrowa jest tylko techniką reprodukcyjną, czy mamy do czynienia w jej przypadku z kopią, a nie z oryginałem? Tak jak między innymi na konferencji w ASP w Gdańsku pt. *Grafika na krawędzi*. Temat tej konferencji zainicjowany przez Zbigniewa Gorlaka nawiązywał do krakowskiego Międzynarodowego Triennale Grafiki, do zalewającej nas fali *tsunami* grafiki cyfrowej w kontekście uczenia technik cyfrowych na grafice warsztatowej w uczelniach artystycznych. W tekście głównym do katalogu Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie 2003 Witold Skulicz pisze o globalizacji związanej z technikami cyfrowymi, o nieobliczalnej fali komercjalizacji, *która znalazła nowe, często koszmarnie formy eksploatacji sfery sztuki, nie mające już nic wspólnego z etyką i dobrą wolą wobec świata, w którym żyjemy. W Internecie pojawiają się oferty drukowania na zamówienie »Print on Demand«, można zamówić tysiące obrazków w nielimitowanych edycjach. Pełno jest artystów ofiarujących w internetowym menu całą serię swoich prac na każdy temat. Czy można jeszcze mówić o osobowości artysty?, a Lech Polcyn dodaje w dyskusji: Asymilacja, które to pojęcie powinno być zastosowane w adaptacji kierunków w dziedzinę grafiki przemieniło się w symulację. Udające grafikę fotografie, reprodukowane obrazy przeniesione w różnorakie*

techniki druku stały się upiorem nierozpoznania. W obszarze nieporozumienia znalazła się praca obarczona główną nagrodą. W A.łach Fotografii technika wykorzystywana w tej pracy zapisała się jako klasyczny fotomontaż typu podstawowego – sandwich. Geneza tego typu działań tkwi w całej rozciągłości w Fotografii i nie dajmy się zwieść symulacji innej techniki powielania odbitek, jaką w tym wypadku jest wydruk komputerowy.

Istnieje możliwość korzystania ze skanerów o bardzo dużej rozdzielczości, bębnowych, płaskich, przestrzennych, dzięki którym możemy zeskanować rysunek, obraz, fotografię, zamienić w komputerze kolor, wielkość. Drukarką wielkoformatową możemy wydrukować na papierze taki obraz, ale zachodzi pytanie: czy nie jest to przypadkiem reprodukcja? Artysta posługujący się warsztatem cyfrowym, tym bardziej musi mieć świadomość na czym on polega, a na pewno nie na reprodukowaniu swoich prac powstających w innych technikach. W tym miejscu zwróćmy uwagę na prace Andrzeja Łabuza, w których autor łączy rysunek wychodzący z fotografii, przygotowany cyfrowo z drukiem wkłęsłym. Tematem jego prac są głowy Indian, w których występuje wymiennosc, raz twarz jest narysowana i wydrukowana cyfrowo, albo zestawiona jest z sylwetą twarzy wykonanej w druku wkłęsłym. Innym ciekawym przykładem korzystania z manualnego śladu są monumentalne prace Adama Romaniuka. Obszarem jego doświadczeń jest wprowadzanie do obrazu, budowanego warstwowo, śladów graficznych nawiązujących do wschodniej kaligrafii. Obrazy te są oparte na konstrukcji sztuki europejskiej, gdzie punktem wyjścia jest pejzaż, grupa postaci, zwierzęta, itd. Zmierzają one w eksponowaniu śladów, w kierunku abstrakcji. Romaniuk przeprowadził szereg testów, ustalając nowe standardy możliwości druku cyfrowego na artystycznych papierach graficznych, dowodząc jednocześnie, że może być on użyteczny w pracach wymagających szczególnej jakości. Innym interesującym artystą, u którego dostrzegamy płynne przejście od klasycznego warsztatu, druku wypukłego, do druku cyfrowego poprzez łączenie druku wypukłego z cyfrowym jest Stephen Inggs, który świadomie rezygnuje z klasycznej techniki na rzecz obrazu graficznego opartego na pozornej przedmiotowości (praca nagrodzona na MTG w Krakowie w 2003 roku). Praca ta przedstawia zwinięty drut położony na białoszarej płaszczyźnie. Ważniejszy jest w niej przekaz

niż wartości estetyczne. Artystą, któremu udaje się równoważyć określoną estetykę jest nią płaszczyzna ściany, czasami pokryta tapetą, z przekazywaniem określonych treści (są to prace bliskie Jana Vermera Van Delf) jest Belg, Michel Cleempoel. W pracach tych przestrzeń została uchwycona poprzez zarejestrowanie światła, a w jego ostatnich pracach można zauważyć pokazanie przestrzeni za pomocą zadrukowanych cyfrowo płaszczyzn materiału, który jest swobodnie zawieszony w przestrzeni.

Te wymienione przykłady wskazują, że obraz cyfrowy zmierza przynajmniej w dwóch kierunkach. Jest kontynuacją klasycznego myślenia o obrazie i poszukuje swojego odrębnego języka, aby na przykład opowiadać o współczesnym świecie. Nie wiemy na ile cyfrowy obraz graficzny i jego kontekst będzie się zmieniał, ale na pewno tak będzie.

Inny aspekt tego zagadnienia to świadomość, że z jednego obrazu graficznego można uzyskać nieograniczoną ilość klonów tego samego obrazu, powstających przez kopiowanie. Dla wielu odbiorców dysonansem w wartościowaniu jest niepewność dotycząca tego, kiedy mamy do czynienia z oryginałem, a kiedy z kopią. Rozróżnienie tego jest tym trudniejsze, że obraz cyfrowy nie posiada fizycznego oryginału. Matryca cyfrowa zapisana jest w formie pliku, który przenosimy do różnego rodzaju urządzeń. Istnieje możliwość elektronicznego oznaczenia go i zablokowania klonowania, a tym samym ograniczenie jego edycji do pojedynczego dzieła. Można też ten obraz zablokować tak, że nie da się go skopiować poza plikiem – matrycą. To sami artyści wprowadzili własne zasady autoryzacji dzieł, dbając o ograniczenie ich nielimitowanego powielania.

W przywoływanej już dyskusji – *Grafika na krawędzi* – Alicia Candiani wyraziła w wielce elokwentny sposób pogląd iż *grafika coraz bardziej scala się z procesami hybrydyzacji występującymi we wszystkich innych przejawach sztuki, wchodząc na obszary strategii i przestrzeni rozmaitych innych dziedzin*. Stwierdzenie to kieruje ku zjawisku równoległych procesów artystycznych i łączy nierozzerwalnie z myślą Waltera Benjamina, iż podział na oryginał i kopię jest topologiczny. Jak dopowie tam Basil Colin Frank po to, by coś reprodukcja, usuwa się to z „miejsca narodzin”. Kopia nie posiada korzeni. Oryginał posiada owo miejsce oraz aurę, która jest niezbędna do koncepcji autentyczności.

Pozytyw – negatyw

Metoda, którą się posługuje jest żmudna. Nie jest to akwaforta, ale tzw. cliché-verre (płyta szklana). Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny, pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany negatywny (NEGATYWOWY), przeświecający rysunek traktuje się jak negatyw fotograficzny, tj. kopiuje się w ramce fotograficznej na papierze światłoczułym, wywołuje, utrzuca i zmywa – proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny – praca także. Mam oferty »Raju« na kilka odbitek – nie wykonuję jej choć można by zarobić kilkaset złotych. Do masowej produkcji technika ta nie jest.

Bruno Schulz

Grafika to proces zmieniający się od estetyki opartej na pięćsetletniej technologii do nowych mediów. W grafice tradycyjnej mówimy kolor a myślimy farba. Rozróżniamy farby transparentne i kryjące. Kolor powstaje na zasadzie nakładania matryc. W grafice budowanej w komputerze mamy do czynienia z kolorem na różnych poziomach jasności – możemy ten kolor budować od pełnego krycia, poprzez kolejne stopnie rozjaśniania, aż do takiej jasności, że kolor zniknie i pozostanie barwa podłoża (kolor tonalny). Wszystkie tony pośrednie uzyskuje się poprzez nakładanie farby w postaci siatki drobnych punkcików, a rozjaśnianie koloru to stosunek powierzchni kropek 100 % farby do wyzierającej spomiędzy nich reszty niezadrukowanego jaśniejszego podłoża. Podstawowe palety kolorów to: Cyan, Magenta, Yellow (CMY), Red, Green, Blue (RGB), skala szarości, a także barwy pantonowe. Palety te pozwalają bardzo precyzyjnie określić kolory w obrazie. Kolor może mieć właściwości świecące. W klasycznym warsztacie podobne efekty próbowano uzyskać przez używanie farb metalicznych i fluorestencyjnych. Nie można oczekiwać, że obraz graficzny konstruowany w kolorze, zamieniony na skalę szarości będzie funkcjonował na zasadzie bieli i czerni. Skala szarości będzie wypadkową kolorów Cyan, Magenta, Yellow, osłabionych w saturacji. Musimy jakby stworzyć ten obraz na nowo, przerzucając kanały CMY do Czerni.

Tego typu myślenie widać w pracach Morimoto Junichi, są to ascetyczne płaszczyzny, w których pojawia się parę jakby wypukłych pionowych linii, albo układy drewnianych patyków sfotografowanych, albo zeskanowanych. Kreacja u Morimoto Junichi nie odbywa w komputerze, ale

na określonej rzeczywistej płaszczyźnie, na której układane są w szczególny sposób kawałki drewna. Prace te można porównać do prac Ante Kuduk. Ona jednak kreuje je w komputerze, wycinając i układając, tworzy z elementów podobnych do patyków (przestrzenne linie) przestrzenie oparte na rytmach, wprowadzając kolor na zasadzie rozpikselowanych fragmentów linii, albo plam barwnych. Jest w tych pracach myślenie na zasadzie bieli i czerni, plus kolor. Wyraźny rozdźwięk kolor albo czern, gdzie kolor mocno działa, a czern mocno oddziałuje tworząc napięcia, emocje.

Lub inaczej, kolor i czern zamknięte w sześciokątnej formie, nawiązują do siedemnastowiecznego polskiego portretu trumienne, powodując bardzo mocne ich oddziaływanie. Autorem tych prac jest Tomasz Struk (Grand Prix Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie i Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach w 2000 roku). Kolor błękitny odbity na zasadzie lustra, aby działać na widza został zamknięty w ciemnej przestrzeni, nie w czarnej, ale ciemnobrązowej zbudowanej na zasadzie rozdrgania przestrzeni jak w obrazach Georgesa Seurata. Czarne sześciokąty rzucone jako projekcje na płótno – seria *Projekcje* – dające efekt rastra, drukowane są w czterech różnych odcieniach czerni (będzie to mieć znaczenie przy omówieniu problemu: obraz zasadniczego i obraz uboczny). Rozpatrywanie obrazu cyfrowego jako pozytyw i negatyw ściśle wiąże się z obrazem wychodzącym z fotografii, która posiada cechy graficzne, jak u Thoma O’Connora (praca nagrodzona na MTG w Krakowie 2003 r.).

Struktura i proces

Tradycyjna definicja grafiki wiąże się pojęciem matrycy. Czy plik komputerowy może stanowić matrycę? Czy zamiast »grafika komputerowa« powinno się raczej mówić »obraz cyfrowy«, czy są one tym samym. W miarę poszerzania się pojęcia grafiki zadajemy sobie coraz częściej pytanie co stanowi o tym że grafika jest grafiką. – tak w kilkakrotnie przywoływanej tu już dyskusji mówiła Sarah Sliwa. Można by dyskutować bardzo długo na ten temat. Powiedzmy, że zadanie wstępne na drugim roku studiów, w Pracowni Technik Cyfrowych w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, dotyczące myślenia o grafice w oparciu o ślady graficzne, matrycę naturalną, poszukiwanie struktur i faktur graficznych, zeskanowanych, sfotografowa-

nych, a potem wprowadzenie tego materiału do komputera jest dla grafika doświadczeniem bardzo pouczającym. Bez świadomości, swobody i pewnego rodzaju determinacji w kreowaniu idei grafiki działania te nic nie dają, są ślepy m zaułkiem.

Komputer i programy graficzne (przede wszystkim Photoshop) dla artysty powinny być poligonem doświadczeń. Nieograniczona swoboda w konstruowaniu, albo dekonstruowaniu obrazu graficznego powinna zmierzać do stworzenia nie tylko ciekawej idei grafiki, ale do przeniesienia wartości indywidualnych – zdanie to, to cytat z Adama Romanika i Mariana Oslislo (*Trzeba humanizować narzędzie jakim jest komputer*).

Z tego krótkiego opisu wynika, że struktura obrazu cyfrowego jest bardzo złożona. Niektórzy błędnie myślą, że obraz ten jest skonstruowany tylko z pikseli (odwołujący się do mozaik rzymskich). Twórca posługując się tym warsztatem może głęboko wniknąć w genetykę obrazu, przekształcać go i doskonalić wersje w obrębie pliku matrycy. Można udoskonalać taki obraz w nieskończoność, precyzować go, wracać do punktu wyjścia. Tak właśnie tworzy swoje obrazy Jan Pamuła, który od początku lat siedemdziesiątych uprawia abstrakcję geometryczną. Na początku lat osiemdziesiątych przy pomocy komputera stworzył cykle graficzne *Obiekty Geometryczne*, w latach dziewięćdziesiątych *Serię Komputerową I* i *Serię Komputerową II*.

Strukturalność obrazu cyfrowego może być bardzo różna (ślady graficzne, rysunkowe, malarskie, fotografia, skany, światło, kolor, itd.). W pracach opartych na technice cyfrowej Changa Soo Kim widzimy złożoność tego języka. Autor tworzy cykl portretów, które są dokumentalnym zapisem. Są to pojedyncze postacie jakby zatrzymane w ruchu, albo grupy postaci składające się z portretów zestawionych ze sobą . W jednej z takich prac, trzy postacie wpisane są w formę czterech kwadratów, pierwsza postać jest widziana z dwóch stron, druga wykonuje ruch do góry w prawo, a trzecia jakby na chwilę się zatrzymała. Można widzieć w tych pracach duże związki z portretami Rembrandta. Rastrem, który je buduje są pomniejszone portrety, dostrzegamy je dopiero z bliska. Innym ich elementem jest dodatkowe wprowadzenie koloru, który tnie portret na kilka płaszczyzn. W portrecie młodego człowieka, zestawienie rastra (małe portrety)

ostrego i nieostrego stworzyło efekt, jakbyśmy postać widzieli przez szybę, po której spływają krople wody. Jeszcze innym, bardzo ciekawym artystą przywiązującym bardzo dużą wagę do rastra z którego buduje swoje prace jest Waldemar Węgrzyn.

Może jeszcze powiem parę słów na temat skanu, jako ważnego elementu obrazu cyfrowego. Skaner poza możliwościami kopiowania, reprodukcji płaskich obrazów pozwala na odwzorowanie powierzchni trójwymiarowej, jest to szczególny rodzaj fotografii cyfrowej, pozwalający na skopiowanie materiału z bardzo wysoką rozdzielczością. Wprowadzenie takiego obrazu w przestrzeń dzieła plastycznego otwiera jego nowe możliwości. Obraz zawierający skan przedmiotu staje się nie tylko odwzwierciedleniem jego cech ikonicznych, ale także przy bardzo dużych rozdzielczościach – precyzyjnym zapisem informacji wizualnej (zbiór danych o przedmiocie, strukturze jego powierzchni, przestrzeni). Mirosław Pawłowski prezentuje na swoich ostatnich wystawach (wystawa indywidualna w ramach IMPACT Berlin-Poznań, wystawa pedagogów ASP w Poznaniu w Starym Browarze 2005) cykl monumentalnych grafik drukowanych na foli banerowej. Prace te bezpośrednio odwołują się do zunifikowanej postaci przepuszczonej przez skaner. Zadajemy sobie pytanie: czy rozwój wysokich technologii jest dla artysty zagrożeniem ? *Postać* w pracach Mirosława Pawłowskiego jest bezosobowa, jest manekinem, robotem. Następuje jej powielenie (dwie takie same postacie na jednym obrazie). Nie widzimy oczu, są zasłonięte czarnym paskiem. Przestrzeń to białe punkty na czarnym tle, biała poruszona linia przecinająca twarz, albo paski cienkich linii tworzące negatywowy kod kreskowy.

Inny typ pionowych linii tworzących strukturę obrazu dostrzegamy w pracach Haruko Cho. W cyklu prac pt. *Poduszka*, drukowanych na bibule japońskiej w piękny sposób autorka łączy tradycję z nowoczesnym myśleniem o grafice.

Obraz zasadniczy i obraz uboczny

Obraz zasadniczy ściśle wiąże się z ideą grafiki. Musi być ona jasno sprecyzowana, może odwoływać się do natury, nauki, historii sztuki, kultury, literatury, muzyki, poezji, tańca, fotografii kreacyjnej i dokumentalnej, fil-

mu, teatru, komiksu itd. W ostatnich pracach Tomasz Struk – seria *Projekcje* – pięciokąt nawiązujący do portretów trumiennych jest na zasadzie projekcji wyświetlany na płótno, na którym ujawnia się jego struktura graficzna. Przeniesiona została więc idea obiektu znajdującego się w określonym miejscu, rzucającego cień na materiał tworzący w ten sposób obraz uboczny. Obrazem nie jest obiekt, ale jego cień.

W katalogu do ostatniej wystawy Tomasza Struka w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2004 roku, w słowach wstępnych Andy Rottenberga, czytamy: *Każdy motyw (ten wzięty z natury i ten zapożyczony z kultury) obciążony jest swoją własną »pamięcią«. Motyw z Recyklingu, użyty powtórnie przekazuje nam »pamięć z drugiej ręki«. To znów słowa Struka: Pamięć z drugiej ręki, to nic innego jak pamięć własna, na którą nałożona jest pamięć procesu jej odzyskania, owego recyklingu. Pamięć pierwsza, niosąca swój własny motyw, może być też krzyżowana z inną pierwszą pamięcią, przenoszącą inny motyw. Proces krzyżowania jest już jednak zabiegiem zastaniającym, budującym strukturę warstwy nie tylko na poziomie konstrukcji dzieła, ale i jego tekstu.*

Łączenie technik graficznych – druku cyfrowego i warsztatu klasycznego

Na ostatnim MTG w Krakowie 2003, można było zauważyć, że kilkanaście osób łączy technikę cyfrową z tradycyjnym warsztatem. Jest to rodzaj pomostu pomiędzy tradycją a najnowszymi osiągnięciami w tej dziedzinie. Współudział w projekcie Adama Romaniuka, pt. *Druk cyfrowy w praktyce grafiki artystycznej* pokazał, jak duże znaczenie w grafice ma odpowiednie dostosowanie papieru do danej techniki. Przetestowane zostały wszystkie papiery graficzne pod kątem druku cyfrowego. Badania na ten temat spowodowały wypuszczenie na rynek papierów graficznych powlekanych (przez firmę Canson), nadających się zarówno do grafiki tradycyjnej (wypukłódruk, wklęsłódruk, druk płaski) jak i do grafiki cyfrowej. Łączenie technik, druku cyfrowego z drukiem tradycyjnym jest na pewno ciekawą ścieżką w grafice artystycznej. Musimy wtedy zdefiniować jak zestawić ślady np. drzeworytu, bądź suchej igły, czy mezzotinty z techniką cyfrową. Poszerzając pole działania możemy patrzeć na grafikę z szerszej perspektywy. Docieramy głębiej, do definicji, założeń. Jak powie lau-

reatka Grad Prix MTG 2003, Davida Kidd: *Swoje najnowsze prace drukuję z formy elektronicznej. Zauważam, że brak obecnie bogatych a subtelnych warstw i wgniecień farby na papierze. Może dzięki chęci otrzymania bogatszej powierzchni i rozbicia fotograficznej iluzji jestem nadal grafikiem, na którego wpływ mają doświadczenia formalne moich wcześniejszych studiów, a Richard Noyce doda: Kubiści włączyli do swoich obrazów skrawki gazet, da-daści posługiwali się istnym chaosem dostępnych mediów, by przypuścić swój szturm na pałace rozsądku, artyści pop-artowi przywłaszczyli sobie wszystko i cokolwiek, tylko uznawali za zasadniczy bądź możliwy sposób kwestionowania konsumpcjonizmu społecznego i elitarnych odbiorców sztuk akademickich. Pewna swoboda w używaniu środków plastycznych, pod różnym kątem jest szczególnie uzasadniona w druku cyfrowym, albo w łączeniu technik.*

Podsumowanie

Techniki cyfrowe to nowy odrębny rodzaj wrażliwości, nowe narzędzia mogą wizualizować ludzką wyobraźnię tworząc pomost pomiędzy tradycją a przyszłością. Na ile chcemy nadążyć za przemianami w sztuce, ujawniającymi prawdę o cywilizacji i kierunkach ludzkich poszukiwań, jest sprawą indywidualną. Świadomość, że jest coś takiego jak pamięć cyfrowa, która zarazem jest matrycą graficzną jest fascynujące, ale pamiętajmy, że jest ona zaledwie protezą ludzkiej pamięci. Na ile będziemy z niej korzystać zależy od nas samych, od naszej wyobraźni, fascynacji, pamięci z przeszłości, którą możemy przenieść w postaci obrazu, tu i teraz. Techniki cyfrowe na pewno będą się dalej dynamicznie rozwijać. Czy jest to już *post-grafika*, czas pokaże. *Współczesna grafika podlega ewolucjom dzięki własnym transformacjom i połączeniom zdefiniowanym przez jej aspekty multikulturowe, multimedialne i multi-technologiczne.* Pełniejszy obraz dotykanych tu zagadnień związanych z autonomicznością tego warsztatu zostanie przedstawiony w książce, którą pisze Richard Noyce. Będzie ona bardzo ciekawą pozycją dotyczącą grafiki współczesnej, poszerzonej o techniki cyfrowe: *Obecnie badam krawędzie świata grafiki, by opublikować je w swojej trzeciej książce, której publikację zaplanowano na rok 2006. Tytuł roboczy brzmi: »Printmaking on the Edge«, a zakres prowadzonych przede mną badań obejmuje następujące zagadnienia:*

- tradycyjne techniki »posunięte do ekstremów« w nowe i ciekawe sposoby: rozmiary, połączenia, itp.,
- techniki wykorzystujące nowe i niezwykle materiały,
- techniki cyfrowe wykorzystujące techniki tradycyjne,
- grafika jako sztuka publiczna,
- grafika zajmująca się tematyką tożsamości,
- grafika o dużej skali,
- grafika do publikacji w sieci oraz jej implikacje,
- grafika jako część instalacji.

Druk cyfrowy, bo tak już się mówi o tej technice, staje się samodzielną dyscypliną plastyczną powstającą za pośrednictwem komputera przez zastosowanie graficznych programów komputerowych. Technika ta nie jest więc imitacją klasycznych dyscyplin plastycznych, lecz autonomiczną techniką posiadającą własne środki ekspresji, narzędzia i przestrzenie. Można za jej pomocą realizować dzieła plastyczne odnoszące się do tradycyjnego warsztatu. Ale można też tworzyć odrębne zjawiska estetyczne w oparciu o osobliwości, czy unikalne własności techniczne narzędzi, środków ekspresji oraz możliwości edycyjnych. Cechą tej techniki jest trwałość zapisu (klonowanie, wirtualność), czyli potencjalna możliwość odtwarzania informacji, a także szerokopasmowość przekazu (możliwość przesyłania informacji za pomocą wszelkich form komunikacji cyfrowej, uaktywnianie jej i powtórna wielokrotną edycję w warunkach wybranych przez odbiorcę).

Druk cyfrowy ze względu na swoje odmiany (wektorowa, bitmapowa, obiektowa) stwarza możliwość różnego sposobu patrzenia, np. na obraz bitmapowy można patrzeć jako na całość, ale też można go w nieskończoność powiększać i wnikać w głąb obserwując jego szczegóły.

Obraz cyfrowy może być statyczny (w grafice cyfrowej ważna jest jego struktura, forma), może też po obróbce stać się przedmiotem animacji i w konsekwencji związanych z nią eksperymentów z formą interaktywną włącznie.

Dialog z cyfrowym cieniem

W drugiej połowie XX wieku nastąpił lawinowy rozwój nowych technik poligraficznych, a w ostatnim okresie pojawił się druk cyfrowy, który związany jest bardziej z techniką komputerową i przetwarzaniem danych niż z tradycyjnie rozumianym drukiem. Bezpośrednie przetwarzanie danych bez użycia matrycy (w znaczeniu tradycyjnym) stało się dla wielu fachowców od poligrafii rzeczą niewyobrażalną. Przemysł poligraficzny uznał druk cyfrowy za jedną z technologii druku; obok offsetu, współczesnego druku wkłęsłego, fleksodruku oraz sitodruku. Druk cyfrowy obejmuje bowiem zbyt wiele możliwości technologicznych aby zaklasyfikować go do jednej z tych grup. Został zaakceptowany jako odrębna technologia, która dzięki swoim właściwościom i możliwościom zaistniała jako samodzielna metoda druku.

Druk cyfrowy jako technologia dostępna dla każdego użytkownika komputera stwarza nową perspektywę kulturową. Nowe technologie ujawniają pełne spektrum swoich możliwości dopiero w trakcie prób ich zastosowania wykraczających poza ramy standardów przewidzianych przez konstruktorów i producentów. Artyści graficy śledząc rozwój nowego warsztatu prawie natychmiast zaczęli penetrować nowe obszary poszerzające możliwości realizacji grafiki artystycznej. Pojawienie się komputera oraz wielkoformatowych ploterów drukujących spowodowało zainteresowanie tymi urządzeniami nie tylko młodzieży, ale również znanych, czołowych artystów posiadających niekwestionowany dorobek twórczy, takich jak Jan Pamuła, Krzysztof Kiwerski, Tadeusz Dominik, Zdzisław Beksiński, Wojciech Miler, Aleksander Olszewski, Barbara Bałdyga, Grzegorz Banaszekiewicz, Tomasz Struk, Mirosław Pawłowski, Waldemar Węgrzyn.

Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Jan Pamuła, malarz, grafik, projektant, twórca pionierskich grafik komputerowych, w wywiadzie dotyczącym początków swojej twórczości w obszarze grafiki kom-

puterowej i druku cyfrowego, powiedział: *Już w latach 70., budując systemy i układy geometryczne, myślałem o wykorzystaniu komputera. Pod koniec lat 60. sztuka komputerowa była znana i tworzona w elitarnych środowiskach, na styku nauki i sztuki. Robiono jej wystawy o szerokim zasięgu, więc ja również przechodząc z obrazów romantyczno – metaforycznych do geometrycznych, do działań systemowych, od razu pomyślałem o komputerze. Było to naturalne pragnienie jego użycia i udało mi się to w roku 1980 w Paryżu, w Centre Georges Pompidou. Tam właśnie w Atelier des Recherches Techniques Avancees miałem możliwość korzystania z pomocy informatyka, programisty, który stworzył odpowiedni program, dzięki któremu mogłem zrealizować pierwszą serię rysunków komputerowych wykonanych na drukarce cyfrowej.* Te pierwsze prace Jana Pamuły do dziś funkcjonują nie tracąc nic z graficznego uroku i niezwykłej prostoty. Można by wymieniać jeszcze wiele nazwisk znakomitych artystów, a i tak niemożliwe byłoby przybliżenie wielkości grupy i skali zainteresowań tą techniką druku.

Artysta grafik realizując swoje prace przy użyciu komputera jako narzędzia, najczęściej zdaje sobie sprawę z pewnych implikacji, jakie to niesie dla pewnych środowisk i kręgów artystycznych. Wiemy doskonale, iż nie wszyscy artyści do końca akceptują cyfrowe „wytwory” jako element sztuki graficznej. Pozorna łatwość kreacji prac z użyciem komputera nie oznacza iż zbędna stała się rola twórcy. Mnogość i dostępność narzędzi, różnorodnych filtrów i programów graficznych nie gwarantuje, iż przypadkowy użytkownik jest w stanie stworzyć cokolwiek sensownego i wartościowego. Świadomość, wyczucie i wizja artystyczna jest tu potrzebna podobnie jak w przypadku innych tradycyjnych narzędzi, takich jak rylec, dłuto, ołówek czy pędzel. Bo czy zamierzeniem artysty jest, by jego prace były odczytywane jako wynik działania konkretnego filtra? By rozpoznać program komputerowy, w którym zostały stworzone? Artysta konstruując pracę, tworzy ją w swoim umyśle i stara się ją skonkretyzować w najdoskonalszej formie. Komputer z odpowiednim oprogramowaniem są jedynie miejscem – sceną, na której dokonuje się akt twórczy z wykorzystaniem narzędzi w takim zakresie w jakim jest to potrzebne, bez nadmiernej erudycji i zbędnych fajerwerków.

Przyszła era nowych technologii, grafika warsztatowa stanęła wobec tego wyzwania i musiała się na nowo określić. Pierwsza faza tego procesu polegała na poznawaniu oprogramowania, czyli tego, co nam firma (producent oprogramowania) proponowała i to były pierwsze próby konstruowania obrazu. Zaobserwować można dwie grupy grafików posługujących się tym warsztatem. Pierwsza to grupa wykorzystująca maksymalnie możliwości cyfrowego przetwarzania obrazu poprzez między innymi: histogram obrazu, segmentację, filtrowanie, binaryzację, transformację geometryczną, transformację pomiędzy przestrzeniami barw, kodowanie, kompresję, zastosowanie morfologii matematycznej. Grupa ta idzie w stronę działań multimedialnych, gdyż cyfrowe przetwarzanie obrazu (Digital Image Processing, DIP) wchodzi w zakres cyfrowego przetwarzania sygnałów (Digital Signal Processing, DSP) do którego zaliczają się również: cyfrowe przetwarzanie dźwięku i mowy. Druga grupa, eksperymentująca z nowym narzędziem, nagina go do własnych wyobrażeń. Dziś już można powiedzieć, że jest to spora grupa grafików o wyraźnej proweniencji warsztatowej, która nie korzysta prawie z żadnego predefiniowanego narzędzia. Większość tych grafików twierdzi, że narzędzia te tworzą ślad zbyt zobiektywizowany, który jest śladem matematycznym; śladem pozbawionym elementu ukrytej emocji, która jest niezbędna, żeby mogło zaistnieć dzieło jako obiekt sztuki. Konstruują oni ten własny ślad w nowej technologii, ale oparty na osobistym doświadczeniu. Podkreślają genialność narzędzia, które ma nieograniczone możliwości poza tymi, które już znają i z których chętnie korzystają kierując się wcześniejszym doświadczeniem warsztatowym.

Obraz cyfrowy ma wiele cech niezwykle praktycznych, jak chociażby to, że można wrócić do dowolnej fazy poprzedzającej stan aktualny, dowolnego etapu rozwijania pracy, co było niemożliwe w tradycyjnym budowaniu obrazu. Oczywiście można powiedzieć, że ma to dobre i złe strony. Artysta musi podejmować decyzje na każdym etapie tworzenia. W tradycyjnym warsztacie graficznym dużo większa była rola ryzyka. Każda podjęta decyzja była ostateczna i nieodwracalna. Obecnie kwestia odwracalności jest zawsze otwarta, tzn., że można wrócić do kroków wcześniejszych i wybrać inną ścieżkę działania. Ale należy zwrócić uwagę na bar-

dzo ważną rzecz: tak czy inaczej pozostaje kwestia tożsamości dziedziny poprzez zachowanie matrycy. Jedynie charakter tej matrycy uległ zmianie. Dawniej matryca była w postaci fizycznej, substancjalnej, a tutaj jest matrycą cyfrową, to znaczy jest zapisaną informacją o niej w postaci kodu. Ponownie zatem pojawia się pytanie, które 10 lat temu wydawało się rozstrzygnięte: czym jest obraz matrycy i jaki on ma charakter? Stało na tym, że ten obraz jest uobecnieniem nieobecnego, tzn. dla nas, którzy jesteśmy odbiorcami on jest, podczas, gdy faktycznie tego obrazu nie ma. Matryca finalizuje się dopiero w wydruku, ale w grafice klasycznej było tak, że była odbitka, bo to był rezultat pracy, ale była gdzieś w pracowni matryca w postaci fizycznej, a teraz matrycą jest plik danych. I jest jeszcze jedna różnica bardzo poważna, podstawowa, taka, że przy klasycznej matrycy w trakcie odbijania dokonuje się szeregu poprawek, pojawiają się elementy przypadku, a każda odbitka jest samoistna. Natomiast w druku cyfrowym, przy ustaleniu trybu i profilów druku, które sobie założymy, czyli zdefiniujemy, uzyskamy identyczną odbitkę od pierwszej do ostatniej. I to jest właśnie jeden z tych elementów, z którego istnienia wszyscy powinni sobie zdać sprawę w trakcie budowania obrazu, bo muszą wiedzieć, że jeżeli chcą coś zmacerować, to co często właśnie przy trawieniu, czy przy budowaniu klasycznej matrycy należało fizycznie wykonać, to w nowej technologii należy ten proces w odpowiedni sposób zainicjować przewidując finalny rezultat. Zabierając się za grafikę cyfrową bez właściwego doświadczenia jest się skazanym na narzędzia komputerowe, zaprogramowane przez informatyka, a nie artystę, narzędzia które proponuje producent programu, czyli w efekcie ślad, który jest całkowicie anonimowy. Jest to rozpoznawalne wyłącznie przez tych twórców, za którymi stoi doświadczenie matrycy tradycyjnej. Dla przeciętnego odbiorcy różnica jakości śladu graficznego jest nierozpoznawalna.

W tym kontekście artysta staje się ponownie outsiderem. I to jest problem dzisiejszy. Nie dotyczy to tylko grafiki, ale całej sztuki, która zderza się z nową technologią i z tym, że technologia zawłaszcza nasze życie i pochłania nas. Wszystkie jego obszary są zaanektowane przez cyfrę, zdigitalizowanie, a możliwość manipulowania rzeczywistością jest gigantyczna. Pojawia się więc pytanie: czyja ocena będzie ważna? Czy twórców,

za którymi stoi świadomość, o której tutaj mówimy, czy tych, którzy tworząc grafikę cyfrową fascynują się możliwościami szybkiego przetwarzania obrazu zdobywając akceptację świata? Czyja decyzja ma to uruchomić i co z tego ma wynikać? Dlatego ważne jest, aby wszyscy, którzy zajmują się grafiką cyfrową doświadczając sztuki, uczestniczyli w budowaniu komunikatu o multimedialnym charakterze, pamiętając, że byli tacy wielcy artyści jak Jerzy Panek, Marian Malina, Stanisław Gawron, Mieczysław Wejman, Andrzej Pietsch, Victor Pasmore, Joan Hernández Pijuan, Antonio Saura, Albin Brunovsky, Maurice Pasternak, Leonardo Lasansky i wielu, wielu innych, którym zawdzięczamy naszą świadomość.

Wracając do samego pojęcia – zadajemy sobie pytanie; czy jesteśmy w stanie dziś sformułować definicję grafiki? Dorota Folga- Januszewska uważa, że dziś grafika nie jest już dziedziną sztuki, ale sposobem myślenia, postawą, niczym nie ograniczoną technologicznie. Grafika, dla której głównym wyznacznikiem było powielanie, dziś w nowym rozumieniu straciła rację bytu, gdyż powielanie nie jest żadnym istotnym kryterium. W gruncie rzeczy, jeśli miałbym powiedzieć, czym charakteryzuje się grafika, to sposobem myślenia, strategicznym sposobem myślenia obrazem, również od strony technologicznej i jego konstrukcji. Gdyż wszystko wzięło się z matrycy, z technologii. Technologia zmusiła nas do myślenia warstwami i tym samym ma związek z aktualnym momentem cywilizacyjnym. Tworząc obraz musimy w wyobraźni dokonać separacji obrazu na matrycę w przypadku grafiki klasycznej, lub warstw gdy patrzymy na grafikę cyfrową, czy tworzoną w przestrzeni wirtualnej. To wszystko są warstwy. Dzisiaj mamy też grafikę przestrzenną, możemy wejść w przestrzeń obrazu, między warstwy. Aktualnie artyści uzyskują także efekty zbliżone do hologramu, ale innymi metodami, w sposób bardzo prosty, poprzez projekcje na chmurach, parze, dymie, tiulach, tkaninach mimo przeźroczystości zatrzymujących obraz. A wracając do tego, czym jest dzisiaj grafika, to można powiedzieć, że niewątpliwie jest to sposób myślenia, sposób budowania obrazu. Nie używałbym tu słowa grafika, tylko właśnie obraz. Mamy niewątpliwie do czynienia z obrazem graficznym wszędzie – od przysłowiowej filiżanki do Internetu, telewizji, filmu, wydawnictw, ulotek, projekcji w przestrzeni miejskiej, wszędzie.

Ogród graficzny – nowoczesne technologie uprawy

Paweł Frąckiewicz

Co znaczy sztuka mediów i jakie ma związki z grafiką?

Obszerny jest zakres zagadnień zawartych w pierwszej części pytania, czyli znaczenie sztuki mediów. Po pierwsze należy określić, co rozumiemy przez pojęcie sztuki mediów, po drugie określić, czy znaczenie sztuki mediów zasadniczo odbiega od znaczenia sztuki w ogóle. Przy okazji nieuniknione może być zwrócenie uwagi właśnie na ten aspekt, czyli znaczenie sztuki w ogóle. Już sam w sobie niezwykle szeroki, dodatkowo w wielu miejscach spekulatywny. Trzeba podkreślić, że znaczenie sztuki mediów zasadniczo nie różni się od pojęcia sztuki, w rozumieniu awangardy XX., co skądinąd jest tezą ryzykowną. Z pewnością jednak można wyróżnić pola, w których to znaczenie w dużym stopniu poszerza, a w wielu wypadkach wyznacza nowe obszary, do tej pory dla sztuki niedostępne, bądź odsłania nowe perspektywy do tej pory ukryte. I ta kwestia właśnie, czyli rozszerzenie znaczenia, czy znaczeń (samo określenie znaczenie nastrocza szereg problemów interpretacyjnych, bo znów możemy spytać, o jakie znaczenie chodzi i do jakich wartości to znaczenie się odnosi, wartości formalnych, *postrzeżeniowo-mentalnych*, semantycznych, czy może socjologicznych) sztuki w ogóle, przez sztuki mediów byłoby trzecim i chyba najistotniejszym punktem tych rozważań.

Precyzując, wskażmy jakie rodzaje działań obejmuje określenie sztuki mediów? Najbardziej zasadne wydaje się skłanianie z jednej strony do teorii sztuki elektronicznej i technologicznej Franka Poppera, a z drugiej strony do teorii aparatu *Vilema Flusera*. Tak rozumiejąc sztukę mediów należałoby wymienić wszelkie działania *fotomedialne*, więc przede wszystkim fotografię i film. W końcu wszelkie działania bazujące na *ucyfrowionym* obrazie, a szerzej na zdigitalizowanej informacji, gdzie w roli podstawowego narzędzia (aparatu?) wykorzystywany jest komputer. W obrębie

tych działań występuje szczególnie skomplikowana sytuacja wynikająca z niemożności precyzyjnej kategoryzacji istniejących zjawisk. Wspólny mianownik mają tu działania o różnym natężeniu obecności cyfrowego medium. Od tych o najniższej wartości (cyfrowa obróbka istniejącego w rzeczywistości obrazu) do powoływania dzieł w pełni wirtualnych.

Przypatrując się zjawiskom zaliczanym do sztuki mediów, zaczynaemy zdawać sobie sprawę z ogromnej złożoności i wielowątkowości omawianej kwestii. Pytanie o wspólny mianownik działań wywołuje wielorakie implikacje, które przy rozwinięciu odsłaniają kolejne wątki. Na tym etapie rozważań możemy zadać sobie kolejne pytanie, w jakim stopniu określenie sztuki mediów jest adekwatne do opisywanych zjawisk? Idąc tropem myśli *Vilema Flusera*, może właściwszym określeniem byłoby sztuka aparatu, bądź nawet sztuka programu. Jako określenia precyzyjnie definiujące proces powstawania, a nawet, późniejszego funkcjonowania wytworów wywodzących się z tego nurtu sztuki. Ich zaletą jest także duża pojemność znaczeniowa łącząca w sobie nie tylko działania z zakresu sztuk wizualnych, ale także sztukę filmową, zjawiska muzyczne i całą rozpiętość dokonań nie poddających się jednoznacznej kategoryzacji. Również teoria sztuki elektronicznej i technologicznej Franka Poppera znajduje zastosowanie w tym miejscu, choć jeszcze szerzej kreśli ramy zjawiska. Popper zalicza do sztuki technologicznej całość produkcji artystycznej powstałej w wyniku związków sztuk pięknych z naukami ścisłymi i technologią, a początek tego procesu datuje na wiek XIX.

Kolejnym aspektem sztuki mediów jest niespotykana dotąd w dziejach obecność pośredniczącego w akcie kreacji aparatu, a precyzyjnie programu zawartego w owym aparacie. Powoduje to pojawienie się pojęcia *intermedialności* uzasadnianego możliwością przenoszenia kreacji z jednego medium na drugie. Przykładem tu może być fotografia lub film, których od zarania dotyczyła kwestia pośrednictwa aparatu, natomiast *intermedialność* jest w tym wypadku cechą nabytą i w większym stopniu dotyczy filmu niż samej fotografii. Z tej perspektywy wydaje się, że cechą konstytutywną dla sztuki mediów jest właśnie owa obecność aparatu, czy programu. *Intermedialność* zaś jest cechą ważną, ale drugorzewną. Tym bardziej, że owa *intermedialność* w mniejszym bądź większym stopniu roz-

lewa się, po wszystkich sztukach wizualnych rozmywając przy okazji granice między klasycznymi dyscyplinami artystycznymi.

Dodać w tym miejscu należy, że przez *intermedialność* rozumiemy tutaj zdolność do fuzji różnorodnych mediów w ramach jednego dzieła. Owa fuzja prowadzi do uzyskania nowej jakości będącej efektem połączenia różnorodnych mediów reprezentujących pierwotnie jakości autonomiczne. Potężnym impulsem dla rozwoju *intermedialności* w sztukach wizualnych stał się fakt digitalizacji informacji, a szczególnie zaawansowane techniki digitalizacji, które pozwoliły na obróbkę materiałów graficznych, szerzej obrazów, a także obróbkę dźwięku.

Digitalizacja stała się koniem trojańskim, który spowodował niezwykłą ekspansję nowych mediów na tereny zarezerwowane do tej pory dla grafiki. Rewolucja związana z technologiami druku cyfrowego, cały obszar niedopuszczalnie ogólnikowo nazywany grafiką komputerową są tylko najbardziej jaskrawymi tego przykładami. Spowodowane jest to wpisaną w charakter działań graficznych obecnością pierwotnego nośnika informacji, czyli matrycy, z której za pomocą odpowiednich manipulacji uzyskujemy odbitkę. Owa odbitka dopiero staje się artefaktem sztuki, sama matryca, ma znaczenie drugorzędne, finalnie ograniczone do technicznego procesu wytwórczego. Cecha ta stała się bramą, przez którą digitalizacja wprowadziła do grafiki konia trojańskiego sztuki mediów. Jeśli bowiem matryca jest bez znaczenia to bez znaczenia jest także forma samej matrycy i tym samym jej pochodzenie. Nieistotne w tej sytuacji staje się czy matryca ta jest kawałkiem blachy miedzianej, czy jedynie zbiorem bitów na dysku komputera, którego fizyczną reprezentacją jest obraz wyświetlany na ekranie lub wydruk na papierze, folii.

Należy wymienić jeszcze kilka zjawisk, z pośród których za najważniejsze poza *intermedialnością* i pośrednictwem aparatu, należy uznać interaktywność i oderwanie obiektu sztuki od materialnego przedmiotu. Fotografia jako najbardziej pierwotne medium generujące obrazy techniczne, w swojej istocie pozbawiona jest potencjału interaktywności, pozostaje silnie związana z materialnym nośnikiem, którego wymaga do zaistnienia. Jej *intermedialność* jest ograniczona, ale pozostaje w stałym związku z pośrednictwem aparatu. Fotografia cyfrowa zmienia pierwot-

ną wartość medium nadając mu wtórną interaktywność. Charakter dzieł filmowych przypomina bardziej fotografię. Film jest bezpośrednim rozwinięciem idei fotografii. Percepcja filmu odbywa się, co prawda na materialnym ekranie, ale sam ekran nie jest zasadniczo elementem dzieła. Materialnym nośnikiem informacji służącej do wygenerowania samego dzieła jest taśma filmowa, ale i ona nie jest przecież artefaktem. Dzieło filmowe realizuje się w niematerialnym układzie strumieni światła rzutowanych na ekran. Podobnie jak w fotografii, tak samo w filmie zasadniczą zmianą jakościową było wkroczenie mediów cyfrowych (szerzej digitalizacji) i ich głęboka integracja z medium filmowym.

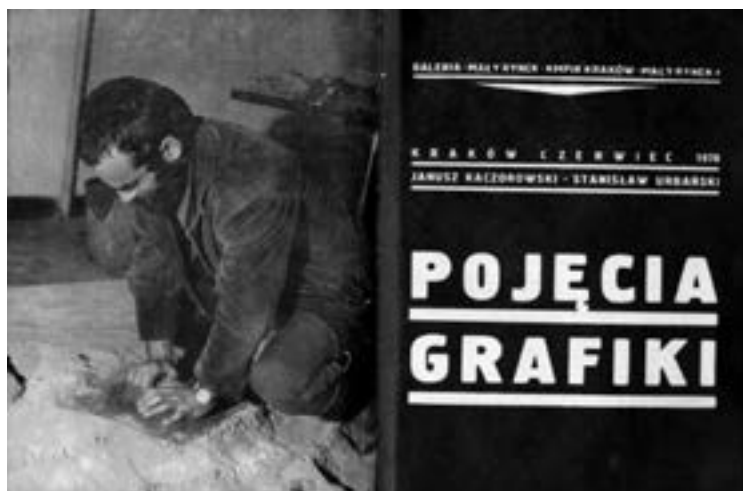
W medium, jakim jest video sytuacja wygląda jeszcze inaczej. Różnice można uzasadnić odmiennym pochodzeniem. Obrazuje to teza jakoby fotografia a tym samym film wywodzi się z pnia ewolucyjnego: rysunki na skalne, malarstwo, fotografia, film; natomiast ewolucja prowadząca do powstania video przebiegała od tafla wody, poprzez lustro, aż do video.

Media cyfrowe, których ośrodkiem centralnym jest mikroprocesor, szerzej komputer, są źródłem owej digitalizacji ogarniającej coraz większe obszary sztuki. Digitalizacja zaczyna dorastać do roli spoiwa łączącego poszczególne media zawierające się w określeniu sztuka mediów. Ale digitalizacja innych mediów jest tylko skutkiem ubocznym pojawienia się mediów cyfrowych. One same również posiadają autonomię i olbrzymi potencjał twórczy, który wciąż jest dopiero rozpoznawany. W nich dopiero w pełni mogą spełnić się wszystkie najważniejsze cechy sztuki mediów: pośrednictwo aparatu, *intermedialność*, interaktywność i niematerialność wytworu. W nich swoje źródła mają takie zjawiska jak wirtualność, czy globalna sieć jako nowe forum istnienia sztuki. W nich mogą realizować się nowe rzeczywistości polegające na odwrotnym procesie przepływu z wirtualności do rzeczywistości. Działanie te wywołują szereg nowych pytań o charakter dzieła sztuki, a co ważniejsze o kondycję samego człowieka wobec tworzącej się kultury.

¹ vide: F. Popper, *L'art à l'âge électronique*, Hazan, Paris, 1993.

Pojęcia grafiki.

Grzegorz Banaszkiewicz



il. 1.

Rozpocznijmy cytatem sprzed 27 lat: (...) na razie niektóre a w przyszłości niedalekiej wszystkie istniejące i wynajdywane techniki drukowe, względnie za takie – słusznie czy też nie – uważane, będą obsługiwały potrzeby artystyczne i pozaartystyczne. Metoda drukowa jest tylko metodą wytwórczą. Jej stosowanie, dyktowane jakościową czy proceduralną niezbędnością niczego nie »użyteczna« rzeczom ponad to, co fizyczne dalej: wieloznaczność nazwy »grafika« i emocje, które ten stan wzbudza, nie są złem największym. Możliwa jest przecież taka płaszczyzna teoretyczna, na której już nie tylko poszczególne znaczenia, ujęcia, lecz w ogóle ujmowanie twórczości w kategorii »grafiki« mogą okazać się poznawczo (i twórczo) nieprzydatne¹. Autor tych słów swoje poglądy na istotę grafiki ilustrował pokazem procesu matrycowania: w warstwie cementowego pyłu odbijał wklęsłe wizerunki pospolitych przedmiotów i narzędzi, tworząc ich negatywowe reprezentacje; przedmioty wydrążone, wklęsłe z natury, odciskał jak dziecięce babki z piasku; inne

toczył po powierzchni, tworząc rytmiczne ornamenty; powstałe odbitki zacierał, wyrównując szarą powierzchnię i zaraz tworzył kolejne, ulotne i równie nietrwałe obrazy. Podobnie postępował z kulą ugniecionego kitu, który ścisnął w dłoni, by zapisać tym sposobem jej wnętrze; potem wkładał ją do ust, zaciskał zębami a powstałą formę nazywał *Kneblem*, by po chwili ją przegryźć i zatytułować *Kęsem*.

Współautor cytowanego na wstępie tekstu, Stanisław Urbański, tak pisał o sztuce przyjaciela: *Konsekwencją poszukiwań Janusza Kaczorowskiego jest właśnie ta wystawa, której sens zawrzeć można w pytaniu o istotę grafiki (...). Pojęcie matrycy rozciąga artysta na przedmioty codziennego użytku, jak młoty, stemple i inne proste narzędzia. W wyniku tego odcisk każdego z tych przedmiotów uznaje za grafikę. W jego rozumieniu z działaniem graficznym mamy do czynienia wtedy, gdy dowolny przedmiot użyty zostaje jako matryca – to znaczy zgodnie z prawami odpowiedniości, tak, aby pomiędzy przedmiotem – matrycą a obrazem matrycy zachodziła odpowiedność izomeryczna. Tak pojęty proces tworzenia obrazu jest matrycowaniem, tak zwana grafika warsztatowa to tylko szczególny przypadek matrycowania².*



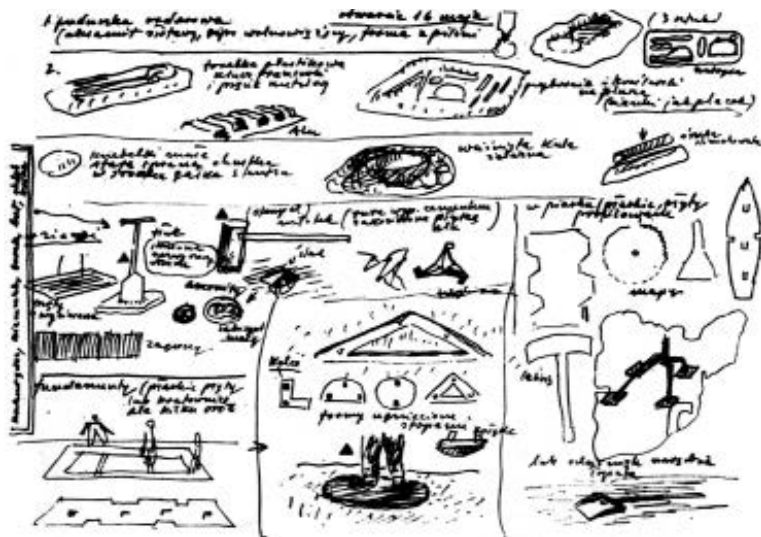
il. 2. Janusz Kaczorowski w trakcie matrycowania

Oryginalna, prekursorska postawa twórcza Janusza Kaczorowskiego zasługują dziś na przypomnienie, zwłaszcza w kontekście przemian, którym uległa grafika od tego czasu i towarzyszącej tym przemianom dyskusji.



il. 3.
Odbitki w pyle cementowym
– rezultat *matrycowania*

Szkice i notatki, które zostały opublikowane w skromnych broszurkach, towarzyszących pokazom *matrycowania*, ujawniają inspiracje artysty i są gotowymi scenariuszami, które, jak partytury, mogłyby być współcześnie na nowo odczytane i z powodzeniem zrealizowane w postaci graficznych *performances*.



il. 4. Szkice i notatki Janusza Kaczorowskiego

Ponad ćwierć wieku temu Janusz Kaczorowski w swej artystycznej praktyce i teoretycznej refleksji poddawał wnikliwej, krytycznej analizie obowiązujące wówczas kanony graficznej poprawności i antycypował przemiany w tej dyscyplinie sztuk plastycznych, które dziś uważamy za przejaw naturalnego rozwoju grafiki i dowód jej żywotności. Bowiem w myśli Janusza Kaczorowskiego znajdują się wątki, które znajdują rozwinięcie w wielu późniejszych tekstach innych autorów. Teraz następny, wizualny cytat:

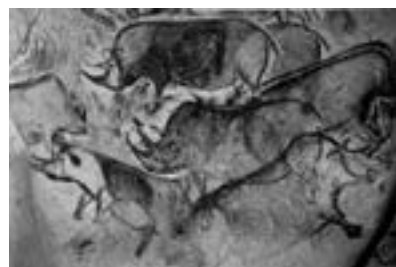


il. 5.
Main négative rouge

Gdy kilka lat temu pojawił się w Internecie ten negatywowy obraz dłoni ludzkiej, odbitej na skalnej ścianie prostą, lecz niewątpliwie graficzną techniką, można było sobie uświadomić, że uprawianie grafiki, to bardzo starożytny zawód. Pozostałe obrazy w Grocie Chauveta⁴, ich rysunkowa biegłość, precyzja detali, zróżnicowanie technik wykonania, a także ilość tych obrazów wzbudzały podziw i niedowierzanie. Dwukrotnie starsze od obrazów w Grocie Lascaux, nazywanej *kaplicą sykstyńską paleolitu*, swym niedawnym ujawnieniem się⁵ zaświadcza, że język przekazu wizualnego jest skutecznym od co najmniej 35. już wieków środkiem komunikacji, a zapisana w obrazach historia rozumnego Człowieka swą ciągłość zawdzięcza intelektualnie i manualnie uzdolnionym osobnikom, których dziś nazywamy plastykami. Grota Chauveta w Vallon-Pont d'Arc zasługuje na tytuł Akademii Nauki i Sztuki epoki paleolitu z uwagi na ogrom informacji wizualnej w niej zawartej i fakt, że wiąże początki człowieczeństwa na naszym kontynencie z początkami sztuki. Wcześniej niż to się komukolwiek wydawało nasz bezpośredni przodek badał wnikliwie swe otoczenie, zapamiętywał wygląd, budowę i zachowanie stworzeń, z który-

mi dzielił środowisko i z którymi rywalizował w walce o byt. Zgromadzone informacje przetwarzał na obrazy, które skutecznymi do dziś technikami zapisywał przez całe wieki w miejscu starannie wybranym, trudno dostępnym i dobrze chronionym, traktując z szacunkiem dzieła swych poprzedników, uzupełniając je czasem i rozbudowując, bądź pozostawiając je w nienaruszonej postaci⁶.

Wizualny przekaz, który pozostawili nasi koledzy po fachu, badany przez naukowców wyrafinowanymi technikami pomiarowymi, pozwala na określenie wieku tych obrazów z błędem pomiaru rzędu 300 – 400 lat; my jednak możemy odczytać je wprost – i nie popełnimy większego błędu, porównując je pomiędzy sobą oraz z innymi, znanymi nam już obrazami. Dostrzeżemy, że obrazy na ścianach Groty wykonano technikami o wyraźnie rysunkowym bądź graficznym charakterze. Pierwsze, liczne i efektowne wizerunki i portrety zwierząt – sąsiadów i konkurentów, a nie źródła pożywienia – zostały narysowane węglem drzewnym bądź czerwono-pomarańczową gliną; drugie, paleolityczne graffiti o podobnej tematyce, lecz czasem znacznie uproszczone a nawet abstrakcyjne, zostały wyryte w skalnym podłożu krzemieniem najprawdopodobniej rylcem lub po prostu palcem w warstewce miękkiej gliny pokrywającej ścianę groty⁷.



il. 6, 7, 8
rysunki zwierząt z Groty Chauveta



il. 9, 10 oraz 11, 12, 13 Grota Chauveta, porównanie paleolitycznych obrazów o rysunkowym i graficznym charakterze.

Widoczny już wówczas, wyraźny podział sposobów obrazowania na dwa wyodrębnione, równoległe nurty, występujące w jednym miejscu i czasie, dysponujące odrębnym „zapleczem warsztatowym”, czyni zasadnym pytanie, kiedy to wyodrębnienie nastąpiło – i co było wcześniej. Można mieć nadzieję, że badacze francuskich jaskiń, specjaliści wielu dyscyplin⁸ wysnują rychło naukowe hipotezy i opracują wnioski, pogłębiające naszą wiedzę na temat roli sztuki w rozwoju ludzkiej inteligencji, umacniając moje przekonanie, że język obrazów jest najstarszym instrumentem międzyludzkiej komunikacji, tworzącym najgłębsze fundamenty struktury naszego umysłu.

Dłoń z Groty Chauveta wydaje się spontanicznym eksperymentem artystycznym, próbą nowej techniki, zwłaszcza wobec licznych *pozytywowych* czy *wypukłodrukowych* odbitek dłoni, tworzących wielką kompozycję w Sali Brunel.⁹ Użyta technika to *szablon*, którym jest w tym przypadku sama dłoń – jednak uzyskanie jej jasnej sylwety na ciemniejszym tle wymaga dodatkowych narzędzi oraz znajomości złożonej technologii; przygotowania glinianego pyłu i urządzenia do jego naprószenia na ścianę. Chociaż nie możemy dziś jednoznacznie rozstrzygnąć, czy użytym do tego celu paleolitycznym rozpylaczem, *aerografem* były usta artysty, drewniana czy kościana rurka, czy jeszcze coś innego, możemy jednak dostrzec oczywistą analogię pomiędzy tym prehistorycznym obrazem graficznym a innymi pracami, do dziś wykonywanymi za pomocą prostej *techniki graficznej – szablonu*. Nb. we francuskim słownictwie graficznym technika ta traktowana jest znacznie poważniej niż w naszym: *azurowy element drukowy* (*élément d'impression ajouré*¹⁰) występuje tam na równi z *wypukłym*, *wklęśłym* i *płaskim* a odpowiadające mu techniki graficzne są reprezentowane przez *szablon* i *serigrafie* (*pochoir, sérigraphie*). Dzięki temu systematyka technik graficznych jest bardziej kompletna, unikając enigmatycznych określeń w rodzaju *techniki odrębne*. Jeżeli *element drukowy* zastąpimy w tej systematyce szerszym określeniem *matryca graficzna*, otrzymamy coś w rodzaju „Graficznej Tablicy Mendelejewa”, zawierającej zarówno istniejące, jak potencjalne rodzaje, czy kategorie matryc. Tablice te wystarczy uzupełnić o *matrycę wirtualną* i *matrycę transparentną*¹¹, by otrzymać jednorodny, konsekwentny system teoretycznego opisu graficznego procederu, który od wieków uprawiamy.

Matryca wirtualna, określenie¹² będące ekwiwalentem używanych również określeń *matryca cyfrowa* bądź *matryca elektroniczna* jest z tych trzech za najtrafniejsze, gdyż podkreśla ono jej niematerialny, nie-fizyczny byt, bez przesądzania o technologii w jakiej matryca ta jest czy może zostać zrealizowana. Obecnie najpopularniejszym wśród artystów grafików rodzajem *matrycy wirtualnej* jest cyfrowy, binarny, zero-jedynkowy zapis idei artystycznej; warsztatem służącym do tworzenia takich matryc pospolita maszyna licząca zwana *komputerem osobistym*, wyposażona w zorganizowany pakiet instrukcji, zwany *programem* oraz współpra-

cująca z komputerem urządzenia do cyfrowej rejestracji, przetwarzania i odtwarzania obrazu: monitory, kamery fotograficzne i filmowe, skanery, drukarki i plotery, projektory. Najczęstszym, chociaż już nie jedynym sposobem materializacji idei artystycznej zawartej w cyfrowej *matrycy wirtualnej* jest, w zgodzie z tradycją grafiki, *druk cyfrowy*, czyli „druk”¹³ za pomocą sterowanego numerycznie urządzenia. Nowa technologia *jest tylko metodą wytwórczą* i wracając do cytowanej opinii Janusza Kaczorowskiego i Stanisława Urbańskiego, *niczego nie „użył” rzeczom ponad to, co fizyczne*¹⁴. Ale o atrakcyjności tego nowego warsztatu graficznego nie decyduje jego reprodukcyjny czy imitatorski potencjał ani nawet to, że mieści się on wygodnie na powierzchni biurka, zdecydowanie mniejszej, niż powierzchnia najskromniejszego nawet warsztatu szlachetnych, tradycyjnych technik graficznych. Raczej decydują o tym właściwości *wirtualnej matrycy*, pozwalającej artystom na skomplikowane, lecz przy tym bardzo szybkie przekształcenia obrazu, manipulacje złożone, lecz niemal błyskawiczne, niewymagające szczególnej fatygi i nużących studiów problemowych ani warsztatowych; stąd amatorska nadprodukcja „grafik komputerowych”¹⁵, ale także świadome sięganie do tego medium przez twórców uznanych i wybitnych, których o sympatie i entuzjastyczne, bezkrytyczne podejście do komputera posądzać nie sposób, a których prace w cyfrowym warsztacie graficznym zaskakują często świeżością i bezpretensjonalnością.

Programy graficzne do *grafiki* niczego, co w naturze samego obrazu nie jest zawarte, nie wnoszą, podobnie jak do gry w szachy nie wnosi niczego szczególnego program, który swą sprawnością potrafi pokonać nawiśniętego nawet szachistę. Sztuka szachowa, jak i *sztuka graficzna*, z powodu wirtualizacji algorytmów, którymi się posługują, nie tracą niczego ze swej istoty pozostając domeną ludzkiej inteligencji, wyobraźni i talentu. Średnie pokolenie grafików, wykształconych w klasycznym warsztacie, sięga po *matrycę wirtualną* ze szczególną świadomością i rozmysłem, dołączając po prostu nową technikę graficzną, jak na przykład Adam Romaniuk, do wielu już z powodzeniem uprawianych, by dokonać poszerzenia stosowanego dotychczas instrumentarium, bądź, jak Waldemar Węgrzyn, odkrywać jej nowe możliwości wyrazowe, wynikające ze specyfiki samego zapisu cyfrowego i różnorodnych sposobów jego odczytania. Te

przykłady artystów-pedagogów katowickiej ASP, ilustrujące uzupełniające się i przeciwstawne zarazem postawy twórcze grafików, realizujących swoje prace w *druku cyfrowym*, nie stoją w opozycji do graficznej tradycji; tak traktowana *matryca wirtualna* nie różni się w swej najgłębszej istocie od *matrycy wypukłej, wklęsłej, płaskiej, ażurowej i transparentnej*⁶. Jak pisze bowiem Dorota Folga-Januszewska (...) *specyfiką dzieła graficznego jest jego podwójny byt, podwójność formy i intencji. Nie nakład, nie reguły postępowania z płytą, lecz myślenie dwoma stadiami charakteryzuje tę sztukę, czyniąc z niej tak fascynujący świat, gdzie energia włożona w jedną postać materialną dzieła, rozpoznana zostaje dopiero w jego śladzie*.⁷ Z poglądem tym zgadzają się inni autorzy⁸, cytujący odmienne fragmenty wypowiedzi Autorki na temat *Podwójnego bytu grafiki*. Także nam wypadnie się z tym zgodzić, widząc w nim podstawy do sformułowania współczesnej *definicji grafiki* w znaczeniu formalnym⁹ i dodając, że *matryca wirtualna* w analogiczny sposób uczestniczy w procesie powstawania *dzieła graficznego* jak jej fizyczne, analogowe poprzedniczki.

Szkicując system pojęć grafiki, oparty na klasyfikacji znanych typów matryc, poszerzony o określenia wynikające z pojawienia się i używania w graficznej praktyce artystycznej matryc nowego rodzaju, odmiennych od tradycyjnych *matryc drukowych*, w szczególności *matrycy wirtualnej*, należy podkreślić neutralność tego systemu wobec szczególnych problemów warsztatowych, takich jak rodzaj materiału, z którego matryca została wykonana, sposobów i narzędzi użytych do jej wykonania, rodzaju podłoża na którym została odwzorowana czy wydrukowana, metody druku, obecności (lub nie) farby, jak również zagadnień powielania czy kwestii relacji pomiędzy oryginałem a kopią.

Wprowadzając do tejże klasyfikacji, po *matrycy ażurowej*, pojęcie *matrycy transparentnej*, której fizyczną reprezentacją byłby fotograficzny negatyw, diapozytyw, ale także *cliché-verre*²⁰ oraz wykonywane na różnego rodzaju foliach rysunki i przezroczyste montaże, których kolejna faza graficznego bytu nie jest w tej postaci jeszcze przesądzona, lecz możliwa, a przede wszystkim zależna od wyboru i decyzji artysty, otrzymamy spójny i konsekwentny zarazem system teoretycznego opisu procesu tworzenia *obrazów graficznych*²¹, w którym kluczową rolę odgrywa pojęcie *matrycy*.

Matryca, już choćby ze względu na etymologię tego słowa (łac. *matrix*) zasługująca na umieszczenie w centrum *procesu graficznego*, zawiera, jednoczy w tym procesie oba, komplementarne byty graficzne, trafnie rozpoznane i scharakteryzowane przez Dorotę Folgę-Januszkowską: zamysł, ideę twórcy i odzwierciedlenie tej idei w wybranym przez artystę medium. Matryca posiada przy tym właściwości i swego rodzaju potencjał, pozwalający na jej odwzorowanie w innym procesie, niż ten, który ją uprzednio ukształtował. Warto przy tym zauważyć, że matryca, w szerokim znaczeniu tego pojęcia, powstać i istnieć może niezależnie od woli i udziału człowieka, jako zapis fizycznego procesu lub zjawiska. Zdolność odzwierciedlenia, będąca istotą matrycy, zdaje się wynikać wprost z natury świata, z natury zjawisk, które ją, matrycę, uformowały; człowiek jest wyłącznie odkrywcą i użytkownikiem metod wykorzystania tej właściwości matrycy²². Sporządzona przez samego artystę lub tylko przez niego wykorzystana *matryca graficzna*, w zgodzie ze swym potencjałem, wyłania, w procesie, który Janusz Kaczorowski nazwał *matrycowaniem*, po odpowiednim czasie i niezbędnych zabiegach technicznych, ów „drugi byt” grafiki, obraz, obiekt, będący bezpośrednim śladem bytu poprzedniego, stanowiącego źródło i warunek konieczny finalnej postaci grafiki.

Proponowana klasyfikacja, opierająca się na 6. dających się dziś wyodrębnić i opisać typach matryc, w tym 5. analogowych: *wypukłej, wklęsłej, płaskiej, ażurowej i transparentnej* oraz 6. *wirtualnej*, zdaje się wystarczać dla scharakteryzowania znanych technik warsztatowych grafiki i ich poszczególnych wariantów, wraz z najbardziej nawet tajemniczymi „technikami własnymi”, sprowadzającymi się w istocie do technicznych sposobów kształtowania powierzchni matrycy, nakładania na nią farby lub jej odmiennego, niż zazwyczaj, drukowania, czy wyciskania na tradycyjnym, bądź nietradycyjnym podłożu.

Matryce drukowe są w tej klasyfikacji podzbiorem *matryc*, których odwzorowanie następuje w procesie *druku*, będącym jednym z przypadków *matrycowania*. Klasyfikacja ta również, można wyrazić taką nadzieję, pozwala pożegnać się z określeniem „grafika komputerowa”, chociaż mimo wszelkie starania, ta niefortunna kalka z języka angielskiego po prostu może być w języku potocznym. Na gruncie proponowanego systemu

Podział procesów graficznych ze względu na rodzaj stosowanych matryc

Rodzaje matryc:

ażurowa	wypukła	wklęsła	płaska	transparentna	wirtualna
---------	---------	---------	--------	---------------	-----------

Odpowiadające im procesy graficzne oraz techniki powielania i druku, zarówno artystycznego, jak i przemysłowego

szablon, serigrafia	techniki druku wypukłego	techniki druku wklęsłego	techniki druku płaskiego	cliche verre, fotografia	druk cyfrowy, projekcja
			monotypia	diapozytywy (montaże) do każdej z technik druku przemysłowego	możliwość przekształcenia w matryce analogowe

pojęć jest to jednakże zaledwie warsztatowa odmiana grafiki realizowanej z użyciem *matrycy wirtualnej* i odbywa się bez jakiegokolwiek dodatkowego przymiotnika.

Podejmując próbę uporządkowania *systematyki procesów graficznych*, dajemy wyraz przekonaniu o jedności grafiki, której specyficzne cechy, wyodrębnione już w prapoczątkach cywilizacji przetrwały do dziś, ewoluując przez wieki w znany nam sposób, angażując i wykorzystując coraz to nowe procedury techniczne z wykorzystaniem matryc różnych typów. Powielanie z wykorzystaniem *technik druku* do multiplikacji *obrazów graficznych* było w historii cywilizacji znaczącym wkładem w przechowanie i upowszechnianie istotnej informacji za pomocą języka wizualnego oraz ważnym etapem w historii rozwoju tej dyscypliny sztuk plastycznych. Grafika, zwłaszcza tworzona przez artystów, pozostaje jednak wciąż atrakcyjnym polem kreacji i eksperymentu z matrycą i jej właściwościami, polem „badań podstawowych” języka wizualnego. Nie znamy jej przyszłości,

lecz znamy jej świetną przeszłość i rolę, jaką odegrała w rozwoju ludzkiej kultury i kształtowaniu form komunikacji wizualnej. Rzemieślnicze, ręczne wykonywanie fizycznych, analogowych matryc graficznych wydaje się dziś stać w opozycji do tworzenia niematerialnych matryc wirtualnych; żmudna i brudna robota w klasycznym warsztacie graficznym przeciwstawiana bywa sterylnej, nowoczesnej pracy „na komputerze”. Jest to opozycja równie fałszywa, jak przeciwstawianie elektronicznego, „komputerowego” syntetyzatora dźwięków orkiestrze symfonicznej. Współczesna grafika coraz odważniej korzysta ze swego wielowiekowego dorobku; uwolniona od historycznych powinności może, oczami artystów, przyjrzeć się samej sobie i wnikać głębiej w konstytuujące ją procesy tworzenia *matryc*; dostrzec, jak w przypadku Janusza Kaczorowskiego, uniwersalizm *procesu matrycowania*; używać, z równym powodzeniem i zaangażowaniem, technik przedwiecznych, jak szablony i tak nowych, jak cyfrowe techniki rejestracji i przetwarzania obrazu.

Na koniec warto przytoczyć jeszcze jeden przykład paleolitycznego *obrazu graficznego* i jego współczesne losy:

Syntetyczny „palcoryt” sowy z obróconą, jak na sowę przystało, o 180 stopni głową, został jakieś trzydzieści kilka tysięcy lat później przez grafikę, posługującego się komputerem, nieco oczyszczony, wyretuszowany i użyty jako logo w opracowanym przez niego graficznie wydawnictwie²³. Trudno byłoby znaleźć bardziej zabawny przykład kolaboracji grafików ponad wiekami, poszukując ilustracji dla tezy o odwiecznym uniwersalizmie języka wizualnego, którym grafika się posługuje.

1 J. Kaczorowski, S. Urbański, *Pojęcia grafiki*, katalog wystawy, Kraków 1978.

2 ibidem.

3 *Main négative rouge*, fig. 76, J. Clottes, *La grotte Chauvet l'art des origines*, Edition Seuil, 2001.

4 Grotte Chauvet, Vallon – Pont d'Arc, département Ardèche, Francja ; <http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chauvet/fr/index.html>.

5 Jean-Marie Chauvet, Éliette Brunel i Christian Hillaire dokonali tego odkrycia 18 grudnia 1994 roku.

6 J. Clottes, op. cit.

7 ibidem.

Grafika – Od materii do ideologii

- 8 Prace badawcze w Grocie Chauveta są prowadzone przez międzynarodową ekipę specjalistów, pod kier. Jean-Michel Geneste'a, który jest równocześnie konserwatorem *Grotty Lascaux*.
- 9 La Salle Brunel, w: J. Clottes, op. cit., s. 64.
- 10 *Dictionnaire technique de l'estampe*, Éditions André Béguin, Paris 1998.
- 11 Określenie własne, objaśnione w dalszej części tekstu, patrz przypis 20.
- 12 Po raz pierwszy usłyszałem je od praktykujących druk cyfrowy grafików, profesorów ASP w Katowicach, Adama Romaniuka i Waldemara Węgrzyna.
- 13 Określenie druk jest w tym przypadku nieco problematyczne, gdyż nie występuje tu nacisk elementu drukującego na podłoże, ani warstwa farby wciąganej w to podłoże pod naciskiem prasy; np. w tzw. drukarkach atramentowych miniaturowe krople atramentu są natryskiwane na podłoże.
- 14 J. Kaczorowski, S. Urbański, *Pojęcia grafiki*, katalog wystawy, Kraków 1978.
- 15 vide: G. Banaszekiewicz, *Głos w obronie grafiki bezprzymiotnikowej – przeciwko grafice komputerowej*, w: *Media cyfrowe w grafice*, Galeria Uniwersytecka UŚ, Cieszyn 2003.
- 16 Pojęcie to wprowadzam pod wpływem terminologii francuskiej, ale pozostaję otwarty na uwagi krytyczne i inne, ekwiwalentne propozycje, określające ten rodzaj matrycy.
- 17 D. Folga-Januszewska, *Podwójny byt grafiki*, w: *Grafika współczesna – między unikatami a elektroniczną kopią*, Instytutu Sztuki UJ i SMTG, Kraków 1999.
- 18 ibidem, J. Antos, s. 22; J. Fejkiel, s. 38.
- 19 *W znaczeniu formalnym rozumie się przez grafikę zbiór obiektów posiadających cechy graficzne*, vide: J. Kaczorowski, S. Urbański, op. cit., str. 2.
- 20 Rodzaj negatywu, powstałego przez wydrapywanie rysunku na nieprzezroczystej warstwie farby lub emulsji, nałożonej na szklane podłoże.
- 21 Terminu *obraz* używam tu w sensie takim, jak francuski, czy angielski *image*; w języku polskim funkcjonuje konfundujące w tym kontekście znaczenie obrazu jako wytworu sztuki malarskiej.
- 22 vide: *ujęcie graficzne, drukowe*, w: J. Kaczorowski, S. Urbański, op. cit., ss. 4–7.
- 23 vide: strona tytułowa A. Roussot, *L'art préhistorique*, Edition Sud-Ouest, 1997.

Ilustracje – źródła:

- Il. 1, 2, 3, 4: Janusz Kaczorowski 1941 – 1987, wydano nakładem własnym, Galera Teatru STU, Kraków 1988.
- Il. 5: *Main négative rouge*, fig. 76, w: J. Clottes, *La grotte Chauvet l'art des origines*, Edition Seuil, 2001.
- Il. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13: <http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chaudet/fr/index.html>.
- Il. 14: fig. 89, w: J. Clottes, *La grotte Chauvet l'art des origines*, Edition Seuil, 2001.
- Il. 15: Alain Roussot, *L'art préhistorique*, Edition Sud-Ouest, 1997, strona tytułowa.

Otoczający świat poznajemy stopniowo na różnych etapach naszego życia. Pierwsze doświadczenia z okresu dzieciństwa są związane z rozwojem naszych zmysłów. Jest to rodzaj obserwacji otoczenia poprzez materię. Dotykanie, czy smakowanie przedmiotu jest często połączone z bodźcami wzrokowymi i słuchowymi. Poznawanie to odbywa się poprzez zabawę, która w pewnym okresie dzieciństwa staje się symulacją zachowań i czynności dojrzałego człowieka. Zabawką staje się wtedy wszystko, od wody, piasku, kamieni, patyka do zminiaturyzowanych narzędzi. Dostępność i wrodzona wrażliwość zmysłowa na cechy tych materiałów daje w efekcie bardzo szybki rozwój intelektualny oraz pojawienie się możliwości twórczych. Na pewnym etapie rozwoju człowieka, gdy szczęśliwie poddany jest edukacji w dziedzinie plastycznej, takim polem doświadczeń z materią może być klasyczny warsztat graficzny. Staje się on wówczas swoistym laboratorium, w którym z inspiracji ideą odbywa się wydzieranie tajemnic i zaklinanie materii. Artysta staje się magiem, szamanem, alchemikiem.

Alchemia to pojęcie niejednokrotnie już wykorzystywane jako metafora warsztatu graficznego. Choć może się ona kojarzyć z pewnego rodzaju oszustwem, to jednak należy podkreślić, iż chodzi przede wszystkim o autentyczną hermetyczną tradycję. Jako sztuka metafizyczna dzieli się na dwie części składowe:

Tractatus – dzieło teoretyczne, pisane (zapis koncepcji, projekt

Operatio – działanie praktyczne w laboratorium (warsztacie)

Trudno nie znaleźć tu analogii z naszym postępowaniem i warsztatem, który opierając się na zasadach wspólnych innym sztukom, w dziedzinie piękna poszukuje skuteczności, która w alchemii pozwoliłaby uzyskać złoto, a w naszym przypadku wyczarowuje materię dzieła. Materię, która jest pojęciem uniwersalnym, bo obecnym w różnych dziedzinach

sztuki. Mówimy o materii malarstwa, muzyki czy dzieła literackiego. Materia staje się określeniem odwołującym się do budulca, a więc do składnika elementarnego, czyli źródłowego dla dzieła sztuki.

Materię możemy rozumieć na różne sposoby w zależności od sytuacji i zjawiska, jakie opisujemy. Inaczej materię definiuje fizyka, inaczej astronomia, a z teologicznego punktu widzenia jest ona przeciwieństwem ducha, zaś wschodnie filozofie i religie tego rozdziału wyraźnie nie robią, uważając, iż duch i materia są jednością. Czym więc jest materia w grafice? Wymiar jej jest bardzo szeroki. Od materii, która skupia w sobie cechy wielu z tych wymienionych, jest więc fizyczną substancją posiadającą masę wypełniającą określoną przestrzeń, gdy mamy do czynienia bezpośrednio z technologią i warsztatem. Chociaż i wówczas mówimy o pamięci kamienia, energii zawartej w drewnie, czy rozmowie z papierem. Ale jest też materia rodzajem bytu wykreowanym poprzez akt twórczy. Materia jest duszą dzieła graficznego, materią, która żyje, a warsztat jako miejsce działania i twórczości artysty staje się odbiciem jego osobowości i duszy. Niech twórczość dwóch wybitnych artystów reprezentujących odmienne kultury cywilizacji świata będą przykładem odmiennego również traktowania materii graficznej. Obaj są laureatami nagrody głównej Grand Prix na Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie, Günter Dollhopf w 1991 roku, a Toshihiro Hamano w 1994. Wystawiali jako laureaci w Galerii Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie.

Pierwszy artysta jest przedstawicielem bardzo europejskiego traktowania sztuki. Dla Dollhopfa sztuka to możliwość uzewnętrznienia swoich własnych przeżyć, często tragicznych i pełnych zmysłowej ekspresji. Jego prace zrealizowane w papierze, to powłoki będące metaforą zranionej ludzkiej skóry. Realizuje je jako odbitki z płyt akwafortowych i druk reliefowy lub przedstawia jako monumentalne obiekty przestrzenne, które swoją siłą wyrazu i ciężarem formy nie odpowiadają rzeczywistej lekkości materiału, z którego zostały wykonane. Oto fragmenty tekstu Lisy Puyplat z katalogu krakowskiej wystawy Güntera Dollhopfa:

(...) W tych pracach Dollhopf znęca się nad papierem, niszczy całą rzyżę ciężkiego, czerpanego, papieru, aż do całkowitego rozkładu. Uformowana powierzchnia staje się krucha i kleista, a włókna, z których składa się pa-

pier czerpany rozdziela się (...). Na zarzut, że prace te zawierają zbyt wiele materii czy też realnej materialności, Dollhopf odpowiada, że wprawdzie jego prace należy postrzegać jako najbardziej realną walkę z materią, jako współczesne zmaganie z materiałem lub tworzywem, to jednak w zmieniającym procesie, trwającym tak długo aż powstanie nowe ciało, czyli aż materiał przekształci się w inną formę, następuje zmiana, transsubstancjacja, transformacja, lub – na czym mu szczególnie zależy – odmiana, odejście od tego, co było wcześniej, do czego przywykliśmy, przeniesienie w inną postać.

Drugi laureat Toshihiro Hamano miał swoją wystawę indywidualną w tym samym miejscu w roku 1997 prezentując zaskakująco skrajnie inną postawę. Jego prace zrealizowane w bardzo dużej skali, to przestrzenne syntetyczne formy budowane światłem i nawiązujące do tradycyjnej architektury, znaku pisma czy kaligrafii japońskiej. Środki, którymi realizuje swoje prace to technicznie najczęściej serigrafia a materiałowo to złoty pył, perłowy pigment, papier japoński, juta. Prace nie ujawniają śladu ręki artysty, są sterylne, pełne dystansu do zmysłowo pojętej materii. To materia o wymiarze boskim. Jej realność jest chyba tak samo oczywista jak w dziełach Dollhopfa, ale jest ujarzmiona i służy ujawnianiu piękna.

A oto co sam mówi o sobie: *Moje prace to przede wszystkim linie ciągłe, linie krzywe i bardzo niewiele barw. Cienie to małe, pogmatwane falaki, innym znów razem efekt reliefowy i wrażenie ruchu – światło materialne i duchowe.* Hamano jako wyznawca Zen niewiele mówi o swojej metodzie pracy, za to wiele o swojej postawie i przesłaniu, które wyraźnie wynika z tradycyjnej kultury Japonii. Taka jest więc również jego postawa wobec materii, która ujawniona w jego dziełach nie służy do przeżywania, ale do kontemplacji.

Postawy obu artystów bardzo wyraźnie wynikają z kultur, w których żyją. Kultury chrześcijańskiej, kultury zranionego bytu, cierpienia oraz kultury Wschodu, kultury bardzo wyrafinowanego estetyzmu, poszukującej we wszystkich aspektach życia harmonii i boskiego piękna. Nieraz w kontekście jego prac pojawiało się pytanie dlaczego Toshihiro Hamano nie używa komputera, przecież jego dzieła przypominają gładkość i doskonałość tego narzędzia. Nie znając wszystkich tajników twórczości tego

artysty można jednak mieć zaufanie do informacji, które podaje, że w swoich realizacjach posługuje się warsztatem tradycyjnym. Uwiarygodnia to jego postawę, że nie można zerwać z tradycją, z której się wyrosło, mimo wielkiej otwartości na nowe idee w świecie współczesnym. Jego rytualne podejście do aktu twórczego potrzebuje bezpośredniego kontaktu z materią w każdej sekundzie pracy.

Czy postawy Toshihiro Hamano i Güntera Dollhopfa miałyby być argumentem przeciwko nowoczesnym technikom graficznym? Na pewno nie i nie trzeba szukać takich dowodów, gdyż istnienie np. grafiki cyfrowej jest po prostu faktem. Należy jedynie uświadomić zagrożenia i korzyści płynące z tego dla grafiki warsztatowej. Technika ta powinna być dopisana do warsztatu jako efekt otwartości i ewolucji technik graficznych. Przecież technologicznie nie zatrzymaliśmy się na litografii oraz na jej udoskonaleniach jak algrafia, czy offset – techniki zaliczane jeszcze do niedawna do poligrafii. Nasuwa się pytanie, gdzie kończy się grafika warsztatowa i czy należałoby jej takie ograniczenie zafundować?

Gdyby tak uczynić, powstałaby wówczas obawa, że zafundowalibyśmy sobie skansen i alienację grafiki w dziedzinie sztuki. Przecież nazwa grafika cyfrowa, błędnie i nieudolnie nazywana wcześniej komputerową wskazuje na sposób traktowania rzeczywistości materialnej we współczesnym świecie. Sprowadzając materię do zorganizowanego przepływu elektronów przy pomocy bardzo wyrafinowanego narzędzia, jakim jest procesor, stajemy się ponownie magami i zaklinaczami materii, podobnie jak działa się w laboratorium alchemika. Ostatecznie zaś, wirtualne dzieło materializuje się wydrukiem, który powstaje dzięki zastosowaniu papieru i tuszu.

Te materialne aspekty druku cyfrowego muszą istnieć w świadomości grafika, który chce kontynuować tradycję. Wszelkie postawy nieświadome lub programowo odcinające się od tej tradycji, grafiką warsztatową być nie mogą. Gdyż to artysta określa status swojej sztuki i bierze za nią odpowiedzialność. Chęć zaistnienia w sferze innej przestrzeni np. multimediów, intermediów itp. jest możliwa w momencie oderwania się od tradycyjnego języka i w przejściu do nowego. Nie ma tu jednak miejsca dla grafiki, gdyż w tym środowisku traci ona tożsamość, czyli automa-

tycznie się unicestwia. Dlatego też nie należy mieć żadnych kompleksów w użyciu przymiotnika warsztatowa, jeżeli tylko aspiracje artysty i jakość dzieła będą umiały sprostać określonym wysokim wymaganiom. Coraz częściej stykamy się z wybitnymi pracami, które wyróżniają się spośród oceanu miernoty i tandety produkowanej dzięki dostępności tego narzędzia. Dzieła te uwiarygodniają i przekonują do zaistnienia grafiki cyfrowej jako techniki warsztatowej. Dlatego też należy umieszczać tzw. cyfrę w nurcie grafiki warsztatowej, gdyż mieści się ona w całości jej dorobku jako kontynuacja i konsekwencja poszukiwań nowych możliwości. Każda z technik oderwana od siebie, bez zaplecza i traktowana jako jedyna doskonała jest skazana na ślepy zaułek. Taka postawa staje się idealizmem prowadzącym do absurdalnej ideologii, czyli oderwania od historycznego doświadczenia. Chęć wprowadzenia czegoś na nowe tory, które w swojej nowej abstrakcyjnej idei może stać się na tyle powszechne, że niczyje, jest niepokojące. Dlatego przymiotnik warsztatowa nie powinien kojarzyć się z anachronizmem, ale być nobilitującym zastępując pisanie słowa Grafika z wielkiej litery.

Słowo warsztat też ma przecież wiele znaczeń. Potocznie jest to specjalistyczny kurs prowadzony przez fachowców, a z tradycji jest to pomieszczenie, w którym wykonuje się jakieś rzemiosło. W przenośni służy określeniu zespołu środków dla osiągnięcia określonego celu. Jest jednak jeszcze jedno znaczenie, które w wolnomularstwie oznacza przynależność do hermetycznego kręgu, który osiągnąwszy wysoki stopień specjalizacji chroni swoje tajemnice. To właśnie członkowie warsztatu powoływali Łożę. Odwołanie się do tak zamkniętego kręgu mogłoby wręcz wykluczyć różne formy edukacji w tym zakresie. A przecież jej niezastąpiona rola w ogólnoplastycznej edukacji jest argumentem na jej otwartość. Grafika warsztatowa w swojej historii i tradycji była zawsze w cieniu wielkiego malarstwa, rzeźby czy architektury. Nigdy nie miała pozycji lidera w świecie sztuki. Wyrosła bowiem na pograniczu malarstwa i rysunku, na marginesie ich wielkich spektakularnych dokonań, a jednak stanowi ważny dorobek w kulturze światowej i nie należałoby jej ignorować, ani zaniedbywać.

Czy różnorodne będzie piękne?

Stefan Speil

Niedawno wróciłem z Biennale w Wenecji, i gdyby bezpośrednio po powrocie ktoś poprosił mnie o podsumowanie wrażeń, powiedziałbym, że były one do głębi deprymujące. Świat sztuki, jakim przedstawia się go w tym gigantycznym zestawie wystaw, wydawał się być miejscem smutnym, miejscem gdzie niewiele było rzeczywistej nadziei na przyszłość, miejscem w którym nawet te co bardziej konwencjonalne w formie prace wydawały się prowadzić do nikąd. Nie jest to najnowsza recenzja do kończącego się właśnie Biennale, choć te aktualne utrzymane są w podobnym tonie. Autorem przytoczonej opinii o poprzednim z 2003 roku jest krytyk sztuki Richard Noyce, jeden z inicjatorów i uczestników panelu dyskusyjnego jaki przez Internet przeprowadził latem 2003 roku prezes Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie Witold Skulicz. Tytuł debaty *Grafika na krawędzi* – będący tytułem przyszłej książki Noyce’a, niezwykle pojemny i aktualny, spowodował napisanie tego krótkiego tekstu o własnym spojrzeniu na zadany temat: grafika jutro. Autor cytatu nie ma złudzeń, że sztuka prezentowana na festiwalach typu *Biennale*, czy *Documenta* jest obrazem kryzysu kultury, ale i sama też jest w kryzysie. Jej prowokacyjne zewnątrz ukrywa pustkę i niemoc.*

Jak ma się więc na takim tle kondycja grafiki, również tej *na krawędzi*? Przeglądając katalogi międzynarodowych wystaw i konkursów, a także śledząc bieżące wydarzenia, należałoby stwierdzić, że kryzysu w grafice nie widać, a perspektywy jej rozwoju i ekspansji po nadejściu epoki cyfrowej wydają się być wręcz nieograniczone. Jednym z atutów grafiki w porównaniu z siostrzanym malarstwem sztalugowym, który przetrwał i nadal gwarantuje jej stabilność na światowym forum i rynku sztuki jest

*) 51. Biennale Sztuki w Wenecji 2005 – przyp. red.

rola i waga *warsztatu* – wymóg dobrej znajomości i potrzeba ciągłego doskonalenia technik i technologii, które nie są proste i łatwe do opanowania. Jednak najnowsze techniki, urządzenia i programy ten właśnie fundamentalny wymóg mogą podważyć i zmarginalizować, zaś *grafika totalna*, o której kształcie decydować będą możliwości komputerów i wielkoformatowych drukarek, mogą unicestwić kult i kulturę warsztatu jako zasadniczej cechy tej dyscypliny sztuki.

Charakterystycznym zjawiskiem, które przyspiesza i radykalizuje ewolucję myślenia o grafice, jest coraz częstsze funkcjonowanie grafiki (a właściwie elektronicznej matrycy) wyłącznie w Internecie bez oryginalnych autorskich odbitek. Ten przejaw globalizacji, której naturalna koleją rzeczy poddaje się również sztuka, a grafika cyfrowa w szczególności, budzi wśród artystów wiele obaw i wątpliwości. *Fala komercjalizacji znalazła nowe, często koszmarnie formy eksploatacji sfery sztuki, nie mające nic wspólnego z etyką i dobrą wolą wobec świata w którym żyjemy. W internecie pojawiają się oferty drukowania »Print on Demand«, można zamówić tysiące obrazków w nielimitowanych seriach. Pełno jest artystów oferujących w internetowym menu całą serię swoich prac na każdy temat. Czy można jeszcze mówić o osobowości artysty?!* Podobnie jak demon komercjalizacji i wynikająca z niego dewaluacja dzieła graficznego, wątpliwości u innej grupy autorów budzi inwazja fotografii w technikach cyfrowych. Sprzężenie aparatu cyfrowego, komputera i drukarki tak bardzo ułatwiające i przyspieszające proces wytwarzania obrazów, np. dla reklamy, w grafice artystycznej wywołało spore zamieszanie i kontrowersje.

Do niedawna jeszcze na przeglądy i konkursy nie przyjmowano grafik zrealizowanych w technikach cyfrowych z przetworzoną fotografią, odmawiając im prawa współzawodnictwa z klasycznym warsztatem. Ten okres mamy na szczęście za sobą, zaś grafika cyfrowa zyskała dzięki tej czasowej dyskryminacji własne, konkurencyjne fora prezentacji. *Fotograficzność* stale powraca jako zarzut, choć krytycy nie są w stanie wyznaczyć linii granicznej, wiedząc iż grafika wiązała się z fotografią już od początków jej istnienia na wiele różnorodnych sposobów. Zarysowane w ten sposób podziały – z jednej strony trwanie w warsztatowej ortodoksji, z drugiej akceptacja i asymilacja przetworzonej cyfrowo fotografii

– należy traktować jako zjawisko naturalne i korzystne dla sztuki graficznej. Różnorodność jest tu bez wątpienia wartością. Słyszysz się co prawda oskarżenia o reprodukcyjność, fotograficzny kolaż (cóż w tym złego), „cho-dzenie na skróty” (w domyśle pójście na łatwiznę), ale jeśli formułowane są w tonie totalnej negacji, nie sposób traktować ich poważnie. Nieco inną kwestią jest fakt, że takie zjawiska i formy powstałe głównie w ramach nowych technologii, noszą w sobie skazę nietrwałości, powierzchownego efektu, który dezaktualizuje się (przestaje być modny) w chwili pojawienia się nowych programów i związanych z nimi innych, efektowniej-szych możliwości.

Inwazja *fotograficzności* w grafice, która pojawiła się jako konsekwencja zastosowania cyfrowych urządzeń rejestrujących i reprodukcyjnych, może być porównana z fenomenem rozwoju fotografii w okresie surrealizmu. Fotomontaż i kolaż fotograficzny stał się jedną z najchętniej stosowanych form eksperymentalnych w jakich surrealizm wyrażał swój stosunek do rzeczywistości. Monografia Eduarda Jaguera² obejmująca okres 1920–1980, zawiera blisko 200 nazwisk wybitnych artystów od Man Raya, Ernsta, Bellmera, aż po Carlosa Saurę, Dalego i Paula Bury. Surrealistyczna poetyka nadal znajduje swych wyznawców i w gronie grafików cyfrowych przeżywa swoisty renesans. Czy fotografia jest używana naprawdę kreatywnie, czy też nadużywana, to przede wszystkim kwestia tego, kto jej używa. Dla prawdziwego artysty, wiedzącego co robi, technika jest służebna, nie zaś jest celem samym w sobie.

Aby nieco ukonkretnić powyższe uwagi o *fotograficzności* w grafice cyfrowej, powołam się na bardzo klarowny przykład, znany mi bardzo dobrze z autopsji i to zarówno z ekranu komputera *in statu nascendi*, jak i z wydruków eksponowanych na wystawie. Autorką jest Eulalia Złotnicka, wybitna artystka uprawiająca dotychczas rysunek, grafikę i malarstwo w bardzo klasycznym warsztacie. Z aparatem cyfrowym i komputerem zaprzyjaźniła się dopiero kilka lat temu. Stały się dla niej szkicownikami, pamięcią i zestawem narzędzi do realizacji jej poetyckich wizji. Nie zastępują jej wyobraźni, być może nieco ją stymulują. Jej najnowsze prace to wspa-niałe, pełne tajemniczości surrealistyczne w nastroju, barwne foto-obrazy łączące doświadczenie rysunku, malarstwa i tradycyjnych warsztatów gra-

ficznych, a także sprawność i wielką kulturę manualną jaką nacechowana była jej dotychczasowa twórczość. W tym przypadku fotorealizm, będący u źródeł twórczości, przekształca się w tworzywo w swej istocie nadrealne, magiczne. Staje się siłą i atutem jej artystycznego języka. Fotografia przeniesiona do komputera nie jest w stanie ograniczyć wyobraźni tym, którzy ją mają, ani zastąpić tym, którym jej brak. Nie wątpię, że pozorna łatwość operowania układem technicznym aparat cyfrowy – komputer – drukarka zachęca wielu fascynatów nowych technik do ich wykorzystania jako uniwersalnego, czasem jedynego warsztatu. Zapowiada to inwazję *cyfry* w najbliższych latach. Już teraz przysparza to zmartwień wielu ortodoksyjnym grafikom z jednej, a fotografikom z drugiej strony. *Asymilacja* – pisze w dyskusyjnym panelu uprawiający fotografię Lech Polcyn – *które to pojęcie powinno być zastosowane w adaptacji kierunków w dziedzinę grafiki przemieniło się w symulację. Udające grafikę fotografie, reprodukowane obrazy przeniesione w różnorodne techniki druku stały się upiorem nierozpoznania.*

Ale czy rozpoznanie i nazwanie techniki, źródła lub metody powinno być kryterium najważniejszym? Czy istotniejszym niż czystość pochodzenia nie powinno być to, czemu w swym spotęgowanym wydaniu grafika jako sztuka multiplikowana będzie służyć, i czy będzie miała coś naprawdę istotnego do powiedzenia. Prawdziwe zagrożenie nadchodzi bowiem z innej strony. Oto stajemy już teraz wobec prawdziwej lawiny obrazów, których nie rozumiemy, którymi jesteśmy przytłoczeni i zirytowani. Vilem Flusser tak ujmuje to zjawisko: *Człowiek zapomina, że to on stworzył obrazy, aby przy ich pomocy móc orientować się w świecie. Jednak nie potrafi już ich odszyfrować i od tej pory żyje jako ich funkcja: imaginacja stała się nagle halucynacją.*³ Nadprodukcja obrazów w konsekwencji przyczynia się do ich dewaluacji w każdej z form; obrazu digitalnego, druku, reprodukcji, a także do zacierania granic pomiędzy *obrazami* a *obrazkami*, których miliony krążą w globalnej sieci, zaśmiecają ulice miast i klatki schodowe naszych domów, a w końcu także nasze umysły.

Tak zbliżyliśmy się do kolejnej kwestii, jaka wynika z masowej produkcji w warunkach wolnego rynku i demokracji – dominacji kiczu. Kryteria estetyczne i skale wartościowania już dawno zatraciły swą wyrazistość, zaś kicz, który jest wieczny, przybiera coraz to nowe formy. We współcz-

snym wydaniu może nim być zarówno superprecyzyjna technicznie i wysmakowana fotografia reklamowa, jak i jej wizualne przeciwieństwo – brutalne, uliczne graffiti. Obie formy często egzystują obok siebie, co tworzy niezwykle kontrpunkt w pejzażu miasta. Kicz, jak każda artystyczna nieprawość, maskuje się, ukrywa pod zręcznie stworzonymi pozorami awangardy, szczerości i zaangażowania w nowoczesność, zaś technologie cyfrowe sprzyjają staranności wykonania, estetycznej i wizualnej efektywności charakterystycznej dla plastycznej grafomanii. Nie sposób jednak nie zauważyć takich cech jak wtórność, powierzchowność, manipulację efektami i nieumiejętność wyboru spośród wielości wariantów w jakie można przekształcić wygenerowany obraz. Kicz, z którym zarówno surrealizm jak i później pop-art. prowadził nieustanną grę i od którego nie jest wolny postmodernizm, wrasta w materię nowych technologii przez ich dostępność i pozorną łatwość stosowania w twórczości plastycznej. Dzięki nim każdy, jak to proroczo przewidział Warhol, może być artystą. Z fenomenem takiej „produkcji artystycznej” mamy już do czynienia.

Pojawiają się też inne pytania o przyszłość grafiki; czym będzie jutro w swej dominującej formie i treści?, czy będzie to *post-grafika*, grafika totalna zajmująca się sama sobą i swoimi spotęgowanymi możliwościami?, czy zaistnieje również to, co dzieje się na obrzeżach, na owej *krawędzi rzeczy*, lub nawet poza nią? Peryferia w sztuce bywają bowiem o wiele ciekawsze niż centrum, w którym rozdaje się laury, wyznacza kierunki i ogłasza hierarchie aktualnych wartości. Inwazję technik cyfrowych i digitalnych obrazów jeden z uczestników wspomnianego już w tym tekście forum dyskusyjnego przyrównał do fali tsunami, a więc do żywiołu niszczącego, po którym pozostają tylko ruiny i porozrzucane szczątki. Być może (należy mieć taką nadzieję) ta efektowna metafora nie do końca się spełni, nie mniej jednak niezwykle obrazowo uzmysławia skalę i dynamikę tego, czego możemy się spodziewać. Jest co prawda szansa, że gdzieś w głębi lądu przetrwają okopani zwolennicy tradycyjnych technik i manualnego warsztatu. Mimo to obawa, że cyfrowa fala radykalnie przewartościuje wszystko do czego przyzwyczaiła nas grafika w swej tradycyjnej formie, pozostaje w pełni usprawiedliwiona. Warto się zastanowić, jakie miejsce zachowa wspomniany kult warsztatu i manualnej sprawności wy-

różniający grafikę i artystów ją uprawiających? Jak wpłyną nowe zjawiska kulturowe i społeczne na wykorzystanie nowych mediów i ich siłę oddziaływania? Czy normy estetyczne będą miały rację bytu w digitalnym świecie i czy będą jeszcze artystów obchodziły?

Na tegorocznym weneckim Biennale* zwracał uwagę rozpięty na *Ponte dell'Accademia* transparent z hasłem „SZTUKA NIE MUSI BYĆ BRZYDKA, ŻEBY WYGLĄDAĆ INTELIGENTNIE”. To oczywista reakcja na anarchizację sztuki i epatowanie szokującymi pomysłami dla zaistnienia chociaż na chwilę w globalnym obiegu informacji, jakie zdominowały tego typu wystawy. O kształcie sztuki, którą widać i o której się mówi, decydują artyści, krytycy i kuratorzy wystaw różnej miary, a możliwości mediów i ich dostępność nie tylko ułatwiają uczestnictwo, ale też pomnażają chaos informacyjny w jakim przychodzi nam działać. To już rzeczywiście nie wizualizacja, a halucynacja. Uratować nas może wyłącznie zdrowy rozsądek i świadomość sensu naszej egzystencji, bo *wielki talent robi wszystko, co chce, geniusz tyle tylko, ile może*⁴.

1 W. Skulicz, *Międzynarodowe Triennale Grafiki 2003*, katalog wystawy, Kraków 2003.

2 E. Jaguer, *Les Mystères de la chambre noire*, Flammarion, Paris 1983.

3 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Folia Academiae, ASP Katowice 2004, s. 23.

4 M. Poprzeczka, *Jak mówić źle o sztuce?*, w: *Sztuka i wartość*, Warszawa 1988, s. 94.

*) w 2005 roku – przyp. red.

Pamięć w materii – jej rola w kształtowaniu grafiki wykonywanej w technikach wkłęsłodrukowych*

Rytuję – utrwalam w płycie obraz. Matryca – trwając, przechowuje go. Ślad rylca w miedzi zostaje w niej zapamiętany. Jest on, w obliczu zmienności i przemijalności zdarzeń, do pewnego stopnia trwały i niezmienny. Przekonuję się o tym, widząc wyciętą płytę nawet po latach. W grafice warsztatowej ona jest formą do wykonywania kopii – matrycą. Z niej, dzięki metodom drukarskim, posiadam zdolność odzwierciedlania przeszłego doświadczenia. Dopiero z odbitki mogą być właściwie odczytane pociągnięcia rylca, utrwalone i przechowane w miedzi. Matrycę odróżnia od kopii fakt, że to ona ulega zatraceniu w procesie drukowania. Z praktyki wiem, że zdrukowana*) płyta zostawi jedynie swój odcisk – odcisk pozbawiony pierwotnego rysunku; traci ona wtedy zdolność odwzorowywania.

Drukowanie jest swojego rodzaju rekonstruowaniem, przypomnianiem zakodowanego w matrycy obrazu. W procesie druku urzeczywistniam ten obraz. Przenoszę go w zwierciadlanym odbiciu na podłoże wydruku. Materia blachy, farby, papieru, jest niejako bierna, bo przyjmuje formujące działanie, i czynna, bo zatrzymuje, utrwala je w sobie. Jest to układ pamiętający, partytura czasu o różnej dynamice i rozciągłości, zapewniająca możliwość odtworzenia informacji początkowej.

Takie uorganizowanie jest wpisane w materię, a przeżywane, odczuwane w jej przemijającym trwaniu. Grafik korzysta z pamięci materii, tworzy i powiela obrazy – informacje. Dzięki temu, że materia zapamiętuje, a my potrafimy to pamiętanie odczytywać, interpretować, możliwa jest nie tylko twórczość graficzna.

*) zdrukowana płyta: płyta, która uległa już zużyciu wskutek wielokrotnego drukowania z niej odbitek – przyp. red.



Szanowne Panie, Szanowni Panowie,
Drodzy Koledzy i Przyjaciele.

Zorganizowane spotkanie przez Akademię Sztuk Pięknych w Katowicach wynika z troski o rozumienie zachodzących przemian w sztuce-w grafice i ich zależności od świata zewnętrznego. Zrozumienie, bodaj części procesów jest nam potrzebne jako twórcom, a także jest niezbędne przez fakt pracy z młodzieżą, jak i młodzieży samej. Spotkanie to, odbywa się mając szerokie tło takich faktów jak: międzynarodowe przeglądy grafiki o różnych programach z Ekspansywnym Triennale Krakowskim dzięki osobowości prof. Witolda Skulicza, pokazach grafiki młodych, a także dopiero co odbytej Międzynarodowej Konferencji Grafiki IMPACT 4-KONTAKT, zorganizowanej przez uczelnie berlińską i poznańską, dzięki inicjatywie z naszej strony, prof. Mirosława Pawłowskiego. Na tym tle wyraziściej jawią się zmiany postaw twórczych osób warunkowane pokoleniowo, ale i nie tylko pokoleniowo i nie tylko związanych artykulacyjnie z szeroko pojętą grafiką.



Otrzymane przez mnie zaproszenie stawia pytania o przyszłość grafiki. Udzielanie na te złożone pytania odpowiedzi byłoby dla mnie rodzajem koniecznego projektowania. Moje doświadczenia i przekonania nie pozwalają mi tego czynić, wobec każdej twórczości, a więc i od grafiki oczekuję nieprzewidywalnego. Prof. Andrzej Bednarczyk swój analityczny wykład przygotowany w ramach Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie w 2003 roku, w rozszerzonej formie wygłosił w Galerii Grafiki w Bibliotece Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego w 2004 roku, a podejmował problem sytuacji pod znaczącym tytułem: ŻYCIE PO ŻYCIU GRAFIKI.

W kulturze artystycznej przyjęło się określanie grafiki przez precyzowanie jej techniki. To praktyką uzasadnioną tradycja. Ilekć to osobowości wniosło swój wkład twórczy przez określoną technikę lub jej zmianę, a to przecież właśnie przez jej przydatność i konieczność dla wyartykułowania poszukiwanych sensów. Spoglądając na tę utrwaloną tradycję od strony treści-przesłania-stwierdzenia, lub pytania artystycznego można tę tradycję uznać za niewątpliwie słuszną.

Wątpliwość jednak warunkują konieczne praktyki artystów XX wieku, u których środki artykulacji są wymuszane przez radykalne potrzeby zmiany celowości intencji twórczych. Środki artykulacji rozszerzają się szybko, aż po włączanie się w same rzeczywistości, nie mogło się obyć także bez przeczenia sztuce samą sztuką.

Z drugiej strony potrzeby rynku kolekcjonerów domagały się powieleń-odbitek i multipli; numerowanych grafik, zdjęć i powtarzalnych obiektów. Teraz powstają kolejne, nowe potrzeby wyrażania się i reakcji osobowości twórczych; do ich dyspozycji stoją ugruntowane tradycją środki artykulacji, a także wzywają aktualnie użyteczne cyfrowe i wirtualne.



Nie chcę wróżyć, ani wirtualnie projektować, dlatego krótko i syntetycznie spojrzę na stan sztuki tekstem Jean'a Baudillard'a ogłoszonym w 2004r. w Paryżu, w książce pt.: "Pakt jasności. O inteligencji Zła", wydanej u nas, cytuję:

„Sztuka współczesna jest współczesna jedynie sobie samej. Nie zna ruchu transcendencji ku przeszłości ani ku przyszłości, jej jedyną rzeczywistością jest działanie odbywające się w czasie rzeczywistym i zlanie się z rzeczywistością.”

W innym miejscu czytamy:

„Sztuka może już tylko dostosować się do powszechnego braku znaczenia i powszechnego zróżnicowania. Nie ma już żadnych przywilejów. Nie ma dla niej innego przeznaczenia, niż płynny wszechświat komunikacji, sieci i interakcji.”

Zdajemy sobie sprawę, że globalizacja, ale i konieczny recykling w życiu naszego globu, w tym momencie, wnoszą wiele dla zbliżenia czasu i przestrzeni pomiędzy ludźmi, jednak jednocześnie i radykalnie eliminują „wszystko”, co dla nich niepostrzegane jako korzystne.

Ten system „stara się” uprzedzać i zapobiegać niespodziewaności w procesach, niestety w imię własnych interesów. Obserwując pragnienia i konieczności młodzieży, widoczne są wyraźnie zmiany pojmowania i realizowania się osobowości oraz samoobrona przed socjotechnikami.

Ośmielam się powiedzieć, że osoba, żeby móc istnieć, zostaje postawiona przed szczególną cenzurą – koniecznością samozniewalania się.

Może to, co powiedziałem, brzmi do niezgody dyskusyjnie, tak jednak postrzegam jednoczesność racjonalnych faktów.



W wielu uczelniach na świecie zaczęto zamykać specjalizacje humanistyczne, a w uczelniach artystycznych pracownie technik graficznych. Dla uzasadniania tych faktów podawane są: brak interesów uczelni, brak intensywnego zainteresowania młodzieży i brak doraźnych potrzeb zewnętrznych. Nas w tym momencie, jeszcze to nie dotyczy, katowickie ASP dzisiaj otwiera nowe pracownie grafiki.

To, co popularnie jest nazywane opóźnionym procesem i brakiem, często jedynie „potrafi” bronić głębokiej ekologii człowieka i nie skazuje świata na życzeniowy supersam.

Permanentne samokształcenie i uważność, także każdego z nas, jest podstawą wszelkich działań twórczych, dla których w równym stopniu można czerpać z przykładów negatywnych, maszyny rutyny, pomyłek jak i faktów wzniosłych, pragnień, słabości jak i braków. Obecność kultury graficznej, bez rozdzielania na środki artykulacji i intencje, stała się częścią rzeczywistości: komunikacją potoczności i wysublimowania, a także wizjonerstwa i elementarności faktów. Dlatego zawieszam, ponad oczekiwania, słowo GRAFIKA dwoma cytataми:

Czuang – Tsy,
369-286 przed Chr:

„Wszyscy znają korzyść pożytecznego,
ale nikt nie zna pożytku nieużytecznego”.

Reiner Maria Rilke z wiersza „Zbłąkani”:

„Oni milczą zaś, bo im wyjęto
te przegrody, które myśli grodzą
a okazje, aby ich pojęto
jak nadeszły, tak uchodzą”.

Serdecznie pozdrawiam
Jan Berdyszak



P-i
24
X.
20
05



O PROBLEMACH AKADEMII

Pochwała myślenia.

Aleksandra Giełdor-Paszek

Rozważając akademizm z perspektywy współczesnej, gdy zjawisko to zostało już dostatecznie opisane i przebadane, można w sposób nie budzący wątpliwości określić jego desygnaty. Fundamentem wykrystalizowanego w XIX wieku akademizmu było przekonanie o intelektualnych podstawach sztuki, czego naturalną konsekwencją stało się przeświadczenie o możliwości jej skodyfikowania i ujęcia w zwarty system teoretyczny, wspierany przez ówczesny polityczny i finansowy establishment. Te zasadnicze cechy akademizmu przełożyły się na język praktyki dydaktycznej i wspólnie zbudowały instytucjonalny monolit jakim była Akademia i sztuka uprawiana w jej orbicie. Skutkiem tego, charakterystyczna, idealistyczna estetyka powstających w tym kręgu dzieł, na trwałe kojarzona z akademizmem, w równym stopniu była owocem opisanej sytuacji, co naturalną konsekwencją ewolucyjnego rozwoju sztuki.

Z pozycji dziewiętnastowiecznej preawangardy i dwudziestowiecznej awangardy akademizm oceniany był źle i dziś potocznie wzbudza pejoratywne konotacje. Próby rehabilitacji akademizmu, z jakimi mamy do czynienia od lat 70. XX. wieku, dokonywane z pozycji historii sztuki, miały na względzie bardziej aspekt badawczy niż estetyczny. Akademizm w swej czystej, dziewiętnastowiecznej postaci, rozumiany w swym pierwotnym znaczeniu, jest formułą przebrzmiałą. Jego idealizująca estetyka jest możliwa do reaktywacji w swym wizualnym aspekcie co najwyżej jako element postmodernistycznego modi, z czym zresztą mamy do czynienia.

A jednak problem akademizmu wciąż powraca, najczęściej w kontekście współczesnej dydaktyki artystycznej przy okazji różnorodnych dyskusji o przyszłości Akademii i specyfice akademickiej edukacji.¹ Termin akademizm oddzielił się bowiem współcześnie od swych XIX. korzeni i przeżywa swoje drugie życie i to zarówno w swym znaczeniu seman-

tycznym jak i na gruncie specyficznie rozumianej praktyki. Uściślijmy zatem samo pojęcie – akademizmem w szerszym znaczeniu nazywane jest artystyczne doktrynerstwo, stylistyczna i ideologiczna unifikacja, rutyna, powierzchowne przyswojenie pewnych konwencji, brak indywidualizmu, wreszcie uprawianie sztuki bliskiej gustom elit wywodzących się bardziej z kręgów decydentów kultury niż finansjery. Akademizm dydaktyczny to już pojęcie bardziej zawężone, oznaczające hermetyzm i kultywowanie rutyny własnego środowiska.² Najczęściej wskazywanym przykładem tak rozumianego akademizmu dydaktycznego na gruncie polskim jest działalność kapistów, obecnych na polskich uczelniach w latach trzydziestych i tuż po wojnie i wszelkie postkolorystyczne tendencje z nim łączone. Lecz, co być może paradoksalne (a może jest to prawidłowość dziejowa), we współczesnych tekstach odnoszących się do Akademii coraz częściej akademizmem nazywane są też konwencje awangardowe, przyswojone i oswojone przez uczelnie. Rafał Boettner – Łubowski w zamieszczonym na stronie internetowej artykule dotyczącym współczesnego akademizmu, identyfikuje wprost te nurty.³ *Obserwując współczesną polską scenę artystyczną – pisze Łubowski – (...) można by traktować jako przejaw owej oficjalnej, instytucjonalnie popieranej sztuki: sztukę nowych mediów, sztukę krytyczną, realizacje neokonceptualne, czy też silnie popierane przez oficjalną krytykę dzieła neominimalistyczne. (...)* Przyjmując założenie, że współcześnie jedne postawy są bardziej nobilitowane, a inne marginalizowane przez krytyków, wielkie galerie, znanych kuratorów czy muzea sztuki współczesnej – można również założyć, że wyższe uczelnie artystyczne istniejąc przecież w skomplikowanej sieci instytucjonalnych powiązań ze wspomnianymi wcześniej przedstawicielami art-worldu mogą także akcentować, w sposób mniej lub bardziej wyraźny, oficjalne preferencje w przypadku kształcenia i edukacji młodych artystów. Czy zatem uczelnie artystyczne na początku XXI. wieku stawiają pewne wybrane konwencje i postawy artystyczne na piedestale, a innych nie dopuszczają do głosu, jako z różnych powodów niegodnych akademickiego nauczania. Obserwując choćby powierzchownie współczesne modele kształcenia wyższego szkolnictwa artystycznego w Polsce można zauważyć, że pewne artystyczne postawy są w nim niemalże nieobecne. Realizm i hiperrealizm, eklektyczna sztuka o rodowo-

dzie neokonserwatywnego postmodernizmu czy niekonwencjonalny klasycyzm, obecny przecież w wielu przypadkach w doświadczeniach sztuki XX. wieku – nie stają się współczesnymi wzorcami edukacyjnymi. A co jest nimi najczęściej? Rzeźba strukturalna, malarstwo minimalistyczne o orientacji geometrycznej, sztuka neokonceptualna artykułowana najczęściej przy pomocy tzw. nowych mediów, czasem ekspresyjna figuracja czy dekoracyjna abstrakcja.⁴ Dalej Łubowski stawia tezę, o akademizacji wspomnianych trendów, o ich preferowaniu niemal w sposób instytucjonalny. Autor dostrzega też wybiórczą kontynuację XIX. metod kształcenia w zmodernizowanej formie za jakie uznać można choćby studia z natury.

Ta, wydaje się trafna diagnoza, uświadamia fakt nieuchronności pewnych mechanizmów połączonych z *sui generis*, instytucjonalnym modelem sztuki. Ale czy rodowód tychże mechanizmów jest spuścizną po akademizmie? Postrzeganie całej praktyki dydaktycznej na uczelniach artystycznych zostało tak silnie uwikłane w swe akademickie korzenie, że można wręcz mówić o paradoksie akademizmu, czy wręcz jego kompleksie.

Ta sama wątpliwość dotyczy wypracowanych metod nauczania. Istota dydaktyki akademickiej, niezależnie od jej konkretnego przebiegu, bazowała na mechanicznym nabywaniu pewnej sprawności technicznej. Biegłość wykonania była nie tyle celem, co niezbędnym narzędziem do przekazywania idei. Trudno nie zgodzić się z takim założeniem, mając na uwadze konwencję estetyczną sztuki akademickiej. Spontaniczny akt twórczy, kreowanie przypadku, czy wreszcie rezygnacja z tradycyjnych mediów, przypisane do sztuki awangardowej, były też w pewnym sensie skutkiem postępowania, które z czasem stało się metodą. Tak długo, jak sztuka będzie wymagała opanowania pewnego warsztatu, niezależnie czy jest to kamera cyfrowa, czy ołówek i pędzel, na poziomie dydaktyki będzie wymagać nauki techniki posługiwania się nimi. Rutyna i skostnienie, jakie towarzyszyły dydaktyce akademickiej, przyczyniały się przede wszystkim do unicestwiania indywidualnej wrażliwości. Krytyka akademizmu, jaka miała miejsce w XX wieku dokonywana była z pozycji awangardyzmu, gdzie promowanie indywidualnej, nieskrępowanej wypowiedzi w wielu wypadkach było podstawową wartością. Zaznaczyć jednak trzeba,

że tzw. akademickie sposoby edukowania są bezzasadnie mitologizowane. Na podstawowym poziomie nauczania były one rzeczywiście wdrażane i można je przyrównać do słynnych palców w początkowym stadium nauki gry na instrumencie. Bardzo wiele, mimo obowiązującej doktryny, zależało od indywidualności profesora prowadzącego klasę mistrzowską, do której trafiał student po opanowaniu podstawowych umiejętności. Dowodzi tego analiza pamiętników artystów i wielu innych archiwaliów. Nie zmienia to faktu, że wraz z ostatecznym odrzuceniem metod nauczania stosowanych przez dziewiętnastowieczną Akademię, podstawową, po dziś dzień promowaną wartością w dydaktyce, stała się indywidualna wrażliwość.⁵ Odnosząc się do przywołanego wcześniej paradoksu akademizmu – także można by ją nazwać współczesną, zrutyinizowaną konwencją dydaktyczną, co zresztą jest podnoszone przez wielu autorów zajmujących się współczesną dydaktyką akademicką.

Uwikłanie sztuki w mariaż z polityką kulturalną, uzależnienie jej od instytucji państwowych, w miejsce prywatnego mecenatu, jakie cechowało akademizm, z perspektywy współczesnej było nieuchronnością dziejącą w dobie kształtowania się państw narodowych, które musiały mieć własną przeszłość i własną sztukę. Dzisiejsza zależność sztuki od różnorodnych instytucji państwowych, a także ich kontestacja, nie wydaje się być w prosty sposób dziedzictwem akademizmu. Sytuacja jest bardziej skomplikowana, wielowarstwowa i płynna. Tym bardziej, że w opinii wielu artystów rolę państwowego sponsora przejęli kuratorzy. Ów osławiony już dyktat kuratorów, tworzących przy użyciu narzędzi marketingowych rzeczywistość artystyczną, bywa w dużej rozbieżności z gustami już nie tylko zwykłego człowieka, ale także politycznego establishmentu (można tu przywołać słynną akcję promocyjną portretu Jolanty Kwaśniewskiej).

Rozpatrzyć należy wreszcie czwarty filar sztuki akademickiej – arbitralną estetykę zasadzającą się na przekonaniu o intelektualnych podstawach sztuki. I ten właśnie aspekt jest jak się zdaje najbardziej autentyczną i żywotną po dziś dzień spuścizną po Akademii. Na dzieje sztuki po akademizmie można spojrzeć, z dużym uproszczeniem, jak na sinusoidę, w której na przemian występuje pierwiastek spekulatywny i wrażliwość, racjonalny i antyracjonalny. Gdybyśmy jednak prześledzili dzie-

je sztuki od zarania, więcej jest w niej momentów racjonalnej spekulacji niż boskiego szaleństwa. Współczesna sztuka tę antynomię potwierdza. Nawet świadome odrzucenie przez artystę koncepcyjności sztuki jest potwierdzeniem właśnie takiej jej konstytucji. Wrażliwość i estetyzujące malarstwo kapistów także wymagało wiedzy – wiedzy o budowie obrazu. Odczytane przy użyciu tego swoistego kodu nabiera nowych, estetycznych walorów. Akademizm nie odkrył tej fundamentalnej prawdy o istocie każdej twórczości. Dokonali tego już artyści renesansowi. On uczynił z niej jedynie obowiązującą normę, która zdeterminowała zarówno estetykę obrazu, jak i praktykę malarską i proces dydaktyczny. Przyczynił się do budowania mitu Wielkiej Sztuki. Ta konceptualizacja sztuki przenika niemal całą twórczość awangardową. W dobie ponowoczesnej wydaje się jeszcze przybierać na sile. Myślenie stało się aktem współkreacyjnym dzieła. Dotyczy ono również sfery odbioru. I tu pojawia się jeszcze jeden obszar dziedzictwa akademizmu. Współczesna sztuka istnieje w ścisłym związku z refleksją teoretyczną. W wielu przypadkach można wręcz zażytkować twierdzenie, że bez niej nie istnieje. Teoretyczna podbudowa w pewnym momencie stała się nadbudową i wreszcie bytem samoistnym. Krytyka, pochodna refleksji teoretycznej, już w XIX wieku była głównym obiektem antyakademickiej kontestacji artystów. Niezmiennie zadziwia fakt jak wiele z tej niechęci przetrwało. Symbiotyczny związek krytyki i sztuki jest bodaj najtrwalszą cechą odziedziczoną po akademizmie. Można ów związek celnie określić niemieckim zwrotem Hasseliebe, którego namiastką w polskim tłumaczeniu byłaby nienawiść i miłość.

Dokonana tu rekapitulacja nie aspiruje do odkrycia jakiejś nowej prawdy o akademizmie. Skłania raczej do konstatacji o względności niektórych twierdzeń i psychosocjologicznej naturze pewnych zjawisk, które czasem, może zbyt pochopnie, zwykliśmy rozpatrywać jako dziejową konieczność.

W tym miejscu, już rutynowo, wypada zapytać o przyszłość Akademii. Pytanie to ma wymiar wieloaspektowy. Przede wszystkim, zadając je, należałoby zapytać o przyszłość sztuki w ogóle. Ma ono także wymiar czysto praktyczny – jak sztuki, niezależnie od tego jaką ona by była, należy uczyć, mając za sobą cały bagaż wiedzy o procesach percepcyjnych

i edukacyjnych, a do dyspozycji nowoczesne środki. W ciekawej dyskusji z udziałem profesorów poznańskiej ASP, zamieszczonej w internecie, jeden z jej uczestników, J. Marciniak wskazał na szczególną rolę Akademii jako enklawy wolności twórczej.⁶ Coraz bardziej ekspansywny kuratorski model sztuki, mechanizmy rynkowe stymulujące jej odbiór są zagrożeniem. W tej chwili, paradoksalnie, instytucja Akademii daje schronienie i szansę na przetrwanie bardziej wielowymiarowemu, bezinteresownemu i zaangażowanemu społecznie ideałowi sztuki – mówi Marciniak.⁷ Tak zobaczona Akademia byłaby więc oazą wolności, zaprzeczeniem dyktatu wszech obowiązującej, artystycznej mody, przestrzenią nieskrępowanego, nieakademickiego działania.

Inną, niezwykle celną diagnozę postawił Antoni Porczak przy okazji sesji zorganizowanej z okazji 185 lecia krakowskiej ASP. Powołując się na Basila Bernsteina przywołał on dwa modele funkcjonujące w szkolnictwie anglosaskim: tzw. kod kolekcji i kod integracji.⁸ Ten pierwszy to zamykanie się w kręgu tradycyjnie rozumianej pracowni. Tym samym jest on niejako łącznikiem z tradycją, bowiem cały zwrócony jest ku przeszłości. Dla krytyków tradycji model ten jest anachroniczny i niedostosowany do wyzwań współczesnego świata. Komentuje i opisuje go jednostkowo i nieprzekonująco. Tu niebezpieczeństwo akademizmu dydaktycznego jest stosunkowo duże. Drugi model to tak zwany kod integracji kładący nacisk na percepcję operacyjną, którego celem jest płynne reagowanie na zmieniające się konteksty kulturowe. To organizowanie przy pomocy intermedialnych środków osobistych strategii opisujących świat. Artysta nie przemawia tu z pozycji Demiurga, ale aktywnie włącza widza w proces kreowania dzieła, także poprzez jego odbiór. Znika sztywna, hierarchiczna relacja mistrz-uczeń. W tak rozumianej strukturze trudno o akademizm dydaktyczny, ale nietrudno o akademizację modelu. Przy coraz mocniej deklarowanych i antagonizujących postawach zwolenników jednej bądź drugiej opcji, rozwiązaniem idealnym byłyby zapewne koegzystujące obok siebie wspomniane dwa systemy, w przestrzeni swobody artystycznej, wolnej od rynkowych i kuratorskich nacisków. Z różnych względów jest to chyba model utopijny.

Biorąc pod uwagę szybki rozwój technologii cyfrowych i medial-

nych, nowe nawyki percepcyjne młodego pokolenia – przyszłych odbiorców sztuki, a także funkcjonującą w społecznościach potransformacyjnych skłonność do przyswajania modeli zachodnich, można sądzić, że będzie to kierunek przemian dokonywanych w strukturach programowych polskich uczelni artystycznych. Nieuchronnie dojdzie do programowego pęknięcia. Dawny warsztat z całym urokiem swojej alchemii ocaleje nie tylko dla amatorów niedzielного malowania. A może będzie to udana kohabitacja, bo na kompromis raczej nie ma co liczyć? Czy w przyszłej Akademii pozostanie coś jeszcze z tej dawnej instytucji, skoro przestanie istnieć jej ostatni relikw – instytucjonalna struktura, z respektowaniem tradycyjnej procedury pracownianej? Najprawdopodobniej, mimo tych nieuchronnych procesów nie zmieni się wewnętrzna konstytucja sztuki, która będzie reagować wrażliwie na otaczający świat, a jej jądrem pozostanie myślenie – dziedzictwo dawnej Akademii.

1 Dowodzą tego coraz liczniejsze publikacje poświęcone akademizmowi, a także to, że temat wciąż jest podejmowany w kręgu samej Akademii. Najczęściej rekapitulacje akademizmu pojawiają się w kontekście pytania jak uczyć? ; vide: wieloczęściowa dyskusja toczona w kręgu Wydziału Malarstwa poznańskiej ASP zamieszczona w witrynie internetowej: Rozmowa w pracowni – akademizm, www.malarstwo.asp.poznan.pl/akademizm.htm; A. Porczak, *Bez przełomu?*, w: *Wobec przyszłości. Materiały nadesłane i wygłoszone na sesji naukowej z okazji 185 – lecia działalności Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 12.12.2003–15.12.2003*, Kraków 2004, ss. 79–101.

2 *Rozmowa w pracowni – akademizm*, www.malarstwo.asp.poznan.pl/akademizm.

3 R. Boettner-Lubowski, *Sztuka i edukacja – pytanie o akademizm*, www.21.edu.pl/ks/2/80.doc.

4 *ibidem*.

5 *Rozmowa w pracowni – akademizm*, op. cit.

6 *ibidem*.

7 *ibidem*.

8 A. Porczak, *Bez przełomu*, op. cit, ss. 79–101.

Akademia – programy

Dorota Głazek

Jubileusze skłaniają do zastanowienia się jak było w przeszłości. Jubileusz szkoły stawia pytanie kto, kogo i jak kształcił, wedle jakich programów. Termin *akademia*, mający antyczny rodowód, długo, do schyłku XVI wieku oznaczał stowarzyszenie.¹ Do dzisiaj zresztą takie czcigodne, skupiające zasłużonych i uznanych artystów i uczonych gremia istnieją – w Polsce to reaktywowana po 1989 roku Polska Akademia Umiejętności, nam najbardziej chyba znana ze swojego Gabinetu Rycin w Krakowie. Akademie, jako szkoły artystyczne, zaczęły się od prywatnej bolońskiej Accademia degli Incamminati, czyli Akademii wprowadzanych na właściwą drogę, założonej w 1582 przez malarzy, braci Carraccich². Sami Carracci, współtwórcy programowego eklektyzmu malarskiego schyłku XVI wieku, wzorem ideałów sformułowanych już wcześniej w Akademiiach – stowarzyszeniach, np. w założonej przez Vasarię Akademii florenckiej, proces nauczania oparli na studium rysunku z odlewów i, jako wyższy stopień wtajemniczenia artystycznego, z żywego modelu. Oczekiwali równocześnie, że studenci przyjmowani do Akademii będą już wykształceni w zakresie podstaw technicznych sztuki, mówiąc inaczej, że byli już w warsztacie cechowym i doszli do stopnia czeladnika. Powstawanie Akademii zarówno jako stowarzyszeń jak i szkoły Carraccich było zresztą wyrazem wyzwalania się artystów z rygorów organizacji cechowych, które straciły ostatecznie swoje znaczenie dopiero w XVIII wieku³. Ich upadek zbiegł się w czasie z powstaniem nowego typu Akademii – szkół wyższych, organizowanych już przez państwo, władcę lub przez prywatnych mecenasów, ale wspieranych przez oficjalne władze, reprezentowane najczęściej przez członków Akademii – stowarzyszenia. Wzorem tych uczelni nie była Akademia bolońska, ta dała początek długiej tradycji prywatnych ateliers, prowadzonych przez mniej czy bardziej znanych artystów danego czasu. Mieli je np. J. J. David i Ingres, przyjmujących płatnych uczniów, uczących rysunku z odlewów i żywego modelu, i prowadzących regularne, codzienne korekty. W poło-

wie dziewiętnastego wieku we Francji, przede wszystkim dzięki dokonaniom swoich studentów np. Maneta, szczególną rolę odegrały takie szkoły prywatne, jak ateliers T. Couture czy Académie Suisse i Académie Julien. Jednak podstawową rolę tych prywatnych szkół i kursów nie było wcale kształcenie niepokornych opozycjonistów artystycznych, a wręcz przeciwnie, przygotowywanie kandydatów do państwowej Akademii⁴. Ta oczekiwała bowiem od kandydatów do studiów w swoich murach, ludzi dorosłych, posiadania wykształcenia ogólnego oraz umiejętności technicznych i znajomości rysunku, opanowanego poprzez kopiowanie wzorów i rysowanie odlewów poszczególnych części ciała⁵. Trzeba też zauważyć, że ateliers znacznie wcześniej niż oficjalne szkoły zaczęły przyjmować w poczet swoich uczniów kobiety; paryska École des Beaux-Arts otwarła się dla studentek dopiero w 1897 roku. W tych prywatnych szkołach studiowali też ludzie, którzy chcieli pracować w Paryżu, a nie dostali się do oficjalnej École, jak Wyspiański w 1891, który zapisał się do Akademii Colorossiego⁶.

Wzorem dla XIX-wiecznych Akademii państwowych była francuska Académie Royale de Peinture et de Sculpture, założona przez Ludwika XIV w 1648 roku. Było to nie tylko stowarzyszenie wybranych artystów ale i szkoła, do której przyjmowano 12-letnich kandydatów, a członkom Akademii nie wolno było nauczać prywatnie. System konkursów, nagród i stypendiów Akademii, z których najbardziej zaszczytną była Prix de Rome – czteroletnie stypendium na pobyt w Rzymie, mekkce artystycznej XVII wieku – promowały określone wartości artystyczne⁷. Temu celowi służył też Salon, wzór wszystkich publicznych wystaw, który w zasadzie nie miał konkurencji, co najmniej do 1863 roku, do Salonu Odrzuconych, będącego zresztą rewersem, dopełnieniem Salonu bez przymiotników.

Po reformach czasów rewolucji i okresie wojen napoleońskich francuską wyższą szkołę artystyczną, nazwaną ostatecznie École des Beaux-Arts, termin *akademia* rezerwując dla stowarzyszenia artystów, którego członków powoływały władze państwowe. To Akademia sprawowała nadzór nad szkołą, mianowała je profesorów, przeprowadzała najważniejsze konkursy, w tym konkurs na szkic kompozycyjny i oczywiście o Prix de Rome, którego przedmiotem był pejzaż historyczny⁸. École mająca kilka sekcji, malarstwa, rzeźby, architektury (od 1795), w zasadzie utrzyma-

ła XVII. system nauczania oparty na nauce rysunku⁹. Studiowano rysunek poszczególnych części ciała, gestów, min, póz, przede wszystkim z modelu w świetle dziennym i sztucznym (rysunek nocny był ważną częścią studiów). Nauce rysunku towarzyszyło studium anatomii, teoretyczne i praktyczne z wizytami w prosektorium włącznie. Ponadto nauczano kompozycji w oparciu o dzieła mistrzowskie i ustawiane w pudłach schematy brył, draperii. Nauka kompozycji kończyła się przygotowywaniem przez studentów oryginalnych szkiców kompozycyjnych. Kursy obejmowały też naukę perspektywy, kopiowanie mistrzów, kursy historii sztuki, ograniczone do sztuki antycznej i renesansowej, historii i mitologii, uczono też oczywiście zagadnień technik i technologii danej dziedziny. Ukoronowaniem nauczania akademickiego były klasy malarstwa studiowanego w pracowniach, w których stale zmieniali się profesorowie, nawet co miesiąc. Studia malarstwa zaczynało od kopiowania fragmentów figuralnych obrazów mistrzów, kończąc na nowych kompozycjach zadawanych przez prowadzących pracownię. Nauka malarstwa obejmowała też malowanie martwych natur i pejzaży. Malowano w dwóch manierach: wypracowanej lub szkicowo. Postępy w nauce na każdym jej etapie sprawdzano w systemie ciągłych zadań konkursowych – student musiał w ciągu roku zaliczyć dwa konkursy, których zadania opracowywane były przez profesorów. W konkursach tych dopuszczano, by sceny figuralne, przede wszystkim historyczne malowane były manierą szkicową, inne, jak pejzaże, czy martwe natury powinny być dopracowane. Osobne konkursy prowadzone były dla uzyskania stypendiów, ich ukoronowaniem był najbardziej prestiżowy, wieloetapowy konkurs o Prix de Rome¹⁰. Ten konkurs organizowały wszystkie sekcje École i szkoły nauczające inne dziedziny sztuki aż do 1968 r, kiedy ministerstwo kultury zlikwidowało ją jako przestarzałą i bez znaczenia¹¹.

W zasadzie wszystkie dziewiętnastowieczne europejskie Akademie powtarzały paryski model nauczania. Programy różniły się w szczegółach, Akademie niemieckie, przede wszystkim największa z nich w Monachium, kładły szczególny nacisk na malarstwo historyczne i podkreślały rolę mistrza – nauczyciela, studiowano w jednej, mistrzowskiej pracowni, a nie w wielu jak w Paryżu. Studia w Akademii kończyły nie serie konkursów,

lecz wykonanie dzieła *mistrzowskiego*, jak w średniowiecznym cechu, co było efektem średniowiecznych fascynacji Nazareńczyków, z grona których pochodziło pierwsze pokolenie profesorów tej Akademii¹². Akademie, poza paryską, w większości nie kształciły architektów, uczących się w licznych Bau-Akademie i pracowniach mistrzowskich, a następnie Politechnikach.

Już w XVIII wieku w Paryżu powstała królewska wolna (gratuite) szkoła projektowania (de Dessin), przekształcona w 1767 roku w szkołę sztuk dekoracyjnych, istniejącą w wieku XIX, ale nie będącą częścią École des Beaux-Arts. Nie uczono w niej rzemiosła, a nauka oparta była oczywiście o studia rysunku, ale rysowano rośliny, a przede wszystkim ornamenty, kopiowano też dzieła przeszłości. W Anglii i w krajach niemieckich takie szkoły były szkołami zawodowymi, średnimi, głównie dla chłopców, pierwszą szkołę rzemiosł dla dziewcząt otwarto w Anglii w 1842 roku. Dopiero pod wpływem W. Morrisa i Arts & Crafts Movement w Anglii u schyłku XIX wieku powstały pierwsze wyższe szkoły sztuk pięknych, łączące w swoim programie nauczanie rysunku, teorii i rzemiosł (1893 w Birmingham i w Glasgow, Design School, 1896 w Londynie)¹³.

W Niemczech pierwszą taką szkołą był dopiero Bauhaus, po jego reformie przeprowadzonej w latach 1919–23 przez Waltera Gropiusa. Trójstopniowy program nauczania w Bauhausie – teoretyczny kurs wstępny, ogólnoplastyczny z zajęciami z rysunku, fotografii, teorii sztuki, kursy rzemiosł, od malarstwa ściennego przez pracownię druku i introligatorstwa po metaloplastykę, w czasie których studentem opiekował się zarówno profesor-artysta jak i mistrz-rzemieślnik i najwyższy kurs mistrzowski projektowania architektonicznego w połączeniu z praktyką (studenci zobowiązani byli wraz ze swoimi profesorami do tworzenia projektów konkretnych przedmiotów sprzedawanych zakładom przemysłowym) i z możliwością spotkania z wybitnymi artystami zapraszany do Dessau jako *visiting professors* na różne okresy czasu, stworzyły wzorcowy model nauczania artystycznego, do dzisiaj uważany za godny kontynuacji i naśladowania¹⁴.

W Polsce nauczanie artystyczne w XIX wieku nie odbiegało od modelu ogólnoeuropejskiego, tyle że było znacznie skromniejsze. Pierwszą i przez cały wiek XIX jedyną artystyczną szkołą wyższą była Akademia krakowska. Rozpoczęła swoją działalność w 1818 roku, jako część wydziału

Filozoficzno-Literackiego UJ, następnie związana była z Instytutem Technicznym (w latach 1834–1873), wreszcie stała się uczelnią samodzielną, kształcąca poza malarzami rzeźbiarzy, od 1909 r. i architektów (od 1913 do 1928/29 roku)¹⁵. Jej program nauczania oparty był początkowo na wzorcach wiedeńskich. W dwóch klasach-pracowniach, prowadzonych przez malarzy Józefa Peszkę i Józefa Brodowskiego rysowano wedle wzorów kredkami, kopiowano ryciny i obrazy, wreszcie rysowano portrety z natury i malowano kopie olejne wskazanych przez profesora obrazów. W tym pierwszym etapie prawie nigdy nie było wykładów z teorii, nie uczono też anatomii, ani perspektywy. Dopiero od 1833 poszerza się program nauczania. Obejmował on, w trzech latach, rysunek człowieka wg. wzorów, odlewów i z natury, rysunek głów z uwzględnieniem stanów psychicznych, malarstwo martwej natury, na podstawie obrazów-wzorów, malarstwo aktu i kompozycji dwuosobowej. Ponadto obowiązywały wykłady z anatomii, perspektywy, optyki i chemii malarskiej. Rzeźby wówczas nie nauczano. Malarz Wojciech Korneli Stattler, profesor szkoły od 1831 roku, proponował, by wykłady obejmowały też historię sztuki (starożytnej) poezję i ćwiczenia z harmonii. W latach 1836–41 toczył się długotrwały spór między W. K. Stattlerem a dyrekcją Instytutu, którego częścią jest przecież Akademia, o to czy powinno się rysować i malować z modelu. W końcu zwycięża w nim Stattler, tym bardziej, że w szkole reaktywowana jest klasa rzeźby¹⁶. Program szkoły ukształtował się i ustabilizował po połowie XIX wieku i trwał do reformy przeprowadzonej w 1895 roku przez J. Fałata. Obejmował on: rysunek elementarny, rysunek wyższy, malarstwo, rysunek i malarstwo krajo-brazu, rzeźbę i wykłady z perspektywy, anatomii, nauki o stylach i historii sztuki, historii powszechnej. Przyjmowano kandydatów, od których wymagano opanowania techniki kopiowania rysowanych wzorów. Nauka rysunku elementarnego obejmowała rysunek linearny – ornamentów i przedmiotów oraz rysunek wolny – głów, wg. wzorów, rycin, odlewów i z natury, początkowo tylko linearnie, następnie światłocieniowo, dalej przechodzono do rysunku postaci w perspektywie, w różnych pozach. Kurs rysunku wyższego obejmował rysunek anatomiczny różnych postaci, dzieci, starców, kobiet, mężczyzn, młodzieńców. Kurs malarstwa obejmował malowanie martwej natury i pejzażu z natury, malowanie postaci z wzorów

gipsowych, a następnie z żywego modelu, wreszcie malowanie własnej kompozycji wg. studium z natury. Niejako przy okazji zapoznawano studentów z kwestiami technik i technologii malarskiej. Nauka rzeźby obejmowała studium ornamentacji, studium antyku i modelowanie z natury. Pracę studentów oceniano w czasie publicznych wystaw na koniec roku. Po opanowaniu przewidzianych programem umiejętności student mógł starać się o stypendium na wyjazd zagranicę. Poprzedzał jego przyznanie konkurs, w trakcie którego kandydat musiał *odrysować z natury figurę całego człowieka w ciągu dwóch trzygodzinnych posiedzeń i wykonać szkic obrazu na żądany temat*¹⁷.

W Krakowie student nie miał wyboru, nie było wielu profesorów, a więc i wielu korekt, różnorodności poglądów. Profesorowie nie zachęcali zresztą do ich poszukiwania. Kiedy Wyspiański, który do klasy rysunkowej Akademii zapisał się w 1884 roku, jeszcze jako 14-latek, już jako „regularny” student po trzech latach nauki w Akademii i roku współpracy z Matejką przy malowidłach ściennych w kościele Mariackim, wyjeżdża w 1890 roku w czasie wakacji za granicę, ukrywa to przed mistrzem, ponieważ taki swobodny wyjazd nie był dobrze widziany.

Reforma nauczania przygotowana przez Józefa Fałata, po objęciu przez niego 1895 roku stanowiska rektora Akademii, polegała przede wszystkim na daniu studentom wyboru, pojawiło się więcej pracowni, więcej profesorów prezentujących różnorodne poglądy na sztukę, mających różne metody nauczania¹⁸. Studenci, zarówno malarstwa jak i rzeźby poznawali różne techniki, materiały. Prowadzona była od 1906 roku pracownia grafiki, kierowana początkowo przez J. Pankiewicza¹⁹. Wcześniej, jeżeli uczono grafiki, to tylko litografii i to traktując ją raczej jako metodę kopiowania malarstwa, bliską rysunkowi. Dzięki J. Stanisławskiemu, który objął jedną z pracowni malarstwa, popularnością zaczął się cieszyć plener, chociaż o dziwo rektor Fałat wcale nie był entuzjastycznie nastawiony do takiej formy nauczania. Stracił znaczenie rysunek, szczególnie rysunek wg. wzorów z odlewów, zyskał na znaczeniu rysunek z modelu, szczególnie wieczorny, w sztucznym świetle. Może nie tyle stracił, czy zyskał lecz studenci nie chcieli pracować nad rysunkiem z odlewów, zmuszano ich więc, szczególnie słabszych do jego opanowania, nagradzając dobrych

uczestnictwem w klasie rysunku z modelką.²⁰ Rozbudowano pracownię rzeźby. Z przedmiotów teoretycznych w dalszym ciągu wykładano perspektywę, anatomię, historię sztuki i naukę o stylach, ale nie było historii.

Po 1918 roku, po powstaniu Polski, dotychczasowy program nauczania malarstwa, powstały jednak już trochę wcześniej nie zmienił się zasadniczo. Zmiana polegała na wprowadzaniu coraz większej liczby pracowni o różnych specjalnościach do wyboru, scenografii, malarstwa dekoracyjnego, grafiki, rzeźby pomnikowej, konserwacji itd. Rozbudowały się do samodzielnych kierunków studiów szkoła rzeźby i architektury, Nie został zrealizowany projekt z połowy lat 20. zorganizowania studiów sztuki zdobniczej.²¹ Taki kierunek studiów włączyłby Akademię krakowską w krąg nowoczesnych szkół artystycznych, zbliżonych do Bauhausu. Program studiów malarstwa lat międzywojennych obejmował na I roku: rysunek aktu, rysunek wieczorny aktu, modelowanie aktu. Wykład i ćwiczenia z anatomii i z historii sztuki. Na roku drugim obowiązywał rysunek i malarstwo martwej natury obejmujące wykonanie co najmniej osiem studiów do aktu, martwej natury i kompozycji. Ponadto wykłady i ćwiczenia z technologii malarstwa, perspektywy, historii sztuki i od 1936 roku z malarstwa współczesnego. III rok to malarstwo w pracowniach do wyboru, rysunek wieczorny, wykłady i ćwiczenia z perspektywy, wykłady i ćwiczenia z technologii malarstwa oraz nieobowiązkowe ćwiczenia z techniki malarstwa ściennego, technik malarstwa starożytnego i średniowiecznego. IV rok to pracownia malarstwa do wyboru, rysunek wieczorny lub grafika do wyboru, wstęp do technik graficznych, liternictwo, techniki malarckie. Rok V to malarstwo w pracowniach do wyboru, malarstwo dekoracyjne i teatralne, do wyboru, rysunek wieczorny lub grafika, architektura, wykłady i ćwiczenia, ceramika, ćwiczenia, rzeźba ceramiczna – wykłady, liternictwo, wykłady i ćwiczenia²².

Od 1926 roku studenci zaliczywszy IV rok z wynikiem co najmniej dobrym mogli w drodze konkursu ubiegać się o roczne studia w filii ASP w Paryżu, zorganizowanej i prowadzonej przez Józefa Pankiewicza.²³ Ich program obejmował malowanie z modelu aktu lub portretu, rysunek wieczorny z modelu, o ile były na to fundusze, kopiowanie w muzeach, zwiedzanie muzeów i galerii pod kierownictwem Profesora, co było połączone

z odpowiednim wykładem oraz w miesiącach letnich, malowanie pejzaży. Studentów obowiązywało składanie sprawozdania z odbytych zajęć i wykonanie dla macierzystej szkoły kopii jednego arcydzieła muzealnego. Do 1939 roku z możliwości studiów paryskich skorzystało ok. 80 studentów. Po II wojnie światowej profesorowie ASP starali się o reaktywację filii, ale ze względów oczywistych nie udało się tego dokonać²⁴. W okresie międzywojennym ASP krakowska przestała być jedyną w kraju, w 1922 roku powstała wyższa Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, istniał Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Miały one programy podobne do krakowskiego²⁵.

Po II wojnie światowej, po reaktywacji ASP pozostano dosyć długo przy przedwojennym modelu nauczania. Oczywiście wpływ na tak powolne zmiany miał fakt, że to państwo, ministerstwo kultury rządziło Akademią, powoływało wydziały, ustalało programy. Również postawa profesorów, wykształconych w tradycyjnym modelu i przywiązanych do niego, a dominujących w Akademii do nieomal schyłku lat 60. sprzyjała takiemu stanowi rzeczy. Oni naprawdę wierzyli, że klasyczne kierunki, malarstwo czy rzeźba są koroną sztuki, a inne jak grafika, nie mówiąc już o najnowszych tendencjach, niewyobrażalnych przecież 50–40 lat temu ze względów technicznych, są tylko obrzeżami, z którymi tradycyjnie wykształcony artysta da sobie radę, jeżeli będzie chciał²⁶.

1 M. Poprzęcka, *Akademizm*, WAiF, Warszawa 1977, ss. 21–25; H. Wine, *Academy*; w: ed. J. Turner, *Dictionary of Art*, Macmillan Pub. Ld, London – New York, 1996, Vol. 1, ss. 101–108.

2 M. Poprzęcka, op. cit., s. 26.

3 G. Rubens, *Art education*, w: ed. J. Turner, op. cit., ss. 523–524.

4 M. Poprzęcka, op. cit., ss. 62–63.

5 *Academy Figure*, w: ed. J. Turner, op. cit., ss. 108–109.

6 Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, KAW, Warszawa 1984, ss. 11–15; M. Rydlowa, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, w: Ewa Miodońska-Brookes (red.), *Stanisław Wyspiański, Studium Artysty*, Universitas, Kraków 1996, ss. 22–23.

7 P. Duro, *Académie des Beaux-Arts*, w: ed. J. Turner, op. cit., 24, ss. 171–172.

- 8 M. Zgórnjak, *Pędzel Tytjana, Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego ci-nquecenta*, IHS UJ, Kraków 1995, ss. 75–76.
- 9 S. C. Hutchison, *The History of the Royal Academy 1768–1968*, Chapman & Hall, London 1968, ss. 24–25.
- 10 M. Poprzęcka, op. cit. ss. 62–79; A. Jaques, *The Programmes of the architectural section of the Ecole des Beaux-Arts, 1819–1914*, w: *The Beaux-Art and the Nineteenth-Century French Architecture*, Thames and Hudson, London 1984, ss. 59–64; N. Levine, *The competition for the Grand Prix in 1924: a case study in architectural education at the Ecole des Beaux-Arts*, w: ed. R. Middleton, op. cit., ss. 102–103.
- 11 S. Lee, *Prix de Rome*, w: ed. R. Middleton, op. cit., ss. 637–638.
- 12 G. Lammel, P. von Cornelis, *Beitrag zur Neurenaissance-malerei*, w: *Historismus. Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, hrsg. Karl-Heinz Klingenbuh, E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1985, ss. 123–127.
- 13 G. Rubens, op. cit., s. 524.
- 14 G. Naylor, *Bauhaus*, WAI, Warszawa 1977, ss. 5; program nauczania w Bauhausie autorka omawia na ss. 34–52 swojej książki.
- 15 J. E. Dutkiewicz (red.), *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*, Ossolineum, Wrocław 1959, ss. 33–41.
- 16 Wszystkie te kwestie szczegółowo omówione są w rozdziale *Programy i ich realizacja* przygotowanym przez Andrzeja Załuskiego w: J. E. Dutkiewicz (red.), op. cit., ss. 85–123.
- 17 ibidem, ss. 206–209.
- 18 J. E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska – Ślesieńska, W. Ślesieński (opr.), *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, Ossolineum, Warszawa–Wrocław–Kraków 1969, ss. 46–48.
- 19 ibidem, ss. 49 oraz 132–134.
- 20 ibidem, ss. 103–107.
- 21 ibidem, ss. 98–99.
- 22 ibidem, ss. 108–122.
- 23 A. Meyer, *Filia Paryska ASP w Krakowie*, PAU-ASP, Kraków 2003, s. 12.
- 24 ibidem, ss. 15–16.
- 25 J. E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesieńska, W. Ślesieński (opr.), op. cit., ss. 42 oraz 98–99.
- 26 Pokazują to dyskusje toczące się co pewien czas między profesorami na forum Senatu Akademii, np. w 1955, czy 1964 roku. Archiwum ASP Kraków, poszyt A-213, *Protokół z posiedzenia Senatu z 17 lutego 1955*; Archiwum ASP Kraków, poszyt A-213, *Protokół z posiedzenia Senatu z 20 05 1964*.

Dialog tradycji i eksperymentu we współczesnej typografii

Czymże jest dialog? W najprostszym rozumieniu jest on wymianą poglądów pomiędzy rozmówcami. Zakłada partnerstwo, zdolność komunikowania sobie określonych treści i zdolność zawieszenia własnego sądu. Tak pojęty dialog służy realizacji idei – w przypadku dialogu toczącego się między uczestnikami sporu teoretycznego – idei prawdy. W sensie szerszym dialog dotyczyć może procesu twórczego i oznaczać relację pomiędzy twórcą a dziełem.¹ Szersze rozumienie zakłada możliwość wymiany myśli poza czasem i przestrzenią.

Dialog *tradycji i eksperymentu* dotyczy relacji pomiędzy wartościami, których nośnikami są określone postawy twórcze. Twórca odwołuje się do zasobów intelektualnych, emocjonalnych, estetycznych i warsztatowych zawartych w dziełach minionych pokoleń. Energia myśli tkwiąca w dziedzictwie tradycji, wyrażona znakiem, z jednej strony inspirowa współczesnego twórcę, z drugiej – zmusza go do zajęcia określonej postawy. Historia sztuki dokumentuje istnienie dwóch typów postaw twórczych, które Władysław Tatarkiewicz określił jako postawę kanoniczną i niekanoniczną.² Pierwsza z nich opiera się na obiektywnych racjach ujętych i przekazywanych w formie zasad. Druga postawa jest przeciwieństwem pierwszej – zakłada odrzucanie kanonów i poszukiwanie nowych rozwiązań na drodze eksperymentu. Obie postawy zawsze współistniały obok siebie zapewniając ciągłość kultury. Przyjmując, że typografia jest częścią kultury warto poddać się refleksji nad znaczeniem tradycji i eksperymentu dla jej współczesnego odbiorcy.

Tradycja

Definicja określa tradycję jako przekazywane z pokolenia na pokolenie historycznie ukształtowane obyczaje, poglądy, wierzenia, zasady postępo-

wania, sposoby myślenia.³ Poznanie tradycji służy bardziej świadomemu uczestniczeniu w twórczym dialogu. Współczesna typografia europejska wiele zawdzięcza dziedzictwu przeszłości, zwłaszcza w obszarze kształtowania proporcji, czy krojów pism. Często nie zdajemy sobie sprawy korzystając z nowoczesnych mediów – biorąc do ręki książkę, czy kartkę papieru, – jak głęboko tkwimy w tradycji sięgającej korzeniami myśli filozoficznej starożytnej Grecji. Wówczas to ukształtowały się najważniejsze systemy proporcji. Najdoskonalsza z nich – *złota proporcja* wciąż inspirowa projektantów, czego przykładem są oparte na niej, wydawane przez ponad pół wieku w formacie o wymiarach 111×180 mm książki serii *Classic* Wydawnictwa Penguin. Współcześnie stosowane systemy standaryzacji formatowania papieru również wywodzą się z dawnej tradycji. Północno-amerykański format *letter* o wym. 215 × 279,4 mm oparty na proporcjach połowy wysokiego oktagonu (1: 1,294) znany był już w czasach rzymskich. Potwierdzają to zbiory British Museum, w których znajduje się rzymska książka z woskowych tablic o dokładnie takich proporcjach datowana na 300 rok ne. Arkusze drukarskie używane obecnie w Płn. Ameryce o wymiarach 25 × 38 cali (mniej więcej 2:3) oraz 20 × 26 cali (mniej więcej 3: 4) są pozostałością po średniowiecznej tradycji. Strona o proporcjach 1: 1,414 oparta na stosunku boku kwadratu do jego przekątnej będącej promieniem opisanego na nim okręgu – która stanowi obecnie standard europejski ISO – była także znana średniowiecznym skrybom.⁴ Pierwsze próby standaryzacji podziału płaszczyzny w oparciu o proporcje pierwiastka z dwóch były podjęte we Francji w okresie Rewolucji. Francuzi powiązali proporcje z systemem metrycznym, który właśnie wprowadzili. Podstawą był arkusz o powierzchni 1 m² i proporcjach 1: 1,414. Wysiłki Francuzów nie przyniosły jednak trwałego rezultatu. Dopiero po wojnie w 1920 roku Niemiecki Instytut Norm Przemysłowych DIN (Deutsche Industrie-Normen) wprowadził system formatowania oparty na pierwiastku z dwóch. Zaletą wprowadzonego systemu była możliwość uzyskiwania takich samych proporcji po podziale płaszczyzny na pół. Z czasem system ten rozprzestrzenił się na inne kraje europejskie.⁵

Równie znaczący wpływ tradycji uwidacznia się w obszarze zagadnień związanych z mikrotypografią. Interesującym wątkiem rozważań

jest ewolucja krojów pism, jaka dokonała się na przestrzeni kilkuset lat. Ciągłość owego procesu zmian, których celem było dążenie do poprawy czytelności pism drukarskich, można prześledzić przeprowadzając analizę porównawczą obejmującą kroje pism oparte na wzorach ukształtowanych na początku tradycji drukarskiej (*Adobe Garamond*, *Garamond*) oraz oryginalne kroje zaprojektowane współcześnie (*Times New Roman*, *Georgia*). Jednym z wczesnych krojów pisma, który doczekał się szczególnie wiele „tłumaczeń” na język technologii cyfrowej jest renesansowy krój pisma *Garamond*, opracowany przez Clauda Garamonda w Paryżu w 1530 roku (*m.in.: Stempel Garamond*, *Adobe Garamond*). Nie wszystkie jednak wersje, choć w nazwie mają słowo *Garamond*, bazują faktycznie na pracy Clauda Garamonda. Na fakt ten zwraca uwagę Robert Bringhurst⁶, opisując krój pisma *Garamond* (opracowany dla Monotype w latach 1991–95) – który według niego – opiera się na projekcie Jeana Jannonna, pierwszego wielkiego typografa europejskiego baroku. Dokładne porównanie minuskułu kroju *Adobe Garamond* (opracowanego przez amerykańskiego typografa Roberta Slimbacha w 1989 roku) i kroju *Garamond* w tym samym stopniu pisma (580 p.) uwidacznia wiele drobnych różnic, które wskazują na późniejszy, barokowy rodowód kroju *Garamond* (rys.1). *Garamond* posiada nieco większe „oko” liter (g, o), nieco większy kontrast, minimalnie



rys. 1

mniejszą wysokość „x”, skrócone wydłużenia górne, mocniej zaakcentowane detale (a, c, g, r), wydłużone i płasko ścięte szeryfy wydłużeń górnych oraz ostro zakończone elementy w literach: c, e, f, j, t. Różnice kształtów znaków widoczne dokładnie w dużej skali są praktycznie niezauważalne w skali tekstu ciągłego przeznaczonego do czytania. Zauważalna natomiast jest różnica koloru typograficznego dwóch porównywanych tekstów złożonych *Adobe Garamond* i *Garamond*. Tekst złożony krojem *Garamond* wydaje się być bardziej drobny, kruchy i delikatny. Jednocześnie skrócenie wydłużeń górnych powoduje bardziej przejrzystą strukturę opartą na rytmie wierszy tekstu i interlinii światła, niezakłóconej wydłużeniami liter. Dzięki temu tekst wydaje się być nieco bardziej spokojny – oko bez przeszkód pokonuje linearny tor czytania z lewej ku prawej stronie. Niewielkie zmiany w kroju *Garamond* wzorowanym na pracy Jeana Jannonna zapowiadają dalszy kierunek ewolucji.

Porównanie kroju *Adobe Garamond*, który zachował cechy charakterystyczne renesansowej estetyki z zaprojektowanym w latach trzydziestych XX wieku przez brytyjskiego typografa Stanley'a Morisona krojem *Times New Roman* pozwala wskazać na najistotniejszą cechę ewolucji estetycznej krojów pism (rys. 2). Tą cechą jest wysokość „x”, która w *Times New Roman* oraz innych współczesnych krojach uległa znacznemu po-



rys. 2

większeniu. Najbardziej wyrazistym przykładem zmian, jakie dokonały się na przestrzeni kilkuset lat w obszarze projektowania krojów pism dwuelementowych, przeznaczonych do tekstów ciągłych, stanowi porównanie krojów: *Adobe Garamond* i *Georgia* (rys. 3). Krój pisma *Georgia* zaprojektowany przez brytyjskiego typografa Mathew Cartera w 1996 roku cechuje się mocno powiększoną wysokością „x”, większymi wydłużeniami górnymi oraz mniejszymi wydłużeniami dolnymi w literach: p, y. Kreski i szeryfy są pogrubione, kreski pionowe zakończone płasko. Inne cechy to prostopadłe wyprowadzone szeryfy, umiarkowany kontrast, bardzo zdecydowanie zaznaczone detale w kształcie zbliżonym do okręgu w literach: a, c, f, j, r, y. Porównanie tekstów złożonych omawianymi krojami pism z zachowaniem tych samych parametrów składu wykazuje bardzo znaczące różnice w strukturze i kolorze typograficznym (rys. 4).

Przytoczony fragment analizy porównawczej krojów pism bazujących na wzorach historycznych i zaprojektowanych współcześnie jest przykładem twórczego dialogu z tradycją. Nie zawsze jednak postawa wobec tradycji okazywała się równie owocna i cenna. W drugiej połowie dziewiętnastego wieku dialog z tradycją przekształcił się w nużący monolog. Powielano schematycznie kanon kompozycji oparty na zasadzie symetrii. Dominowała struktura szarości, unikano kontrastów, stosowania półgru-



rys. 3

bych i grubych odmian pisma. To sprawiało, że wszystkie opracowania wyglądały podobnie, chociaż miały różny charakter, przeznaczenie i wymagały różnych rozwiązań. Jan Tschichold określił typografię owego okresu jako *typografię dekoracyjną* ponieważ dekoracyjność była stawiana na pierwszym miejscu.⁷ Ten męczący monolog przerwała rewolucja przemysłowa w Europie i USA. Na początku XX wieku rozwój techniki, przemysłu i nauki spowodował zmiany w świadomości społecznej. Zapoczątkowały



rys. 4

one w latach 20. burzliwą dyskusję na temat miejsca typografii w nowoczesnej komunikacji wizualnej.

Jeden z najważniejszych głosów – reprezentowany w pracach teoretycznych przez Jana Tschicholda – dochodził ze środowiska konstruktywistów. Głosił on potrzebę stworzenia nowego języka wizualnego, który byłby w stanie sprostać oczekiwaniom odbiorcy. Sformułowana przez Tschicholda definicja piękna: *piękne jest to, co skonstruowane, sensowne i ekonomiczne (constructive, meaningful and economical = beautiful)*⁸ legła u podstaw nowej koncepcji typografii, odrzucającej wszelką dekoracyjność i tradycyjną, symetryczną kompozycję. Zasady *Nowej Typografii* oparte na asymetrii i funkcjonalnej strukturze komunikatu wydawały się wówczas bardzo nowatorskie. Jednak głębsza analiza istoty zasad typografii funkcjonalnej prowadzi do sokratejskiej myśli o pięknie i odpowiedniości oraz do filozofii Platona sławiącego geometryczne piękno prostych linii i kół. Czy w tym kontekście zjawisko *Nowej Typografii* można określić mianem eksperymentu?

Eksperyment

Eksperymentem określa się potocznie próbę, zastosowanie nowego rozwiązania lub pomysłu. Na polu nauki eksperyment służy sprawdzeniu hipotez: potwierdzeniu ich bądź zaprzeczeniu. Wymaga przeprowadzenia obiektywnych pomiarów w kontrolowanych warunkach tak, aby procedura mogła zostać powtórzona przez innych. Naukowe podejście jest pożądane tam, gdzie empiryczna wiedza ma zastosowanie lub w sytuacji, gdy wynik eksperymentu może być wiarygodnie zmierzony. W dziedzinie projektowania, gdzie efekt z natury rzeczy nie jest jednoznaczny, pojęcie eksperymentu trudniej zdefiniować. Według Davida Carsona eksperymentowanie *jest czymś, czego (eksperymentator) nigdy wcześniej nie robił... Czymś, czego nigdy nie widziano i o czym nie słyszano*. Michael Worthington – brytyjski projektant i wykładowca – zauważa, że *prawdziwy eksperyment oznacza podjęcie ryzyka*. Z kolei Peter Biłak dochodzi do wniosku, iż *w erze niespotykanego do tej pory tempa przekazu informacji, głoszenie nowych form jest trudniejsze niż kiedykolwiek i graniczy z historyczną ignorancją w dziedzinie projektowania*.⁹

Mając na uwadze wymienione opinie i zastrzeżenia, można pod-

jąć próbę wskazania pewnych zjawisk mających znamiona eksperymentu, które pojawiły się na początku XX wieku i dotyczyły różnych aspektów typografii. Warto w tym miejscu przytoczyć eksperymenty podejmowane przez futurystów. Były to działania dwojakiego rodzaju: jedne podejmowane były na pograniczu lingwistyki i zmierzały do zmiany zasad ortografii; drugie dotyczyły eksperymentowania z wizualną formą tekstu. I jedne i drugie mają swą kontynuację we współczesnej typografii. Przykładem eksperymentów z pogranicza lingwistyki i typografii były działania polskich futurystów, którzy zaproponowali w 1920 roku m.in. wprowadzenie pisowni zgodnej z fonetycznym brzmieniem wyrazów. Podobne eksperymenty były podejmowane w innych nacjach i obecnie są nadal kontynuowane przez niektórych typografów. Jednym z nich jest Pierre di Sciullo. Jego krój pisma *Sintetik* jest krojem, w którym litery francuskiego alfabetu zredukowane są do fonemów (15 znaków). Na przykład dla zapisania dwóch słów będących określeniami skóry stosuje się tę samą formę (peaux & pot = po). Słowa składane *Sintetikiem* są zrozumiałe dopiero podczas głośnego ich wypowiedzienia, co zwraca czytelnika ku doświadczeniu średniowiecznej formy ustnego przekazu.

Z ekonomicznego punktu widzenia krój pisma *Sintetik* wg autora pozwoliłby zaoszczędzić ok. 30% objętości książki. Krój pisma *Quantange* uwzględnia specyfikę języka francuskiego. Stanowi fonetyczny alfabet, który sugeruje wymowę i rytm czytania poprzez wizualne formy znaków. Na przykład litera „c” ma dwie formy, ponieważ może być wymawiana jako „s” lub „k”. Di Sciullo uzasadnia swoją propozycję możliwością wykorzystania fontu przez obcojęzycznych studentów, aktorów czy prezenterów¹⁰. Innym przykładem tego typu eksperymentów jest krój *Glasgow* zaprojektowany przez Erica Spiekermanna, inspirowany dialektem z okolic Glasgow.

Działania zmierzające do eksperymentowania z formą typograficznego przekazu zainicjowały słowa przywódcy futurystów – Marinettiego: *Words in freedom* (słowa na wolności). Hasło programowe stało się impulsem do podjęcia eksperymentu typograficznego polegającego na odrzuceniu dotychczas obowiązującego kanonu kompozycyjnego opartego na układzie osiowym o strukturze horyzontalno-wertykalnej i wprowadzeniu swobodnego zapisu podkreślającego ideę tekstu poetyckiego. Szcze-

gólny, liryczny nurt tej koncepcji reprezentowała poezja graficzna: kaligrafy Apollinaire’a, T. Tzary, Pierre’a Alberta Biota. Kaligrama nawiązujące do średniowiecznej tradycji wierszy, których zapis układany był w kształt przedmiotów, mogły być czytane na głos, przy czym zachodził odwrotny proces niż przy czytaniu normalnego wiersza, którego obraz wyłaniał się stopniowo. W przypadku kaligramów obraz stanowił początek percepcji. Oczy postrzegały pewien obraz, a następnie uszy otrzymywały informację ukrytą w znakach, odkrywając, że liryka obrazu jest liryką słów. Współczesny przedstawiciel poezji konkretnej, kontynuującej ideę kaligramów, Ian Hamilton Finlay, ucieleśnił futurystyczne hasło *słów w przestrzeni* w postaci oryginalnego cyklu *wierszy przestrzennych* stanowiącego realizację rzeźbiarskie oraz teksty ryte w kamieniu i piaskowane w szkło. Reprezentatywnym przykładem jest dzieło zrealizowane dla Instytutu Maxa Plancka w Stuttgarcie stanowiące prostokątną, pionowo ustawioną tablicę z wyrytym piękną kursywą w lustrzanym odbiciu słowem *shiff* (statek), którego pozytyw odbija się w tafli wody u stóp pomnika.¹¹ Twórczość Finlay’a umiejscawia typografię w sferze eksperymentu artystycznego określając jej rolę jako źródła inspiracji i realizacji poetyckich wizji. Pozostając w obszarze sztuki warto przywołać postać kaligrafa Arthura Bakera czy Takenobu Igarashi – autora cyklu rzeźb inspirowanych literami alfabetu łacińskiego.

Najdonioślejsze znaczenie eksperymentów futurystów polegało na przejściu od linearnego zapisu tekstu do koncepcji obrazu budowanego w przestrzeni dwuwymiarowej, co wpłynęło nie tylko na rozwój poezji konkretnej, ale także na ukształtowanie się nowych form w obszarze komunikacji wizualnej. Konieczność wypracowania nowego sposobu komunikacji – specyficznego kodu, za pomocą, którego możliwe byłoby przekazanie maksimum istotnych informacji w ograniczonych czasowo i przestrzennie ramach spowodował natłok informacji, wzrastające tempo życia oraz rozwijające się środowisko reklamy. Nowy typ komunikatu opierał się na założeniu, że odbiorca wchodzi w interakcję z nadawcą, której rezultatem jest nadanie znaczenia przekazowi. Mózg słuchacza lub widza stawał się komponentem całościowego systemu porozumiewania się. Aby nastąpiło zrozumienie przekazu i nadanie mu znaczenia odbiorca musiał wykonać pewną umysłową pracę. Skuteczność zdekodowania tego typu

komunikatu zależała od dwóch czynników: po pierwsze przekaz musiał „zadźwięczeć”, poruszyć odpowiednie struny w całej konstrukcji doświadczeń, myśli i emocji odbiorcy, po drugie odbiorca musiał znać kontekst gry semantycznej. Typografia mogła zaistnieć w nowym typie komunikacji wizualnej dzięki wprowadzeniu starej metody artystycznego przekazu – metafory. Przestrzenią jej funkcjonowania stał się znak graficzny i plakat typograficzny. Układ litericzny dzięki metaforze stał się czymś więcej niż tylko dosłownym komunikatem przekazującym informację. Jeden z pierwszych i najbardziej znanych przykładów tego typu konstrukcji nazywanych typogramami stanowi winieta czasopisma *Mother & Child* Herba Lubalina (1966), w której liternicze przekształcenia wywoływały skojarzenia z obrazem łona i płodu. W ślad za Lublinem inni projektanci zaczęli wykorzystywać typografię do tworzenia obrazów słownych. O ich pojemności ideowej świadczy logo *Artists Against Apartheid* Neville’a Brody’ego składające się z trzech liter *a* zestawionych w biało-czarnym kontraście.

Analizując różne przykłady typogramów i plakatów typograficznych można wyróżnić dwie zasadnicze konstrukcje metaforyczne. Jedna z nich polega na *zapożyczaniu rekwizytów z rzeczywistości*. Litera zostaje skojarzona z obrazem. W tym przypadku struktura dzieła typograficznego zawiera w sobie nie tylko znaki umowne, ale i symbole, tak jak to ma miejsce w plakatach Macieja Urbańca. W drugim przypadku konstrukcja opiera się na rozwiązaniach czysto formalnych, bez *zapożyczania rekwizytów ze świata realnego*. Tego typu struktura jest jednorodna i zawiera w sobie wyłącznie znaki umowne. Litery same mogą być użyte jako elementy obrazu, otwierając drogę odczytania treści poprzez odwołanie się do inteligencji i intuicji odbiorcy. Przykładem tego rodzaju struktury jest cykl *Typoportrety* Jana Jiskry. O skuteczności przekazu decyduje równowaga aspektów: dosłownego i intuicyjnego. Znaki umowne, czyli formy liter mogą tworzyć sugestywne kompozycje, ale istnieje granica manipulacji i zniekształceń, poza którą stają się one nieczytelne. Cechę wspólną dla typograficznego przekazu ujętego w formę typogramów lub plakatów można nazwać terminem wprowadzonym, przez R. Jacobsona, a mianowicie *naddaniem artystycznym*.¹² Według Jacobsona naddanie artystyczne wzbogaca komunikat, wyposaża go w nowe treści emocjonalne, przez co

uzyskuje on coś więcej, niż gdyby te znaczenia oddane były bez artystycznej interpretacji.

Jeden z ostatnich głosów w dyskusji awangardy należy do przedstawicieli nurtu dekonstrukcyjnego będącego najskrajniejszą manifestacją postmodernizmu. Nawiązuje on do nurtu dominującego w latach 70. we francuskiej i amerykańskiej krytyce literackiej, związanego głównie z nazwiskiem Jacquesa Derridy. W myśl tego poglądu nie istnieje żaden uprzywilejowany punkt widzenia, żadna gwiazda przewodnia, która wskazywałaby drogę odbiorcy. Człowiek zdany jest jedynie na nieustające interpretacje i komentarze, które mogą tworzyć się w nieskończonym ciągu własnych doświadczeń. Głównym ośrodkiem typografii związanej z nurtem dekonstrukcji była szkoła Cranbrook w Stanach Zjednoczonych. Komunikaty typograficzne tworzone przez jej przedstawicieli: Joan Dobkin czy Davida Carsona można określić jako komunikaty otwarte. Nie zawierają one jednoznacznego, określonego, zakończonego przekazu: uzupełnia je i kończy, realizuje definitywnie dopiero interpretator, czyli odbiorca. Relacja pomiędzy funkcją użytkową a estetyczną w tego rodzaju typografii jest bardzo swobodna. Atrakcyjność wizualna nie podlega racjonalnym zasadom, jest wynikiem działań intuicyjnych i spontanicznych. Peter Biłak zauważa¹³, że tego rodzaju eksperymenty, choć nie mają zastosowania komercyjnego, mogą stanowić pożywkę dla innych eksperymentów i zostać zaadoptowane do sfery działań użytkowych. Raz zasymilowane, stanowią produkt niebędący już eksperymentem. Formalne eksperymenty Davida Carsona, podejmowane na początku z czystej ciekawości, obecnie zostały zaadaptowane dla komercyjnych celów takich gigantów jak Nike, Pepsi czy Sony.

Przytoczone powyżej spostrzeżenie Biłaka o płynności granic pomiędzy tradycją a eksperymentem może stanowić podsumowanie niniejszego szkicu. Na podstawie wybranych wątków można z perspektywy czasu ocenić nie tylko wartość postawy realizującej wartości tradycyjne czy podejmującej z nią twórczy dialog, ale również wartość postawy wkraczającej w nieznanne i podejmującej ryzyko nowych rozwiązań. Obie postawy uzupełniają się wzajemnie. Bez eksperymentu tradycja staje się martwa. Eksperyment bez nawiązania do tradycji staje się bezużyteczny. W toczą-

cej się dyskusji na temat wartości, które niesie tradycja i eksperyment, decydujący głos należy do Czasu, *ponieważ dopiero z odległości czasu, przez soczewkę następnych wydarzeń i zmian, stanie się widoczny ten rdzeń, obrotający dziełami twórców – rdzeń, który jest wcieleniem ducha czasu*.¹⁴

1 W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, PWM, Kraków 1983, ss. 206–214.

2 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki – Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985, s. 57; charakterystyka obu postaw dotyczyła wprawdzie stosunku wobec zasad klasycznej teorii piękna, jednak można ją interpretować w ogólniejszym kontekście jako charakterystykę odrębnych i przeciwstawnych postaw twórczych.

3 Słownik Języka Polskiego, Wydawnictwo Reader's Digest, Warszawa 1998, s. 433.

4 R. Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*, Hartley & Marks Publishers 2002, ss. 152, 154, 157.

5 J. Tschichold, *The New Typography*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1995, s. 96.

6 R. Bringhurst, op.cit., ss. 218–219.

7 J. Tschichold, *Asymmetric Typography*, Faber & Faber, Londyn 1967, s. 20.

8 J. Tschichold, *The New Typography*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1995 s. 211.

9 P. Biłak, *Experimental Typography. Whatever that means w: We want You to love type*, katalog wystawy, Haga 2005, s. 4.

10 vide: Peter Biłak, op. cit.

11 I. H. Finlay, *Poezja konkretna*, katalog do wystawy, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2000.

12 cyt. za: M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, PWN Warszawa 1984, s. 273.

13 vide: P. Biłak, op.cit.

14 M. Tołbast: *Boczne tory czasu i przestrzeni. Marc Chagall i jego świat w: Sztuka i interpretacja*, Uniwersytet Śląski Filia w Cieszynie, Cieszyn 1998, s. 56.

Akademia przeciw akademizmowi.

Uwagi o szkolnictwie artystycznym*

1. Paradoxy szkolnictwa artystycznego.

Szkolnictwo artystyczne opiera się na dwóch paradoksach. Po pierwsze, kanon sztuki nowoczesnej ukształtował się w opozycji, a nawet jawnej wrogości do Akademii. Pod koniec dziewiętnastego stulecia termin *akademizm* nabrał pejoratywnego znaczenia, zaczął oznaczać martwą sztukę – martwą w momencie narodzenia, w przeciwieństwie do żywej sztuki, którą chcieli tworzyć artyści nowocześni. Żywa sztuka miała rodzić się z obserwacji współczesnego życia, z obserwacji tego, co przemijające, ulotne, chwilowe i przygodne, a nie z naśladowania tego, co w sztuce wieczne i niezmiennie, pisał w roku 1863 Charles Baudelaire.¹ Drugi paradoks zawarty jest w wyrażonym u progu nowoczesności przekonaniu Immanuela Kanta, że sztuki piękne są dziełem wyjątkowego daru jakim jest geniusz, a genialność, powiada niemiecki filozof, jest całkowitym przeciwieństwem ducha naśladownictwa. Można się nauczyć zasad fizyki i innych nauk, ale nie można *nauczyć się pisać pełnych polotu wierszy, choćby wszystkie przepisy dotyczące poezji były nie wiedzieć jak dokładne, a wzory nie wiedzieć jak znakomite*.²

Oba te paradoxy zdają się podważać samą ideę szkolnictwa artystycznego, samą ideę nauczania sztuki, a przecież wiemy, że jest to nieprawda. Artyści zawsze pobierali jakieś nauki, choć jeszcze w XIX stuleciu przeważał tradycyjny model nauczania sztuki oparty na relacji mistrz/

*) tekst ten wcześniej został opublikowany w: *Człowiek i Społeczeństwo*, 2008, tom XVIII

uczeń – wymóg formalnego wykształcenia poświadczanego dyplomem wyższej uczelni nie był konieczny, wystarczyło, że młody adept sztuki terminował przez jakiś czas u wybranego mistrza zaznajamiając się z podstawami warsztatowymi. Profesjonalizacja zawodu artysty, mierzona ukończeniem wyższej uczelni artystycznej, nabrała przyspieszenia po II wojnie, a dokładniej w latach 60. ubiegłego wieku. Diana Crane pokazuje ten proces na przykładzie powojennej amerykańskiej awangardy. Spośród abstrakcyjnych ekspresjonistów (artyści urodzeni w latach 1900–1915, własny styl wypracowali w latach 40.) 75% nie posiadało formalnego wykształcenia artystycznego, a jedynie 10% legitymowało się tytułem Master of Art, a więc dyplomem szkoły wyższej. Wśród artystów minimal-artu i pop-artu (urodzeni w latach 1925–1935, debiutujący w drugiej połowie lat 50. i na początku 60.) już tylko 44% nie posiadało formalnego wykształcenia, a ukończonymi studiami mogło się wykazać 25% artystów minimal-artu i 30% artystów pop-artu. Spośród fotorealistów (urodzeni w latach 1935–1945, debiutujący na przełomie lat 60. i 70.) jedynie 20% nie posiadało formalnego wykształcenia, natomiast 41% ukończyło studia. Wskaźnik ten był jeszcze wyższy w przypadku artystów tzw. *pattern painting* (styl zrodzony w połowie lat 70) – 13% nie posiadało formalnego wykształcenia akademickiego, a 51% ukończyło szkoły artystyczne z tytułem magistra.³

O czym świadczy pokazana przez Diane Crane tendencja? O postępującej profesjonalizacji sztuki – sztuka, jak wszystkie inne dziedziny współczesnego życia, podlega profesjonalizacji, a w związku z tym coraz trudniej zostać uznanym artystą bez ukończenia wyższych studiów artystycznych. Liczba szkół artystycznych wzrasta, wzrasta też liczba absolwentów tych szkół. Niektórzy mówią, że prowadzi to do dewaluacji dyplomów, ale – jak słusznie zauważył już dawno temu Pierre Bourdieu – pierwszymi ofiarami dewaluacji tytułów szkolnych są osoby nie posiadające tych tytułów, bo to przed nimi, w pierwszej kolejności zamykają się ścieżki kariery artystycznej⁴ – spośród abstrakcyjnych ekspresjonistów aż 75% samouków doszło do znaczącej pozycji artystycznej, a trzydzieści lat później, wśród malarzy *pattern painting*, jedynie 13%. Warto też zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt profesjonalizacji zawodu artysty. Artysta posiadający dyplom wyższej uczelni artystycznej przestaje być artystą

funkcyjnym, zmuszonym do ciągłego wykazywania się swoimi umiejętnościami, ciągłego przekonywania widzów, że zasługuje na miano artysty, ponieważ tytuł artysty został mu przyznany przez grono profesjonalistów, które uznało, że posiadał wystarczającą wiedzę i umiejętności, by być artystą.

Cóż więc z przywołanymi na początku paradoksami? Straciły rację bytu? Nie do końca, ale dzisiaj stały się raczej siłą niż słabością szkolnictwa artystycznego. Paradoksy te, od ponad stu lat przypominają szkolnictwu artystycznemu, że nie jest doskonałe, że musi się nieustannie reformować, by nie popaść w akademizm, czyli skostniałe doktrynerstwo przekonane, że znalazło właściwy sposób nauczania sztuki, bo sztuki – tu Kant wykazał się niebywałą intuicją – rzeczywiście nie można się nauczyć. W nauczaniu sztuki ogromną rolę, tak dzisiaj, jak i zawsze, odgrywa samokształcenie. Prawdą jest też, że sztuka, żywa sztuka, rodzi się ze sprzeciwu wobec tego, co za sztukę jest uważane, także ze sprzeciwu wobec tego, co za sztukę uważają profesorowie Akademii.

2. Zmienne wizje nauczania sztuki.

Każde nauczanie, także nauczanie sztuki oparte jest na pewnych zasadach, czy też pewnej wizji pedagogicznej. Klasyczne Akademie, które stały się obiektem ataku artystów nowoczesnych, opierały swoje nauczanie na triadzie: *talent – métier – imitacja*.⁵ Talent był uważany za dar natury, za coś danego, przyrodzonego, choć nie tożsamego z genialnością, pojęcie geniuszu pojawiło się później i ma romantyczny rodowód.⁶ Talent był za ledwie zapowiedzią, pewną potencją, z którą przychodzimy na świat, która wymaga rozpoznania, rozwinięcia i oszlifowania, by mogła rozbłysnąć pełnym blaskiem. Talent nie jest równomiernie rozdzielony – jedni mają talent, inni nie, ale przede wszystkim talent jest zawsze talentem do czegoś – talentem do rysunku, śpiewu, tańca itd. *Métier* oznaczał kunszt, rzemiosło, technikę, której opanowanie pozwala rozwinąć się talentowi, natomiast imitacja należała do głównych technik nauczania w klasycznych Akademiach – nauczanie przez naśladowanie natury i dawnych mistrzów. *Métier* i naśladownictwo pozwalały studentowi Akademii wpisać własny talent w tradycję artystyczną lub – ujmując to inaczej – oddać własny talent w służbę tradycji artystycznej.

Klasyczne Akademie zostały zaatakowane przez artystów nowoczesnych, a panujące w nich reguły nauczania wyszydzone i ośmieszone, jak scholastyka przez zwolenników nowożytnej nauki. Artyści nowocześni nie poprzestali na odrzuceniu Akademii, lecz próbowali powoływać własne szkoły artystyczne. Najbardziej znaną szkołą artystyczną stworzoną przez artystów nowoczesnych stał się Bauhaus, założony w 1919 roku przez Waltera Gropiusa w Weimarze, przeniesiony później do Dessau i ostatecznie zamknięty w 1932 roku. Metoda nauczania wypracowana w Bauhausie, którą można uznać za wzorzec nowoczesnej dydaktyki opierała się na triadzie: *kreatywność – medium – innowacja*.⁷

W modernistycznym nauczaniu kreatywność zastąpiła talent. Różnica między talentem a kreatywnością polega na tym, że pierwszy dany jest niektórym (wybranim), podczas gdy kreatywność właściwa jest wszystkim ludziom; talent nakierowany jest na określoną działalność, natomiast kreatywność jest ogólną dyspozycją do reagowania na świat. Celem nowoczesnej szkoły artystycznej miało być rozwijanie kreatywności. Argumentów na rzecz tezy, że człowiek jest z natury twórczy szukano w spontanicznej kreatywności dziecka i poetyckim myśleniu przypisywanym ludom pierwotnym – nauczanie miało polegać na odzyskaniu tej pierwotnej kreatywności zagubionej we współczesnej kulturze.⁸ Wszyscy teoretycy wychowania początku XX wieku, od Rudolfa Steinera po Johna Dewey'a i Herberta Read'a przyjmowali, że punktem wyjścia edukacji artystycznej nie powinny być reguły, konwencje czy tradycja, lecz pierwotna, przyrodzona człowiekowi kreatywność. Do tej idei nawiązywał Joseph Beuys w swojej słynnej formule *Jeder Mensch ist ein Kunstler*. Jakie były konsekwencje zastąpienia talentu kreatywnością? 1) nic nie powinno ograniczać dostępu do edukacji artystycznej, każdy ma prawo do rozwijania swojej kreatywności, 2) przedmiotem nauczania powinna być sama sztuka, a nie tylko jej techniki, 3) wprowadzenie do sztuki, a więc twórczego myślenia powinno poprzedzać wszelką specjalizację, człowiek powinien być przede wszystkim twórczy, nauczyć się twórczego, samodzielnego myślenia, a dopiero później wybrać swoją zawodową specjalizację (idea kursu podstawowego).⁹

Medium zastąpiło *métier*. Różnica między *métier* a medium polega na tym, że pierwsze ma historyczny, a drugie transhistoryczny charak-

ter. Student, który opanował malarskie *métier*, opanował techniki malarskie, stawał się członkiem cechu malarzy, malarstwem było dla niego to, czym zajmowali się malarze, natomiast student, który studiował malarskie medium, badał język malarstwa, miał za pomocą tego języka powiedzieć coś, czego nikt przed nim w tym języku nie powiedział, miał zatem zakwestionować dotychczasowe sposoby użycia malarskiego języka i ukazać nowe sposoby. Celem nauczania było zatem zapoznanie studenta nie tyle z technikami artystycznymi, co z językiem sztuki, a ściślej, z językiem poszczególnych mediów sztuki. Jakie były konsekwencje zastąpienia *métier* przez medium? Przede wszystkim przesunięcie uwagi z technik artystycznych na język wizualny – każde medium dysponuje własnym językiem, własnym słownictwem i gramatyką, własną syntaktyką i semantyką, opanowanie tego języka i jego reguł stawało się zadaniem studenta.

Inwencja zastąpiła imitację. Imitacja jest techniką reprodukcji, inwencja techniką produkcji; imitacja reprodukuje ciągle to samo, inwencja poszukuje ciągle czegoś nowego; imitacja poszukuje ciągłości, inwencja nowości. Celem nauczania stało się prowokowanie ciągle nowych odkryć, zachęcanie studentów do nieustannego eksperymentowania z ograniczeniami medium, wykraczania poza te ograniczenia i koncentrowania uwagi na samym języku mediów, a więc na formalnej (językowej) stronie sztuki.

Nowoczesny model edukacji artystycznej można zatem przedstawić następująco: kreatywność jest źródłem nieustannej inwencji, pomysłowości, sprzeciwu wobec tego, co zastane, dane, otrzymane od poprzedników, ponieważ jest zachętą do odświeżenia spojrzenia, wyzbycia się rutyny; inwencja ta nakierowana jest na medium, a ściślej na odziedziczone po poprzednikach media sztuki; nauczyciel jest nie tyle mistrzem dzielącym się ze studentami swoją wiedzą techniczną, co przewodnikiem zachęcającym studentów do ciągłego przekraczania wiedzy na temat poszczególnych mediów sztuki. Paradoks Bauhausu, uczelni założonej i prowadzonej przez najwybitniejszych artystów nowoczesnych – Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg, Josef Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, polegał na tym, że to znakomite grono artystów-pedagogów nie wykształciło ani jednego studenta, który osiągnąłby rangę artystyczną porównywalną z pozy-

cją swoich nauczycieli.¹⁰ Nie oznacza to oczywiście, że dydaktyczne metody Bauhausu nie sprawdziły się w innych szkołach, np. budapeszteńskim Bauhausie (Muhely), którego absolwentem był Victor Vasarely.

Wypracowany w Bauhausie model edukacji artystycznej załamał się w latach 70. Wyrazem tego załamania był termin „postmodernizm” – jeszcze w latach 60. każdy chciał być nowoczesny, w latach 70. już nie było to takie oczywiste, a w latach 80. termin „nowoczesny” przestał być uważany za komplement i wbrew nazwie, zaczął oznaczać obrońców dawnej sztuki. Zmiana ta znalazła odzwierciedlenie w nowym modelu edukacji opartym na triadzie: *postawa – praktyka – dekonstrukcja*.¹¹

Pojęcie kreatywności stało się podejrzane jako pojęcie metafizyczne i ideologiczne, służące wspieranie status quo, jego miejsce zajęła postawa. Celem edukacji artystycznej stało się wypracowanie właściwej postawy. Pojęcie postawy wzięte zostało ze słynnej wystawy Haralda Szeemana *When Attitudes become Form* zorganizowanej w Kunsthalle w Bernie w 1969 roku. Sztuka jest postawą wobec rzeczywistości, a dokładniej, krytyczną postawą wobec zniewalających ludzkie życie ideologii, jest zatem krytyką biowładzy (władzy nad życiem). Żeby artysta mógł sprostać temu zadaniu musi być obeznany z teoriami współczesnej biowładzy, w tym z teoriami kultury wizualnej, którą biowładza się coraz częściej posługuje.

Pojęcie medium ustąpiło miejsca pojęciu praktyka. Praktyka wiąże się nie tyle z technicznym, co społecznym podziałem, ma więc mniej formalne niż medium, a bardziej społeczne (i polityczne) zabarwienie. Przykładowo, praktyka malarska nie oznacza środków i technik malarskich (*métier*) ani właściwego dla malarstwa języka (medium), lecz miejsce malarstwa w przestrzeni społecznej, wypracowane na potrzeby malarstwa instytucje produkcji, dystrybucji i recepcji. Pojęcie praktyki zmienia również stosunek do sztuki. Zamiast szukać jakiejś istoty sztuki, mówi się teraz o różnych, historycznie zmiennych, a tym samym związanych i zależnych od kulturowych kontekstów praktykach artystycznych. Sztuka staje się w ten sposób jedną z praktyk znakowania (*signifying practice*), wchodzącą w rozmaite relacje z innymi praktykami, szczególnie tymi związanymi z kulturą medialną.

Trzecim pojęciem nowej, postmodernistycznej triady jest pojęcie de-

konstrukcji, znoszące opozycję między imitacją (naśladownictwem) i innowacją (innowacją). Jeżeli imitacja jest powtórzeniem a innowacja różnicą, to dekonstrukcja łączy oba te pojęcia, a dokładniej, odkrywa różnicę w powtórzeniu i powtórzenie w różnicy – piosenka Roya Orbisona *In Dreams* przeniesiona do filmu Davida Lyncha *Blue Velvet*, czy piosenka Anny Jantar *Nic nie może wiecznie trwać* wykorzystana jako podkład muzyczny do zmiksowanego filmu Kieślowskiego *Krótki film o miłości* w video Tomasza Kozaka (*Sex and Character*, 2004) jest tym samym i innym jednocześnie, jest powtórzeniem i różnicą. Dekonstrukcja znosi wszystkie tradycyjne, binarne opozycje – produkcja/reprodukcja, oryginalność/wtórność, obecność/nieobecność, sztuka/niesztuka, podważając ich esencjalizm i koncentrując się na oddzielającej te pojęcia ramie, czyli parergonie, na procesie ramowania. Inaczej mówiąc, odkrywa sztukę w niesztuce i niesztukę w sztuce, a ściślej rzecz ujmując, pyta, co sprawia, że takimi podziałami się posługujemy i co z tego dla nas wynika?

Czy triada *postawa – praktyka – dekonstrukcja* kładzie solidne podstawy pod nowy model edukacji artystycznej, czy jest tylko wyrazem (symptodem) wyczerpania się wcześniejszego, modernistycznego modelu edukacji? Pytanie to możemy zawiesić. Wiemy bowiem dzisiaj dobrze, że żaden model edukacji artystycznej nie eliminuje do końca modeli wcześniejszych. Trudno sobie wyobrazić szkołę artystyczną, w której nie nauczano by studentów kunsztu, technik artystycznych, a więc *métier*. Trudno sobie wyobrazić szkołę, której pedagogzy odrzucili by całkowicie pojęcie medium, chociaż wprowadzenie do programów nauczania zajęć z intermediiów, multimediiów, miksowanych mediiów (*mixed media*), czy nowych mediiów w istotny sposób zmienia wcześniejsze rozumienie medium. Chodzi więc nie tyle o nauczanie, o to, czego rzeczywiście nauczają się w szkole artystycznej, lecz o pewną wizję nauczania sztuki, która skutecznie bądź nieskutecznie przygotowuje studentów do funkcjonowania we współczesnym świecie sztuki. Wiadomo przecież, że model nauczania oparty na triadzie *talent – métier – imitacja* będzie tworzył sfrustrowanych rzemieślników przekonanych, że dzisiejszy świat sztuki preferuje pseudoartystyczne dowcipy i żarty kosztem prawdziwego warsztatu artystycznego. Każdy absolwent takiej uczelni znajdzie mnóstwo przykładów potwierdzających

tę tezę – Maurizio Cattelan, bracia Chapman, Tracey Emin, Sylvie Fleury, Felix Gonzales-Torres, Damien Hirst, Sarah Lucas, Gabriel Orozco i wielu innych, mniej sławnych.¹² Wiadomo również, że model edukacji oparty na modernistycznej triadzie *kreatywność – medium – innowacja* pozwoli absolwentowi odnaleźć się w świecie dizajnu, projektowania, reklamy, w świecie usług plastycznych, na które jest dzisiaj ogromne zapotrzebowanie (estetyzacja), ale nie ułatwi mu dostępu ani nawet zrozumienia dzisiejszego świata sztuki. Dzisiejszy świat sztuki (*artworld*) wyrasta bowiem z triady *postawa – praktyka – dekonstrukcja*. Znajomość tej triady jest niezbędna dla kompetentnej partycypacji we współczesnej praktyce artystycznej.

3. Funkcje sztuki, funkcje Akademii.

Historia szkolnictwa artystycznego naznaczona jest piętnem akademizmu. Ucieczką przed akademizmem były wszystkie edukacyjne inicjatywy artystów nowoczesnych – plenery, letnie szkoły, grupy, stowarzyszenia, galerie, wreszcie uczelnie, takie jak Bauhaus, czy zakładane w porewolucyjnej Rosji Akademie nowego typu – Inchuk (Instytut Kultury Artystycznej) i Wchutemas (Wyższe Pracownie Techniczno-Artystyczne) w Moskwie (obie powołane w 1920 roku) czy Swomas (Wolne Pracownie Artystyczne) w Petersburgu (otwarte w 1919 roku).¹³ Akademizm utożsamiano bowiem z martwą sztuką, kopiowaniem historii sztuki, a nie z żywą sztuką, włączoną w społeczne przemiany.

Napięcie między tradycją a współczesnością, martwą i żywą sztuką, a dokładniej, między artystyczną tradycją a modernistycznym projektem i utopią nowego życia, było siłą napędzającą nowoczesne szkolnictwo. Około 1930 roku rewolucyjna utopia modernizmu osiągnęła swój kres, doszła do granic, poza którymi mogła być już tylko samooszustwem, twierdzi Manfredo Tafuri,¹⁴ dlatego w latach 30. zwolennicy nowoczesności nie odrzucali już tradycji, lecz dążyli do takiego przeformułowania tradycyjnych wartości, żeby mogły skutecznie służyć społecznemu rozwojowi. Takie funkcjonalistyczne podejście do programu edukacji artystycznej nakreślili przedstawiciele szwedzkiego modernizmu w manifestie *acceptera!* (1931). *Kultura artystyczna – pisali – (...) musi dostosować się do Europy A, w przeciwnym razie stanie się całkowicie bezużyteczna.*¹⁵ Europa A oznacza-

ła nowoczesną, zindustrializowaną część kontynentu w przeciwieństwie do zapóźnionych, wiejskich regionów Europy.¹⁶ Nowoczesna edukacja nie miała odrzucać przeszłości, lecz prowadzić do właściwego zrozumienia historii. Przeszłość nie jest rezerwuarem form, które należy naśladować; celem edukacji artystycznej jest rozpoznanie logiki historii pozwalające na ciągłe doskonalenie form. Doskonalenie form, czyli odróżnienie prawdziwej (słusznej) nowości od fałszywej nowości, nowości wynikającej z rozpoznania ludzkich potrzeb od nowości narzucanej ludziom za pomocą sprytnej reklamy. Prawdziwa nowość odwołuje się do tego, co w człowieku uniwersalne, podczas gdy fałszywa nowość żeruje na ludzkich zachciankach i pragnieniach; prawdziwa nowość jest bezklasowa, podczas gdy fałszywa nowość wzmacnia społeczne podziały; prawdziwa nowość wyrasta z przemyslenia historii, ma zakorzenienie w tradycji, jest stara i nowa jednocześnie, natomiast fałszywa nowość jest kwestią mody.¹⁷

Artyści nowocześni próbowali znaleźć dla sztuki społeczne zastosowanie, wskazać społeczną funkcję sztuki. Wysiłek ten okazał się zgubny dla sztuki. Zgodnie z nowoczesną ideologią, sztuka użytkowa stanowi coś w rodzaju suplementu do sztuki czystej, ale zarazem sztuka nowoczesna jest bez sztuki użytkowej niepełna czy też niespełniona, ponieważ nie potrafi doprowadzić do rzeczywistego przekształcenia społeczeństwa. Tak więc to, co miało być zaledwie dodatkiem, uzupełnieniem sztuki – sztuka użytkowa, zaczęło decydować o tym, czym powinna być sztuka w ogóle. Sztuka czysta przekształciła się w laboratorium pracujące na potrzeby sztuki użytkowej. Takiego charakteru zaczęły też nabierać oparte na nowoczesnej ideologii szkoły artystyczne, dostosowujące swój program do potrzeb sztuk użytkowej – sztuki, na którą istnieje zapotrzebowanie społeczne. Takie postępowanie nazwać można akademizmem naszych czasów. Przeciwko takiemu akademizmowi kieruje się dziś sprzeciw artystów, którzy nie chcą dostosowywać sztuki do społecznych oczekiwań, zdając sobie doskonale sprawę z tego, że nie istnieje społeczne zapotrzebowanie na artystów niezależnych. Artysta niezależny to ten, który dopiero stworzy własną publiczność, który dopiero znajdzie dla swoich propozycji społeczne zrozumienie i uznanie.

- 1 vide: Ch. Baudelaire, *Malarz życia współczesnego*, w: H. Morawska (red.), *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1976*, Warszawa 1977, t. 3. s. 191.
- 2 I. Kant, *Sztuka piękna jest sztuką genialności*, w: idem, *Krytyka władzy sadzenia*, Warszawa 1964, s. 234.
- 3 D. Crane, *The Transformation of the Avant-garde*, The New York Art World 1940–1985, Chicago 1987, s. 10.
- 4 P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, Warszawa 2005, s. 173.
- 5 T. de Duve, *When Form Has Become Attitude – And Beyond*, w: eds Z. Kocur, S. Leung, *Theory in Contemporary Art since 1985*, Oxford 2005. W dalszej części wielokrotnie odwołuję się do tego artykułu.
- 6 vide: H.G. Gadamer, *Estetyka geniuszu i pojęcie przeżycia*, w: idem, *Prawda i metoda*, Kraków 1993.
- 7 T. de Duve, op. cit.
- 8 W ten sposób argumenty teoretyków edukacji artystycznej stawały się krytyką współczesnej, jednostronnie zracjonalizowanej kultury, wpisując się w tradycję Fryderyka Schillera (*Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, 1794–95) oraz opozycję Logos/Eros, do której nawiązuje Herbert Marcuse (*Eros and Civilization*, 1955).
- 9 T. de Duve, op. cit., s. 22; wszystkie te postulaty odnaleźć można u Beuysa.
- 10 vide: T. de Duve, *Back to the Future: The Sequel*, w: eds J. Berland, W. Straw, D. Tomas, *Theory Rules*, Toronto 1996, s. 38.
- 11 T. de Duve, *When Form Has Become Attitude – And Beyond*, w: eds Z. Kocur, S. Leung, *Theory in Contemporary Art since 1985*, Oxford 2005.
- 12 Wszystkie przykłady wzięte z książki eds U. Grosenick, B. Riemschneider, *Art Now. Artists at the Rise of the New Millenium*, Köln 2005; vide: D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006.
- 13 Twórcami tych szkół byli przedstawiciele rosyjskiej awangardy: Aleksander Rodczenko, Władimir Tatlin, El Lissitzky, Gustaw Kłucis, Nadieżda Udalowa, Lubow Popowa, Warwara Stiepanowa, Konstantin Mielnikow, Nikołaj Tarabukin, Borys Arwatow; vide: A. Turowski, *W kręgu konstrukttywizmu*, Warszawa 1979, ss. 12–13.
- 14 M. Tafuri, *Architecture and Utopia*, Cambridge Mass. 1976.
- 15 H. Mattsson, S-O. Wallenstein, *Swedish Modernism at the Crossroads*, w: Documenta Magazine no 1, Kassel 2007, s. 68.
- 16 Podziałem na Europę przemysłu, kultury i folkloru posługiwał się Le Corbusier w swojej podróży po Europie w 1911 roku.
- 17 W Polsce, program podobny do szwedzkiej grupy *acceptera!* realizował Instytut Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie, powołany w 1950 roku przez Wandę Telakowską. Instytut działał do 1969 roku.

Legoizm – uniform cywilizowanego świata

Tym razem nawet, jak na alternatywną galerię, program jest niecodzienny Galeria Tiny Schwitenberg na brzegu Szprewy w centrum Berlina jest miejscem awangardowych wystaw artystycznych. Na ścianach wiszą same zdjęcia sylwetek z czerwonych i zielonych świateł ulicznych dla pieszych – po niemiecku Ampelmannchen (faceci ze świateł). Zrobiłem zdjęcia w 37 krajach świata – mówi autor Rainer Steinhart. Dla mnie »Ampelmannchen« to dokument zwyczajów, sposób widzenia człowieka w różnych krajach. Daj Bóg, aby nie zwyciężył bezpłciowy »Ampelmannchen« Unii Europejskiej. Szczególne miejsce w wystawie zajmuje oświetlenie drogowe z Gorzowa Wielkopolskiego (>to moje dzieciątko, bo taki fajny, mały« – mówi artysta).

Hermann Schmidtendorf, korespondencja z Berlina

Trudno opisać zjawiska, które toczą się wokół nas i nieustannie są w fazie rozwoju. Jeszcze trudniej sformułować w precyzyjnej definicji pojęcie, które dotyczy danego zjawiska w świecie przesiąkniętym duchem postmodernizmu. Wobec myśli wielkiego filozofa współczesności Lyotarda, która mówi o niemożności opisanego i sformułowania oraz zamknięcia w pewne klamry tzw. absolutnych prawd, autor staje przed karkołomnym zadaniem. Będzie to więc, za Lyotardem, otwarta *gra językowa* czy *mała opowieść* o zjawisku, które dotyczy estetycznego budowania otaczającego świata, a mającego swe podłoże we współczesnej technicyzowanej rzeczywistości. Świat otaczających nas form stworzył uniform, który nazwałem LEGOIZMEM.

Jest rok 1998. W styczniu 1999 roku kraje rozwiniętej Europy wprowadzają nową walutę – euro. Pożegnamy tradycyjne banknoty Niemiec, Francji, Holandii, Wielkiej Brytanii, Włoch i kilkunastu innych krajów europejskich. Każda z tych walut była wizualną, indywidualną wizytówką danego kraju. Nowe pieniądze staną się międzynarodową estetyką Europy.

Demokratyczny porządek wymusza traktowanie wszystkich na równi. Będziemy mieli na papierowych walorach wybitych myślicieli z poszczególnych państw, najpopularniejsze budowle kojarzące się z każdym krajem: wieżę Eiffla, Colloseum, Bramę Brandemburską. Od stycznia dostaniemy do rąk banknoty, w których zatarł się *temperament* estetyczny krajów tradycyjnej Europy. Różnorodność potraktowano jednakowym językiem.

Kończy się rok 1998. Któż nie kojarzy sobie nazw: Toyota, Audi, Mercedes, Peugeot, Renault, Citroën, czy Ford z markami samochodów. Kilkanaście najwybitniejszych produktów przemysłu motoryzacyjnego rozpoznawały nawet kilkuletnie dzieci. W ostatnich latach nastąpiła rzecz zdumiewająca. Po drogach całego świata mkną samochody, których kształt nic nie mówi o marce pojazdu. Tylko wybitni znawcy motoryzacji są w stanie odróżnić samochód po kształcie. To znak fabryczny lub nazwa auta umieszczonego na masce pozwala na rozszyfrowanie firmy, która jest producentem. Co zdarzyło się w estetyce produktów motoryzacji? Co spowodowało, że forma różnych marek stała się tak jednolita, jakby była zbudowana z klocków Lego? Indywidualizm charakterystyczny dla garbusa, tzw. cytryny lub Renaulta 5 zagubił się gdzieś w masie jednakowego kształtu. Wybitni projektanci form samochodów (Colani*) pracują dla wielu firm motoryzacyjnych. Jeden twórca jest zarówno autorem masek aut japońskich jak i włoskich, i niemieckich. Obowiązujący standard kończy wiek XX. Wkraczając w nowe tysiąclecie, formy produktów naszego codziennego życia, stały się jak uniformy wojskowe, obowiązujące we wszystkich armiach świata. Wygląda to tak, jakby uniformy te wyszły spod igły jednego krawca. Jaka jest przyczyna ujednolicenia i upowszechnienia formy? Jak nazwać takie zjawisko? Co stanowiło początek tego sposobu myślenia, który ujawnia się w estetyce wielu produktów we wszystkich dziedzinach życia?

Bardzo istotne zdarzenie, w którym można dostrzec początki wyżej postawionego problemu, miało miejsce w małym skandynawskim kraju – królestwie Danii. Powstanie klocków Lego i ich rozwój jako całego sys-

*) Luigi Colani – niemiecki dizajner rozpoznawany przez stosowanie w projektach organicznych, „biodynamicznych” form – przyp. red.

temu był wynikiem wieloletnich badań i obserwacji rynku zabawek dla dzieci. A wspaniałą myśl systemu Lego oparto na prostej zasadzie doskonałości koloru i form. Podstawą stał się zestaw trójbarwny tzw. triady: żółci, czerwieni i błękitu. Te czyste kolory, które w nomenklaturze graficznej noszą nazwy cyan, yellow, magenta zostały *dopasowane* do gustów odbiorcy w postaci żółci chromowej, czerwieni makowej i błękitu na pograniczu kobaltu i turkus. Kolory, chociaż kontrastujące, sprawiają wrażenie łagodnych i wywołują wrażenie optycznej czystości, sprawiają radość. To właśnie jest ta droga, która powoduje maksymalne zadowolenie z estetycznej doskonałości przedmiotu. Takie samo zadanie ma forma elementu z systemu Lego. Podstawą jest klocek o wymiarach 1,5 centymetra szerokości na 1 centymetr wysokości oraz dla dzieci do lat trzech bryły 3,1 centymetra na 1,9 centymetra zwane Duplo. Poza tym nie zostały wprowadzone żadne innowacje dotyczące kształtu – prostopadłości mogą być jedynie dłuższe albo krótsze. Również masa, z której zostały wykonane elementy, charakteryzuje się doskonałością technologiczną. Klocek, który miło trzyma się w ręku daje przyjemność i zachęca do zabawy. Niezniszczalność i perfekcja łączenia ze sobą poszczególnych elementów pozwala na bezpieczne i wieczne użytkowanie. Być może Lego – System przetrwa tak długo, jak malarstwo w jaskiniach Lascaux.

Klocki Lego czerpiące inspirację ze wcześniejszych zabawek konstrukcyjnych wyparły z rynku większość konkurentów. Drewniane klocki poszły w zapomnienie. Kariera małych prostopadłościaków w trzech podstawowych kolorach pokazała, że system jednolity i zwarty jest odpowiedź na zapotrzebowanie naszych czasów. Wydarzenie to było na miarę piramid egipskich. W systemie Lego wykorzystano taką samą zasadę, jak w starożytnych budowlach, które powstały z identycznie ociosanych sześciennych brył. Tylko że młodym, współczesnym budowniczym zostało zaoszczędzone wiele trudu w konstruowaniu nowoczesnych *piramid*. Tworzenie małych budowli stało się w naszej rzeczywistości przyjemnością i uczeniem się organizowania estetycznej przestrzeni. Z tego samego modułu, małego prostopadłościaka powstały w nieskończonej ilości trójwymiarowe formy, po to, by w krótkim czasie poprzez zdemontowanie stracić swój sens istnienia. W domach cywilizowanego świata, w krajach bied-

nych i bogatych tworzone proste i skomplikowane, żółto-niebiesko-czerwone kształty. Tak jak dolar stał się podstawowym walorem w rękach obywateli świata i wyrazem ich finansowych możliwości, tak klocki Lego stały się najpowszechniejszym na naszym globie przedmiotem zabawy dla istot, od najmłodszych, aż do wieku młodzieńczego. System Lego to estetyczny wzór zestawienia form z elementów podstawowych, wykluczających jednak jakąkolwiek manipulację barw. Taki system ukształtował u odbiorców pewien typ wrażliwości na kolor, formę i zastosowany materiał. Narzucanie takiego spojrzenia na możliwości realizowania form w tym systemie było przyczyną powstania niby swobodnej, a jednak ograniczonej postawy wobec form otaczającego świata. Właśnie takie zjawisko możemy nazwać *legoizmem*, zjawiskiem, w którym obowiązuje niewysublimowana, ale powszechna i łatwa forma. Zniszczony został indywidualizm, a przyzwyczajono się do budowania według zaproponowanego schematu. Potrzeba wygody, łatwych i użytecznych rozwiązań przyczyniły się do zaakceptowania tego kierunku, ponieważ odpowiada wymaganiom ludzi. Jest to tak oczywiste jak zasady barw ochronnych uniformu żołnierza, który wiadomo, że dla jego bezpieczeństwa w warunkach pustynnych, powinien być koloru piasku, a na tle lasów i łąk w barwie zieleni.

Apogeum rozwoju klocków Lego przypadło na połowę lat dziewięćdziesiątych. Ostatnie dziesięciolecie XX wieku przyniosło nowe medium. Na rynku pojawiło się narzędzie do kreowania form – komputer. Zadać można sobie pytanie: Jakie cechy łączą system klocków Lego i program powstały w komputerze? To łatwość w kształtowaniu wizualnego obrazu. A zasada projektowania podobna jest również w formie: w systemie Lego buduje się z elementów sześciennych i podstawowych kolorów, a w pamięci komputera z małego, kolorowego punktu-piksele. W rękach milionów użytkowników znalazł się produkt pozwalający na konstruowanie obrazów z gotowych, wspaniałych programów. Najwybitniejsi projektanci form i przeciętni użytkownicy komputerów, w oparciu o klocki-piksele tworzą świat ze standaryzowanych obrazów. Ten sam punkt buduje kształty samochodów oraz inne proste i skomplikowane przedmioty. Zoptymalizowanie kształtów spowodowało, że wytwory naszej cywilizacji zawęziły swoje pole indywidualizmu do minimum, za nieefektywne uznając artyzm i niu-

anse rzemiosła. Zachwyt społeczeństw nad nieznaną dotąd sprawnością tego narzędzia wytworzył presję korzystania przy projektowaniu wyłącznie z komputera. Trudno sobie wyobrazić projektanta, który w swojej pracy nie posługiwałby się komputerem. Otrzymujemy produkty, które upodabniają się do siebie jak dzisiejsze automobile.

Prawa ekonomii ukierunkowują produkcję w ten sposób, że towary kształtowane, są estetycznie według obowiązującego standardu tak, aby odpowiadały współczesnym wymaganiom. Czy będzie to łyżka, krawat, plakat, samochód, dom, film, a nawet podanie napisane do jakiegokolwiek instytucji są one produktem tego samego narzędzia i tego samego sposobu projektowania. Łatwość produkowania stała się powszechna, dostępna dla każdego, ale wynikiem tego jest nietrwałość towaru. Produkty te przez swoje ujednolicenie i standaryzację stały się, podobnie jak klocki Lego w świecie zabawek, uniformami obowiązującej estetyki. Legoizm to nowy styl obowiązujący w codzienności. Epoka trwałości i rzemieślniczej finezji przechodzi do przeszłości. Tak jak system prostoty, estetyki i precyzji zastosowany w Lego trafił w potrzeby rynku Europy lat 70., tak komputer odpowiedział wyzwaniom teraźniejszości. Wielki rozwój technologiczny i globalizacja wielu zjawisk współczesności popchnęła postęp cywilizacyjny w kierunku tworzenia rzeczy szybko i opłacalnie, czego wynikiem jest ujednolicenie. Widać to w wielkich korporacjach, których produkty, do tej pory powstające w odrębnych firmach, tracą indywidualizm. Przykładem skoncentrowania przedsiębiorstw w jedną wielką firmę może być przemysł filmowy.

Zjawisko legoizmu można dostrzec w sposobie podejścia do produkcji filmu. Przystępując do realizacji, wybiera się temat, który musi odpowiadać oczekiwaniom widzów. Oczywiście montaż zdjęciowy nie kończy reżyserskiego dzieła. Dlatego bada się opinie reprezentacyjnej grupy społeczeństwa, przedstawiając próbną przygotowaną wersję materiału. Na podstawie reakcji widzów ocenia się, które *kawałki* wzbudzają emocje. Części, które nie cieszą się aplauzem, wycina się, a z pozostałych, sprawdzonych, tworzy się film. W tym wypadku już nie reżyser proponuje swoją wizję, tylko o poziomie produktu decyduje odbiorca. Bardziej, niż rzeczy zaprojektowane z artyzmem, ceni się doskonale technologicznie, ale

pozbawione polotu rzemiosło. Producent stał się raczej bacznym obserwatorem zapotrzebowań rynku, niż twórcą. Sukcesem jest zaakceptowanie danego produktu przez społeczeństwo, a nie przedstawienie oferty nowatorskiej i wartościowej.

Świat zrezygnował z różnorodności na rzecz przeciętności i powszechności. Tak jak klocki Lego zyskały wśród małych obywateli międzynarodową sławę, tak programy komputerowe stały się alfabetem wszystkich społeczeństw. Legoizm to zjawisko, które opisuje zachowania ludzi w postmodernistycznym świecie. Współczesność przyjęła nowy, wszystkim zrozumiały język estetyki.

Na murach, budynkach i pociągach Nowego Jorku, Barcelony, Paryża, czy Koluszek pojawiły się trudne do rozszyfrowania napisy. Piszą to grupy młodych ludzi identyfikujących się z grupą EWC- ewrywhere crew. Cała architektura, wnętrza publicznych pomieszczeń zabazgrane są, jak wolne kartki papieru u dzieci, które przeraził horror vacui. Ten sam tekst stał się językiem porozumiewawczym młodzieży na całym świecie. Jeszcze jedno zjawisko, które ukazuje, że jesteśmy *małą globalną wioską*. W tym momencie można zacytować słowa jednego z najwybitniejszych myślicieli naszych czasów, niedawno zmarłego sir Isaiaha Berlina: *...XX wiek wytworzył szczególny sposób radzenia sobie z trudnymi pytaniami: zamiast na nie odpowiadać, unieważniamy je*. Nie ma jednak dzisiaj lepszego sposobu zdyskwalifikowania pytania niż wskazanie, że samo jego postawienie może w bliżej niesprecyzowanym czasie prowadzić do zniewolenia kogoś przez kogoś innego. Doprawdy trudno określić drogę i wytypować wartości, które w przyszłości będzie się cenić. Przy relatywizmie prawd i ogólnej ponowoczesnej ideologii coraz trudniej znaleźć odpowiedzi na pytania dotyczące problemów współczesności.

Niejawna

Antoni Porczak

Zajmiemy się zjawiskami, które z różnych powodów dzieją się *w ukryciu*, choć ich skutki wcześniej lub później stają się widoczne. Nie jest to teoria spiskowa, a tylko wskazanie, że istnieje *niejawna strefa* funkcjonowania uczelni jako instytucji.

Rzeczywistą wiedzę o instytucji nabywamy nie tylko przez zapoznanie się z oficjalną strukturą, przepisami i procedurami organizacyjnymi, ale również przez rozszyfrowanie stref *niejawnych*. To niejawne często odgrywa większą rolę niż oficjalne, *przepisy zmieniają się, a my robimy po swojemu*, uważając to za najlepszą, lub nawet jedyną sensowną strategię działania. *Niejawną* spróbuję wskazać ograniczając się do kilku jedynie obszarów niejawności. Nazwę je: *niejawna podstępność tradycji, niejasna struktura, niewidzialna »face« technologii*; one w sumie sprzyjają również *niejawnej pedagogii*.

Podstępność tradycji ma źródło w ewolucyjnym rozwoju *sapiens*, tradycyjalizm w pewnym sensie jest mechanizmem genetycznym. Natomiast dla *doktryny postępu* tradycja, to pielęgnowanie zacofania, brak innowacji. Ciągłe powoływanie się na tradycję bywa często usprawiedliwieniem mało twórczego życia. Strażnikami tradycji są przeważnie impotenci intelektualni i kreacyjni, a *niejawna* sprawia, że wydają się wartościowi. Pilnują dorobku, cudzego, z braku własnego. Oczywiście, pilnowanie czy kultywowanie tradycji samo w sobie nie jest naganne, może nawet chwalebne, ale pod warunkiem, że nie występuje w zamian za zachowania twórcze i perspektywne. Jeśli jednak *niejawna* funkcjonuje jako dominująca zasada regulacyjna może być szkodliwe.

Podstępność tradycji polega głównie na tym, że proponuje sukcesy poprzedników w miejsce własnych. Pod hasłami tradycji uczelnie rozbudowują cmentarzyska przeszłości, maskując w ten sposób swoją bezradność wobec aktualnej rzeczywistości i wezwań przyszłości. Tradycja ma charakter cmentarzyska, kiedy nie da się przełożyć (wykorzystać) jej do świadczenia na aktualnie przydatne.

Wskazując na tradycyjne zachowania niejawne nie mamy na myśli takiej niejawności, z której drogą niejako naturalną wyłania się jawność, ale taką, kiedy rozbudowywane są sfery niejawności jako główne praktyki ukrywające motywy działania. Powstawaniu (wtórnej niejako) *niejawności* pomaga również niejasny status uczelni państwowych. Uczelnia państwowa to: ani spółka z udziałem Skarbu Państwa, ani Spółdzielnia Pracy. Oficjalnie zarządza nią wybierany na określony czas (kadencja) Rektor i Rada Zakładowa, czyli Senat. W tym sensie uczelnie są *radzieckie* – nie chcę przez to ośmieszać ciał kolegialnych, ponieważ odgrywają one pozytywną rolę w demokratyzowaniu, czy kontroli instytucji, pod warunkiem jednak, że składają się z fachowców, a nie ze statystycznych, parytetowych przedstawicieli poszczególnych działów.

Społeczność uczelniana akceptuje *niejawną* w ramach, której *nie wtrącanie się w zarządzanie przez funkcyjnych z wyboru* funkcjonuje jako zachowanie odpowiedzialne, rozumiejące, ale też wygodne. Przedstawicielstwo parytetowe (liczba przedstawicieli w zależności od ilości zatrudnionych w danym dziale) tworzące ciała kolegialne to jednak nie to samo, co profesjonalizm. To są dwie różne kompetencje, mylone w strukturze uczelni. Bardziej przyszłościowe inwestycje możemy odnotować w dziedzinie materialnej uczelni, (budynki, sprzęt), gorzej jest z myśleniem, filozofią i organizacją kształcenia. Nie oznacza to, że uczelnie są zarządzane tylko przez dyletantów, a jedynie, że sama struktura decyzyjna jest: anachroniczna, biurokratyczna, raczej socjalna niż racjonalna, widać w niej wyraźny palimpsest PRL. Demokracja już jest, gorzej z profesjonalizmem. Na tym etapie naszego rozwoju uczelniom potrzebni są menedżerowie i fachowcy różnych umiejętności wiedzy i doświadczenia.

Z samego *poświęcenia się*, czy dobrych intencji ciał statutowych pracujących na rzecz wspólnoty uczelnianej niekoniecznie muszą wynikać dobre rezultaty. Funkcyjni poświęcają uczelni swój czas kosztem własnej pracy twórczej i rodziny, ucząc się żmudnie przez lata raczej piastowania funkcji, niż umiejętności menedżerskich, po czym odchodzą. Być może dlatego wydłuża się kadencja, (pewnie *wybrańcy* chcą dorównać w długości sprawowania władzy jej matuzalemom), ale czy to da lepsze rezultaty w zarządzaniu? Raczej przedłuży niekompetencję, która mogła już

rok wcześniej być inną, nową niekompetencją następnej kadencji. Czy w ten sposób da się cokolwiek naprawić przez wprowadzenie do uczelni Kanclerza*, ale Kanclerza tylko z nazwy, ponieważ nadal ma on kompetencje jedynie Dyrektora Administracyjnego?

Zamiana nazwy zamiast zmiany kompetencji i funkcji w strukturze pokazuje całą mizериę myślenia *wybrańców* o zarządzaniu uczelniami, wyprodukowaną na swój partykularny użytek. Tu widać jak myślimy o reformach, chcemy raczej oszukać niewtajemniczonych podkładając im: nazwy stanowisk, struktur lub procesów brzmiące jak w dojrzałych demokracjach i gospodarce rynkowej, ale wszystko zostawiając po staremu. Czy nie lepiej zatrudniać menadżera zamiast wkładać na barki naukowców, lub plastyków zadania decyzyjne i organizacyjne, które nie leżą w ich kompetencjach? Postulaty takie zgłaszane są w innych dziedzinach życia społecznego w Polsce, stawia się pytania, czy np. dyrektorem szpitala powinien być lekarz? A może lepiej, by lekarz leczył? Jednak takie pomysły oburzają dotychczasowych funkcyjnych *wybrańców*, ponieważ myślą oni, że ich poświęcenie dla wspólnego dobra nie zostaje docenione. Oburzają ich takie propozycje, bo nawet nie dostrzegają swoich niekompetencji.

Bardziej pragmatycznie podchodzące do edukacji kraje już dawno przeszły na system menedżerski, oddzielający zarządzanie instytucją od programowania naukowego czy artystycznego, którymi rzeczywiście zajmują się ciała naukowe lub artystyczne. My bronimy tradycji, czy zaścianka?

W naszym systemie nie bardzo też wiadomo, kto naprawdę i czym zarządza, ale ta wiedza nie jest też na razie nikomu potrzebna. W tradycyjnym sensie *wszystko działa dobrze*, bo nic się nie zmienia, a świadczą o tym i potwierdzają to spiżowe tablice zasłużonych w holach uczelni. Zarządzanie uczelnią jest w dużym stopniu zarządzaniem *niejawnością*, nie jest oparte na wiedzy i doświadczeniu fachowców, badaniach czy porównaniach między różnymi możliwościami. Oparte jest na tradycji, czyli inercji parytetowych przedstawicieli kadencyjnej władzy. Ciała kolegial-

*) stanowisko Kanclerza w miejsce Dyrektora Administracyjnego w uczelniach państwowych wprowadziła ustawa Prawo o szkolnictwie wyższym z 2005 roku – *przyp. red.*

ne nie są w stanie zebrać niezbędnej wiedzy o przedmiocie swoich decyzji, jeśli nawet są kompetentne w sprawach naukowych lub artystycznych, fatalne bywają ich decyzje organizacyjne, osobowe czy budżetowe.

Świat komplikuje się coraz bardziej, zarządzanie wymaga wiedzy, narzędzi i umiejętności analizowania aktualnego stanu, podejmowania decyzji, fachowego wykonawstwa. Wchodzi w życie coraz więcej regulacji i jeśli nic się nie zmieni będziemy potrzebować coraz więcej energii na ich *obchodzenie*, naginanie do tego tradycyjnego, do naszego przyzwyczajenia. *Niejawna* utrudnia parametryzację, standaryzację, badanie jakości kształcenia, gdyż te oparte są na jawnych i uzgadnianych kryteriach. Uczelnie zatrudniają duże ilości ludzi, dysponują znacznymi funduszami i dobrami materialnymi, potencjał ten nie jest dobrze wykorzystany tak przez anachroniczne przepisy prawa, jak też dyletanckie zarządzanie.

Teraz czas na *niewidzialną »face« technologii*. Mówi się, że nie uwzględnia ona niczego poza swoim rozwojem, tak jak geny dbają jedynie o reprodukcję. Dziś technologia nie pyta kultury, co ma robić, ani też o przyzwolenie, czy może coś zrobić? *Wszystko co jest technicznie możliwe zostanie zrealizowane*, nie pomogą protesty rad starców, a nawet modlitwy uczelnianych senatów. Zatem, ta *niejawność* pozwalałaby wierzyć, że rozwój technologiczny będzie marginalizował stary typ zarządzania mimo oporu społeczności akademickiej. Na tym polu wtajemniczenie ma charakter technologiczny, trudny operacyjnie do opanowania przez tak zwane autorytety, co wynika z charakteru skomplikowanych i ciągle zmieniających się narzędzi, bezkompromisowych w dokumentowaniu czynów decyzyjnych, choćby dlatego, że wszędzie zostają ślady dyletanizmu i oportunistycznego organizacyjnego. Natomiast tradycyjna *niejawna* może spychać kształcenie do stref, gdzie *podskórnie* istnieją jakieś kryteria, o których się nie mówi, ale one działają. W tej sytuacji trudno dziwić się powszechnemu pogładowi społeczności uczelnianych, że *niejawność* jest właśnie dobra, ponieważ nie naraża nas wszystkich na dylematy aktualnej rzeczywistości, pozwala też nadal wierzyć, że wykształcenie to nic innego jak wtajemniczenie (jak w średniowieczu).

Wydaje się, że dawna opozycja *tradycja – nowoczesność*, przeraża się jednak w trudną koegzystencję tradycyjnej kultury ze światem

nowych technologii. Porzucając nieco paszkwilowe ujęcie zarządzania uczelniami przejdźmy do edukacji artystycznej. Technologie medialne zmieniły diametralnie świat, w którym żyjemy, choć jak już powiedzieliśmy nie zmieniły uczelni, zwłaszcza artystycznych. Tworzy się nowa kultura różniąca się znacznie od dotychczasowej. Nawet odbiorca mediów masowych przekształca się w użytkownika mediów, a nie tylko konsumentem ich treści. Powstaje typ mediów na żądanie, czego przykładem może być głównie Internet, a naszym zadaniem jest to, co tak trafnie ujął w *Wolnej kulturze* Lawrence Lessig, że *chodzi o to, by uczniowie mogli »komunikować się w języku XXI wieku«*. Zmiany te można opisać jako przejście:

1. od edukacji opartej na kontakcie *face to face* do edukacji przez interfejs, w innym ujęciu, od bezpośredniego przekazu do zapośredniczonego, czyli medialnego,
2. od naśladownictwa gotowego osobowego wzoru do rozpoznawania i stosowania różnych procedur i strategii postępowania, przydatnych danej osobie w aktualnym kontekście,
3. od podporządkowania autorytetom, do formowania samego siebie,
4. od respektowania porządków hierarchicznych (pionowych) do praktykowania relacji poziomych, partnerskich,
5. od przekazywania gotowej wiedzy od starszych młodszym, do wytwarzania wiedzy, czy doświadczenia przez nauczycieli razem z edukowanymi,
6. od systemów siłowych i odgórnie tłoczących widzę i umiejętności edukowanym, do systemów oddolnie ssących wiedzę i doświadczenie odpowiadającą edukowanemu podmiotowi,
7. od piśmienności literalnej do wielo-medialnej,
8. od niejawności do jawności mechanizmów sprawczych.

Zatem kształcenie na poziomie wyższym nie może już polegać na prostej reprodukcji kompetencji przekazywanej w modelu mistrz – uczeń, a mogłoby być raczej praktykowaniem przez studenta różnych aktualnych technik i procedur łączących obszary doświadczenia izolowanych dotąd przez specjalistyczne dziedziny. Inne jest dzisiaj również usytuowanie praktyki artystycznej w systemie społecznym, inna jest sztuka oraz for-

my komunikacji. Współczesne wartości powstają raczej przez lokalny kontekst, niż klisze dominującej kultury, a nasze doświadczenie w coraz większym stopniu jest zapośredniczone, czyli medialne.

Problem struktury i funkcjonalności instytucji uczelni wydaje się dziś ważniejszy od treści edukacyjnych. Dzisiaj sztuka zarządzania wydaje się być sztuką sztuk. Nową i znaczącą tendencją w sztuce wydaje się być performatywność, a w odbiorze *operacyjna percepcja* w miejsce dotychczasowej kontemplacyjności. Uczelnie jednak realizują jeszcze założenia przedmedialnego paradygmatu sztuki, nieznanego interaktywności i performatywności *odbiorczej*. Wykładane teorie, to najczęściej dziewiętnastowieczne opisy (nawet nie analizy) dzieła, dzieła jako przedmiotu w konwencji tradycyjnie rozumianej historii sztuki.

Dzięki wysokozaawansowanym technologiom zmienia się nie tylko wyraz aktualnej rzeczywistości sztuki (wszędzie napotykamy obrazy elektroniczne), ważnym przesunięciom funkcji uległy również: status artysty, status odbiorcy, status dzieła niebędącego już prezentacją awangardowych wartości, a raczej jednym ze sposobów ujęcia rzeczywistości. Nie ma już jak dawniej, jednego najważniejszego ośrodka sztuki, ani awangardy, w świecie krąży niezliczona ilość lokalności tworząc globalną zmienność.

Nie bez znaczenia jest, (co najmniej dziesięciokrotny) wzrost liczby artystów w ciągu ostatnich 50 lat, co spowodowało wzrost ilości galerii, wydawnictw, audycji w mediach masowych oraz innych nośników informacji działających na rzecz sztuki. Wzrost ilościowy powoduje zanik wyjątkowości artefaktów jak i artystów. Wzrasta wartość operacyjnych zdolności człowieka, w miejsce dawnych cech osobowych oraz obszaru wtajemniczeń.

Twórczość nie jest już rozumiana jako tworzenie z *niczego* (jedynie z talentu artysty), jest raczej przetwarzaniem zastanej kultury, przetwarzanej ad hoc, w kontekście miejsca i czasu percepcji. Interaktywne media są nie tylko pośrednikami komunikacyjnymi, są również zastępnikami autora w dialogowaniu, dialog odbywa się między adresatem a maszyną medialną. Dialogowanie w komunikowaniu staje się ważniejsze od jednokierunkowego przekazywania przesłania autor–adresat. Dla ludzkiego umysłu nie ma znaczenia, czy informacje pochodzą od czło-

wieka, czy jego *zastępnika*, memy wędrujące systemem *face to face* nie są ważniejsze od tych, które wędrują przez *interfejs*.

Już nawet tylko te wymienione cechy aktualnej rzeczywistości wskazują, że na edukacyjnej drodze napotykamy materiał trudny do uporządkowania i mało przydatny dla wychowania, kształcenia, czy nauczania tak jak do tego przywykliśmy. Według starego porządku trudno będzie znaleźć jakiś wspólny wektor, którego można by się trzymać, jako ogólnej skutecznej zasady porządkującej. Jako nauczyciele akademicki znaleźliśmy się w sytuacji, kiedy nasza życiowa wiedza i doświadczenie stają się mało przydatne do tego, czym się zajmujemy, a w dodatku nasze dzieci muszą nas uczyć nie tylko jak posługiwać się najbardziej popularnymi narzędziami naszych czasów, ale również jak rozumieć ten świat, w którym żyjemy.

Nie nadążamy, a nic nie starzeje się tak szybko jak nowe technologie i wiedza fachowa. Organizacja uczelni powinna nie tylko nadążać za zmianami technologicznymi, ale umieć wcielać je w swoje struktury tak, by społeczność akademicka (studenci i kadra) wyrastała i awansowała wraz z kształtowaniem się nowych warunków. By uczelnie nie produkowały zapóźnienia edukacyjnego, nierzadko przy pomocy najnowszych środków technologicznych. Dla przyszłych pokoleń znacząca może być zatem zdolność do szybkiej i trafnej transformacji siebie w nowym kontekście technologicznym, a nie wtajemniczanie w przeszłość, lub rozszyfrowywanie niejawnych mechanizmów funkcjonowania. Dzisiaj to technologie wymuszają rytm i sposoby naszego doświadczania świata.

Jawnym postulatem wyłaniającym się z nowego paradygmatu, byłoby choćby to, abyśmy nie narzucali innym naszego sposobu kształcenia. Powinniśmy zaniechać tzw. mistrzostwa, by nie narażać się na śmieszność. Tym bardziej w zakresie sztuk medialnych nie możemy opierać się na odwzorowywaniu postępowania artystycznego od poprzedniego pokolenia, (a to przecież jest podstawą dotychczasowej szkoły), gdzie jedynie starszy ma uprawnienia przekazywania doświadczenia młodszemu. Starsi będąc emigrantami ze świata malarstwa do mediów, na ogół słabo posługują się tym językiem, nie rozumieją jego składni, idiomów, logiki. Często zaledwie sylabizują pojedyncze słowa, próbując z nich budować tradycyjne zdania.

Dysonans edukacyjny polega nie na tym, jak się powszechnie sądzi, że rozwój mediów spowodował trudności w połączeniu w jaźni studenta różnych rzeczywistości (realnych i medialnych) w jedną całość, ale raczej na tym, że my jako nauczyciele próbujemy przy pomocy nowych narzędzi utrzymać starą rzeczywistość edukacyjną.

Przestrzeń edukacyjna tak, jak ją rozumiem, nie tylko zmieniała swój charakter, ale też została przesunięta w inne rejony, które nie pokrywają się z terytoriami tradycyjnych uczelni wyższych. Są całe obszary wiedzy i doświadczenia, w których uczelnie nie mają nic do powiedzenia swoim studentom, gorzej, bo na dodatek usiłują kontrolować (czytaj hamować) rozwój indywidualnych doświadczeń zdobywanych poza instytucjonalnymi formami kształcenia. Odziedziczony typ szkolnictwa był przystosowany do innych celów, industrialne społeczeństwa stworzyły szkołę na wzór fabryki, gromadzącej w jednym miejscu i czasie uczniów jako materiał do obróbki. Mistrz stopniowo ujawniał *tajniki* robienia czegokolwiek, przeważnie tym, którzy zyskali jego zaufanie, niekoniecznie najzdolniejszym. Dotychczas uczelnia była głównie miejscem zawodowego wtajemniczenia, dawkania informacji przez nauczycieli.

Dziś informacja jest łatwo dostępna, gromadzona na nośnikach zewnętrznych dla naszego mózgu; nie ma różnicy, czy pochodzi ona bezpośrednio od nauczyciela, czy z technicznego nośnika. Coraz bardziej deficytową umiejętnością wydaje się być operacyjne wykorzystanie (użytek) z informacji i pamięci.

W tej sytuacji nauczyciel może pełnić rolę raczej organizatora procesów edukacyjnych niż mistrza uchylającego rąbka tajemnicy przestarzałej zawodowej wiedzy. Uczelnie jednak unikają odpowiedzi na niewygodne pytania, są pełne tradycyjnych sloganów i zachowań, produkują oportunistów, podtrzymujących mechanizm funkcjonalny nastawiony na blokadę nowych doświadczeń i utrzymywania *niejawnej*, zamiast wyłaniania z niej nowych obszarów doświadczenia. Uczelnie plastyczne, stoją dodatkowo przed problemem redefinicji twórczości artystycznej w dobie powszechnego dostępu do twórczości w ogóle. Technologie, ekonomia i prawo warunkują dzisiejszą kulturę w stopniu niespotykanym do tej pory, udział uczelni plastycznych w tym trójkącie jest coraz bardziej problematyczny.

Kapitał kulturowy jako pole kreacji i komunikacji artystycznej

Wypowiedź ta będzie raczej mało udaną próbą określenia kulturowych korzeni aktywności artysty jako podmiotu i przedmiotu stosunków społecznych. Jest bowiem wątpliwe w jakim stopniu głos socjologa może przyczynić się do pogłębienia samowiedzy twórcy dzieła sztuki. Ale zapewne, to socjolog właśnie powinien być w stanie określić ramy, w jakich twórca dzieła jest zdolny poruszać się, jako jednostka praktykująca swoją rolę społeczną – rolę artysty. Czemu więc służyć może artysta, jako uczestnik sieci społecznego komunikowania, a równocześnie jako podmiot tworzący wysublimowane etycznie oraz estetycznie wartości duchowe i materialne? Czy artysta jest samoistnym arbitrem własnej sztuki, czy raczej może (lub musi) mieć na uwadze jakąś społeczną misję w swoim tworzeniu? W jakim stopniu takie społeczne zobowiązanie krępuje artystę, żyjącego dla sztuki ale i z jej uprawiania? Jeśli jego dzieło potraktujemy jako znaczący społecznie gest, a tym bardziej jako serię gestów, to powinniśmy znaleźć pole kodów umożliwiających ich zrozumienie przez odbiorców.

Kim współcześnie jest zawodowy artysta? Decyduje o tym nie tylko rama formalna dzieła artysty, lecz także kompetencja kulturowa wymagana (proponowana) do jego odczytania przez odbiorców. W tym właśnie miejscu znajdujemy centralny punkt zakorzenienia naszych rozważań, czyli pojęcie kapitału kulturowego. Pojęcie to zawdzięczamy krytycznej refleksji francuskiego socjologa Pierre'a Bourdieu nad mechanizmami reprodukcji społecznej. W jego źródłowej interpretacji kluczowe jest stwierdzenie nierówności w dostępie do symbolicznych treści i praktyk kulturowych, których przyswojenie daje udział w kulturze wysokiej, a tym samym uprawomocnia wytwarzanie hierarchii społecznych wspierających wzorce,

style życia i praktyki dnia codziennego klas wyższych. Kapitał kulturowy w takim ujęciu oznacza zespół nawyków i praktyk symbolicznych, odwzorujących społecznie pożądane oraz nagradzane przywilejami, wzorce zachowań odwołujących się do wartości klas wyższych.'

Czy zatem artysta jest poprzez swoją rolę społeczną mimowolnym „agentem” klas wyższych? A w skrajnej interpretacji, będzie mógł on uchodzić nawet za powiernika wartości warstw panujących politycznie. O ile tak ideologicznie jest uprzedmiotowiona rola artystów, to samowiedza i kreacyjna aktywność konkretnego twórcy może zdecydowanie wykraczać poza ten schemat. A wówczas znajdując go w roli opozycjonisty wobec praktyk i roszczeń klasy panującej, także stwierdzimy znaczeniowe odniesienia do symbolicznych kodów habitusu kulturowego tej sfery społecznej. Artysta nie jest więc obojętny na panującą kulturową tkanę, z jej politycznym (a także religijnym) ugruntowaniem. Władza nagradzająca twórczość i stwarzająca ramy do jej promocji, jest budulcem motywacji artystów. Nie każdy z nich będzie artystą dworskim (a tym bardziej nadwornym), lecz każdy znajdzie się w relacji porównawczej do owych już uhonorowanych sukcesorów politycznej łaskawości. Czy miarą jego sztuki jest taki sukces? A może jest nią osąd innych twórców? W ten sposób wyłania się kilka pól, na których rozpięta jest wypowiedź twórcy sztuki. Przejrzymy niektóre z nich.

Sukces!

Czy miarą wartości jego dzieła jest sukces i jeśli tak, to jaki sukces? Artysta zaklinający swój sukces, to zawistnik walczący z innym twórcą o autorytet, o społeczne uznanie, o materialne powodzenie, epigon. Każdy twórca o takiej motywacji grzęźnie w ideologicznej pułapce sukcesu, jako pożądanej wartości. O ile zmieniają się społeczne kryteria sukcesu, o tyle modyfikowana jest jego ideologia. Pozostaje ona jednak zasadą krępującą wolność duchową artysty w tworzeniu niekonwencjonalnego języka i oryginalnej estetyki dzieła. Historycznie nastąpiło przejście od ściśle konfesyjnego, a następnie dworskiego modelu wartościowania dzieł artystycznych, do wszechwładnego dzisiaj modelu ekonomicznego zysku i rynkowego zasięgu w ocenie wartości autorskiej sztuki. Co więcej suk-

ces spowszedniał, bo gwarantowany jest przez masowe media, a jego arbitrem stają się społeczności o kulturowym substandardzie estetycznym. Wkracza też z ogromną siłą presja sezonowej mody, która ogromnie skracą żywotność dzieła w czasie i nośność jego treści w świadomości masowej publiczności.

Niektórzy więc twórcy swój sukces definiują jako programową nieobecność w świadomości masowego odbiorcy. Akt odrzucania popularności pokazuje potrzebę określenia adekwatnego arbitra sukcesu. Kto nim może zostać: to często władza wyższej sfery zapraszającej i karmiącej elitę sztuki; lub władza środowisk twórczych sytuujących się rywalizacyjnie wobec siebie; albo samowładza artysty, zdążającego do panowania nad samym sobą, nad swym dziełem i eliminującego (technicznie lub socjotechnicznie) uznanie dla rywali. Władza nad kryteriami i środkami ogłaszania sukcesu zależy od kulturowych źródeł, z których wyra-
sta artystyczna idea.

W filozofii sztuki, opisującej genezę języka artystycznej wypowiedzi następowała zmiana optyki. Klasyczny i długo dominujący paradygmat *środowiska społecznego* (wywodzący się z koncepcji *milieu* H. Taine'a) ewoluował w stronę interpretacji *środowiskowo-sytuacyjnej*. W przeciwieństwie do elitarystycznej orientacji owej pierwszej, ta wyzwala aktywność twórcy kwestionującą społeczne statusy i świadomie umotywowaną kontrkulturowo. Postmodernistyczne ujęcia kultury kształtują dziś paradygmat *świadomościowo-dyskursywny*,² w którym środowisko twórcze jest co najwyżej wspólnotą języka wyrazu, praktykowanego przez wąski krąg zwolenników danych reguł estetycznych. Ich opozycyjność wobec akademickich lub dworskich kanonów jest mniej istotna, lub wręcz nie ma znaczenia. Liczy się dziś artystyczna ambiwalentność samego dzieła, jako wyrazu twórcy poszukującego swojej estetycznej tożsamości.

Tożsamość?

Problem nie ma początku ani końca – właśnie w odniesieniu do twórcy sztuki. Tożsamość artysty ustanawiana jest wraz z rozwojem jego ja. Jest to tożsamość jednostki kreującej nową materię, w procesie duchowej afirmacji swojej intuicji przekształcanej we wrażliwość zmaterializowaną

w dziele. Dziełem tym bywa i sam twórca, zmieniający swoje ciało, psychikę (lub ich obraz) wystawiane na pokaz. Autokreacja ja artysty następuje dużo wcześniej niż zostaje odkryte ja u każdego innego zwykłego członka wspólnoty. Źródła owej samowiedzy wyrastają nie ze wspólnotowych form myślenia o swoim działaniu, ale z indywidualności afirmującej siebie jednostki. Tkwią one w starogreckim pojęciu wolności, jaką posiadają artyści i filozofowie oraz władcy.³ Powszechne natomiast odkrywanie wolności własnego ja niektórzy badacze kultury wiążą dopiero z pojawieniem się kapitalizmu, który uczynił osobowość jednostki towarem.⁴

W takim typie środowiska kulturowego, kapitał wiedzy społecznej zamienia się w samowiedzę. Twórca winien dysponować szczególnie wysoką samowiedzą, a jej fundamentem zawsze jest poczucie tożsamości własnego ja wraz z rozumieniem znaczenia swoich kulturowych umiejętności i możliwości, które wpisują podmiot w struktury społecznych praktyk. Poczucie tożsamości oznacza spostrzeganie siebie jako osoby wyodrębnionej z owego otoczenia, dysponującej spójnymi i trwałymi kompetencjami osobowościowymi.⁵

Nowoczesny marketing oraz poszukiwanie korporacji, zatrudniających nas ze względu na merkantylne dyspozycje osobowości zawodowej, przyczyniają się często do negacji kryteriów warsztatowych. Pierwotnym kryterium oceny artysty na postmodernistycznym rynku mediów staje się jego tożsamość cielesno-emocjonalna. Tożsamość ja przeniesiona do samego dzieła, bez towarzyszącej dziełu osoby (właściwego nosiciela prestiżu) nie potrafi przemawiać do masowej publiczności. Także elitarna publiczność chłonie chętniej dzieło podane przez twórcę lub poprzez osobę innego artysty. Fizyczna obecność twórcy przy własnym dziele, to wyraz dążenia do poszukiwanego uznania i prestiżu. Tożsamość twórcy wymaga zatem kreowania rozgłosu.

Rozgłos ~

Jest on najbardziej pożądanym w społeczeństwie masowej kultury zdominowanej przez media, dostarczające elektronicznej rozrywki. Artysta bez rozgłosu traci *głos* nie dlatego, że jego dzieła nie mają wartości. Traci nawet nie dlatego, że nie komunikuje się z odbiorcami obecnymi na innym

polu, popkultury organizującej zbiorowe przeżywanie treści, podawanych w estetyce ludycznej rozrywki. Traci on możliwość zaistnienia w świadomości szerokich kręgów społecznych, bowiem ich uczestnicy nie są zwykle zdolni do poruszania się na polu sztuki wysokiej, ponieważ nie poznają technik i środków wyrazu skierowanych na wywoływanie u odbiorcy egzystencjalnych dylematów. O tym także pisze Pierre Bourdieu wskazując na *habitus* (fundament kapitału kulturowego jednostki), jako system dyspozycji jednostki, jej nawykowych schematów reagowania, myślenia i przeżywania – ustanawianych w środowisku socjalizacji. Nazywa on te kompetencje kulturowe *nieuświadamianą wirtuozerią* lub *fundamentalną sprawnością*, zawierającą wycucie reguł gry w danym polu praktyki społecznej (tu – artystycznej)⁶. Dzieło sztuki wymaga wytworzenia nawyku uważnego odbioru formy, prowadzącego do przeżywania jej jako wartościowych bodźców egzystencjalnych. Jeśli dziecko, stając się młodym odbiorcą wytworów kultury masowej, nie pozna dźwięków fagotu, waltorni, rożków, klawesynu, nie znajdzie w sobie cierpliwości do przeżywania klasycznej muzyki⁷, to ponadto nie uprawomocnia obcowania z nią, jako prestiżowego obcowania z wyższymi społecznie wartościami. Rozgłos, w społeczeństwie zdominowanym przez przeciętne gusta telewizyjnej publiki, słusznie przestaje być dla artysty krytycznym wobec otaczającego świata wartością podstawową. Jego poszukiwanie rozgłosu będzie zaadresowane do ludzi posiadających ten sam kod kompetencji kulturowych, czyli zazwyczaj do innych artystów. Powstają zatem kręgi profesjonalnych twórców sztuki, którzy będą swoimi wzajemnymi arbitrami. Ukształtowane zostaną środowiskowe autorytety i wąskie wyspecjalizowane instytucje organizujące obieg dzieł oraz wartości artystycznych, jakie im towarzyszą wśród wąskich kręgów publiczności dysponujących wysokimi zasobami kapitału kulturowego. Widać jednak, że kręgi te mają zdolność włączania w nie osób wrażliwych, a wywodzących się z różnych warstw społecznych, co powoduje heterogeniczność publiczności artystycznej pod względem zasobów kapitału społecznego. Nie oznacza to zerwania więzi twórców wysokiej sztuki z władzą i mass mediami. Rozgłos wokół dzieła i jego twórcy jest już jednak pochodną środowiskowych relacji i zabiegów o dostęp do narzędzi marketingowej promocji.

Krytyczny ogląd rozgłosu, prowadzącego do powstania instytucji „medialnej sławy” zawdzięczamy badaczom kultury masowej z lat sześćdziesiątych. Jednym z najbardziej krytycznych był Charles Wright Mills. W dziele poświęconym amerykańskiej elicie władzy przenikliwie wskazywał, jak owe „sławy” stają się *celebrities* służącymi elitom klas panujących do maskowania swej władzy i do ogrzewania się w ich cieniu, podczas medialnych ceremoniałów.⁸ Artysta jest tu ciągle potrzeby, ale wówczas jego sztuka może a nawet powinna być popularną. W innym przypadku może się on ubiegać również o bycie popularnym na prestiżowych aukcjach, ale stanowi tam już głównie przedmiot inwestycji w modne w środowiskach bogaczy–kolekcjonerów dzieła artystyczne (albo bardziej w chodliwe rynkowo artystyczne nazwiska).

Rozgłos wokół idoli jest niezbędny w kulturze zorganizowanej, jako tak zwane *społeczeństwo spektaklu*. Artysta nie jest w nim samodzielny w tworzeniu wokół siebie owego spektaklu, czy raczej medialnego zgiełku. Autorem diagnozującym ten typ kulturowych wzorców był Guy Debord, który poddawał je krytyce za alienujący wpływ na uczestników, za urzeczowienie motywacji, za dominację władzy i pieniądza nad twórczą egzystencją. Kluczem do rozgłosu w społeczeństwie spektaklu staje się *publiczne wywlekanie tego, co intymne* i tego co zwraca uwagę ku byciu *byłe jakim*, ku imitacji cudzej sztuki.⁹

Ta droga rozgłosu bywa świadomie wybierana przez niektórych twórców pożądających albo szerokiego audytorium i ekonomicznego powodzenia, albo konfrontacji z zastaną wrażliwością uwarunkowaną medialnie kreowanym kapitałem kulturowym (potrzebami) masowej publiczności. Ów drugi motyw artystycznej wypowiedzi pozwala twórcom ocalić pierwotną funkcję każdej sztuki – zaskoczenie odbiorcy dziełem wymagającym przewartościowania, przekroczenia granic jego wrażliwości poznawczej oraz moralnej samowiedzy. Przekraczanie granic zawartych w kodach kulturowych.

Transgresja &

Artysta spełnia swoją twórczą misję poprzez naruszanie i przekraczanie granic kapitału społecznego adresatów jego dzieła. Ale czy jest on w sta-

nie adresować to dzieło do zdefiniowanego ściśle kręgu odbiorców? Jak się wydaje wielu tak czyni, jednak wówczas najczęściej dzieła ich więdną formalnie lub moralnie. Dzieło z tezą, zabarwione dydaktycznie, cieszące potoczne gusta autorytatywnych moralistów lub krytyków i estetów od medialnej promocji, to dzieło skażone publicznym spektaklem.

Jak pisze P. Bourdieu, kapitał kulturowy każdej klasy społecznej tworzy zestaw habitusów, które ustanawiają różne sposoby postępowania i myślenia traktowane w jej ramach, jako prawomocne reakcje na rzeczywistość. To właśnie owe habitusy są polem do transgresyjnej kreacji artysty, skłaniającego swoich odbiorców do przekraczania codziennych nawyków i schematów. Rozbudzanie wrażliwości na wartości lokujące się na obszarze styku kulturowego pozwala wyjść poza arbitralność ich kodów, znosi ich etnocentryczną uzurpację do jednoznacznej prawdy o życiu. Artystami stają się bardzo często ludzie wywodzący się z owych pograniczy kulturowych. Ich podstawową cechą jest egzystencjalne zaangażowanie w transgresyjne dążenia, a warsztat artystyczny stanowi jedynie narzędzie wyrazu owej potrzeby zrozumienia, a nawet i zanegowania kulturowej różnicy między separującymi się społecznymi grupami–klasami–światami. Masowy spektakl jest oparty na kodowaniu względności obrazów świata, które są jedynie ilustracją zrealizowanego pożądania przyjemności z rozpoznawania znanych odbiorcy dzieł i amatorskiego naśladowania wzorców. Każde działanie transgresyjne w kulturze jest umowywowane inaczej – ustanawia je potrzeba hubrystyczna, która wyraża się w przeżywaniu dążenia do wzrostu uzyskanego znaczenia poprzez rozwój kreatywnych zdolności wolnego ja. Według Kozielskiego transgresja, to *zjawisko polegające na tym, że człowiek intencjonalnie wychodzi poza to, co posiada i czym jest*¹⁰. Twórczość artystyczna umotywowana hubrystycznie bywa jednocześnie skierowana do społeczeństwa, ale jest przeżywana jako akt egoistycznej autokreacji, jest formą języka tworzącego nowe pojmowanie otaczającej autora rzeczywistości. Wzrostowa (hubrystyczna) motywacja jest samonagradzającą się dążnością do samowiedzy i twórczej samorealizacji.¹¹ Akt sztuki zyskuje swe egzystencjalne znaczenie jedynie w polu kreacji. Czy stanowi ona głównie grę artysty z otoczeniem społecznym, czy raczej gry wyłącznie z samym sobą?

Artysta # Aktor

W oparciu o własne doświadczenie samorealizacji twórczej artysta może nabrać przekonania, że najważniejszą jego rolą jest funkcja propagatora aktu tworzenia. Dzieło zostaje odesłane do galerii nie po to, aby burzyło (przekraczało) granice między kulturami i grupami społecznymi. Dzieło ma być świadectwem złożoności technik jakich zdolny jest użyć artysta, ma być ono medium pomiędzy jego pragnieniem łącznego uzyskania zarazem: sławy i tożsamości i rozgłosu i transgresji. Rola takiego artysty wyczerpuje się dopiero wówczas, kiedy zyskuje on moc nadawania sobie samemu owych wartości. A jest to wówczas, gdy zyskuje on polityczny lub finansowy status uznanego mistrza. Mistrz to już jednak tylko aktor uwięziony w skonstruowanym przez siebie mechanizmie autoreprodukcji. Czy jest on w stanie przekroczyć granice swojego języka? Bodaj takie transgresje są już zawsze zakotwiczone w używanym języku, którego negacja spowoduje co najwyżej lustrzaną wersję odbitego światła od własnego cienia.

Obserwując propozycje wielu współczesnych artystów można dostrzec napiętą uwagę w odgrywaniu roli mistrza, takiego co próbuje zaskoczyć sam siebie. Wówczas to on sam staje się głównym konsumentem oferowanego produktu (półproduktu). A z omówionych pól artystycznej kreacji najważniejszym staje się wyrażenie swojej osobowej tożsamości napiętej w poszukiwaniu symptomów wielkości. Artysta przestał negocjować (dekonstruować) otaczający go świat, a przystąpił do dekonstrukcji siebie samego. Staje się profesjonalnym aktorem we własnym atelier.

I tam jednak wciąż pozostaje on więźniem kapitału kulturowego, z jakiego został ulepiony. Jeśli odczuwa go jako balast, jeśli ma problem z jego przeżywaniem i twórczym odrzucaniem, staje się osobowością wyalienowaną z indywidualizmu, przez presję form kulturowych, o czym już dawno pisał wrażliwy socjolog kultury George Simmel.¹²

Język jakim mówi artysta zyskiwać winien więcej mocy niżli moc zastanych kodów i form otaczającej go kultury. Wówczas tylko może przyciągać innych na nowe pola wrażliwości, poszerzając obszar wolności całej ludzkiej wspólnoty o nowe wyobrażenia służące realizacji idei dobra i piękna.

- 1 vide: P. Bourdieu. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Warszawa 2006, ss. 574–595 – gdzie autor charakteryzuje różnicujące i ustanawiające porządek społeczny funkcje wiedzy i sztuki; to one zawierają symboliczne formy klasyfikacji, narzucone przez praktyki kulturowe klas uprzywilejowanych, które określają to, co prestiżowe, bo nasyczone etosem władzy sądenia o wyższych gustach, od praktyk właściwych grupom i klasom podporządkowanym. Tenże autor, wraz z L.J.D. Wacqountem rozwija koncepcję logiki pól artystycznego i literackiego, religijnego, edukacyjnego, politycznego, biurokratycznego jako relacyjnych systemów, regulujących dystrybucję uprawomocnionych, a zarazem specyficznych form kulturowej aktywności – w: *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Warszawa 2001, ss. 76–92.
- 2 Rozróżnienie środowiskowo-sytuacyjnej i świadomościowo-dyskursywnej perspektywy badań nad kulturą artystyczną w filozofii sztuki przyjmuję od Ewy Rewers z pracy *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Wyd. UAM. Poznań 1996, ss. 30–31.
- 3 Ciekawie referuje te motywy praca J. Gałkowski, *Wolność moralna w ujęciu Sokratesa i Aristotelesa*, Lublin 1973.
- 4 Przywołuję tu zarys kontrowersyjnego stanowiska Igora S. Kona z ważnej książki pt. *Odkrycie ja*, Warszawa 1987, ss. 95–148.
- 5 vide: A. Bartoszek, *Społeczne tworzenie osobowości. Zarys socjologicznych teorii osobowości*, Katowice 1994, ss. 136–140.
- 6 Odsyłam czytelnika do pogłębionej refleksji nad tymi motywami u M. Jacyno, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a A. Bourdieu*, Warszawa 1997, ss. 20–27.
- 7 Nawiązuję do ważnych uwag zawartych w wypowiedzi Andrzeja Dąbrowskiego pt. *Czemu w polskim radiu grają tylko chłamy?*, w: „Gazeta Wyborcza” nr 126 z 31/05/2008 – 01/06/2008, str. 6.
- 8 C. W. Mills, *Elita władzy*, Warszawa 1961 – patrz rozdział IV w którym opisuje „sławy” jako elitę utworzoną z ludzi będących stale obiektami zainteresowania mass mediów i podziwianych również w tzw. towarzystwie kawiarnianym. Są to czołowi przedstawiciele show-buisinessu, gwiazdy kina, estrady, modni pisarze, znani sportowcy oraz cieszący się popularnością naukowcy, dziennikarze. Ludzie z tej elity obecni są stale w mediach, głównie na ekranie telewizyjnym i z tego względu są powszechnie znani, oraz podziwiani; ibidem – ss. 75–90.
- 9 G. Debord wydał swoją książkę *La Société du Spectacle* w 1967 roku (znawcy rekomendują jej drugie polskie tłumaczenie – w: *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, Warszawa 2006), a rozwijając swe krytyczne analizy represyjności kultury masowego spektaklu sam zadał sobie śmierć w 1994 roku.

10 J. Koźielecki, *Koncepcja transgresyjna człowieka*, Warszawa 1987, s. 10.

11 J. Koźielecki, *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997, str. 10.

12 Po sięgnięciu do tej myśli zachęca niedawno wydana książka G. Simmel, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, Kraków 2007.

Kapitał kulturowy studentów ASP w Katowicach

Zawieszenie między pamięcią tradycji a wyzwaniem przyszłości, to odwieczne pytanie właściwe nie tylko współczesności, doskonale wpisujące się w eksplorowane od niepamiętnych czasów dylematy nazwane w pewnym momencie zjawiskiem transmisji wzorca kulturowego. Pytania o to, jak zachodzi transmisja wzorca kulturowego pomiędzy poszczególnymi pokoleniami przywiodły mnie przed laty do bram Uniwersytetu i tak zaczęła się moja przygoda z uprawianiem socjologii jako praktycznej nauki poszukującej empirycznych odniesień w stosunku do wysuwanych hipotez teoretycznych. Mijały kolejne lata, ale fascynacja tym zjawiskiem pozostawała. Stale aktualne wydają się problemy stawiane dziełach Ruth Benedict¹, Bronisława Malinowskiego², czy Floriana Znanieckiego³. Co więcej, obserwując współczesne życie społeczne nieustannie budzi się refleksja o trafności i ponadczasowej rzetelności pojęć wprowadzonych do socjologii, psychologii społecznej czy antropologii kulturowej przez pionierów w tych dziedzinach. Można zauważyć, że wytwarzane współcześnie teorie stale bazują na odniesieniach do klasyki sprzed niemalże stulecia, czy nawet starożytności.

Chcąc poruszać zagadnienia związane z kapitałem kulturowym jakiejś grupy społecznej, najpierw trzeba uściślić sposób rozumienia podstawowych pojęć związanych z tym tematem. Zaczynając od pojęcia kultury przypomnijmy, iż rozmaite podejścia do definiowania kultury zastosowali między innymi Alfred Kroeber i Clyde Kluckhohn, którzy próbując uporządkować to pole, przed pół wiekiem, zebrali 168 jej określeń⁴. Nie wklajając się w szczegółowe analizy w tym zakresie warto przytoczyć za tymi badaczami charakterystyczną typologię sposobów ujmowania kultury jako istotnego dla cywilizacji fenomenu. I tak, o kulturze można mówić w sensie opisowo – wyliczającym, historycznym, normatywnym, psychologicz-

nym, strukturalnym, genetycznym, itd. Mówiąc o definicjach kultury najważniejsze jednak wydaje się nie tyle przytaczanie poszczególnych nurtów definiowania tego zjawiska, ale znalezienie odpowiedzi na pytania odnośnie konstrukcji używanych w rozumowaniu na temat kultury. Nie przesądzając o rezultatach tej dyskusji, pozostajmy przy stanowisku, że mówiąc o kulturze nie rozstrzygamy tego, jak ją definiować, ale wiemy czego w pierwszym rzędzie nie powinniśmy w stosowanych definicjach czynić. Kulturę można określić – w najogólniejszych kategoriach – jako efekt całokształtu działań ludzi, zarówno materialnych, jak i niematerialnych: duchowych i symbolicznych (takich jak wzory myślenia i wartości).

Drugie pojęcie warte refleksji to pojęcie kapitału. Niby powszechnie znane i rozumiane, ale warto zastanowić się przez moment w jaki sposób to pojęcie współcześnie jest znane i rozumiane oraz, czy panuje jakiś konsensus w tej materii. Najdoskonalsze wydaje się rozumienie kapitału jako swego rodzaju zasobu, rezerwy, posiadania czegoś w dyspozycji, osiągalnego i dostępnego, lub odwrotnie: czegoś brakującego, hamującego rozwój lub przerywającego trwanie w sensie ekonomicznym, społecznym lub nawet biologicznym. Kapitał w rozmaitych koncepcjach rozumiany jest jako swoista wartość; kontekstowo mierzalna i zmienna w czasie, uniwersalna, ale jednak waloryzowana w zsubiektywizowany sposób; zmierzająca w wielu ujęciach do zobjektywizowania, ale nieustannie relatywizująca się. Kapitał w ekonomii rozumiany bywa jako aktywa, aktywa zaś, to ogół środków gospodarczych (składników majątku), którymi w danym momencie rozporządza jednostka prowadząca działalność gospodarczą.

Często można napotkać określenie kapitału intelektualny. Określenie kapitału intelektualny częściej spotykamy w literaturze z zakresu zarządzania i w refleksji prawniczej. Bez względu na źródło pochodzenia definicji kapitału intelektualny, to prawo do uzyskania korzyści z niematerialnych aktywów w przyszłości. Warto natomiast poświęcić chwilę uwagi kategorii kapitału kulturowego, choćby z racji faktu użycia tego pojęcia w tytule artykułu. Otóż pojęcie *kapitału kulturowego* bywa często łączone z pojęciem *kapitału społecznego*. Razem, obydwa pojęcia składają się na *kapitał ludzki*. Jak określa to Gary S. Becker: *Ów »human capital« staje się workiem pojęciowym, do którego wtłaczane są różne typy zasobów, jakimi dys-*

*ponują jednostki (kapitał osobowy, kapitał moralny, kapitał edukacyjny, kapitał twórczości i wyobraźni) oraz zbiorowości społeczne (kapitał demograficzny, społeczny, kulturowy, kapitał ekonomiczny). W takim ujęciu kapitał społeczny oraz kapitał kulturowy są uwzględniane jedynie jako część ogólnej sieci powiązań i siła kształtujących aktywność społeczną jednostek bądź jako potencjał rozwojowy badanych układów społecznych*⁵. Nie wchodząc jednak w zbyt jak na tę okazję skomplikowane referowanie założeń teoretycznych projektowanej procedury badawczej, należy jedynie podkreślić, że sięgnięcie do pojęcia kapitału kulturowego odbywa się nie bez przyczyny. Zauważamy, że centralną częścią tego bardziej złożonego konstruktu jest pojęcie kultury. Co zostało zauważone już wcześniej, nie chodzi o wywoływanie skomplikowanej dyskusji definicyjnej na temat kultury, pozostajmy więc przy stwierdzeniu, iż najbardziej trafnie, a zarazem neutralnie aksjologicznie definiować można kulturę jako całokształt ludzkiego dorobku w sferze materialnej i niematerialnej. Skoro kapitał jest pewnym zasobem, to można przyjąć założenie, iż istotnym elementem tego zasobu jest kultura; co więcej, w tym ujęciu kultura staje się pewnego rodzaju kapitałem. Ma sens zatem prowadzenie dociekań w kierunku określenia charakteru kapitału kulturowego określonej grupy społecznej, *resp.* studentów; ale – zapytajmy po co i dlaczego? Otóż trzeba by przypomnieć tutaj, co wydaje się trywialne już dzisiaj, funkcje jakie winna spełniać nauka. Mamy zatem do czynienia z funkcją deskryptywną, eksplanacyjną i prognostyczną (żeby pozostać tylko przy najważniejszych), co wszystko razem składa się na możliwość jej utylitarnego stosowania przy stałym rozszerzaniu towarzyszącej temu perspektywy poznawczej. I w ramach budowania właśnie takiej perspektywy poznawczej wobec wybranej grupy społecznej należy przyjąć szereg założeń możliwych do weryfikacji empirycznej. Zatem spróbujemy postawić pytanie o kondycję i komponenty kapitału kulturowego wybranego środowiska akademickiego, w tym przypadku studentów Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Najprościej mówiąc, interesujące staje się prześledzenie jaki jest sposób tworzenia się kapitału kulturowego studentów ASP; co się na niego składa i jak wpływa to na warstwę motywacyjną w sferze postaw, poglądów oraz ich manifestacji – zachowań deklarowanych i obserwowalnych. Mówiąc nieco bardziej szczegóło-

wo, najbardziej prawdopodobne obszary zainteresowania badawczego są związane z szeregiem następujących zagadnień. Ważne zdaje się być określenie relacji sztuki z pojęciem tzw. rzemiosła, przeanalizowanie misji ASP w kontekście bazowania na tradycji, ale ukierunkowanej (być może) na „nowoczesność”, troski Akademii o wyważenie akcentów pomiędzy nauką myślenia odtwórczego, ale też innowacyjnego zarazem. Istotne jest sięgnięcie do preferowanych wartości środowiska studenckiego, poznanie motywacji do podjęcia i ukończenia studiów, prześledzenie roli ASP jako miejsca środowiska fizycznego, ale i środowiska rówieśniczej socjalizacji. Nie mniej istotne jest przyjrzenie się oczekiwaniom środowiska studenckiego wobec zawartości oferty edukacyjnej Akademii, także poprzez połączenie tego z refleksją nad sposobem organizacji toku studiów i zmian w infrastrukturze technicznej, lokalowej oraz schematów organizacji pracy uczelni. Ważne jest przeanalizowanie zakresu, częstotliwości i skali kontaktów międzyczelnianych: międzynarodowych oraz krajowych. Ponadto, obszarem prowadzonych analiz powinna być aktywność w organizowaniu wystaw, organizacja wolnego czasu, oferta stypendialna i opieka socjalna, promowanie talentów, relacje interpersonalne: kadra Akademii – studenci oraz relacje pomiędzy samymi studentami. Nie mniej istotne jest też przyjrzenie się opiniom co do poziomu przygotowania absolwentów do funkcjonowania w gospodarce rynkowej wraz z ich wizją kariery zawodowej po ukończeniu studiów, a w tym kontekście dylematom wyboru miejsca zamieszkania: Polska / Unia Europejska / świat. Ważne jest też przyjrzenie się odbiorowi polityki informacyjnej i promocyjnej uczelni.

Uzyskanie takich informacji będzie możliwe poprzez przeprowadzenie uporządkowanego i usystematyzowanego, anonimowego badania ankietowego. Pożądane jest też, aby badania objęły jak najszerszą grupę studentów; ponieważ przy tak relatywnie niewielkiej populacji jest technicznie jak najbardziej możliwe przeprowadzenie – co rzadko się zdarza – badań całościowych, a nie jak to się dzieje standardowo badań na próbach.

Myśląc o wskazywanych tu zamierzeniach, należy podkreślić, że intencja projektowanej procedury badawczej nie jest jednorazowa, ale jak najbardziej długofalowa. Zawierać też będzie komponenty badań jakościowych metodą zogniskowanego wywiadu grupowego (FGI – Focus Group

Interview). I na koniec wypadnie powtórzyć, wielokrotnie podkreślaną w podobnych sytuacjach rację, że prawdziwą wartością wiedzy uzyskiwanej w badaniach empirycznych jest nie tyle dążenie do tego, aby wykonać jednokrotną fotografię rzeczywistości, ale aby takie fotografowanie powtarzać, co w dłuższej perspektywie oznacza posiadanie wiedzy niezbędnej nie tylko do odnotowania stanu świadomości i badanych procesów, ale przede wszystkim ułatwia, czy w ogóle umożliwia uchwycenie dynamiki i kierunku zachodzących w świadomości studentów przemian, ułatwiających zachowanie pamięci kształtu i wymiarów tradycji w kontekście zawsze zaskakujących wyzwań przyszłości.

1 R. Benedict, *Wzory kultury*, Wyd. Muza, Warszawa 1999, 2002, 2008.

2 B. Malinowski, *Dzieła zebrane*, PWN Warszawa 1984–2004 (tom 8 – *Jednostka społeczność, kultura*, tom 9 – *Kultura i jej przemiany*, tom 10 – *Wolność i cywilizacja, oraz studia z pogranicza antropologii społecznej, ideologii i polityki*).

3 F. Znaniecki, *Nauki o kulturze*, Warszawa 1971.

4 vide: A. L. Kroeber, C. Kluckhohn, *Culture; a critical review of concepts and definitions*, Cambridge, Mass., The Museum, 1952

5 G. S. Backer, *Human Capital: A Theoretical and Empirical Analysis with Special Reference to Education*, New York 1964.

Myślę więc tworzę. Redefiniowanie pojęć i terminów sztuki

Beata Wąsowska

Nowe zjawiska artystyczne zmuszają nas do podjęcia próby ponownego zdefiniowania pojęć sztuki i ich klasyfikacji, gdyż pojawiają się problemy, które stawiają każdego współczesnego twórcę wobec konieczności znalezienia odpowiedzi na wynikające z nich pytania. Zasadniczym dla grafików pytaniem, wynikającym z pojawienia się technologii cyfrowej, jest pytanie o to, czym jest współczesna grafika? Czym jest tzw. grafika cyfrowa? Czy grafika cyfrowa i grafika warsztatowa są tożsame, czy to zupełnie odrębne dziedziny kreacji artystycznej? Twierdzenia opisujące grafikę, jakie powstały przed rozwojem technologii cyfrowej stały się niewystarczające. Najnowsze klasyfikacje i opisy wciąż jak się wydaje nie wyczerpują tematu. Nabywcy prac graficznych i marszandzi nadal nie postrzegają odbitek grafiki tzw. cyfrowej jako dzieła sztuki. Wątpliwości odbiorcy wynikają z tych samych przyczyn z jakich wieki temu zaniżano wartość grafiki jako utworu artystycznego. Grafika najpierw była reprodukcją. Wydruk grafiki cyfrowej, podobnie jak kiedyś odbitka grafiki warsztatowej, nadal postrzegany jest jak reprodukcja. Jak się wydaje, po to, aby możliwe było zauważenie różnicy pomiędzy odbitką – reprodukcją, a odbitką – dziełem sztuki należy odpowiedzieć na pytanie: co robi artysta-twórca, niezależnie od tego czy jest malarzem, rzeźbiarzem, czy grafikiem?

Artysta jest twórcą, a więc tworzy. W procesie kreacji powstaje utwór. Czym jest utwór? Czy utwór to dzieło sztuki? Czy utwór to produkt aktywności intelektualnej człowieka, czy produkt jego rąk? Czy każdy przedmiot artystyczny to utwór? Kiedy przedmiot artystyczny jest dzie-

łem sztuki? Czy obraz, grafika (odbitka), rzeźba jest dziełem sztuki, czy tylko przedmiotem lub tylko utworem? Podobnych pytań można stawiać wiele. Bez uwzględnienia zmian jakie dokonały się w postrzeganiu sztuki żadna z odpowiedzi nie będzie satysfakcjonująca.

Przedstawione niżej tezy wynikły z powodów nie tylko artystycznych. Okazuje się, bowiem, że bałagan terminologiczny sztuki we współczesnym sformalizowanym świecie przyczynia się do lapsusów ustawodawczych, a w ich konsekwencji do nieświadomego lub wymuszonego sprzecznością przepisów łamania prawa przez uczestników rynku sztuki. Ustawodawca w swoich działaniach legislacyjnych krzywdzi twórców, lub o niektórych zapomina utrudniając im tym samym funkcjonowanie w prawnych realiach państwa, albo traktuje na równi z przedsiębiorcami. (Tego doświadczyliśmy przy okazji objęcia twórców obowiązkami wynikającymi z ustawy o VAT). Podatek dochodowy, wywóz prac za granicę, czy ochrona majątkowych praw autorskich – wszystkie powinności, jakim podlegamy zależą od definicji utworu i dzieła sztuki. Nowe dyscypliny sztuki, wprowadzając na rynek sztuki nowe obiekty. Aby uniknąć błędnego klasyfikowania naszych działań i ich rezultatów za nowymi artefaktami i działaniami musi iść nowa, stworzona przez ludzi sztuki terminologia i klasyfikacja. Poniższy tekst jest autorską propozycją klasyfikacji terminów sztuki i wynikających stąd twierdzeń, podjęty z nadzieją, że propozycja ta zainicjuje polemikę, której plonem będą klasyfikacje i definicje terminów sztuki uwzględniające XX-wieczną zmianę paradygmatu sztuki, że wynikiem z polemiki definicji i twierdzenia ułatwią porozumiewanie się ze sobą.

I Pomiędzy chaosem a porządkiem.

W powszechnym obiegu funkcjonuje wiele równoprawnych definicji utworu. Choć są to definicje niekompletne, stanowią jedyny punkt odniesienia dla twórców i użytkowników utworów. Ich wadą jest to, że nie pozwalają odróżnić utworu od tego, co utworem nie jest. Poszukując odpowiedzi na pytania: *Jakie warunki muszą zostać spełnione, aby dany twór nazwać*

utworem? „Jak powstaje utwór?”, „Jak rozpoznać utwór?” pojmuję się rzecz oczywistą. Utwór jest rezultatem działania człowieka. Człowiek myśli (nie może przestać myśleć). Myśleniem nazywamy nieustający ciąg świadomych procesów psychicznych. Może być chaotyczne lub ukierunkowane. Myślenie ukierunkowane to proces myślowy, owocuje spostrzeżeniami. Spostrzeżenia to utwory. Nazwijmy je utworami prymarnymi.

Aksjomat: każdy sformułowany/uformowany rezultat procesu myślowego to utwór prymarny. Utwór prymarny to odpowiednik wniosku. Najważniejszą cechą każdego utworu jest to, że wcześniej nie istniał, ani jako byt materialny, ani jako idea. Pojawił się w umyśle człowieka jako rezultat procesu myślowego, najpierw jako spostrzeżenie, potem przekształcił się w (sformułowany) wniosek lub w (uformowane) dzieło.

II Utwór – w poszukiwaniu definicji

Zadanie: z badanego zbioru wyodrębnić największe całości dające się rozróżnić w przyjętym polu badań i w ten sposób zawęzić obserwowane terytorium do poszukiwanego zbioru utworów. Punktem wyjścia dla analizy jest zbiór bytów oraz kryterium (1): istnienie ludzkości. Pozwala to wyodrębnić zbiór wytworów kultury. Wytwory kultury to dobra pomyślane i urzeczywistnione przez człowieka w dowolny sposób. To rezultat jego świadomych i celowych działań oraz odruchów w instynktownej reakcji na bodźce środowiskowe. Wytwory kultury to zbiór obiektów zbyt duży, by był poznawczo użyteczny, dlatego stosując kryterium (2): działanie świadome wyodrębniamy ze zbioru wytworów kultury elementy celowo wytworzone i utrwalone (oraz pretendujące do bycia trwałymi¹, pomyślane i urzeczywistnione. To dobra kultury.

Kryterium: Działanie celowe – zaspokojenie potrzeb. Badany zbiór: dobra kultury. Człowiek, podmiot działający pragnie osiągnąć zaplanowany rezultat. Wytwarza lub przekształca. Działa w określonych okolicznościach, które uwzględnia, i na które reaguje. Jest twórcą i odbiorcą kultury, kształtuje ją i jest przez nią kształtowany.

Tabela 1

potrzeby bytowe*	potrzeby społeczne	potrzeby samorealizacji
kultura bytu	kultura społeczna	kultura symboliczna
materialne i niematerialne rezultaty działania w celu zaspokojenia tych potrzeb		
produkty	relacje społeczne	utwory
porządkane cechy rezultatu		
ekonomiczne (wypadkowa nakładu i efektu)	struktury korzystne dla wszystkich i dla każdego, dobre relacje	po raz pierwszy, jedyny taki

* potrzeby bytowe – potrzeby istoty biologicznej. Ich zaspokojenie jest konieczne dla przetrwania (samopoczucia, zdrowia oraz życia).

PRODUKTY – to wytwory powstałe, aby zaspokoić bytowe potrzeby człowieka. To wypadkowa nakładu i efektu i powstaje w wyniku wyborów dokonywanych zgodnie z ekonomiczną zasadą racjonalnego gospodarowania, która może być ujmowana dwojako: (a) jako zasada największego efektu przy danym nakładzie środków lub (b) jako zasada najmniejszego nakładu środków do osiągnięcia danego efektu.²

Są materialnym rezultatem opartego na projekcie (utworze, licencji, patencie) procesu realizacji lub usług. Mogą być unikatem. Posiadają realizatora – producenta, wykonawcę.

RELACJE (społeczne) inaczej stosunki społeczne, to schemat interakcji pomiędzy co najmniej dwiema osobami, wynikającej z pełnionych przez nie ról i pozycji społecznych, podlegającej kontroli społecznej.

UTWORY³ Utwory powstają jako rezultat potrzeby rozumienia i kształtowania rzeczywistości.

Kryterium: związek z tworzywem⁴ twórczości. Badany zbiór: utwory. Analizując sposób w jaki utwory zostają urzeczywistnione, można zbadać wpływ tworzywa użytego przez twórcę na ostateczny rezultat. W ten sposób daje się wyodrębnić następujące zbiory:

Tabela 2

tworzywo wirtualne np. słowa, liczby	tworzywo materialne np. farba
wartościowa jest idea	wartościowy jest przedmiot
utwory zapisane na dowolnym nośniku	specyficzny nośnik trwale i synergicznie związany z utworem; brak nośnika (rzeźba, instalacja)
utwory mentalne*	utwory materialne – dzieła sztuki

* rezultat ukierunkowanego przepływu myśli.

1. Utwory mentalne to utwory, których bazą jest tworzywo niematerialne np. słowa, liczby, pojęcia, itp. formułowane i zapisane na dowolnym nośniku lub dowolny przedmiot materialny ulokowany w kontekście znaczeniowym wyzwalamym nowe znaczenie. Mamy wtedy do czynienia z obiektami sztuki. Utwory te są niematerialne. Przykłady: utwory naukowe, konstrukcje logiczne (utwory matematyki), utwory ideologiczne (doktryny: religia, polityka), utwory fantastyki (mity, legendy, wyobrażenia, fantazje), zabawy, obiekty sztuki (Brillo Box) i utwory sztuki z wyjątkiem dzieł sztuki.
2. Utwory materialne powstają jako rezultat pracy z materialnym tworzywem (utwory dyscyplin plastycznych takich jak np.: rysunek, grafika, malarstwo, rzeźba, instalacja). W każdym utworze materialnym zawiera się utwór mentalny, nie do oddzielenia od utworu materialnego bez strat jakościowych. Utwór materialny to dzieło sztuki.

UTWÓR (propozycja definicji utworu) Utwór to sformułowany/uformowany rezultat procesu myślowego. Występuje w postaci mentalnej lub materialnej.

Twierdzenie 1. Wartościowy jest ten utwór, który został wprowadzony do obiegu kultury jako pierwszy lub jedyny taki. Pierwszeństwo i jedyność muszą być usankcjonowane.

Utwory to wszystkie uświadomione i sformułowane/uformowane rezultaty procesu myślenia, każdy przejaw aktywności mentalnej, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości materialnej, przeznaczenia i sposobu wyrażenia, którego proces powstawania (twórczość) nie podlega zasadzie racjonalnego gospodarowania¹, (nie jest ukierunkowany na zysk²). Utwór istnieje i funkcjonuje jako utwór materialny (dzieło sztuki) lub mentalny, niezależnie od swojej fizycznej postaci. Posiada autora – twórcę. Aby utwór prymarny stał się utworem (dobrem kultury) musi zostać wprowadzony do obiegu.³

III Wyodrębnienie utworu artystycznego ze zbioru wszystkich utworów.

Pytanie: Jaki aspekt utworu decyduje o jego przynależności do zbioru utworów artystycznych? Stosując różne kryteria oraz analizując utwory najważniejszych dziedzin twórczej aktywności spróbuję wyodrębnić konieczne aspekty utworu artystycznego.

Kryterium: uzasadnienie. Badany zbiór: utwory. Ze zbioru wszystkich utworów wyodrębniłam te utwory, które mogą być poddane w wątpliwość i wymagają sprawdzenia lub dowodu (Tabela 3.). Mogą być prawdziwe dlatego, że mogą być także fałszywe.

Tabela 3

Utwory klasyfikowane na podstawie:

ratio suasoria – powód przekonywający	ratio sufficiens – wystarczający, dostateczny powód
konstrukcje logiczne* utwory naukowe	utwory artystyczne konstrukcje ideologiczne konstrukcje fantastyczne, zabawy
pewność – wiedza (episteme).	przekonanie – doznanie (doxa).

* utwory, które powstały drogą dedukcji, np. u. matematyczne, filozoficzne, tabele, wykresy, grafy, itp.

W Tabeli 3. zostały wyodrębnione dwie grupy utworów:

1. Utwory klasyfikowane na podstawie ratio suasoria – należą do nich utwory naukowe oraz konstrukcje logiczne. Sprawdzenie skutkuje pewnością, a utwór staje się na pewien czas obowiązującą teorią, faktem naukowym, wiedzą. Utwory naukowe są uniwersalne i wystandaryzowane.
2. Utwory klasyfikowane w oparciu o ratio sufficiens – to utwory artystyczne, konstrukcje ideologiczne, fantastyczne oraz ludyczne (zabawy). Zarówno twórca jak odbiorca realizując lub percypując te utwory doznaje, odczuwa, odnosi wrażenia, jest przekonany. Utwory tego zbioru reprezentują punkt widzenia (przekonania, preferencje, cele, świadomość, umiejętności) twórcy lub zleceniodawcy. Podlegają interpretacji. Twórca nie może dowieść prawdziwości i słuszności utworu, odbiorca nie może zakwestionować jego prawdziwości oraz słuszności.

Kryterium: ekwiwalent rzeczywistości lub nierzeczywistości. Badany zbiór: utwory klasyfikowane jako ratio sufficiens. Utwory, których uzasadnieniem jest wystarczający, dostateczny powód, to np. doktryny ideologiczne, mity, legendy, fantazje, zabawy oraz utwory artystyczne. Klasyfikujemy

je, nadajemy im rangę i wartościujemy na podstawie subiektywnego sądu, opinii. Kryterium, które pozwala wyodrębnić z badanego zbioru, zbiór utworów artystycznych jest ekwiwalentność. Każdy utwór którego uzasadnieniem jest wystarczający, dostateczny powód, a który jest także ekwiwalentem rzeczywistości lub nierzeczywistości to utwór artystyczny.

Twierdzenie 2. Utwór artystyczny to każdy utwór, którego uzasadnieniem jest wystarczający, dostateczny powód, i który jest ekwiwalentem rzeczywistości lub nierzeczywistości. Wartość artystyczna (synergiczny związek unikalności, oryginalności i zupełności) jest oceniana przez odbiorców.

Utwór artystyczny jest formowany z tworzywa (innego dla każdej kategorii, dziedziny, dyscypliny i techniki sztuki). Wszystko może być tworzywem i tematem utworu artystycznego. Artystyczny plagiat/kopia/replika/falszyfikat/reprint są przedmiotami artystycznymi, wykonanymi za pomocą środków artystycznych. Są utworami niższej rangi lub produktami, jeśli ich wykonanie podporządkowano zasadzie racjonalnego gospodarowania⁴. Nie należy mylić produktu artystycznego lub relacji społecznych z utworami artystycznymi. Celem pierwszych jest zysk, wartość edukacyjna, społeczna czy ideologiczna. Celem utworu artystycznego jest wartość artystyczna (synergiczny związek unikalności, oryginalności i zupełności).

IV. Wprowadzenie nowych terminów graficznych oraz ich klasyfikacja.

Kryterium: Powielanie. Badany zbiór: utwory, których materialnym przejawem jest odbitka.

Tabela 4.

poligrafia – produkowanie (duży nakład), odbitek reprodukcji – PRODUKT		
grafika artystyczna – UTWÓR zmaterializowany jako odbitka.		
Limitowany (niski) nakład odbitek		
osobiście wykonywana matryca i odbitka	matryca i/lub odbitka wykonane osobiście poprzez naświetlanie i nakładanie farby	matryca i odbitka wykonane za pośrednictwem urządzeń analogowych lub cyfrowych
grafika warsztatowa	sitodruk	sitodruk
szablon	fotografika	fotografia
		digrafia

Proponowane definicje:

Grafika artystyczna to dziedzina sztuki polegająca na tworzeniu utworów, których materialnym przejawem jest unikatowa odbitka. Utwór mentalny zapisany jest na nośniku zwanym matrycą i zmaterializowany jako odbitka graficzna jedną z technik reprografii.

Dziełem graficznym (popularnie nazywanym grafiką) jest odbitka graficzna, materialny wynik procesu drukowania (reprografii) utworu mentalnego urzeczywistnionego przez artystę na formie drukującej (matrycy). Artysta projektuje kompozycję i nanosi na formę drukową, z której wykonuje odbitkę/wydruk.

Kryterium: Zapis cyfrowy. Badany zbiór: utwory, których materialnym przejawem jest odbitka.

Digrafia to dyscyplina sztuki cyfrowej i grafiki artystycznej. Rezultatem są

utwory mentalne zapisane za pomocą programu komputerowego na dysku komputera. Ich przejawem jest nieruchomy obraz wirtualny lub cyfrotypia (odbitka unikatowa).

1. Kategorie digrafii:

- Cyfrofrafie – obraz stworzony w komputerze od czystej kartki. Twórca przekłada ideę na zapis cyfrowy, korzystając z programów komputerowych i narzędzi cyfrowych/elektronicznych. Rezultatem jest utwór wirtualny unaoczniony na ekranie komputera.
- Transformy – dzieło sztuki lub fotografia zdigitalizowane i przetworzone w komputerze. Artysta przygotowuje wirtualną podmalówkę przez skanowanie istniejących obrazów (dzieł sztuki) lub fotografię cyfrową. Praca twórcza polega na komputerowej obróbce zdigitalizowanych materiałów przy użyciu programu graficznego. Rezultatem jest utwór wirtualny unaoczniony na ekranie komputera.
- Kolaże cyfrowe – obraz skomponowany z istniejących, zdigitalizowanych elementów, komponentów (tworów i wytworów). Kreacja polega na kompilacji różnych elementów (dowolne elementy otaczającej go rzeczywistości; fragmenty utworów (found footage), skanowane fotografie, twory natury i wytwory kultury).

Digrafie to obrazy cyfrowe, utwory mentalne i wirtualne.

2. Druk cyfrowy

- Materialnym przejawem obrazu wirtualnego jest wydruk cyfrowy.
- Na tej samej drukarce każdy kolejny wydruk jest identyczny z poprzednim i następnym.
- Istnieje możliwość indywidualizacji każdej odbitki.
- Ograniczenie nakładu jest trudne. Mimo zniszczenia matrycy można odtworzyć utwór.
- Materialne rezultaty etapu przygotowawczego druku (wydruki próbne) to odpowiednik szkiców koncepcyjnych.

Wydruk cyfrowy nie jest unikatem. Jest reprodukcją, a więc produktem. Poszczególne egzemplarze wydruku nazywamy odbitkami. Powstają odbitki, o których możemy powiedzieć, że to unikaty.

3. Cyfrotypia (artystyczny druk cyfrowy): zindywidualizowana poprzez ingerencję autora w proces druku, każda pojedyncza lub/i sygnowana odbitka digrafii.

Odbitka digrafii, aby nabrać cech unikatów powinna spełniać następujące warunki:

- odbitka powinna być zindywidualizowana poprzez ingerencję autora w proces druku; różnice pomiędzy odbitkami powinny być widoczne,
- nakład identycznych odbitek powinien być limitowany (niski); każda odbitka powinna być sygnowana, opisana (jak w grafice warsztatowej), datowana.

V Podsumowanie.

Poszukując definicji, formułując twierdzenia i systematyzując terminologię sztuki posłużono się metodą intuicyjną, stosując następujące kryteria:

1. Istnienie ludzkości. Badany zbiór: wszystko co istnieje. Wyodrębniono WYTWORY KULTURY
2. Działanie świadome. Badany zbiór: wytwory kultury. Wyodrębniono DOBRA KULTURY.
3. Działanie celowe: zaspokajanie potrzeb. Badany zbiór: dobra kultury. Wyodrębniono UTWORY.
4. Związek z tworzywem twórczości. Badany zbiór: utwory. Wyodrębniono UTWORY MENTALNE I MATERIALNE (DZIEŁA SZTUKI).
5. Uzasadnienie. Badany zbiór: utwory.
6. Ekwiwalent rzeczywistości lub nierzeczywistości. Badany zbiór: utwory klasyfikowane jako ratio sufficiens (wystarczający powód). Wyodrębniono UTWORY ARTYSTYCZNE.
7. Powielanie. Badany zbiór: utwory, których materialnym przejawem jest

odbitka. Wyodrębniono UTWORY GRAFICZNE.

8. Zapis cyfrowy. Badany zbiór: utwory, których materialnym przejawem jest odbitka. Wyodrębniono DIGRAFIĘ.

Zostały sformułowane twierdzenia i definicje wyodrębnionych pojęć i terminów sztuki oraz zaproponowane nazwy dla nowych kategorii utworów. Poniżej przedstawiono zebrane i usystematyzowane wyniki badania.

- I. UTWÓR to sformułowany/uformowany rezultat procesu myślowego. Występuje w postaci mentalnej lub materialnej.
- II. UTWÓR ARTYSTYCZNY to każdy utwór, którego uzasadnieniem jest wystarczający, dostateczny powód, i który jest ekwiwalentem rzeczywistości lub nierzeczywistości.
- III. SZTUKA jest dziedziną twórczości, która zajmuje się wytwarzaniem utworów artystycznych.
- IV. Terminy sztuki:
 1. Dzieło sztuki to każdy utwór materialny. Dzieło sztuki uprzedmiotawia proces mentalny, definiowany jako twórczość artystyczna. Dzieło sztuki jest materialne. Jest to taki utwór artystyczny, którego nie można oddzielić od materialnego tworzywa nie zmieniając przy tym utworu (jego wartości estetycznych lub poznawczych).
 2. Utwór wirtualny to utwór istniejący tylko dla percepcji np. film, tekst literacki, digrafia, muzyka.
- V. Grafika artystyczna to dziedzina sztuki polegająca na tworzeniu utworów, których materialnym przejawem jest unikatowa odbitka. Utwór mentalny zapisany jest na nośniku zwanym matrycą i zmaterIALIZEDOWANY jako odbitka graficzna jedną z technik reprografii.
 1. Dzieło graficzne (popularnie nazywane grafiką) to odbitka graficzna, materialny wynik procesu drukowania utworu mentalnego urzeczywistnionego przez artystę na formie drukowej (matrycy).
 2. Digrafia to dyscyplina sztuki cyfrowej i grafiki artystycznej. Rezultatem są utwory mentalne zapisane za pomocą programu komputerowego na dysku komputera. Ich przejawem jest nieruchomy obraz wirtualny lub cyfrotypia (odbitka unikatowa).

Kategorie digrafii:

- Cyfrografie – Obraz stworzony w komputerze od czystej kartki.
 - Transformy – Dzieło sztuki lub fotografia zdigitalizowane i przetworzone w komputerze.
 - Kolaże cyfrowe – Obraz skomponowany z istniejących, zdigitalizowanych elementów, komponentów (tworów i wytworów).
3. Cyfrotypia – Zindywidualizowana poprzez ingerencję autora w proces druku, każda pojedyncza lub/i sygnowana odbitka digrafii.

Maria Korusiewicz

Wdychając dziki zapach, czyli zapiski o otwieraniu granic.

Mówił pan o »jakiejś« okolicy, w której wszystko powraca do siebie.

M. Heidegger

Wstęp

Problematyka granicy i graniczności w sztuce przenika wszystkie jej wymiary i aspekty, a jednocześnie jest podstawą dynamiki jej rozwoju, który jest wymogiem ściśle związanym z charakterem poszczególnych tradycji kulturowych; choć wyrastają z podłoża wspólnych, sięgających biologii uwarunkowań przypominają raczej słynny borgesiański ogród o rozwidlających się ścieżkach. Niemniej, na wszystkich tych drogach i drózkach sztuka¹ zachowuje swoją podstawową cechę – należy do kategorii doświadczeń ekstremalnych, ponieważ jest jednym ze sposobów doświadczania, a zarazem rozświeclania sytuacji granicznych.² Warto więc pójść tropem owej graniczności w jej najbardziej pierwotnej charakterystyce, która paradoksalnie wyłania się zarówno z głębi doświadczenia zwanego estetycznym, jak i z samego aktu twórczego.

1. Limes

Mary Douglas w swojej sławnej książce *Purity and Danger*³ wskazała na niezwyklejny charakter rzeczy, które pomieszkują w obszarach granicznych. Tam mieszą się gatunki i zasady, definicje tracą swoją ostrość pozwalając na pojawienie się form hybrydalnych, multiplikacje i fragmentaryzacje, monstrualność i bezkształt⁴. Co więcej, owe odpryski chaosu egzystują w numinotycznej sferze tremendum fascians (fascynującej grozy), która cechuje opisywane przez Rudolfa Otto⁵ prastare sacrum. Sfery liminalne to ziemie niczyje pomiędzy bezpiecznymi zonami form ustalonych, sklasyfikowanych i udomowionych lub znanym obszarem rzeczy

określonych, a otaczającą go Nieokreślonością, w której jednak pulsują źródła życia. To w niej rodzą się i rozpadają formy i byty, jak to sugerują intuicje filozofii platońskiej i poplatońskiej, czego dowodem jest długa linia rozwojowa pojmowania nie-bytu i nicości.

Platon ustami Timajosa zaryzykował danie imienia przedwiecznej, bezimiennej rzeczy, w której wszystko, co powstaje ma swoje miejsce, nazywając ją khora i wyposażając w cały arsenał metafor. Matka,⁶ matryca, przestrzeń – khora to imię materii, które często tłumaczone jest jako miejsce. Niemniej, jak nam mówi Timajos, jeśli myślimy w ten sposób, to widzimy khora jakby we śnie, jako jej obraz⁷, ponieważ balansuje ona na krawędzi nicości, nigdy nie ukazując siebie jako siebie samej, ale zawsze jak ślad czegoś, co nigdy samo się nie uobecnia.⁸ W czasach najnowszych khora jako rzecz trzecia, piastunka wszelkiego stawania się, jest punktem odniesienia dla rozważań współczesnego dyskursu feministycznego (Kristeva), głęboko wiąże się z tradycją dekonstrukcjonizmu (Derrida, Caputo), ale wpisuje się także z sukcesem w myśl filozoficzną odległą od europejskiej – w namysł nad paradoksową naturą nicości absolutnej (jap. *mu no basho* – miejsce nicości) jako pełni, w ujęciu Kitaro Nishidy⁹, którego dorobek nazywany jest punktem stycznym Wschodu i Zachodu¹⁰.

Co więc podpowiada nam nasza tradycja kulturowa w odniesieniu do obszarów granicznych? W potocznym, logocentrycznym ujęciu są to Wielkie Antynomie, niebezpieczne pustkowia, przed którymi wystawiamy wieże warowne tabu i zakazów, oraz konstruujemy bezpieczne drogi ratunku. Jaspers podpowiada tu dwie:

- wykonanie ruchu wstecznego – w okopy mniej lub bardziej konserwatywnego światopoglądu;
- ruch ponad niebezpieczną strefę – w religię, w mistykę.

Trzecia możliwość to:

- zgoda na nieprzewidywalność i niepewność, na cierpienie i porażkę, czyli innymi słowy, na autentyczność ludzkiej egzystencji kreatywnej, ponieważ owe obszary liminalne, są również przejściem do miejsc prześwitu – miejsc odświeżania się Prawdy. Tutaj *miejsce nicości* japońskiego filozofa spotyka się z pojęciami wypracowanymi przez myśl heideggerowską.¹¹

Decyzja o egzystencji twórczej w rozumieniu *wejścia w Otwarte bycie*, w jego prawdę, oznacza więc przekroczenie granicy tego, co znane: wejście w exterior, które w kulturach zwanych tradycyjnymi nie jest postrzegane jako zadanie artysty, ale pierwszoplanowej postaci egzystującej w ramach mitu – bohatera.

2. Monomit bohatera – monomit artysty?

Wywód oparty o pojęcie granicy i jej przekroczenia pozwala więc dostrzec interesującą paralelę pomiędzy drogą artysty, a tzw. monomitem bohatera¹². Jego wzorzec określający podstawowe wątki i sekwencje wydarzeń niezliczonych mitów bohaterskich został opracowany na podstawie badań strukturalistycznych (m. in. Jean-Jacques Goux) i antropologicznych (James Campbell), ale korzysta z niego w dużej mierze psychoanaliza zarówno postfreudowska jak i oparta na podejściu C.G.Junga, co pozwoliło wprowadzić monomit do niemal całego spectrum nauk humanistycznych. Spójrzmy na jego schemat¹³. Najogólniej potraktowane etapy monomitu to: oddzielenie, albo wyjście poza bezpieczne terytorium, walka z potworem traktowana jako procedura inicjacyjna i powrót, czyli przyniesienie daru dla jednostki lub społeczności. Zwornikiem mitu bohaterskiego i jego najistotniejszą częścią jest tzw. wyprawa bohatera (punkt 2 i 3 przedstawiony w przypisie nr 6).

Wyprawa

Dominujące w kulturze zachodniej ukierunkowanie na transcendencję, akcentujące pogląd, że oswojona przestrzeń w jakiej porusza się człowiek opasana jest niezmierzoną głębią tego, co Obce, stawia człowieka w pozycji wojownika-indywidualisty, zmuszonego przez przeznaczenie lub własną wolę do nieustannych wypraw na terytoria zewnętrzne. Tak konstruowany monomit bohatera podkreśla podstawowe cechy ukształtowanej w tradycji Zachodu jaźni kulturowej: wyraziście zakreślone granice ja pozostającego w opozycji do rozciągającego się wokół obszaru nie-ja (świata), który w konsekwencji zostaje urzeczowiony i poddawany praktykom opisu, klasyfikacji, czyli udomawiania i ostatecznie użytkowania. Bohaterowie zbrojni w oręż woli i rozumu płyną ku obcym, niegościnnym brzegom, wcho-

dążą w leśne mateczniki lub stają u bram labiryntów, u stóp szklanych gór, których strzegą strażnicy progu stojący u wejścia do strefy spotęgowanej mocy¹⁴. Przejście owego progu może odbywać się na wiele sposobów, które koncentrują się wokół trzech wspomnianych wyżej metod postępowania w sytuacji granicznej:

- Poprzez utwardzenie owego *ja*, co w psychologii społecznej kojarzy się z pojęciem tożsamości typu brzytwa.¹⁵ Jest to tożsamość skonsolidowana, odrzucająca wszelkie miejsca nieodkryte, nieodkryte we własnym obrazie i nastawiona negatywnie do swego zewnątrz; w konsekwencji jej podstawowym narzędziem jest przemoc.
- Druga możliwość to sugerowane zarówno przez wielkie religie jak i mity inicjacyjne zaprzeczenie samego siebie, wyzwolenie się z więzów *ego*,¹⁶ by przeniknąć przez mury świata jak dym wzbijający się ku niebu przez bramę słońca.¹⁷ W tym wypadku zmagania skierowane są nie ku zewnątrz, ale do wewnątrz – ku naszym własnym ograniczeniom i słabościom.
- Trzecia ścieżka to tragizm samotnej drogi, poszukiwania podjętego – pomimo świadomości ograniczeń, nieuniknioności błędów i cienia śmierci – poprzez przestrzeń i czas, by odnaleźć sens i znaczenie ludzkiej egzystencji¹⁸. Tutaj rozgrywa się dramat człowieka zmagającego się zarówno z zewnętrznymi jak i wewnętrznymi przeszkodami.

Sztuka wykorzystuje z powodzeniem wszystkie wymienione drogi (i opcje pośrednie), ale prowadzą one ku bardzo różnym konsekwencjom.

Ad. a.: artysta – ten, który zdobywa.

Wśród antenatów tak rozumianej sztuki znajduje się tradycja Wielkich Odkryć Geograficznych, czasy konkwisty, amerykański kult przesuwania frontier – granicy udomowionego świata, idea Dzikiego Zachodu (w polskiej tradycji byłyby to wschodnie Dzikie Pola, pobraża Ukrainy i Rzeczypospolitej), obszaru, gdzie wszelkie tabu, tradycje i przyzwyczajenia należy wziąć w swoje ręce i ustanowić je na nowo. Głęboko pod spodem płynie stary, sięgający hebrajskich korzeni, nurt linearności czasowego wymiaru świata, w którym przyszłość to nieustannie rozwijające się Nowe. Stąd krytyczny dyskurs oparty o pojęcie kolonizacji rzeczywistości, gdzie bezwzględnie kolonizowane i zawłaszczane są obszary coraz

intymniejsze (patrz dyskurs feministyczny, problematyka kultur mniejszości narodowych lub kultur tradycyjnych) lub bezbronne,¹⁹ delikatne pokłady psychiki i tabu kulturowe. Ten sekretny związek między przemocą a sztuką²⁰ opiera się na wywodzącym się jeszcze z antycznej Grecji założeniu, że Prawda (*aletheia*) jest ukryta²¹, a dotarcie do niej usprawiedliwia brutalizację środków. A ponieważ sztuka współczesna zyskując autonomię uzyskiwała równocześnie status miejsca, którym osadza się owa upragniona Prawda, przyznajemy jej najszerszy możliwy zakres wolności porównywalny z niezależnym charakterem nauki. Materią sztuki staje się w konsekwencji nie tyle poziom rzeczywistości wykreowanej, wtórnej, ale bezpośrednio – tkanka świata zjawiskowego, w obręb którego wchodzi również człowiek jako przedmiot działania, a przemoc, mniej lub bardziej zrytualizowana niejednokrotnie okazuje się esencją aktu artystycznego i najprostszą drogą do prawdy. Wśród gąszczy baudrillardowskich symulaków, sztuka, chirurgiczne narzędzie poznania – pragnie sięgać ku żywemu sercu bytu,²² mimo iż artyści wielokrotnie stwierdzają, że akt twórczy nie jest w stanie sprostać rzeczywistości i jako taki podlega prawom i ograniczeniom metaforyki.

Ad.b. artysta – ten, który uczestniczy.

W micie bohatera przekroczenie magicznego progu jest przejściem do sfery oczyszczenia, gdzie bohater poruszając się wśród niejasnych kształtów i płataniny ścieżek, poddawany jest próbom, których celem jest wyzwolenie jaźni, obmycie i upokorzenie zmysłów,²³ dopuszczenie do uczestnictwa w totalności bytu. Jego szansą na zwycięstwo jest umiejętność nawiązania pozytywnych relacji z naturą, sferą ludzką i archaiczną boskością. W opowieściach pojawiają się w tym momencie zwierzęta uwalniające z więzów tych, którzy je kiedyś nakarmili, staruszki, które w zamian za pomoc przy przejściu brodu oferują magiczne amulety, miecze darowane śmiałkowi o czystym sercu²⁴ przez Panią Jeziora. Akceptacja reguł rządzących ową sferą nowego widzenia pozwala dostrzec tajemne więzi łączące wszystko ze wszystkim, jedność przeciwności, o której mówił Mikołaj z Kuzy; wewnętrznie sprzeczną tożsamość bytu i niebytu, życia i śmierci, piękna i brzydoty. Bohater nie jest

już schwytany, ale uwolniony, gdyż przypomniał sobie, że jest istotą, która zawsze jest wolna²⁵.

Sztuka tak rozumiana – jako uczestnictwo – otwiera się na totalność bytu. Artysta zwraca światu wolność minimalizując ingerencję interpretującego podmiotu, włączając się w dynamiczną przestrzeń (rozumianego w sensie heideggerowskim) bycia – wkraczając w ową sferę doświadczeń granicznych lekką stopą²⁶. Chłodna obserwacja ustępuje miejsca uważnemu nadśłuchiowaniu, którego mistrzami są artyści Dalekiego Wschodu. Podmiot traci swoje granice otwierając się na bezpośredniość doświadczenia jak to ma miejsce w malowanych tuszem liniach bambusów, czy w najdoskonalszych przykładach poezji haiku²⁷:

*Ruch fal przyboju
Wśród różowych muszelek
Strzęp koniczyny*²⁸

Przejście progu jako zapomnienie siebie to już nie transformacja rzeczywistości ale raczej jej przerastanie, wyposażanie jej w dodatkową tkanę, na którą składa się intuicyjność percepcji i intencja²⁹ kreująca dzieło. Ten skok, poczynanie, to heideggerowski Sprung, który jak pisze Woźniak od strony bycia jako bijącego źródła/praskoku (Ursprung) jest jego wpływem/wy-skokiem (Ent-sprung). Widziane od strony tworzenia i artysty jest to niejako czerpanie wody ze źródła.³⁰

Mędrzec: Wszelako pobyt w tym Pomiędzy jest czekaniem. (...)

Uczony: A czekanie jest w istocie wyzwoleniem.

*Badacz: Nie ma tu zatem niespokojnego zawieszenia, lecz spokojny spoczynek.*³¹

Dzieło sztuki nie jest więc elementem wyścigu formy i treści, znika konieczność akcentowania niepowtarzalności własnego głosu, czy przymus skandalu, rozmywa się wszelka rewolucyjność sztuki, jej programowość, wszelkie jej chcenie. Można więc, jak Julita Wójcik obierać ziemniaki w Zachęcie, można – jak Krzysztof Zarebski – pozwalać, by wiatr wydobywał dźwięki z rozwieszonych na drzewie taśm magnetofonowych, na które nagrano głos Helmuta Kajzara, można układać mandalę z kwiatów, które wkrótce zwiędną.³² Jeszcze raz odwołajmy się tu do Heideggera:

*Mędrzec: W ogóle nie chcę występować przeciwko czemuś. Ten, kto wdaje się w przeciwstawność, gubi to, co istotowe (...). Wszystko to, co rewolucyjne, jest uwikłane w przeciwstawność. Przeciwstawność zaś jest niewolą.*³³

Ad. c.: artysta – ten, który walczy z Cieniem.³⁴

Mit bohaterski dysponuje również kategorią niezwykle bliską człowiekowi Zachodu – kategorią bohatera edypalnego, tragicznego, tego, który podejmuje wyzwanie będąc świadomym swych słabości i nieprzewidywalności losu. Wyprawa staje się jednocześnie podróżą w obcym czasie i przestrzeni, i drogą do labiryntowych korytarzy własnego wnętrza, tam bowiem czają się Minotaury, które należy nie tyle unicestwić, ile oswoić.

Pojęcie tragiczności sytuuje się blisko tak trudnych z punktu widzenia tradycji filozofii zachodniej pojęć jak zło, niebyt, nicność, czasowość, do gry włącza się też sfera emotywności, etyczności i estetyczności. Wszelkie podejścia atemporalne, oparte na pojęciu substancji i akceptacji nieruchomego świata wartości uniemożliwiają pojawienie się tragizmu. Filozofia (sztuka) zapytująca o tragizm bytu musi więc z zasady opowiadać się za relacyjną koncepcją bytu i widzieć człowieka fenomenologicznie, całościowo, jako podmiot samoświadomy i świadomie doznający. Człowiek tak widziany staje w obliczu tragizmu dopiero w działaniu, w praksis, niezależnie od tego, czy będzie ono działaniem fizycznym, czy ukierunkowane zostanie do wewnątrz.

Tragiczna wizja wypracowana w ubiegłym wieku to efekt poczucia absurdu istnienia, konieczności cierpienia i samotności, a przede wszystkim pełnego relatywizmu wszelkich ocen moralnych. Świat staje się zreifikowanym przed-stawieniem, za którym (jak nam dyktuje nadzieja) ukrywa się, lub też zostało ukryte to, co prawdziwe. Jednak wspomniana wcześniej przestrzeń Nieokreśloności (por. khora) rozszerza się, wyzierając (jak w świętującym triumfy gatunku kina – horrorze) z najbardziej nieoczekiwanych punktów pozornie znanej codzienności, a przypisywane jej kiedyś zdolności rozrodcze zanikają lub ograniczają się do płodzenia bytów ułomnych, monstrialnych, domagających się interpretacji, która je poskromi, nada im sens, wydobędzie z nich życiodajną moc³⁵.

Monstrualność rozumiana jako anomalia znajduje się w centrum naszego systemu kulturowych odniesień. Przede wszystkim stanowi punkt wyjścia dla gry dyskursów. To, co inne zawsze było katalizatorem pewnych interakcji na poziomie znaczeniowym, ale także emocjonalnym – bazą form alegorycznych, odnoszonych do cech ludzkiej psychiki i cech świata. To podstawowy obszar aktywności sztuki, zwłaszcza sztuki współczesnej.

W przywoływanym tu monomicie bohaterskim istnieje pewna symetria, niewątpliwie straszliwa, pomiędzy bohaterem a jego monstrualnym przeciwnikiem, Girard nazywa ich potwornymi bliźniętami³⁶, dzielącymi te same cechy i tę samą przestrzeń; spotykają się przecież poza granicami uporządkowanego świata i tam mają miejsce ich zmagania, których ceną w wypadku bohaterów tragicznych są wartości podstawowe: życie, relacje z innymi, przynależność do wspólnoty. Douglas pisze: *być w obszarze marginalnym to być w kontakcie z niebezpieczeństwem, które ma naturę zaraźliwą. Osoba, która przechodzi poprzez taki obszar, jak to ma miejsce w rytuałach inicjacyjnych, jest w niebezpieczeństwie*.³⁷ Bohater (artysta) narażony jest na najwyższe niebezpieczeństwo, ponieważ jego status jest konsekwencją wewnętrznej sprzeczności pomiędzy tym, co zgodne z normą i tym, co monstrualne, unieważniające porządek rzeczy³⁸. Tutaj można przywoływać imiona tych, których nazywamy poetami tragicznymi (Sylvia Plath, Anne Sexton, Rafał Wojaczek, i wielu innych), straceńców z paryskiej bohemy z początków dwudziestego wieku, tragicznych gwiazd rocka (Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison) – lista nigdy się nie kończy. Otwierają dla nas czas wielkich pytań, coraz to nowych interpretacji starych mitów, świętych opowieści; rozrywane i poddawane wiwisekcji ujawniają kolejne pokłady ułamkowych znaczeń, ale ich Sens nie do końca zadowala poszukiwaczy odpowiedzi. Heidegger w swoim Liście o humanizmie (1946) zwraca uwagę na ważkość kategorii tragizmu: łączy ją z przywoływaniem prawdy i sensu ludzkiej egzystencji w świecie, ujawnianiem i odsłanianiem istoty tej egzystencji.³⁹

3. Wyzwolenie, czyli dar sensu.

Sztuka jest w ostatecznym swoim przesłaniu ekspresją nadziei; to ona jest darem, który przynosi ten, który podjął walkę z Cieniem. Poszukując jej miejsca zajrzyjmy jeszcze raz do mitu. Nagrodą za zmaganie z potworem jest małżeństwo, którego innym imieniem jest królestwo wspólnota natury, ludzi i ich bogów. To, co nazywamy potworem, jako dziecko khora – tej, co zawsze jest tym samym⁴⁰ nie tyle ginie, ile wnika w życie, razem z przelaną krwią zapewniając plony, powodzenie i nowe życie, o czym mówi historia Asklepiosa przywracającego zmarłych do życia dzięki krwi Meduzy. Powraca tu również koncepcja René Girarda o życiodajnym działaniu rytuałów ofiarniczych, w których można ofiarować czyjeś życie, ale można też uczcić wino i chleb.

Przekroczyć ponownie granicę, wrócić ku temu, co może nas uratować, to wejść w strumień światła, znieść linię dzielącą eksterytorealne światy – jeden wyznaczony przez ciemność, anonimowość i śmierć (śmierć rzeczywistą, fizyczną i śmierć w wymiarze psychicznym), drugi stanowiący sferę jasności, rozpoznania, jako najszlachetniejszy ze sposobów istnienia. Pytanie o naturę owego powrotu (nowego początku), pozornie proste, nęka jednak nie tylko sztukę, ale i filozofię, ponieważ w jego głębi skrywają się zapytania o status naszego poznania, o charakter naszej egzystencji⁴¹. I chociaż można tu powtórzyć za Marquardem, że podobne rozważania to kompetencja w kompensowaniu niekompetencji⁴², to właśnie w owej wiecznej niekompetencji drzemią siły żywotne zadziwienia, które inspiruje myśl. Campbell, pisząc barwnym językiem mitoznawcy, przypomina, że rozłamu w duszy i rozłamu w organizmie społecznym nie da się pokonać żadnym planem powrotu do dobrych starych dni, pragmatycznymi planami na przyszłość, czy mrówczą pracą w teraźniejszości. Śmierć mogą pokonać jedynie narodziny. (...) *Musi – jeśli chcemy przetrwać – istnieć stały powrót narodzin (palingenesia) unieważniający nieustanny powrót śmierci. Jest tak dlatego, że – jeśli nie odradzamy się – dzieło Nemesis dokonuje się poprzez nasze zwycięstwa, właśnie z naszego zwycięstwa bierze się nasza zguba. A zatem pokój jest pułapką, wojna jest pułapką, zmiana jest pułapką, stałość jest pułapką. Kiedy nadchodzi dzień*

zwycięstwa śmierci, ogarnia nas jej urok. Nie możemy nic zrobić, chyba że dać się ukrzyżować i zmartwychwstać, rozcłonkować, a potem odrodzić.⁴³ Nieco inaczej, prościej, mówi o tym poeta, odnajdując samego siebie na nowo:

PO

Opadły ze mnie poglądy, przekonania, wierzenia,
Opinie, pewniki, zasady,
Reguły i przyzwyczajenia.

Ocknąłem się nagi na skraju cywilizacji

(...)

Stałem w trawach po pas, wdychając c dziki zapach
Żółtych kwiatów

I obłoki. Jak zawsze w tamtych stronach,
Dużo obłoków.⁴⁴

- 1 Jako te formy aktywności ludzkiej, które dzisiaj zbiorczo określamy jako sztukę, mimo ich zróżnicowanych cech i funkcji kulturowych.
- 2 Odwołuję się tu do terminologii Jaspersa. Sytuacje graniczne jako konfrontacja ze skończonością i niewytłumaczalnością ludzkiej egzystencji: cierpienie, walka, śmierć, doświadczanie przypadkowości i winy.
- 3 M. Douglas, *Purity and Danger*, Routledge, Nowy Jork 1996.
- 4 Formy potworne są wynikiem zaniku zwyczajowo postrzeganego różnicowania np. martwy/żywy (zombi, wampir, upiór), zwierzę/człowiek (wilkołak, bestia o ludzkiej inteligencji), maszyna/człowiek (cyborg), olbrzym, karzeł, zwielokrotnienia (bliźnięta), itd.
- 5 vide: R. Otto, *Świętość*, KR, Warszawa 1999.
- 6 vide: Platon, *Dialogi*, UW Verum, Warszawa, 1993, s. 326: musimy rozróżnić trzy rodzaje: to, co powstaje, to, w czym coś powstaje, to, na obraz czego tworzy się to, co powstaje. Przypównać wypada to, co przyjmuje do matki, pierwowzór do ojca, a ten wytwór między nimi do potomka.
- 7 Ta szczególna bliskość między metaforyką przedstawienia a pojęciem khora czyni je nie-

zwykle użytecznym, nie tylko w wymiarze ontologicznym, ale i w estetycznym. Warto tu także wspomnieć książkę Ch. P. Biggera, *Between Chora and the Good: metaphor's metaphysical neighborhood*, New York, Fordham University Press, 2005.

- 8 vide: J. Sallis, *Chorology: On Beginning in Plato's Timaeus*, Indianapolis, Indiana UP 1999.
- 9 Kitaro Nishida czołowy filozof japoński, jeden z twórców Szkoły z Kioto, (1870–1945), twórca logiki paradoksowej wyjaśniającej między innymi filozoficzne podstawy zen.
- 10 D. A. Dilworth, Przedmowa do: K. Nishida, *Last Writings. Nothingness and the Religious Worldview*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1987.
- 11 vide: Nicość jest charakterystyką bycia, Bycie: Nicość: To Samo. Wypowiedź Heideggera podczas seminarium w Le Thor (1969); cyt. za: C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Wyd. A, Kraków 2004, s. 42. Tak rozumiana nicość staje się fundamentem bycia, umożliwia jawność bytu i dopiero w tej paradoksalnej tożsamości odsłania się Prawda.
- 12 Odnoszę się tu do tzw. krytyki mitograficznej posługującej się mitem jako podstawowym źródłem odniesień przy analizie dzieł sztuki, interpretacji pojęć i postaw artystycznych.
- 13 Schemat monomitu opracowany na podstawie opisu w: J.-J. Goux, *Oedipus, Philosopher*, Stanford University Press, 1993; jego najważniejszą cechą jest to, że tworzy koło.
- 14 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, Zysk i S-ka, Poznań 1997, s. 68.
- 15 vide: Z. Melosik, T. Szkudlarek, *Kultura, tożsamość i edukacja. Migotanie znaczeń*. Kraków 1998.
- 16 W tradycji myśli chrześcijańskiej można tu przypomnieć Mikołaja z Kuzy, do którego z kolei chętnie się odwołuje wspomniany już Kitaro Nishida w swoich refleksjach nad jaźnią religijną, gdzie odsłonięcie pełni jednostkowego ja wymaga zanegowania go, uwolnienia się od jego ograniczeń, vide: K. Nishida, *Nothingness and the Religious Worldview*, University of Hawaii Press, Honolulu 1987.
- 17 J. Campbell, op. cit., s. 74.
- 18 Wyczerpująco rozważa ten problem J. L. Krakowiak w książce *Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*, Scholar, Warszawa 2005, ilustrując materiał filozoficzny przykładami opartymi o mit i literaturę.
- 19 Prace z wykorzystaniem zwierząt (Sato) lub nieświadomych tego osób (np. Łażnia K. Kozyry) użytkowanie zwłok (Hagen), usprawiedliwiane efektem estetycznym ingerencji w przyrodę, itp. Można też tu wspomnieć koncepcje utożsamiające sztukę z przemocą – poglądy Marinettiego i Tzary, działania akcjonistów wiedeńskich, itp.

- 20 Świątyniami tak widzianej sztuki stały się muzea – przestrzenie arbitralnie narzucające interpretację zarówno poszczególnych dzieł, kolekcji jak i całych tradycji kulturowych, gromadzące artefakty kultur skolonizowanych przez zachodnie sposoby percepcji i interpretacji. Obecnie, problematyka muzeum jako przestrzeni sztuki jest coraz częściej tematem namysłu estetyków i teoretyków sztuki. w: M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Universitas, Kraków 2008.
- 21 *Prawda jest przed nami zakryta...; w ziemi, wśród bóstw, w ciele kobiety lub w ciele niewolnika*, P. duBois, *Torture and Truth*, Routledge, NY 1991, s. 208.
- 22 więcej na temat ścisłego związku sztuki współczesnej z heideggerowską koncepcją odświeżania Prawdy w: M. Korusiewicz, *Prawda wydartą z ciała niewolnika, czyli zapiski o kategorii odkrycia w dziele sztuki*, w: M. Popczyk (red.), *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, Folia Academiae, ASP Katowice 2005.
- 23 J. Campbell, op. cit., s. 81.
- 24 Egzemplifikacją tak rozumianej wyprawy bohatera jest poszukiwanie świętego Graala, a niesłabnące znaczenie kulturowe tej opowieści udowadnia nieustanne przywoływanie jej motywów w literaturze Zachodniej od Chrétiena de Troyes po książki Dana Browna.
- 25 J. Campbell, op. cit., s. 74.
- 26 tzn. bez obciążenia bios theoretikos.
- 27 vide: S. Adiss, *Haiku i Haiga*, w: K. Wikoszewska (red.), *Estetyka japońska. Słowa i obrazy*, t. II, Universitas, Kraków, s. 211.
- 28 Basho, *Haiku*, Ossolineum 1983, s. 188.
- 29 Można tu zastanawiać się nad statusem objects trouvés, czy ready-mades M. Duchampa
- 30 C. Woźniak, op. cit., s. 144.
- 31 M. Heidegger, *Rozmowy na polnej drodze*, wyd. KR, Warszawa 2004, s. 25
- 32 19.08.2006 r. na jednym z głównych placów Brukseli, 120 osób przez 8 godzin układało dywan z 700 000 kwiatów wyhodowanych specjalnie w tym celu. Sama akcja nie miała żadnych specjalnych znaczeń poza wspaniałym widokiem ogromnego kwietnego ko-bierca ułożonego na wzór starych belgijskich gobelinów.
- 33 M. Heidegger, op. cit., s. 53.
- 34 W psychoanalizie Jungowskiej obszar monstrialności, chaosu, nieodróżnionego mroku utożsamiany jest z Cieniem – ciemną, nieujawnioną stroną psychiki, którą należy pokonać/zintegrować, by umożliwić proces indywiduacji. Por.: K. Kowalewski, Z. Krzak, *Te-zeusz w labiryncie*, Ossolineum, 1989.
- 35 Należy przy tym pamiętać, że bohater zostaje uznany za takiego, dopiero po udanej, naj-

częściej krwawej, rozprawie z monstrum, Tak więc muszą istnieć tajemne przyczyny, dla których to właśnie potworność jako bezkształt, a więc kategorie sfer liminalnych, granicznych, wyznaczają status bohaterstwa, a w sugerowanej przez mnie przyległości – status sztuki.

- 36 vide: R. Girard, *Mimesis and Theory*, Stanford University Press, Stanford 2008 oraz inne publikacje tego autora.
- 37 M. Douglas, op. cit., ss. 97–98.
- 38 Bohater, podobnie jak wąż, który w Grecji uważany był za jego ucieleśnienie, jest typową istotą nieczystą, przekraczającą granice kategorii, czyli, jak pisze Mary Douglas, przynależną sferze sacrum. W antycznej Grecji kult bohaterów dopuszczał fizyczne manifestacje zmarłych herosów-półbogów, a jedną z form, niezależnie od osoby bohatera, było właśnie pojawienie się węża, co często upamiętniano sytuując w tej okolicy Hero-on. Vide: Walter Burkert, *The Greek Religion*, Harvard University Press, Cambridge 1985, s. 206.
- 39 W. McNeill, A „scarcely pondered word”. *The place of tragedy: Heidegger, Sophocles, Aristotle*, in (ed.) M. de Beistegui, S. Sparks, *Philosophy and Tragedy: Philosophy and Tragedy*, Routledge 2000, s. 169.
- 40 Platon, op. cit. s. 327.
- 41 Heidegger: W *źródle dzieła sztuki* prawda rozumiana jest jako historyczne zdarzenie, odkrycie (aletheia) wydarzające się w wielkim dziele sztuki, w samym środku tego, co zmysłowe. Historyczne nie oznacza tu czegoś wydarzającego się w historii, ale odnosi się do takiego rodzaju zdarzenia, które po raz pierwszy otwiera, inicjuje i kładzie podwaliny pod wynikającą z niego historię. Takie zdarzenie zaznacza początek, zapoczątkowanie i powołanie do bycia czegoś nowego, to ujawnienie, poiesis. W dziele sztuki takie zdarzenie jest przywołane i niejako zatrzymane. Por.: W. McNeill, *The Glance of the Eye: Heidegger, Aristotle and the Ends of Theory*, SUNY Press, NY 1999, s. 282.
- 42 vide: O. Marquard, *Kompetencja w kompensowaniu niekompetencji*, w: idem, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994.
- 43 J. Campbell, op. cit., s. 27.
- 44 Cz. Miłosz, *Po*, w: *To*, Znak, Kraków 2000, s. 98.

Najlepsze są te dni, kiedy zarabiam dziesięć tysięcy dolarów za grafikę przed śniadaniem. Grafika Salvadora Dali w kontekście szlachetnej sztuki reprodukcji

Najprostszym sposobem uzyskania duplikatu takiego, czy innego obrazu jest wykonanie kopii. Jest to, wydawałoby się, pojęcie jednoznaczne, a jednak i tutaj zdarzają się nieporozumienia. Kopia jest bowiem wykonywana ręcznie, przy użyciu podobnych środków technicznych, jakie posłużyły artyście przy sporządzaniu oryginału. Legalna kopia celowo różni się od oryginału wymiarami, techniką oraz jakimś mało istotnym szczegółem samej kompozycji. Kopia nie ma sygnatury i jest oznaczona jako kopia za pomocą napisu na odwrociu, nalepki, etc. Bywa, że kopista umieszcza na kopii swój własny znak lub inne oznaczenia widoczne tylko w podświetleniu. Dlatego też firma, reklamująca się w Internecie jako *specjalizująca się w tworzeniu reprodukcji światowej sławy dzieł sztuki w technice olejnej*, przy czym owe reprodukcje są *malowane ręcznie*, wykonuje nie reprodukcje, lecz kopie¹. Istotą sprawy jest działanie odręczne, nie mechaniczne.

Pojęcie faksymile, pochodzące od łac. *fac simile* (czyń podobnie) jest dzisiaj używane najczęściej w znaczeniu pieczęci odtwarzającej odręczny podpis. Pojęcie to ma również drugie, szersze znaczenie, a mianowicie jest to *dokładna podobizna, kopia rękopisu, rysunku lub druku, wykonana ręcznie, metodą mechaniczną lub fotoreprodukcyjną; dzięki elektrografii upowszechnił się reprint*². Po angielsku pojęcie *facsimile* było przez dłu-

gi czas tożsame z pojęciem faksu. Urządzenie to zostało wynalezione w 1842 roku, w 5 lat po wynalezieniu przez Morse'a telegrafu. Nie ulega wątpliwości, że istotą faksu jest przesyłanie na odległość *dokładnej podobizny*, w tym celu faks przetwarza obraz elektronicznie, rozbijając go na szereg mniejszych elementów (pikseli) – podobnie dzieje się przy wydrukach cyfrowych. Przypomina to do pewnego stopnia wykonywanie rastra. Wartości zagęszczenia pikseli w obrazie odpowiadają wartościom napięcia elektrycznego – faks odbiornik przekształca je z powrotem na piksele i w ten sposób uzyskujemy faksymile pierwotnego obrazu. Pojęcie reprodukcji w zasadzie zawiera się w pojęciu faksymile. Reprodukcyjne dzieła sztuki w większości wypadków wykonuje się w dzisiejszych czasach metodą fotograficzną. Najczęstszą techniką stosowaną w tym celu jest offset – maszynowy druk płaski. Szlachetną odmianą reprodukcji zbliżoną bardziej do grafiki niż do druku jest heliograwiura (il. 1). Technika ta została wynaleziona przez czeskiego grafika Karla Klička w roku 1879. Polega ona na przeniesieniu obrazu fotografii półtonowej na płytę akwatintową metodą fotograficzną (z chromożelatyną w charakterze emulsji światłoczułej). Heliograwiura daje w efekcie odbitkę z płyty wklęsłodrukowej, z całym arsenalem środków właściwych dla akwatinty, a więc odciskiem płyty i ziar-



il. 1 Heliograwiura

nem, będącym efektem zapyłania płyty asfaltem syryjskim, solą kuchenną, czy winianem potasu rozpylanymi na płytę pokrytą woskiem. Heliografiura służyła długo w celu wykonywania doskonałej jakości reprodukcji architektury i dzieł sztuki, było to jednak kosztowne przedsięwzięcie, dlatego też szukano innych reprodukcji dzieł sztuki.

Współczesne techniki reprodukcji oparte są na fotografii cyfrowej. Reprodukcję ze zdjęcia uzyskuje się metodą wydruku komputerowego (digital print). Niezwykłą trwałość tak wykonanej reprodukcji mają gwarantować doskonałe papiery artystyczne i pigmenty. Istotą sprawy jest jednak fakt, że zarówno owe pigmenty, jak i chromowa warstwa ochronna wchodzi w reakcję z papierem. Firmy produkujące papier (np. Ilford lub Hahnemühle) i pigmenty z reguły dają gwarancję na 100, a nawet 200 lat na intensywność kolorów.

Teoretycznie najbardziej zbliżoną do grafiki, a konkretnie do monotypii, techniką fotograficzną jest polaroid, który pozwala na natychmiastowe uzyskanie jednej odbitki z danej kliszy. Tutaj jednak kwestia szlachetności techniki została uzyskana poprzez ograniczenie (technologiczne) nakładu i nadal jest to działanie fotomechaniczne.

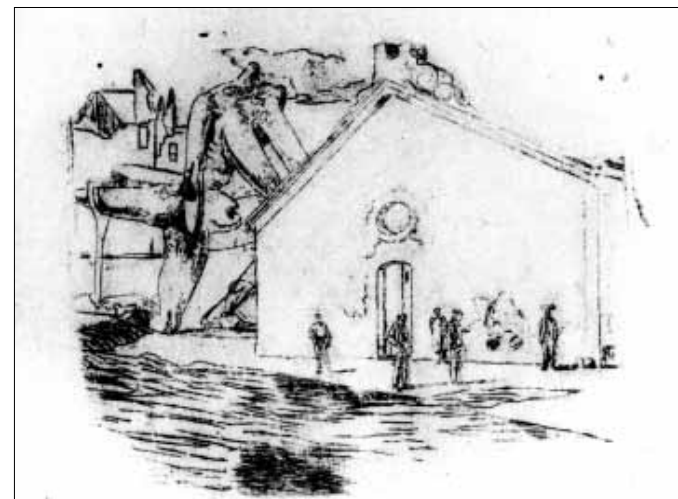
W ogóle współczesna technika pozwala na wykonywanie niemal identycznych z oryginałem reprodukcji, opartych np. na identyczności użytych pigmentów. Nie dotyczy to rysunków wykonywanych kredką, pasteli itp., nie dotyczy wkłęsło- i wypukłodrukowych technik graficznych – w takim wypadku trzeba by natrysnać papier ową kredką lub pastelem, dodać fałszywy odcisk płyty, etc.³ Z praktyki wynika, że w wypadku współczesnych reprodukcji rysunków akwarelą lub gwaszem, reprodukcji litografii lub offsetu bardzo trudno jest odróżnić oryginał od reprodukcji. Brakuje rastra i nawet duże powiększenie nie pozwala na stwierdzenie autentyczności lub nie danej pracy⁴.

Salvador Dali (1904–1989) był artystą obeznanym z grafiką od najmłodszych lat. Mając 12 lat trafił do Klasy Rysunkowej Don Juana Nuñeza, którego zawsze potem wspominał z wielką wdzięcznością. Badaczom twórczości graficznej Dalego Nuñez kojarzy się przede wszystkim z grafiką Rembrandta, używaną jako pomoc naukowa, a także historią pewnego triku, pozwalającego wycinać płytę bez oślepiającego refleksu świetlnego

(należało w tym celu przykleić kawałeczek papieru na czubku nosa). Kolejnym etapem wykształcenia graficznego Dalego była Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado w roku 1926.

Pierwsze samodzielne próby graficzne Dalego, opisane przez Rainera Michaela Masona⁵, obejmują przede wszystkim ryciny odbijane z celuloиду, takie jak *Ana Maria avec la poupée* (Ana Maria z lalką), *L'Ennui* (Nuda) i *L'Oncle Vincents* (Wuj Vincent), wszystkie trzy pochodzące z roku 1926 i *L'Enfant prodigue* (Syn marnotrawny), (il. 2) z roku 1933⁶. Swego czasu *L'Oncle Vincents* błędnie uznawano za akwafortę. Tymczasem pokrewieństwo w tym wypadku z akwafortą w sensie technologicznym jest niewielkie. Dali wycinał bowiem rysunek na płycie celuloidowej, wcierał w rysy sadzę lub grafit i pod naciskiem uzyskiwał jedną do trzech odbitek.

Pierwsza znana akwaforta Dalego, *Tête de jeune fille* (Głowa młodej dziewczyny), sygnowana i datowana, pochodzi z 1924 roku. Odkryto ją po śmierci Paula Eluarda, kiedy spuścizna po nim trafiła na publiczną aukcję⁷. Aż do roku 1934 Dali uprawiał niemal wyłącznie heliografiurę – ukoronowaniem tego krótkiego okresu są *Les Chants de Maldoror* (Pieśni Maldorora). Wyjątkiem jest miedzioryt z 1933 roku *Infant sauterelle* (Dziecko-szarańcza), wycięty przez nieznanego rytownika według rysunku tu-



il. 2 *L'Enfant prodigue*, odbitka z celuloиду, 1933

szem Dalego. Używając heliograviury, Dali z reguły dodatkowo docinał ręcznie już wytrawione płyty – korygował szczegóły, a nawet dodawał jakieś elementy. Tak było np. w wypadku il. do *Onana* G. Hugneta, która to grafika jest poza tym prawdopodobnie pierwszym w historii grafiki przypadkiem rysunku automatycznego na płycie graficznej. Sam artysta nazywał go spazmografią, jako że rzeczony rysunek powstał w trakcie masturbacji. Informuje nas o tym tekst wycięty na płycie (*Spazmografie, które wykonałem lewą ręką, podczas gdy prawą masturbowałem się do krwi i kości, do spiral kielicha*⁸) (il. 3).

Również ilustracje Dalego do *Pieśni Maldorora* zostały wykonane w technice heliograviury. Ponieważ uważano powszechnie, że są to akwaforty, wywołało to małą sensację w środowisku historyków sztuki i kolekcjonerów, ponieważ heliograviura jest – nie bójmy się tego słowa – techniką na poły graficzną, na poły reprodukcyjną. Badacz wczesnej twórczości Dalego, wspomniany R.M.Mason, oparł swoją tezę na dwóch istotnych przesłankach – primo na zdjęciach w powiększeniu, które pozwoliły mu na odróżnienie kreski akwaforty od heliograviury. Oczywiście, że jest to



il. 3 *Onan*, 1934

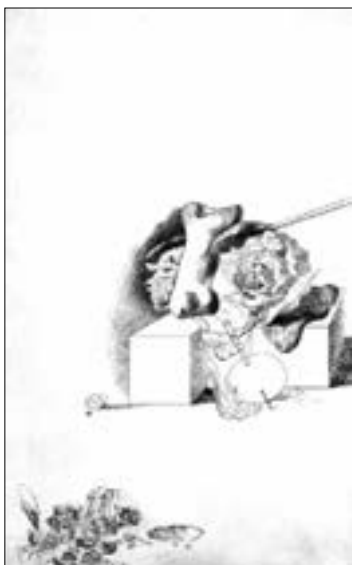
wiedza biorąca się z doświadczenia, skądinąd wiadomo, że nie można w takim wypadku zastosować zbyt dużego powiększenia, ponieważ po mikroskopem zaczyna się pokazywać struktura użytej farby i papieru, zamiast trójwymiarowego obrazu kreski – wypukłej rysy na papierze. W wypadku heliograviury i akwaforty farba i papier są identyczne, nie mogło więc być mowy o jakichkolwiek rozróżnieniach technologicznych⁹. Wiadomo natomiast, że w porównaniu z akwafortą, kreska heliograviury jest mniej wyraźna, mniej ostra, bardziej rozmazana, że heliograviura nie oddaje pewnych subtelności, wręcz pomija niektóre delikatne wykończenia. Secundo – Mason korzystał z zachowanych szkiców do grafik Dalego i na tej podstawie mógł stwierdzić, że Dali posłużył się techniką heliograviury. Rysunki te jednak dotyczą wyłącznie samej kompozycji, nie obejmują zaś np. remarek. Istnieją również szkice niepowiązane dosłownie z grafikami¹⁰ – a była to niemal reguła w wypadku Dalego, że rysunki swe przynosił, a właściwie zlecał ich przeniesienie na płytę wykwalifikowanemu rzemieślnikowi. Remarki i uzupełnienia występują w późniejszych wydaniach (w 1974 roku Pierre Argillet, wydawca, nabył płyty i zrobił z nich odbitki) i są oczywistym dowodem, że Dali docinał ręcznie już wytrawione płyty (il. 4, il. 5). Warto dodać, że Dali najpierw wykonywał rysunki ołówkiem, potem tuszem i piórkiem, z tego robił odbitkę grafitową, która służyła mu następnie do przeniesienia rysunku na płytę do heliograviury.

W opozycji do twierdzenia Masona pozostają ówczesne listy Gali zwracającej się z prośbą o dosłanie dalszych płyt, ponieważ już posiadane zostały już przezeń wycięte (w sensie: wytrawione)¹¹.

Drugim przykładem zastosowania przez Dalego szlachetnej techniki reprodukcji był tzw. ksyłodruk. Miało to miejsce już po wojnie, kiedy to Dali na powrót zajął się grafiką, widząc w niej doskonałe źródło dochodu. Jego pierwsze próby graficzne w tym okresie, określanym mianem buletyzmu, obejmowały przede wszystkim techniki metalowe, a głównie akwafortę. Warto nadmienić, że jak zwykle Dali wykonywał matrycę nieodręcznie – wypadku *Apokalipsy św. Jana* była to np. detonacja na płycie bomby z gwoździami, przypadkowy układ gwoździ zainspirował go do namalowania na odbitce rysunku postaci akwarelą, i według tego rysunku grawer wytrawił płytę. Ksyłodruk jest techniką dziwną i mało znaną.

W założeniu służy do wykonania reprodukcji ilustracji akwarelą. W wypadku grafik Dalego użyto go dwukrotnie: w 1959 roku do wykonania dodatkowych ilustracji (rzekomo: drzeworytów) do *Tricorne* (Trójęroźca) Pedro Antonio de Alarcón y Ariza (1833–1891). Zasadnicza część ilustracji jest miedziorytami, matryce do siedmiu dodatkowych wykonał Bracon-Duplessis. Wiadomo, że istnieją do nich tzw. dekompozycje. Istnieje również prasa do ksyłodruku (w posiadaniu nadal działającej włoskiej drukarni Nebiolo w Turynie)¹².

W technice ksyłodruku wykonano również ilustracje Dalego do *Boskiej Komedii* Dantego w latach 1959–1963. Akwarele – 101 ilustracji do *Boskiej Komedii* – powstały na początku lat 50., a w roku 1954, w 50. urodziny Dalego zostały wystawione w Rzymie. Dali wykonywał je na zamówienie włoskiego państwowego wydawnictwa Stamperia. Po wystawie, która wywołała szereg protestów miejscowych nacjonalistów i klerykałów, zerwano umowę, acz jak powtarzał z dumą Dali – wypłacono mu całe honorarium¹³. Ostatecznie wydawcą *Boskiej Komedii* został Joseph Forçt, drukarzami byli Raymond Jacquet i Jean Taricco. Całkowity nakład wyniósł 4765 eg-



il. 4, 5 *Les Chants de Maldoror*, 1934

zemplarzy, w tej liczbie 3 × 150 cykli było sygnowanych ręcznie. Znane są również późniejsze dodruki z roku 1964 (we Florencji). *Boska Komedia* oryginalnie drukowana na papierze welinowym (Vélin pur Chiffon de Rives)¹⁴. Oprócz wątpliwości natury technologicznej, Dante w wydaniu Dalego budzi również uzasadnione wątpliwości merytoryczne. Mimo oficjalnych wydań książkowych (francuskiego wydawnictwa *Les Heures Claires*) i w postaci teki graficznej, istnieją wątpliwości co do właściwej kolejności ilustracji i w ogóle powiązania ilustracji z konkretnymi pieśniami. Problem ten porusza między innymi w swojej książce W. Everling¹⁵.

Ilustracje Dalego do Dantego są jednym z niewielu cyklów znanych w ogóle w Polsce. O ile na świecie objazdowe wystawy grafiki Dalego były bardzo popularne w latach 80. i 90., o tyle w Polsce jak do tej pory mieliśmy do czynienia z czterema pokazami – z kolekcji niemieckiej Heinza Essa, krakowskiej Jakuba Lepa i Jana Fejkiela oraz mediolańskiej La Fondazione Metropolitana per l'Arte e la Cultura, kolekcji, pokazywanej w warszawskiej Królikarni w 1999 roku – która to wystawa obejmowała kolorowe kserokopie i druki z grafik¹⁶. Żaden z powyższych zbiorów nie może się jednak równać z kolekcją Rebmanna albo jako to zostało przyjęte w warszawskim katalogu - kolekcją Hannelore Neumann i Helmuta Rebmanna. Kolekcja ta obejmuje również *Boską Komedię*, ponieważ jednak pokazywano ją już Polsce, na wystawie zaprezentowano jedynie dekompozycje i dwie matryce do ksyłodruku do *Boskiej Komedii*. Ten technologiczny aspekt słynnego cyklu jest bowiem najbardziej interesujący, a w środowiskach badaczy twórczości Dalego wzbudził on małą sensację. Ksyłodruk bowiem nie ma wbrew swojej nazwie nic wspólnego z drzeworytem. Ponieważ kiedyś mówiono na drzeworyt ksylografia, automatycznie zakładano, że ksyłodruk jest jakąś formą odbijania z matrycy mającego coś wspólnego z drewnem. O tym drewnie bardzo różnie mówiono – miało to być bardzo twarde drewno bukszpanowe albo drewno Nebiolo – gdy tymczasem jest to nazwa turyńskiej drukarni, która stosowała tę technikę¹⁷. Uzasadnione wątpliwości, co do zastosowania drewna, nawet najtwardszego, do sporządzenia matrycy, budziły niezwykle wysokie nakłady, w jakich wydrukowano *Boską Komedię*. Z praktyki wiadomo, że nie ma takiej matrycy drewnianej, która by pozwoliła na odbicie 4700 grafik. Powsta-

wały również pytania o sposób opracowania matrycy – biorąc pod uwagę jakość odbitek było niemożliwe, żeby opracowywano ją ręcznie. Przyjęto więc, że drewno wytrawiono kwasem i dopracowano ręcznie. Wiadomo było natomiast, że dla wykonania jednej odbitki sporządzano kilkadziesiąt (nawet do 90) matryc do każdego odcienia farby, a następnie nadrukowywano jedną na drugą. Każdą taką odbitkę nazywano dekompozycją. W efekcie powstawała grafika (?) doskonale imitująca rysunek akwarelą.

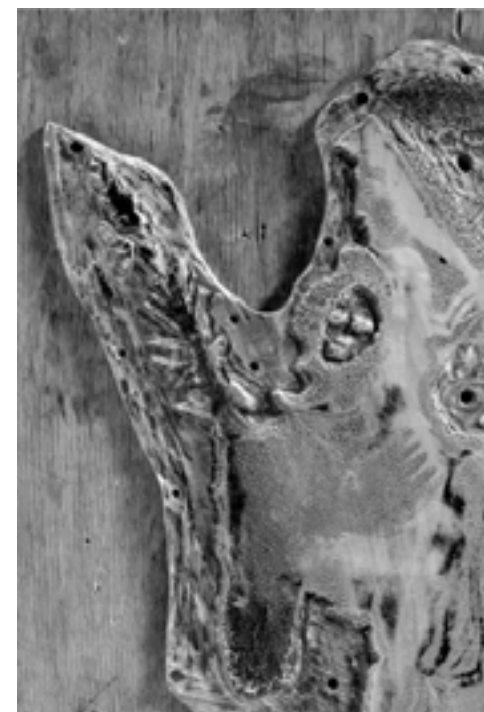
Dzięki matrycom z kolekcji Hannelore Neumann i Helmuta Rebmana wiadomo dzisiaj, że matryce do tzw. ksylodruku miały tyle wspólnego z drewnem, że nabijano je – dla wygody i usztywnienia – na kawałki sklejk drewnianej. Same matryce zaś były wykonane z tworzywa sztucznego, przypominającego trochę bakelit czyli pierwsze tworzywo sztuczne produkowane na skalę przemysłową. Nie ulega wątpliwości, że nie opracowywano ich ręcznie, prawdopodobnie rysunek наносzono metodą heliografii, trawiono je kwasem, ślady ręcznej obróbki nożem lub dłutkiem noszą jedynie krawędzie, których nie widać na wydruku.

Obie matryce odnoszą się do tej samej grafiki, a mianowicie do *Maryi z Archaniołem Gabrielem* (*Raj*, pieśń 32) i są oczywiście matrycami do dwóch z kilkudziesięciu dekompozycji¹⁸ (il. 6, il. 7). Wymiary obu matryc są identyczne: 26,5 × 21. Na ich odwrocie naklejono, prawdopodobnie w późniejszym okresie, szarą tekturę. Widnieją na nich napisy (płyta I: na sklejce Soł. u dołu: *ja/5x/Abzug/Wa(...)ng*, na tekturze na odwrocie czerwonym flamastrem wzdłuż l. krawędzi od dołu: *N.F.S. Coll. A.NAFOUT*; płyta II: na sklejce resztki napisu oł. ukosem p.g.: *WUS/VIVE*). Sklejka, na którą nabito matryce ma z lewej strony u dołu otwór na wylot. Same matryce są przytwierdzone do sklejk nawet kilkunastoma mniejszymi gwoździkami. Druga z matryc nosi ślady farby i po prawej stronie – ślady korników. Odbitki poszczególnych dekompozycji nie wyglądają efektownie – przypominają trochę litografię, jako że są niemal płaskie i z grubsza wyglądają jak rysunek kredką. To, co niektórzy opisują jako rysunek słojów drewna, z bliska jest po prostu ziarnem, będącym efektem wytrawienia matrycy (il. 8). Komplet dekompozycji z kolekcji Hannelore Neumann i Helmuta Rebmana odnosi się (wg W.Everlinga) do *Cesarza Justyniana*, (*Raj*, Pieśń 5). Inne interpretacje przypisują tę rycinę do *Strefy Księżycowej*,



il. 6, 7

Matryca do *Maryi*
z *Archaniołem Gabrielem*,
Boska Komedia, 1960



il. 8

Matryca do *Maryi*
z *Archaniołem Gabrielem*,
Boska Komedia, 1960,
powiększenie

*Dusz zmarłych, które nie dotrzymały ślubów (Raj, pieśń 3)*¹⁹. Wystawianie całego kompletu dekompozycji nie miałoby większego sensu, podobnie jak reprodukcje go w katalogu, jest to jednak dzieło imponujące, które uzmysławia nam jak wielkiego wysiłku trzeba było dokonać dla sporządzenia jednej jedynej odbitki (il. 9). Sam pomysł stworzenia odrębnej techniki na pograniczu grafiki i reprodukcji wziął się najpewniej z chęci zysku – w końcu wysoki nakład gwarantował w wypadku Dalego wysokie zarobki – acz na początku *Boska Komedia* nie sprzedawała się ponoć najlepiej. Warto też pamiętać, że ówczesne techniki reprodukcji nie były tak doskonałe jak dzisiejsze – wystarczy zajrzeć do jakiegokolwiek albumu *Ski-ry* z tamtych czasów, nie mówiąc o polskich wydawcach. Nie zmienia to faktu, że pomysł transponowania rysunku akwarelę na grafikę wydaje się dosyć dziwny. W dodatku nie jest to grafika, lecz rodzaj szlachetnego druku. Nie wiadomo na ile są wierne odbitki w technice ksyłodruku w stosunku do oryginalnego rysunku. Oficyna artystyczna Foreta była w tamtych czasach jedną z najlepszych w Europie, Dali był wypłacalnym i wymagającym zleceniodawcą, ale druk kolorowy dopiero się rozwijał.

Zarówno heliograviura, jak i wymyślony na potrzeby Dalego ksyłodruk są technikami z pogranicza grafiki i reprodukcji. Za ich pomocą można wykonywać reprodukcje, których jakość i trwałość jest nieporównanie wyższa od normalnych zdjęć wydrukowanych w technice offsetowej. Oczywiście wyższe są również ich koszty i nakład pracy. Jest też wyraź-



il. 9 Dekompozycje do *Boskiej Komedii*, 1960

ne pokrewieństwo z artystycznymi technikami graficznymi – w wypadku heliograviury z akwatintą, a ksyłodruku z linorytem (chyba jednak bardziej z linorytem niż z drzeworytem) i w ogóle z kolorową grafiką, gdzie każdy kolor jest odbijany kolejno jeden na drugim z osobnej matrycy. Jak sam Dali napisał *anagram Avida Dollars był dla niego talizmanem. Sprawiał, że deszcz dolarów stał się płynny, przyjemny i ciągły*. Obiecywał też, że *kiedyś przedstawi całą prawdę o tym, jak można potęgować owa błogosławioną rozwiąłość Danae*²⁰ (il. 10). Nie ulega wątpliwości, że na wiele czynników złożyłoby się na tę prawdę, między innymi zaś owa błogosławiona umiejętność połączania i uszlachetniania, w tym podrasowywania technik reprodukcji, tworzenia wersji luksusowych, elitarnych i limitowanych oraz skłonność do precyzyjnego wartościowania i szacowania własnej sztuki. Grafika Salvadora Dali jest doskonałym przykładem jak można zarobić dziesięć tysięcy dolarów jeszcze przed śniadaniem – prawdę mówiąc, nie trzeba wiele – wystarczy być Dalim...



il. 10 Wersja luksusowa do *Don Kichota*, 1957

- 1 www.reprodukcja.pl, firma CopyArt Katarzyny Opawskiej.
- 2 vide: Internetowa Encyklopedia PWN.
- 3 jest to jedna z metod fałszowania grafik Dalego.
- 4 informacji na temat współczesnych technik reprodukcji opartych na fotografii cyfrowej udzielił mi fotograf MNW, P. Ligier.
- 5 R. M. Mason, *Vrai Dali/Fausse Gravure*, (katalog), Genewa 1992.
- 6 Dwie pierwsze z kolekcji Perrot-Moore, trzecia jest własnością Dali Museum w St. Petersburg na Florydzie, czwarta z kolekcji Bénédicte Petit.
- 7 Wystawiony na aukcji Gutekunst&Klipstein 13/14 V 1958, Berno.
- 8 cyt. za: L. Loepsinger, *Dalis graphisches Schaffen*, w: R. Michler, L. Loepsinger, *Salvador Dali. Das druckgraphische Werk I Oeuvrekatalog der Radierungen und Mixed-Media-Graphiken 1924–1980*, t.1, München 1974, s.18.
- 9 Z takim przypadkiem miałam do czynienia przy okazji koperty, na której miał być rzekomo rysunek atramentem Pabla Picassa (*Syrenka z młotem*, 1948, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie). Pod lupą w dużym powiększeniu okazało się, że jest to druk, reprodukcja rysunku pod tym samym tytułem (w zb. pryw. w Warszawie). Obserwacje te potwierdziło badanie pod mikroskopem. Zasadniczym wyznacznikiem był widok brzegu kreski, a nie dalsze powiększenia, ponieważ struktura atramentu i farby drukarskiej do pewnej wartości powiększenia była niemal identyczna.
- 10 W zbiorach graficznych Staatsgalerie w Stuttgarcie (z przedstawieniem twarzy z kości i obłych kształtów i z nagą kobietą, oba wykonane oł.).
- 11 za: L. Löpsinger, op. cit.
- 12 vide: www.dante-2000.de, strona poświęcona ilustracjom Dalego do *Boskiej Komedii* Dantego autorstwa W. Everlinga.
- 13 za: W. Schmied, *Dante und Dali. Über Dalis Illustrationen zur „Divina Commedia“*, w: Salvador Dali. Facetten eines Jahrhundertkünstlers, Würzburg 2005.
- 14 Salvador Dali und die Apocalypse de Saint Jean aus der Sammlung Rebmann von 1957-1960, kat. wyst. Kunsthalle, Drezno 2000, s. 54.
- 15 W. Everling, Dante La Divina Komedia. Illustrations de Dali. Wiedergefundener Zusammenhang von Text und Bildern. Ausstellung zu Salvador Dalis hundertstem Geburtstag, Hamburg 2000 oraz W. Everling, Dalis Sorgfalt als Autor, Leser und Illustrator, w: Salvador Dali. Facetten..., op. cit.
- 16 *Sculture originali inedite, opere do grafica*, kat. wyst., Mediolan 1996.
- 17 U podstaw takiego twierdzenia było zdanie, że *Impressum was printed on Nebiolo*, co po

angielsku może oznaczać zarówno druk z jakiegoś materiału o nazwie Nebiolo jak też maszynę o tej nazwie. Sugestię tę wysunął Albert Field, autor amerykańskiego katalogu oeuvre'u graficznego Dalego (A. Field, *The Official Katalog of the Graphic Works of Salvador Dali, Brana Fine Arts* 1996). Jego wątpliwości rozwiata korespondencja z Jeanem Estrade; za: www.dante-2000.de.

- 18 vide: A. Manicka, *Warsztat graficzny*, w: D. Folga-Januszewska, A. Manicka, *Salvador Dali. Illustrator. Prace z kolekcji Hannelore Neumann i Helmuta Rebmann*, Olszanica 2005, s.24.
- 19 ibidem, ss. 26–27. Interpretacja Everlinga wydaje się jednak bardziej przekonująca, chociażby w kontekście ilustracji do *Boskiej Komedii* polskich autorów, takich np. jak S. Mrożewski, którego *Justynian* ma niemal identyczną kompozycję jak u Dalego. Nie ulega wątpliwości, że Dali nie znał Mrożewskiego, lecz wygląda to na rodzaj schematu, właściwego dla tego przedstawienia.
- 20 S. Dali, *Journal d'un génie*, Paryż 1964, *Dziennik geniusza*, Gdańsk 1998, cyt. wg wyd. 2002, s. 34.

Matryca przemocy.

Tomasz Gryglewicz

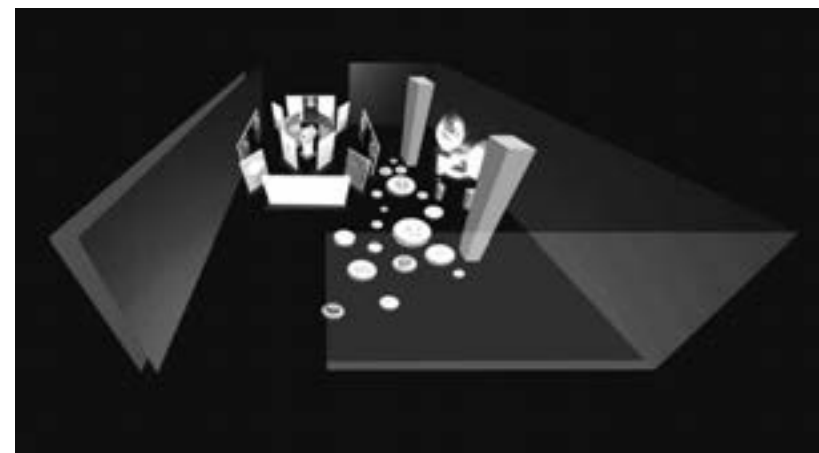
Prolog

Głównym tematem artykułu jest udział dwu polskich grafików: Andrzeja Bednarczyka i Ksawerego Kaliskiego na wystawie *Sunek*, która odbyła się w 2005 roku w ramach jubileuszowego 26. Biennale Grafiki w Lublanie, stolicy Słowenii. Zanim jednak omówię założenia ideowe i projekt prezentacji, który nazwałem wstępnie Matryca re-presji, będąc polskim komisarzem wystawy *Sunek* z ramienia Międzynarodowego Triennale Grafiki z Krakowa, chciałbym wyjaśnić genezę mojego pomysłu, wynikającego z wieloletniej refleksji na temat statusu grafiki na tle pozostałych dyscyplin artystycznych oraz w szerszym kontekście współczesnej sztuki i cywilizacji.

Ukonstytuowaniu się zjawiska grafiki artystycznej, jako wydzielonej i autonomicznej dyscypliny artystycznej, towarzyszy refleksja teoretyczna. Ponawiane jest pytanie, który z elementów składowych procesu konstituowania się przekazu graficznego jest rozstrzygający co do przynależności gatunkowej danego dzieła. Jedni upatrują specyfiki grafiki w posługiwaniu się abstrakcyjną, nieistniejącą w naturze, linią. Wiążąc grafikę z rysunkiem i pismem, motywują swoje stanowisko etymologicznie – greckie słowo *gráphein* oznacza zarówno rytować lub rysować, jak również pisać. Związek z pismem oznacza szerszą relację z literaturą, w czym upatruje się szczególnie rozbudowanej w grafice funkcji narracyjnej, owocującej licznymi cyklami i seriami. Natomiast posługiwanie się linią stwarza większą niż w innych dyscyplinach niezależność od bezpośredniego naturalnego modelu, umożliwiając szersze wprowadzanie wątków fantastycznych¹. Inna znowu grupa teoretyków dostrzega specyfikę grafiki w nośniku obrazu, jakim jest papier, akcentując związek jej z drukarstwem. Natomiast spora część badaczy skłonna jest z kolei uznać, że cechą konstytutywną grafiki jest zasada powielania obrazu.

Z pewnością wszystkie te trzy czynniki są charakterystyczne dla grafiki, niemniej jednak w możliwości powielania obrazu za pomocą matrycy widziałbym cechę najbardziej istotną i odróżniającą odbitkę graficzną od jednorazowego rysunku, który może być wykonany również na papierze, podobnie jak akwarela lub gwasz². Powyższa teza wynikała z obserwacji aktualnego wówczas zjawiska redefiniowania pojęcia grafiki w obrębie nowych kierunków awangardowych lat 60., do jakich w pierwszym rzędzie należał pop-art, który przy pomocy sitodruku powielał obrazy rekuperowane z prasowych ilustracji fotograficznych.

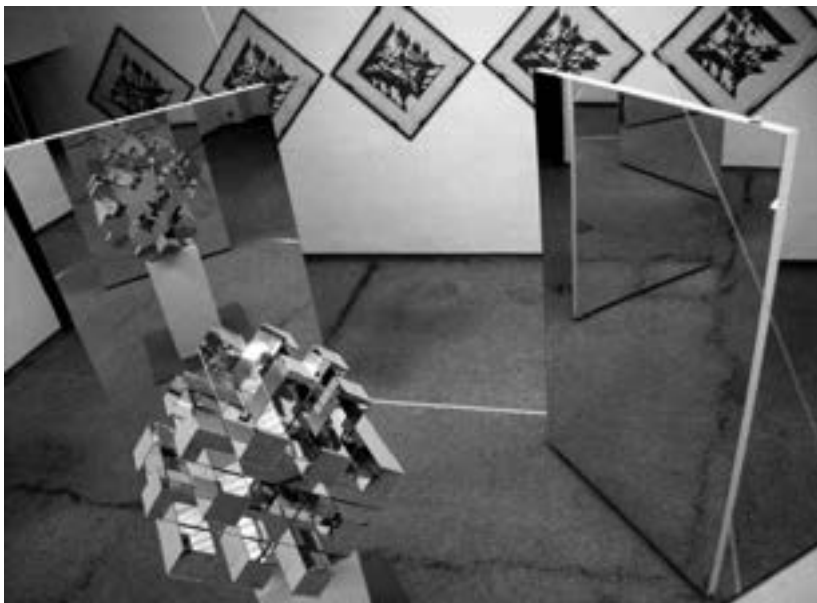
Podjęty przez polskich artystów dyskurs awangardowy uwidocznił się również na kolejnych wystawach Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie, przybierając formę refleksji nad granicami graficznego medium oraz – szerzej ujmując – nad definicją obrazu graficznego. Zadawano pytania, czy bogate wcielenie fotografii do prac graficznych nie wykracza poza ramy dyscypliny, podobnie jak odchodzenie od estetyki wizualnej na rzecz przekazu intelektualnego, poprzez wprowadzanie w obręb płaszczyzny obrazowej inskrypcji lub tekstu literackiego? Czy można za-



Projekt polskiej ekspozycji Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie na wystawę *Sunek* w zakładach tytoniowych Tobačna (26. Biennale Grafiki w Lublanie, 2005). Prace Andrzeja Bednarczyka: *Re-pro-duktor* i Ksawerego Kaliskiego, *Przeciw Nicości*. Wizualizacja Ksawery Kaliski.

kwalifikować jako grafikę łączenie tradycyjnych płaskich technik powielania, z jednorazową odbitką, rysunkiem, z przestrzennym reliefowym wytłoczeniem, collage'owym nawarstwieniem wielu obrazów i wreszcie – z przestrzenną konstrukcją?

Również 20 lat później, w latach dziewięćdziesiątych oraz aktualnie, na początku nowego stulecia, swoistym wyzwaniem dla sztuki graficznej stało się rozprzestrzenienie się nowych technologii przekazu, do których w pierwszym rzędzie należy zaliczyć zjawisko upowszechnienia się komputera i Internetu jako nośników i generatorów obrazu wizualnego. Zapis cyfrowy obrazu można potraktować jako swoistą matrycę, za pomocą której jest się w stanie powielać nieskończoną ilość takich samych obrazów, drukowanych na papierze lub odtwarzanych na monitorze, albo wyświetlanych na ekranie przy pomocy rzutnika. Również na wystawach krakowskiego Międzynarodowego Triennale Grafiki zaznaczała się fascynacja techniką komputerową, szczególnie poprzez eksponowanie wydruków jako odbitek graficznych. Pojawiły się także eksperymenty



Andrzej Bednarczyk, *Re-pro-duktor*. Fot. Andrzej Bednarczyk

wychodzenia grafiki w przestrzeń i tworzenie multimedialnych instalacji graficznych. Nowym technikom odpowiada nowa, postmodernistyczna estetyka, w której jak określili to Jean-François Lyotard coraz większą rolę odgrywa wirtualna rzeczywistość, tworzona z generowanych cyfrowo *niematerialiów* – *Les immatériaux* – jak brzmiał tytuł jego głośnej wystawy w Centre Pompidou w Paryżu w 1985 roku. Zatem również i współczesna grafika artystyczna musi znowu odpowiedzieć sobie na pytanie o własną tożsamość. Wobec nowych, coraz bardziej zaawansowanych mechanicznych i cybernetycznych technik i programów tworzenia, przekazywania oraz powielania obrazu, musi radykalnie przededefiniować się, aby nadążyć po raz kolejny za przekształcającym się coraz to w większym tempie otaczającym nas światem.

Pytanie o zmiany nowoczesnej sztuki graficznej w kontekście gwałtownego i radykalnego rozwoju elektronicznych mediów i na tle pogłębiającej się globalizacji współczesnego świata, zostało postawione na sesji teoretycznej, przygotowującej jubileuszową wystawę biennale w Lublanie. W ten sposób wystawa została pomyślana jako *proces*, rozpoczęty przez owo sym-



Ksawery Kaliski, *Przeciw Nicości*. Wizualizacja Ksawery Kaliski

pozum, a zakończony właściwą ekspozycją w dwu halach zakładów tytoniowych Tobačna w czerwcu 2005 roku, jako ostateczną *konkluzję* tego procesu. Stworzył ją zespół komisarzy reprezentujących różne instytucje, takie jak biennale lub triennale grafiki albo kolekcje muzealne, które współpracowały w ciągu pięćdziesięciu lat z Biennale Grafiki w Lublanie³. Ekspozycję nieprzypadkowo umieszczono na terenie industrialnym. Jej trudny do dosłownego oddania w języku polskim tytuł *sunek*, tłumaczony przez organizatorów angielskim słowem *thrust* (pchnięcie, dźgnięcie), nawiązywał do techniki produkcji papierosów, a zarazem oddawał ekspresyjną funkcję grafiki, powiązanej z procederami technicznymi.

Zadaniem wprowadzenia do przestrzeni fabrycznej, dzielonej z 18 innymi instytucjami wystawienniczymi, prac, które z jednej strony dobrze wkomponowywałyby się w przemysłowe otoczenie, z drugiej strony odpowiadałyby na pytanie o alternatywne możliwości języka grafiki wobec nowej rzeczywistości i nowoczesnych technologii przekazu było trudne i wymagało znalezienia wspólnego mianownika między elektronicznymi nośnikami obrazu a tradycyjnymi technikami graficznymi. Jest nim zasa-



Polska ekspozycja na wystawie *Sunek* w Lublanie: instalacje Ksawerego Kaliskiego *Przeciw Nicości* i Andrzeja Bednarczyka, *Re-pro-duktor*, wernisaż 23.06.2005. Fot. Tomasz Gryglewicz

da powielania obrazu za pomocą matrycy, negatywu. W ostatecznym projekcie, wobec ograniczonej przestrzeni oraz skrajnie mało kameralnego charakteru wnętrza, niesprzającego skupionej kontemplacji tradycyjnego druku na papierze, ograniczyłbym do dwu instalacji graficznych, wymienionych wyżej artystów.

Zastanawiając się nad wymową ideową wystawy, stwarzającą wspólną płaszczyznę dla różnych formalnie wypowiedzi graficznych, nawiązałem do wówczas diskutowanego na różnych forach intelektualnych problemu represyjności kultury.⁴ Kojarząc fundamentalne dla sztuki graficznej wyobrażenie multiplikującej obraz matrycy z represyjnym charakterem cywilizacji zachodniej czasów nowożytnych, zaproponowałem opatrzenie wystawy właśnie tytułem *Matryca re-presji*. Nawet patrząc od strony tematycznej dostrzegamy silne związki grafiki z represyjnością, gdyż bardzo wiele serii graficznych, takich jak *Apokalipsa* Dürera, *Wielkie niedole wojny* Jacquesa Callota lub *Okropności wojny* Francisco Goyi, czy przykład z nowoczesnej polskiej grafiki, cykl *Rowerzysta* Mieczysława Wejmana, bezpośrednio przedstawiają motyw przemocy.



Ksawery Kaliski, *Przeciw Nicości* wernisaż wystawy *Sunek*, Lublana 23.06.2005. Fot. Tomasz Gryglewicz

Matryca re-presji

W schematach funkcjonowania informacji wizualnej, elementem odróżniającym grafikę od rysunku lub malarstwa jest matryca. To z niej odbija się obraz, zazwyczaj w wielu egzemplarzach. Rewolucja druku, którą przeanalizował Marshall McLuhan i równoległa rewolucja druku obrazu, czyli grafiki, rozpoczęła w ramach cywilizacji europejskiej nową jakościowo epokę nowożytną, w której rośnie trwałość i szybkość przekazywanych informacji w gwałtownym tempie w porównaniu z czasami książki pisanej ręcznie i obrazu wykonywanego w jednym egzemplarzu. Zasada obicia wielu takich samych elementów przy pomocy stempla-matrycy otworzyła drogę do cywilizacji masowego powielania takich samych elementów, nie tylko pisma drukowanego i grafiki, ale wszelkich standardowych wyrobów przemysłowych. Konsekwencją pomysłu posłużenia się matrycą – wzorem i negatywem – jest obecny świat, wypełniony powielanymi w setkach, w tysiącach lub nawet w milionach, egzemplarzy identycznymi przedmiotami, obrazami, ideami. Multiplikacja stała się zasadą istnienia.

Czym jest matryca, jak wieloznaczne i pierwotne znaczenia wiążą się z tym terminem może wytłumaczyć łacińska etymologia tego słowa:



Ksawery Kaliski, *Przeciw Nicości* (fragment), wernisaż wystawy *Sunek*, Lublana 23.06.2005. Fot. Tomasz Gryglewicz

materia – materia, materiał, *matris* – matka, *matrix* – macica, pień. W procesie powstawania odbitki graficznej matryca odciska obraz na papierze, czyli wywiera presję, łacińskie słowo *premo*, *pressi*, *pressum* – cisnąć, wyciskać, wytłaczać. Od tego słowa z kolei wywodzą się takie terminy stosowane do przekazu artystycznego jak *impresja* – wrażenie i ekspresja – wyrażenie. Lecz także łacińskie *presso*, oznacza uciskać, przytłaczać, a rzeczownik *repressor*, to określenie pogromcy i tyrana. Stąd wypływa termin *represja*, sztykana, przemoc.

Nowożytną cywilizację europejską, której konsekwencją jest współczesny nam świat, cechowało nie tylko niebywałe przyspieszenie i rozwój wszelkich dziedzin kultury, także odkryć geograficznych i generalnie wymiany informacji umożliwianej poprzez masowe powielanie jej i rozpowszechnianie, ale również agresja, podboje i wojny na nieznaną dotąd skalę. We współczesnej nam rzeczywistości stykamy się z nieograniczonymi możliwościami przekazu, zwłaszcza od kiedy pojawiły się środki mechanicznej kopii obrazu w fotografii, filmie, telewizji, wideo oraz w komputerze wraz z innymi technikami cyfrowej rejestracji, powielania i przesyłania. Lecz równocześnie żyjemy w rzeczywistości wysoce represyjnej. Spotykamy się na co dzień nie tylko z represjami politycznymi i społecznymi, ale także stałą presją wywierającą na nas otaczające i atakujące obra-



Andrzej Bednarczyk, *Re-pro-duktor*, wernisaż wystawy *Sunek*, Lublana 23.06.2006. Fot. Tomasz Gryglewicz

zy w reklamie, publicystyce, propagandzie i ideologicznej indoktrynacji. Artyści polscy – w warstwie treści i nastroju – odzwierciedlają traumę niedawnych doświadczeń *represyjnego* państwa, wprost lub pośrednio, metaforycznie. Z drugiej strony owo traumatyczne doświadczenie wyczula ich na wszelkie formy przemocy i represji.

Koncepcja wystawy

Wystawione prace reprezentują różne postawy wobec definicji grafiki. Dwaj artyści w różny sposób poruszają wiodący temat wystawy, który brzmi *matryca re-presji*. Andrzej Bednarczyk zaproponował wieloelementową, przestrzenną instalację graficzną pt.: *Re-pro-ductor*. Pojawia się w niej naczelny wątek odbicia (także lustrzanego) i re-presji wywieranej na odbiorcę. Jak pisze autor w autokomentarzu: *zbudowana jest ona z trzech odrębnych elementów dynamicznie na siebie oddziałujących: 1. cykl kompozycji graficznych na papierze: »Kwadratowe portrety liczb, w ciągu przemian od zera do nieskończoności«, 2. lustrzany obiekt: »Kosmogon – zasada przeplotu« wraz z lustrzanymi taflami, 3. widzowie wchodzący w przestrzeń instalacji.*

W cyklu: *»Kwadratowe portrety liczb, w ciągu przemian od zera do nieskończoności«* każda następna kompozycja powstaje ze złożenia mikro- i makro-obrazu poprzedniej, zgodnie z przyjętym algorytmem przekształceń



Devorah Sperber, Instalacja ze szpilek kolorowych nici, wernisaż wystawy *Sunek*, Lublana 23.06.2006. Fot. Tomasz Gryglewicz

i postępowania. Kompozycja poprzednia staje się więc matrycą następnej, ta zaś staje się matrycą kolejnej, potencjalnie *ad infinitum*. Każda zatem, niesie w sobie piętno, pamięć o wszystkich ją poprzedzających, co więcej, jest nimi totalnie *zdeteminowana*.

Obiekt: *»Kosmogon – zasada przeplotu«* jest zespołem powierzchni lustrzanych *samoodbijających się w sobie, potencjalnie ad infinitum*. Dochodzi tutaj do zjednoczenia tego, co odbijane, tego, co odbija i samego odbicia w jednej, dynamicznej kompozycji *samo-namnażających się obrazów*.

Potencjalny odbiorca wchodząc w przestrzeń instalacji, dostrzega kształty materialnych obiektów, ich wzajemne odbicia oraz odbicie swojej postaci, jak i postaci współ-odbiorców. Ponieważ odbiorca nie ma możliwości oglądania instalacji z pominięciem swojego odbicia, staje się on *nieusuwalną częścią* percypowanej kompozycji.

Pomiędzy stalowymi barierami wyznaczającymi dopuszczalne dukty przejść, lustrzanymi ekranami reprodukującymi otoczenie, a geometrycznymi liniami przekształceń, *»Re-pro-ductor«* tworzy przestrzeń drukującą sobą, na sobie, samą siebie i wszystko, co wpadnie w jej obręb.

Kolejnym artystą, tworzącym instalacje graficzne i posługującym się technologią cyfrową, jest Ksawery Kaliski, którego jedna z prac zwróciła uwagę na wystawie Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej – Kraków 2003



Devorah Sperber, *Mona Lisa* Leonarda ze szpilek kolorowych nici, fragment instalacji. Wernisaż wystawy *Sunek*, Lublana 23.06.2006. Fot. Tomasz Gryglewicz

towarzyszącej Międzynarodowemu Triennale Grafiki 2003. Na wystawę w Lublanie zaprojektował on dzieło pt.: *Przeciw Nicości – Całość i Nieskończoność*. Oddajmy głos samemu artyście: *Interaktywna instalacja graficzna powstała w 2005 roku w bardzo ważnym momencie mojego życia. Jest to rodzaj manifestu, lub raczej zadumy nad niezmierzalnością ludzkich uczuć, nad tym, że »zewnętrzność« nie jest w stanie zaingerować głęboko w naszą »wewnętrzność«. Oczywiście są przykłady, kiedy nasza »wewnętrzność« zostaje mocno naruszona, ale wtedy powstaje w nas rodzaj pewnej blokady tego, co najcenniejsze. Stajemy się zamknięci i hermetyczni w swoich uczuciach do Innego. Każdy człowiek poszukuje Innego ...kimkolwiek by nie był.*

Dlaczego Przeciw Nicości? Jeśli człowiek zamyka się ...trwa w Nicości. Nie żyje po to by się oddalać w Niebyt i trwać w Nicości, lecz żyje po to by realizować się w Innym, tyle że przez miłość. Całość i nieskończoność – kiedy jest całość, a kiedy nieskończoność?

W instalacji całość stanowią kokony, postaci w nich zamknięte i to co je otacza, czyli świat zewnętrzny, który stara się manipulować relacją między Ja i Inny za pomocą pierścieni i interaktywnej podłogi w kształcie okrągłych platform. Dosłownie można powiedzieć, że świat zewnętrzny wchodzi w, przygotowuje i wyciska presję (re-presjonuje) na »wewnętrzności« poprzez interaktorów, którzy poruszają się po platformie oraz przy pomocy obręczy manipu-



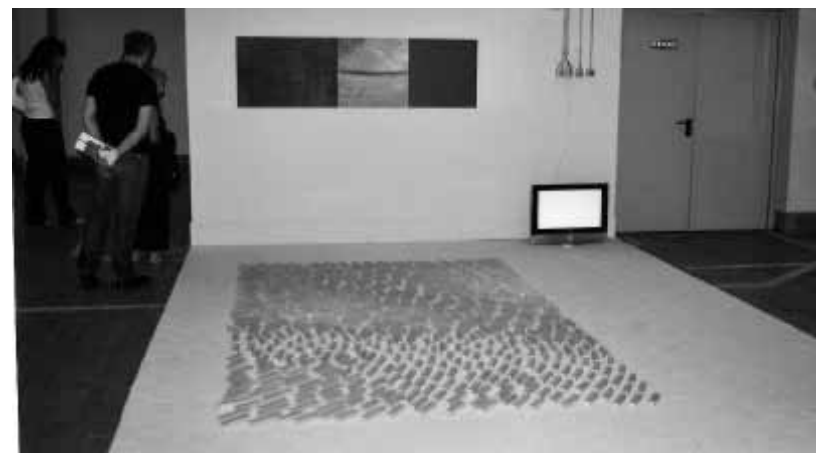
Rimer Cardillo, Prace na wystawie *Sunek*, wernisaż, Lublana 23.06.2006.
Fot. Tomasz Gryglewicz

lują dłońmi. W ten sposób »wewnętrzność« (inaczej mówiąc system wartości archetypicznych, uczucia, matryca zachowań, przeżyć itp.) zostaje naruszona, zostaje represjonowana.

Nieskończoność jest tym co powstaje pomiędzy kokonami, to tak zwana: asymetria relacji międzyosobowej. Jest to rodzaj specyficznego ukierunkowania się bytu z istotą układu Ja-Inny, układu który wychodzi »od siebie« ku Innemu. Tak zarysowane elementy ukazują dopiero przejście od Całości do Nieskończoności, są deklaracją i manifestem przeciw Nicości.

Epilog

Wieczorem 23 czerwca 2005 roku odbył się huczny wernisaż wystawy *Sunek* na terenie zakładów tytoniowych Tobačna w Lublanie, poprzedzony konferencją prasową, na której ogłoszono wyniki konkursu. Wielką Nagrodę 26. Biennale Grafiki otrzymało Triennale Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe, z Puerto Rico. W mojej opinii decyzja jury była nietrafna, gdyż nie oparła się na analizie formy artystycznej, a raczej była rezultatem ulegania modzie na tematykę poskolonialną i tzw. kreolizację kultury. Zdecydowanie najlepszymi były jednak trzy prace, zarówno pod względem oryginalności koncepcji, jak i silnego efek-



Ingrid Ledent, Instalacja na wystawie *Sunek*, wernisaż, Lublana 23.06.2006.
Fot. Tomasz Gryglewicz

tu realizacyjnego. To prace Devorah Sperber, reprezentującej Brooklyn Museum z Nowego Jorku, Ksawerego Kaliskiego i Andrzeja Bednarczyka.

Sperber zaprezentowała dużą instalację, będącą jakby ironicznym komentarzem do znanego bestsellera *Kod Leonarda da Vinci* Dana Browna. Obrazy Leonarda *Mona Lisa* i *Ostatnia Wieczerza* skonstruowane z barwnej mozaiki szpilek nici (a więc kobiecego materiału według feministycznych poglądów na sztukę) scalały w oku widza dołączone do instalacji soczewki. Głównym elementem wizualnym wideoinstalacji Ksawerego Kaliskiego były dwa wiszące kokony, na których wyświetlany był rzutnikiem multimedialnym obraz generowany przez komputer, ukazujący w ruchu dwie nagie, przekształcane wizualnie, postacie kobiety i mężczyzny. Widzów przyciągała możliwość modelowania obrazów rękami, za pomocą czujników umieszczonych w pierścieniach i nogami, na rozłożonych matach, połączonych z komputerem. Efekt był bardzo sugestywny, można rzec poetycki, odpowiadający symbolice, zawartej w tej pracy.

Z instalacją cybernetyczną Kaliskiego kontrastowała wielka konstrukcja Andrzeja Bednarczyka, składająca się z szeregu ekranów, na których przymocowane były czarno-białe, abstrakcyjne rysunki, będące geometrycznymi „obrazami” liczb oraz wielkie lustra. W środku błyszczał tajemniczo lustrzany obiekt *Kosmogonu*, przyciągający wzrok swoim



Massimo Bartolini, *Studio per Infinito*, (1992), wernisaż wystawy *Sunek*, Lublana 23.06.2006. Fot. Tomasz Gryglewicz

krystalicznym pięknem minimalistycznej rzeźby. Widzowie poruszali się urzeczonymi w tym lustrzanym labiryncie.

Ogólnie rzecz biorąc w przestrzeni dwu hal fabrycznych, połączonych w kształcie litery L, sprawdziły się jedynie instalacje graficzne lub projekcje. Tradycyjna grafika zupełnie ginęła, wymagając percepcji wy-ciszonej i skupionej, a więc wnętrza zdecydowanie bardziej kameralnego i neutralnego. Z innych realizacji, godnych wymienienia, należałoby zwrócić uwagę na bardzo rozbudowaną ekspozycję urugwajskiego artysty Rimera Cardillo, reprezentującego jednakże Proyecto'ace, z Buenos Aires, czyli Argentynę, gdzie swoistym modułem dla wielu prac, zarówno płaskich, jak i przestrzennych, był wtopiony w papier martwy ptaszek.

Jedną z reprezentantek organizatorów była Ingrid Ledent, autorka wideoinstalacji, w której obok wiszącej grafiki i emitującego obrazy monitora, wprowadzona została kompozycja z luźno ułożonych na podłodze elementów ceramicznych. Ceramiczną grafiką, umieszczoną na podłodze małego pokoiku, była kompozycja Massimo Bartolini *Studio per Infinito* (1992) reprezentująca Istituto Nazionale per la Grafica z Rzymu. Natomiast do tematyki ekologicznej nawiązywała instalacja graficzna Tuiji



Tuiji Arminen, *Prace* na wystawie *Sunek*, wernisaż, Lublana 23.06.2006. Fot. Tomasz Gryglewicz

Arminen z fińskiego Międzynarodowego Triennale Grafiki *Graphica Creativa* w Jyväskylä z wiodącym motywem drzew na rozklejonych na ścianach i filarach hali wielkich kartonach. Nie obyło się również bez akcji plastycznej w wykonaniu Światosława Ponomariowa, autora bardzo kolorowych wydruków komputerowych, reprezentanta Nowosybirskiego Biennale Współczesnej Grafiki (kurator Władimir Nazanskij), który usypywał piaskowe kręgi za pomocą wiszącego na linie, zataczającego koła, pojemnika z otworem.

Uważam, że 26. Biennale Grafiki w Lublanie w 2005 roku było bardzo udane (mimo pewnych niedociągnięć, do których w pierwszym rzędzie zaliczyć należy brak katalogu, niedociągnięć wynikłych – jak to często bywa – z problemów finansowych). Pomysł stworzenia wystawy przez 18 kuratorów (przejęty w pewnym stopniu z Biennale Weneckiego z roku 2003) okazał się bardzo trafny, podobnie jak poprzedzające wystawę sympozjum. Udział naszych artystów, reprezentujących Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, oceniam jako znaczny sukces. Ich prace zostały przyjęte z aprobatą, niekiedy wręcz entuzjastycznie przez wernisażową publiczność, o czym miałem możliwość przekonać się naocznie.



Światosław Ponomariow, Akcja plastyczna na wernisażu wystawy *Sunek*, Lublana 23.06.2006. Fot. Tomasz Gryglewicz

- 1 Stanowisko to reprezentował m.in. Mieczysław Wejman w niepublikowanym tekście *O sztuce graficznej* (maszynopis, w zbiorach syna artysty, Stanisława Wejmana).
- 2 Po raz pierwszy rozwinąłem tę myśl i umotywowałem podczas dyskusji w trakcie sesji naukowej, zorganizowanej w dniach 17 i 18 maja 1972 r. przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego przy współudziale IV Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie, będąc jeszcze studentem IV roku. Moje stanowisko podsumował krótko i trafnie Mieczysław Porębski: *Na inne analogie i inne sprzeczności w samej sferze technicznej graficznego proceduru zwrócił uwagę Tomasz Gryglewicz, mówiąc o pośredniczącej i umożliwiającej zarazem powielenie roli negatywu – płyty, kliszy, sztańcy, która przejmując rolę narzędzia, ale narzędzia paradoksalnego, bo nie tylko zostawia ono ślad, ale i samo jest śladem, śladem samopowielającego się dowolną ilość razy twórczego przesłania*. M. Porębski, *Postowie*, w: *Grafika wczoraj i dziś*, Kraków 1974, s. 188
- 3 Były to następujące instytucje: Bharat Bhavan International Print Biennial, Bhopal, Indie, Bibliothèque Nationale de France, Paryż, Francja, Birmingham Museums and Art Gallery, Wielka Brytania, Brooklyn Museum, New York, USA, Calcografia Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt, Hiszpania, Egyptian International Print Triennial, Giza, Egipt, *Graphica Creativa* International Print Triennial, Jyväskylä, Finlandia, Mednarodni grafični likovni center, Lublana, Słowenia, Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, Polska, Istituto Nazionale per la Grafica, Rzym, Włochy, National Taiwan Museum of Fine Arts, Tajwan, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum z Grazu, Austria, Nowosibirska Biennale sovremennoj grafiki, Nowosybirsk, Rosja, Proyecto'ace, Buenos Aires, Argentyna, San Juan Poly/Graphic Triennial: Latin America and the Caribbean, Puerto Rico, Sezon Museum of Modern Art, Karuizawa, Japonia, Meždunarodno triennale na grafikata, Sofia, Bułgaria, Tallin Print Triennial, Estonia.
- 4 T. Gryglewicz, *Sztuki plastyczne. Konteksty przemocy*, w: J. Chrobaczyński, W. Wrzesiński (red.), *Dramat przemocy w historycznej perspektywie*, Kraków 2004, ss. 207–213; także dyskusja w trakcie XVII Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich, Kraków 2004.

Czy istnieje znak bez sensu?

Wstęp

Prezentowany tekst jest relacją z prowadzonych badań, rozpoczętych studiami nad problemem abstrakcji i procesami kształtowania się formy poznawczej w procesie poznania w filozofii św. Tomasza z Akwinu oraz badaniami, które miały wyjaśnić co jest przyczyną nie stosowania ilustracji w publikacjach filozoficznych. Odpowiedź na ten ostatni problem zwracała uwagę na pojęcia – struktury i jej hierarchie – jako główne elementy, które łączą model intelektualny myśli z wewnętrzną strukturą obrazu, który jest jego przedstawieniem. Porównanie sposobów użycia wizualnych przedstawień w tekstach Platona i Arystotelesa nie rozwiązało jednoznacznie tego problemu. Nie można było więc stwierdzić, czy brak ilustracji jest wynikiem cech charakteru filozofa, czy też wynika z samej istoty obrazowego przedstawienia. Dalsze badania nad strukturą wewnętrzną obrazu jako czegoś, co jest odczytywane jeszcze przed rozpoznaniem poszczególnych elementów obrazu i ich znaczeń postawiły problem znaku oraz jego znaczenia. Chodzi o to, czy znak jest nierozdzielnie związany ze znaczeniem, czy też jest możliwe rozłączenie znaku i znaczenia, a jeśli tak, to jakie muszą być spełnione warunki, by to było możliwe.

Pytanie

Postawieniu pytania towarzyszą pewne warunki. Jednym z nich jest założenie, że pytanie ma sens. Sensem pytania – używając określeń Gadamera – jest kierunek, z którego ma nadejść odpowiedź. Postawienie pytania zakłada również zgodę na to, że się nie wie. Nikt przecież nie pyta o to, co wie. Pytanie to w końcu stwierdzenie, że odpowiedź nie jest znana. Sumując – pytać to wypatrywać kierunku, z którego ma nadejść odpowiedź; to być przekonanym o tym, że się nie wie oraz, że odpowiedź nie jest ustalona.

Rozmowa, tekst, sens

Gadamer opisując fenomen rozmowy wskazuje na to, że zastosowanie pojęcia metody do jej opisu jest skazane na niepowodzenie. Wyróżnienie poszczególnych elementów rozmowy oraz związków pomiędzy nimi nie prowadzi do określenia istoty tego procesu. Niemożliwość przewidzenia skutków rozmowy tzn., że może się powieść lub nie, przybliża rozmowę do gry. Nieprzewidywalność rozmowy czy zatracenie się w rozmowie, to cechy wspólne rozmowie i grze. Gadamer stwierdza, że rozmowa ma swojego ducha i że (...) *stosowany w niej język niesie ze sobą własną prawdę, tzn. »odkrywa« i wyzwala coś, co odtąd zaczyna istnieć.*² Wskazuje również, że rozumienie nie polega na wstawianiu się w czyjeś położenie i doznawaniu jego przeżyć, lecz na porozumieniu. Doświadczenie sensu dokonuje się w rozumieniu. Tym więc, czego doświadczymy w rozmowie, to przede wszystkim sens. Rozmowa jest więc procesem, w którym chcemy zrozumieć to, co drugi rozmówca mówi. To ważne stwierdzenie, ponieważ oznacza ono, że rozumienie odnosi się nie do osoby, z którą rozmawiamy, lecz do tego, co ona mówi. Pogląd wyrażany przez osobę musimy więc odnieść do własnych poglądów i zapatrywań.

Sytuacja porozumienia w rozmowie przyjmuje hermeneutyczny sens, gdy chodzi o rozumienie tekstów. Gadamer mówi o hermeneutycznej rozmowie również w przypadku sytuacji jaka ma miejsce pomiędzy interpretatorem a tekstem. Porozumieniu w rozmowie odpowiada symetryczna relacja pomiędzy interpretatorem a tekstem. Sądzi również, że można mówić o hermeneutycznej sytuacji w przypadku tekstów. Co prawda ta sytuacja nie jest taka sama jak rozmowa, ale przyjmując, że teksty są utrwalonym uzewnętrznieniem życia, to drugim partnerem hermeneutycznej rozmowy jest tekst. Prowadzi to w konsekwencji do bardzo ciekawego wniosku. Podobnie jak wypracowaniu porozumienia w rozmowie musi towarzyszyć wysiłek (który można nazwać procesem rozumienia i porozumienia), w którym mają udział obie rozmawiające osoby, tak też w relacji interpretator – tekst wysiłek uzgodnienia rozumienia i porozumienia uwzględnia własne idee interpretatora. Rozumienie więc jest procesem dynamicznym – chyba można użyć analogii gry – relacja interpretator-tekst jest rodzajem gry, w której wygranym jest sens interpretowanego tekstu.

Język, rozum, rzecz

Interpretacja nie następuje po rozumieniu, lecz zawiera się w nim. Interpretacja pozwala rozumieniu dojść do głosu, a tym samym rzeczy, o której tekst mówi. Jednym z istotnych problemów dotyczących języka wspomnianych przez Gadamera jest pogląd o nieodpowiedniości języka do nieskończonej niemal woli i rozumienia. Myśl ta streszcza się w potocznym przekonaniu niemożności opisanie choćby wewnętrznego świata przeżyć. Z jednej strony sztywna forma języka, z drugiej ruchliwy strumień przeżyć. Gadamer stwierdza, że takie myślenie jest wynikiem niewłaściwego pojmowania związku języka z rozumem. Nie jest chyba tak, że nieograniczona myśl jest przycinana do formy języka, tak że to, co się nie zmieści pozostaje w umyśle jako niemożność wyrażenia się. Należy raczej przyjąć, że myśl w pełni wyraża się w języku. Bez języka myśl byłaby nieukształtowana. I stąd zdanie Gadamera, że *język jest językiem samego rozumu*.³ Język jest językiem samego rozumu, to znaczy, że język jest blisko rzeczy, którą nazywa.

Logos i verbum

Szukając właściwego rozwiązania problemu jedności myśli i języka (nie znajduje go w językoznawstwie i filozofii języka), zwraca się Gadamer do dwóch przestrzeni: greckiego *logosu* i chrześcijańskiego *verbum*. Te dwie przestrzenie wzajemnie się przenikają kształtując pojęcie języka w myśli zachodnioeuropejskiej. Jedność rzeczy i słowa była od dawna tak oczywista, że nazwę uznaje się za część nosiciela. Grecki termin *onoma* określający słowo, oznacza nazwę, a zwłaszcza nazwę własną, czyli imię. Słowo to nazwa i imię. Imię ktoś nosi i ktoś na nie reaguje. Filozofia grecka uznała, że słowo jest tylko imieniem, czyli nie reprezentuje prawdziwego bytu. Wiara i niewiara w słowo tak rozumiane to pole, na którym Grecy umieszczali relacje pomiędzy słowem a rzeczą. Wiara i niewiara w słowo rodzi zwątpienie w prawdziwość słowa. Rozważania, czy pomiędzy słowem a rzeczą powinna istnieć jedność są tłem platońskiego *Kratylosa*, który jest uznawany za podstawowe dzieło greckiej myśli o języku.

W *Kratylosie* są przedstawione dwie teorie, które w odmienny sposób określają stosunek słowa i rzeczy. (1) Teoria konwencjonalistyczna

– jedyne źródło znaczeń słów, to jednoznaczne uzgodnienie i praktyka. (2) Teoria podobieństwa – każde słowo oddaje właściwie rzecz. Naturalna zgodność słowa i rzeczy (pojęcie słuszności). Skrajność obydwu teorii powoduje, że w konkretnych sytuacjach nie muszą się wcale wykluczać. Pokazane przez Platona dwie skrajne teorie mają na celu stwierdzenie, że w języku nie jest możliwa żadna prawda i że byt musi być poznawany bez słów. Oznacza to, że to nie słowo otwiera dostęp do prawdy. Odpowiedniość słowa można poznać na podstawie poznania rzeczy. Platon unika rozważania rzeczywistego stosunku słowa do rzeczy. Językowość poznania jest tutaj traktowana na równi ze złudzeniami optycznymi. Czyste myślenie idei jest dialogiem duszy z samą sobą i jest nieme. *Logos to strumień wychodzący od takiego myślenia i rozbrzmiewający przez usta*.⁴ Tak można to określić słowami Gadamera. Związek poznania z językiem jest uznawany tylko jako jeden z momentów poznania. Sumując – odkrycia Platona zakrywają istotę języka.

Związek poznania z językiem ponownie podnosi chrześcijańska idea inkarnacji, która lepiej niż greckie idee wyjaśnia ten problem. Niegrecka idea stworzenia była opisywana w kategoriach cudu języka. To co najistotniejsze – rzeczywisty zbawienny czyn, misterium inkarnacji opisywany jest w kategoriach języka. Zabrzmienie słowa w Ewangelii św. Jana jest interpretowane jako cud równy przybraniu przez Boga ludzkiej postaci. Słowo mówi jaka rzecz jest i nie jest czymś dla siebie, lecz chce być dla kogoś. Istotą słowa jest ujawnianie. Stan rzeczy – mówi Gadamer – jest uporządkowany pod kątem zakomunikowania go. Proces poznania nie kończy się słowem, lecz słowo jest samym procesem poznania.

Bóg, Samuel i Heli

Do zamierzonej analizy hermeneutycznej potrzebny był tekst, który zawierałby trzy elementy: (1) źródło znaku, (2) ktoś kto wie, jaki jest sens znaku i (3) ktoś, kto sensu znaku nie zna. Historia powołania Samuela pochodząca z *1 Księgi Samuela* spełnia te wymagania.⁵

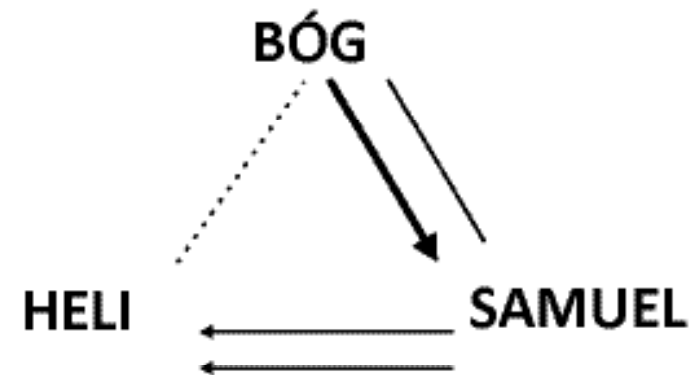
Jest noc. Chwila przed świtem. Zdarzenie rozgrywa się w oświetlonej światłem nieustannie płonącego świecznika wnętrzu świątyni, w której znajduje się Arka Przymierza. Uczestnikami są Bóg, kapłan Heli i Samu-

el, młody chłopak służący w świątyni. Heli i Samuel śpią. Połączenie faktu snu i słabego wzroku Helego w kontekście palącego się świecznika Bożego (dającego światło na śpiącego) ma na celu wykluczenie zmysłu wzroku. Heli nie tylko wie jakie jest znaczenie znaku-Słowa, ale również kiedy on nastąpi. To, że Bóg wybiera parę Samuel – Heli jako *środowisko znaku-Słowa* nie jest jasne. Odczytywanie znaczenia znaku dokonuje się stopniowo. Samuel jest *drugą częścią* pary. Również śpi, ale jego oczy są niewidzące z racji snu. Są widzące potencjalnie. W przestrzeni świątyni, w świetle świecznika i zbliżającego się poranka, przy chorych oczach Helego i śpiących oczach Samuela odzywa się GŁOS. Bóg odzywa się do Samuela. Początki znaczenia znaku, to zmysłowe poznanie. Ta sytuacja powtarza się trzy razy. Reakcja Samuela w tych trzech przypadkach jest taka sama, tzn. Samuel myślał, że to Heli go woła, idzie do niego. Reakcja jest taka sama, ale za każdym razem umieszczona w innym kontekście. Cała historia tutaj opisana sprawia wrażenie, jakby to było jedno zdarzenie, które dla jakichś celów zostało rozbite na trzy sekwencje. Samuel za każdym razem wie więcej i można przypuszczać, że zacznie się sam czegoś domyślać. Tak jednak się nie dzieje. Niezmienność reakcji Samuela można tłumaczyć jego wiekiem, nieumiejętnością rozeznawania wewnętrznego, posłuszeństwem lub innymi powodami. Samuel odpowiada trzy razy tak samo. Kiedy po raz trzeci Heli słyszy odzywającego się Samuela mówi mu jak ma odpowiedzieć: *Mów, Jahwe, bo słucha sługa Twój*. Samuel, ten który trzy razy mówi do Helego tak samo, teraz jednak zachowuje się inaczej; usuwa z tego, co mu przekazał Heli słowo *Jahwe* i zmienia kolejność słów z *słucha sługa twój* na *sługa twój słucha*. Ta zmiana to nie stylistyka językowa. Dokonuje się zaraz po fakcie opisanym w wersji dziesiątej: *I przyszedł Jahwe, stanął obok i zawołał jak poprzednio*. Najbardziej niewyjaśnionym elementem jest sytuacja, kiedy po raz czwarty odzywa się Bóg. Zanim Samuel usłyszy po raz czwarty głos Boga dokonuje się proces złożony z trzech części: (A) Przybycie Pana; (B) „stanął”, zakończył się jakiś ruch; (C) Głos. Analiza tekstu rozbiła go na mniejsze fragmenty. Zostały one ponumerowane odpowiednio od 01 do 18 i pogrupowane na pięć grup od (I) do (V). Wszystkie elementy zostały przedstawione w schematach graficznych, w których zamiast fragmentu tekstu podano odpowiadające mu oznaczenie.

Schemat 1

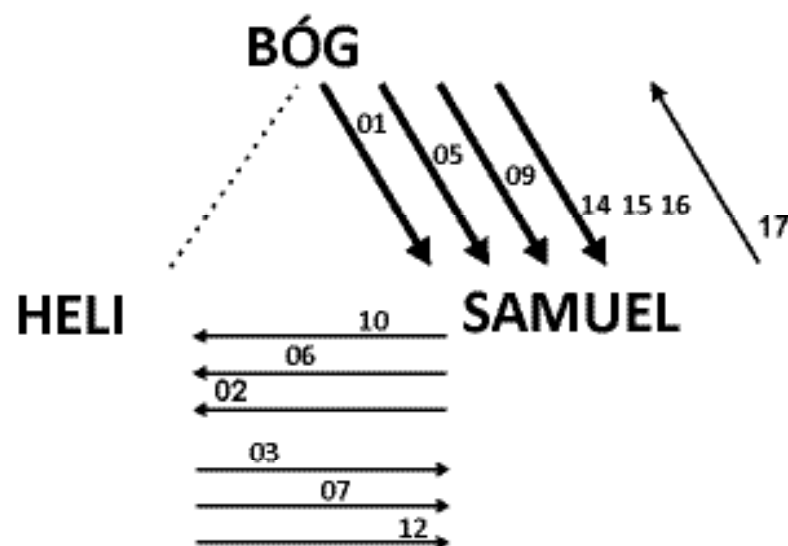
Schemat 1 przedstawia relacje pomiędzy trzema podmiotami analizowanej akcji. Pomiedzy Bogiem a Samuelem oraz Samuelem a Helim zachodzi relacja dwustronna. Pomiedzy Bogiem a Helim zachodzi relacja, ale tekst wskazuje na to, że miała ona miejsce w przeszłości i dlatego nazwałem ją nieczynną, choć konieczną. Ponieważ mamy do czynienia z trzema podmiotami umieściłem nazwy w ramionach trójkąta.

Bóg – Samuel, relacja dwustronna; Heli – Samuel, relacja dwustronna; Bóg–Heli, relacja zaistniała kiedyś, teraz nieczynna, choć konieczna.



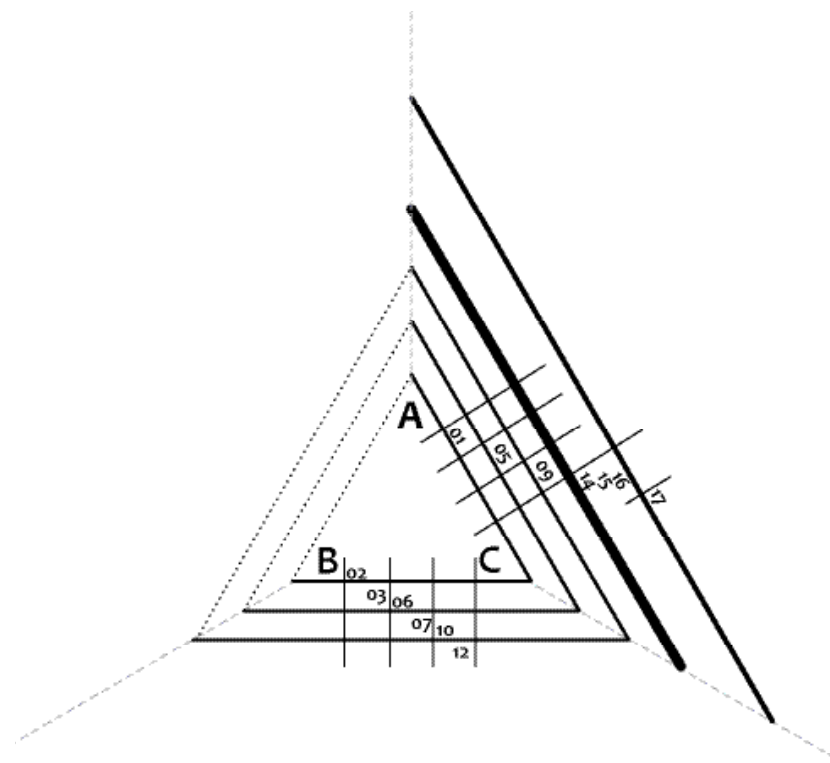
Schemat 2

Schemat 2 stanowi połączenie ponumerowanych fragmentów tekstu ze schematem 1. Relacjom zostały tutaj przypisane nie tylko numery, lecz również strzałki. I tak Samuel zwracał się do Helego trzy razy – 02, 06, 10; odpowiednio Heli odpowiadał Samuelowi trzy razy – 03, 07, 12; Jahwe (Bóg) zwracał się do Samuela w tym fragmencie cztery razy – 01, 05, 09 oraz 14, 15, 16 (ta relacja zostanie wyjaśniona dalej). Samuel natomiast zwraca się do Jahwe raz – 18. Pomiędzy Helim a Samuelem otrzymujemy sześć relacji-strzałek, pomiędzy Samuelem a Jahwe pięć relacji-strzałek.



Schemat 3

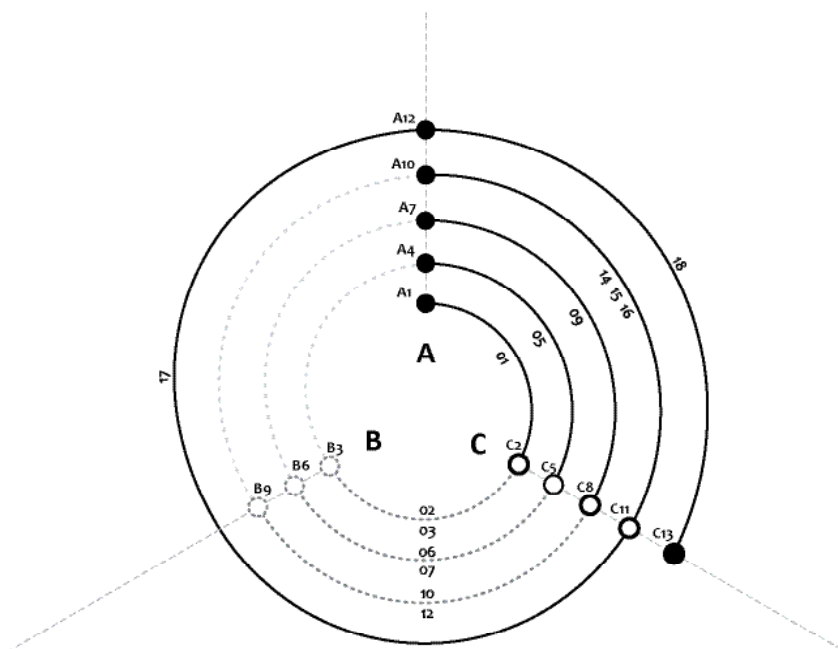
To kolejny stopień uogólnienia. A – Bóg; C – Samuel; B – Heli. Relacje mają postać linii z określeniami cyfrowymi (np.: C do B to 02 nad linią; B do C to 03 pod linią). W ten sposób w porównaniu do schematu 2 pomiędzy C a B w schemacie 3 mamy trzy linie.



Schemat 4

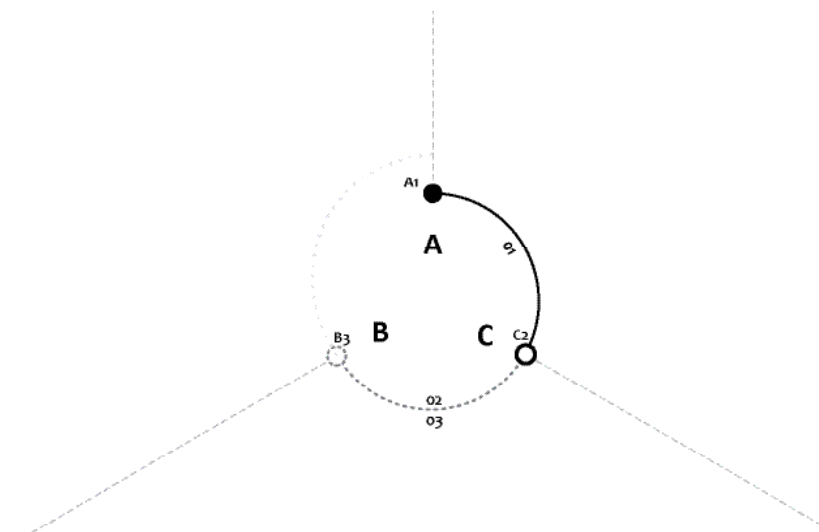
Schemat 4 ma nieco inną postać. Wierzchołki trójkątów ze schematu 3 zostały połączone spiralą, której początek jest w punkcie A₁, a koniec w punkcie C₁₃. Postać spirali uświadamia, że zdarzenie rozgrywa się w czasie. Kolor czerwony opisuje relacje Bóg – Samuel, niebieski Samuel – Heli, a szary Heli – Bóg.

Kolejne schematy to warianty tego schematu z dodanym rozpisaniem scen.



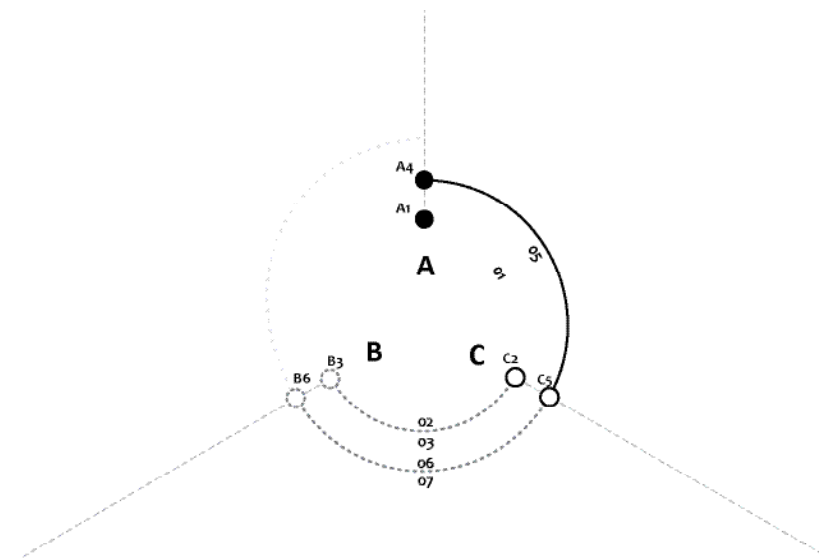
Schemat 4a

o1. (I) Głos Boga do Samuela, o2. (I) Odpowiedź Samuela – idzie do Helego, o3. (I) Odpowiedź Helego, o4. (I) Powrót Samuela na swoje miejsce.



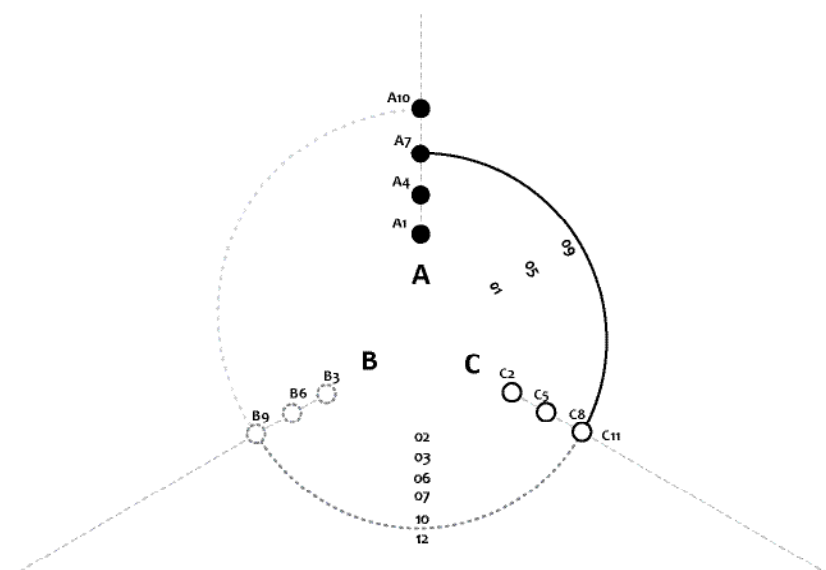
Schemat 4b

o5. (II) Głos Boga do Samuela, o6. (II) Odpowiedź Samuela – idzie do Helego, o7. (II) Odpowiedź Helego, o8. (II) Powrót Samuela na swoje miejsce.



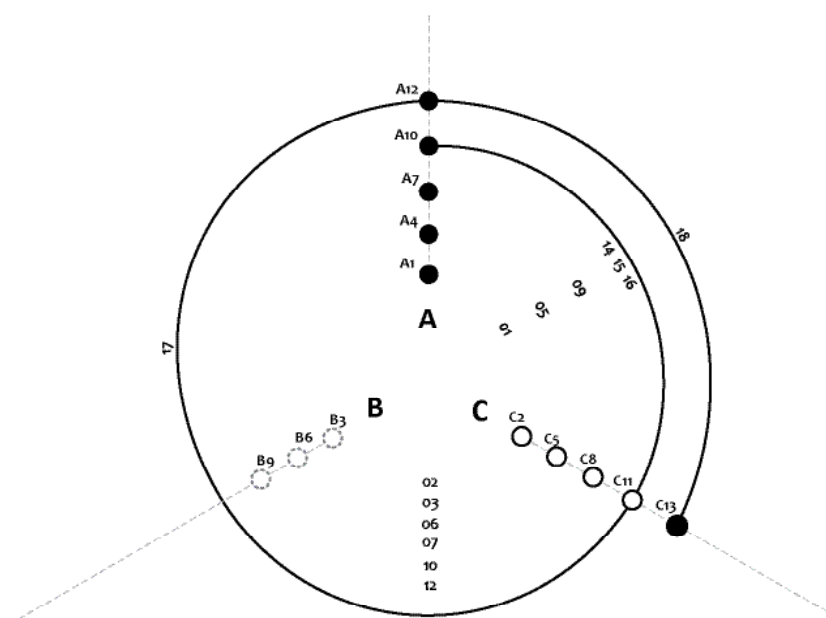
Schemat 4c

09. (III) Głos Boga do Samuela, 10. (III) Odpowiedź Samuela – idzie do Helego, 11. Heli „widzi” – rozumie, że to Pan woła, 12. (III) Odpowiedź Helego, 13. (III) Powrót Samuela na swoje miejsce.



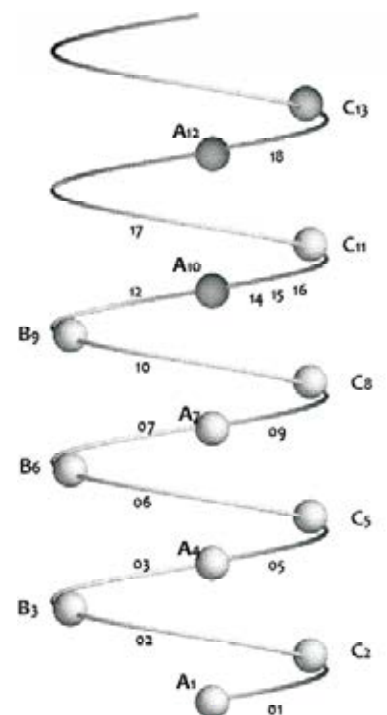
Schemat 4d

Przybycie Boga (A), Stanął Bóg (B), (IV) Głos Pana do Samuela (C), (IV) Odpowiedź Samuela, 18. (V) Głos Pana do Samuela



Schemat 5

To rozbudowanie schematu 4 w widok trójwymiarowej spirali. Zdarzenie przebiega od dołu do góry.



B Heli
A Bóg
C Samuel

- 18. (V) Głos Boga do Samuela
- 17. (IV) Odpowiedź Samuela
- 16. (IV) Głos Boga do Samuela (C)
- 15. Stanął Bóg (B)
- 14. Przybycie Boga (A)
- 13. (III) Powrót Samuela na swoje miejsce.
- 12. (III) Odpowiedź Helego
- 11. Heli "widzi" - rozumie, że to Bóg woła
- 10. (III) Odpowiedź Samuela - iść do Helego
- 09. (III) Głos Boga do Samuela.
- 08. (II) Powrót Samuela na swoje miejsce.
- 07. (II) Odpowiedź Helego
- 06. (II) Odpowiedź Samuela - iść do Helego
- 05. (II) Głos Boga do Samuela.
- 04. (I) Powrót Samuela na swoje miejsce.
- 03. (I) Odpowiedź Helego
- 02. (I) Odpowiedź Samuela - iść do Helego
- 01. (I) Głos Pana do Samuela

Zakończenie

Gdyby na postawione w tytule pytanie udzielić jednoznacznej odpowiedzi, to brzmiałaby ona w ten sposób: nie istnieje znak bez sensu. Co należy rozumieć, że znak i jego sens są nierozdzielne i jednocześnie. Analiza hermeneutyczna tekstu pozwala na wprowadzenie określenia – proces przekazywania znaku – rozumiany jako akcja rozgrywająca się pomiędzy trzema podmiotami: (1) dawcą znaku⁶, (2) kimś, kto wie, jaki jest sens znaku i (3) kimś, kto sensu znaku nie zna. Tak rozumiany proces rozciąga się w czasie i jest miejscem stawania się sensu znaku. Można więc nazwać go również procesem stawania się sensu. W tym procesie, jednym z jego elementów jest moment istnienia znaku bez sensu. Poza tym procesem znak bez sensu nie jest możliwy.

¹ vide: W. Gdowicz, *Czy filozof boi się obrazu?*, w: M. Popczyk (red.), *Przestrzeń sztuki: Obrazy – słowa – komentarze*, Folia Academiae, ASP Katowice 2005.

² H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, PWN Warszawa 2004, s. 519.

³ ibidem, s. 542.

⁴ ibidem, s. 550.

⁵ I Księga Samuela (1 Sm 3,1 – 10), *Biblia Tysiąclecia*, wyd. V, Pallotinum, Poznań 2000.

⁶ w rozpatrywany tu przykładzie dawca znaku jest również jego źródłem.

ilustracje: W. Gdowicz

Janusz Karbowniczek

Tradycja i pamięć podstawą myślenia twórczego

Tradycja jest zachowanym postępem,

postęp – tradycją kontynuowaną

Carl Friedrich von Weizsäcker

Tradycja – podobnie jak prawda, dobro, wolność – należy do tych pojęć, z którymi spotykamy się na co dzień, o których niby wszystko wiemy, ale tak na prawdę stajemy wobec nich bezradni. Pojęcie tradycji, nie dość, że funkcjonowało najczęściej z przyklejonym doń ujemnym znaczeniem, zostało odstawione na boczny tor i do tej pory nie doczekało się gruntowej analizy na jakie zasłużyło. Nawet ostatnie opracowania używają tego terminu w sposób stereotypowy nadając mu rozmaite sensy.

Spróbujmy ustalić dziś pewne fakty ważne dla humanisty i twórcy i zastanowić się nad istotą podejmowanego problemu. Musimy się zgodzić, że tradycja jest dzieckiem przeszłości, w niej wzrasta, czas ją utrwala, teraźniejszość dostrzega i zderza z nowoczesnością. Istotą jej jest przekazanie i to przekazanie z pokolenia na pokolenie pewnych dóbr, wzorców i wartości. Jest przekazywanym dziedzictwem kultury, a być może, jak twierdzi Stefan Czarnowski¹, to kultura jest całością społecznej tradycji.

Tradycja jest dobrem kultury, które teraźniejszość otrzymała w spadku i to ona ją ocenia, weryfikuje zajmując wobec niej jakieś stanowisko. To starcie się tradycji z nowym myśleniem zwykle jest powodem konfliktów, choć tak na prawdę jest twórczym fermentem uaktywniania się człowieka i otwarcia się jego na trzy przestrzenie: przeszłą, teraźniejszą i przyszłą. W znaczeniu humanistycznym tradycja jest dziedzictwem kulturowym przekazywanym spadkobiercom, a właściwie tą częścią dziedzictwa, która w pewien sposób szczególny zostaje włączona do współcze-

sności. Sposób ten zależy od sytuacji i warunków społecznych, przestrzeni kulturowej i jej użytkowników. Tradycja jest skarbnicą kultury z jej kapitałem wiedzy, norm, dóbr, wytworów materialnych i ideowych, z których czerpiemy wzory i wartości do doskonalenia się, do zachowania tożsamości i ciągłości człowieczeństwa. Wprowadza w nasz czas pewien porządek, pewną racjonalność w postępowaniu stanowiąc bardzo istotny punkt odniesienia do naszych poczynąń. Jest potężną instytucją, a jej twórcze wykorzystanie polega na możliwości przekształcania tradycji poprzez jej doskonalenie.

Doskonaląc nasze myślenie i działanie w oparciu o analizę dotychczasowych norm unikamy wpadnięcia w próżnię niepamięci, w której to budowa założeń od podstaw niedługo wymagała by i tak kolejnych zmian i poprawek. Wyzwolenie od tradycji w takiej niepamięci przeszłości byłoby cofnięciem się do jakiegoś momentu zerowego, a startując z tego punktu i tak bylibyśmy atakowani świadomością i pamięcią tego, cośmy zanegowali. Nawet w najbardziej radykalnym postępowaniu myślenie beztradycyjne jest nierealne. *Można tworzyć nowe teorie – twierdzi K.R. Popper – ale tworzy się je po to, by rozwiązywać problemy, którym nie sprostały stare.*²

Jak więc powstaje tradycja i jaką pełni funkcję? Czy da się ją badać w naukowy sposób? Zanim powstała naukowa tradycja wyjaśniania praw przyrody przez greckich filozofów, tłumaczenie tych procesów zastępowała mitologia. Mitotwórcy tłumaczyli zjawiska przyrody przypisując przyczyny ich powstawania i skutki bogom; i tak sztorm był następstwem gniewu Posejdona, zaćmienie Słońca, czy gradobicie – karą za występki życia. Kaprysy natury pełniły rolę wyroczni użytkowników Ziemi zanim nauka zastępując mit zaczęła wyjaśniać te kwestie po swojemu. Zamiast bezkrytycznie akceptować tradycję religijną, mityczną, filozofowie i mędracy zaczęli ją kwestionować zastępując stare mity nowymi. Dali w ten sposób początek nowej tradycji, opartej na krytycznej postawie wobec mitów, analizie ich, stawianiu pytań. Starej tradycji tworzenia mitów towarzyszy teraz nowa tradycja krytycznej wobec nich postawy.

Zarówno nauka jak i religia są w równym stopniu producentkami mitów, z tym, że nauka przyjmuje wobec nich postawę krytyczną, postawę pytań i wątpliwości, a religia jak twierdził D. Diderot daje nam tylko odpo-

wiedzi. Fenomen nauki i postępu w niej polega nie na kumulacji wiedzy, ale na krytyce istniejących teorii i na sposobie przekształcania jej tradycyjnych mitów. Punktem wyjścia w tym żywym procesie nauki i czynu nigdy nie będzie moment zerowy, a każda negacja teorii, czy systemu będzie tylko negacją częściową bowiem w rzeczywistości opiera się na mocnych zasadach krytykowanej opcji: *Skoro pragniemy postępu, oprzeć się musimy na ramionach poprzedników i kontynuować określoną tradycję.*³ Koncepcja "palenia mostów" nigdy nie była pomysłem realnym, wymagała zniesienia tradycji i teorii dotychczasowych. Zaczynanie wszystkiego od nowa jest fikcją, jest wejściem w próżnię społeczną, w której nie ma jakiegokolwiek punktu odniesienia. Takie wyzwolenie się z więzów tradycji najczęściej prowadzi do zastąpienia jednej tradycji inną.

Jak więc należy obchodzić się z tradycją? Do tradycji można podchodzić akceptując ją (zwykle są to nawyki, zwyczaje, obrzędy, których nie ma sensu zmieniać), bądź zajmować wobec niej postawę krytyczną, odrzucając ją, przyjmując lub modyfikując. Ażeby na mocy racjonalnych przesłanek odrzucić daną tradycję, należy ją poznać i zrozumieć. Wszystko co wżyciu odrzucamy musi przejść przez wolę zrozumienia, aby nasza negacja miała realną podstawę, a decyzja nie była dyktowana opinią społeczną.

W wypadku akceptacji tradycji najbardziej trafną jest postawa krytyczna podejmująca próby jej obalenia, podobnie jak przy udowadnianiu teorii naukowych i akceptowaniu nurtów w sztuce. Do każdej tradycji musimy więc mieć stosunek krytyczny poprzez rozumienie jej i analizę, musimy pamiętać, że wszelka krytyka jednej tradycji dokonuje się na podstawie innej, a wszystkie układają się w wielki łańcuch ludzkich myśli, działań i ludzkiego uobecniania. Nasze myślenie odnajduje sens tylko w specyficznym zachowaniu ciągłości tradycji, kultury i tylko w oparciu o tę bazę możemy przekształcać mity i wartości, cele i idee; tylko w centrum naszego świata, a nie poza nim. Nawet niechlubną tradycję nietolerancji może, poprzez analizę jej wad i skutków, zastąpić tradycja tolerancji.

Tradycja w swej genezie wyrasta z przeszłości, z pamięci czasu, wchodzi w teraźniejszość tworząc pewien consensus poglądów i przekonań. Przyjmowana bezrefleksyjnie, może osłabić dążenie do indywidu-

alności, do odrębności, chyba, że są to zasady o trwałych wartościach, niepoddające się próbom czasu. Tradycja poszanowania rodziny, przekazywana z pokolenia na pokolenie, podobnie jak tradycja szacunku dla drugiego człowieka, dla jego pracy są od dawna niepodważalnymi zasadami i wartościami w naszej kulturze chrześcijańskiej. Żywą jest wciąż tradycja odwoływania się do autorytetów z przeszłości, bohaterów literackich, geniuszy epok, postaci świętych. Są to wzorce wzięte z pamięci przeszłości, zwykle niepodatne na ewolucję, nieuległe wobec teraźniejszości.

Tradycja jest też swego rodzaju porozumieniem w czasie. Jest tą substancją samoodradzającą się, dzięki której dialektyka myśli i tworzenia nabiera właściwego kierunku poszukiwań, a ciągle iskrzenie, krytyka i ścieranie się poglądów uszlachetnia cel i stwarza nadzieję na odzyskanie traconych w pośpiechu wartości. A jednak wciąż pokutuje negatywne i błędne odczytywanie tego pojęcia, przesuwające ją na obrzeża kultury w stronę folkloru, w stronę nawyków, lokalizując ją za żelazną bramą nowoczesności. Zarazem znaczna część ludzi chwyta się mitów i zachowań tradycyjnych bojąc się zmian i związanego z nimi chaosu, tworząc z niej tabu, magiczną strefę nienaruszalności. Ale historię tworzą ci, co łamią tabu, pokonują przeszkody podnosząc swe cele na wyższy poziom, na prekór racjonalnym przesłankom. Dla nich tradycja jest konstruktywnym dobrem pokoleń, jest istotnym elementem w sztafecie ciągłości kulturowej.

Krytycy współczesnej kultury zachodniej zarzucają jej, że utraciła swe tradycje. Na skutek ich rozkładu nastąpił społeczny nieład, upadek znaczenia autorytetu, brak czasu na kontemplację, a właściwie utrata zdolności kontemplacyjnych. Z kolei antytradycjoniści atakują ją za jej regularność i powtarzalność zachowań, jednorodność postaw, ale też za bezrefleksyjność i brak racjonalnego myślenia. Przyjmują wobec niej postawę krytyki, nie skłaniając się ku jej poznaniu i zrozumieniu, aby ją odrzucić. Odrzucając, nie wiedzą, że zastępują jedną tradycję drugą; nie znając tego, co odrzucają, nie wiedzą, tak naprawdę czego poszukują.

Lekceważący stosunek do tradycji jest symptomem obecnych czasów. Zwłaszcza u rzeczników kontestacji, w przestrzeni zwolenników trans-, post- i neoawangardy w sztuce. Biorą oni ją (tradycję) jako wartość (w odniesieniu do systemu), kulturowo skostniałą, związaną z tradycjona-

lizmem: stereotypowym nawykiem kulturowym przeciwstawiając ją nowoczesności – w ich mniemaniu synonimowi zmian. Przeciwstawiając oba terminy: *tradycyjny* – *nowoczesny* sobie, siłą rzeczy oceniamy ich wyobrażenia standardowe, a nie ich właściwe przesłanie i sens. W takiej konstelacji tradycja zwykle przegrywa kumulując w sobie przymioty stagnacji, braku rozwoju, a nawet zacofania. Oba pojęcia powinniśmy porównywać nie jako skrajności, ale w spójni ewolucyjnej, w ich wzajemnej kontynuacji i egzystencjalnym uwikłaniu, skupiając uwagę zarówno na różnicach jak i na podobieństwach.

Wielointerpretacyjne odczytywanie dzieła, bądź szerszego wątku kulturowego prowadzące do nawiązania dialogicznego kontaktu z nim, do odkrywania coraz to nowych sensów, wskrzesza przeszłość i tradycję do stałego uczestnictwa w tej rozgrywce. Ów podmiot widziany w tak aktywnym zespoleniu (przeszłość – teraźniejszość, tradycja – nowoczesność) pozwala na odkrycie w nim zupełnie nowych pokładów treści. Hermeneutyczne widzenie tradycji, z pełną świadomością tego, co było pozwala docenić wagę teraźniejszości i zawierzyć temu, co nadejdzie. Jeżeli przeszłość wykorzystamy jako przestrzeń bytową do *teraźniejszego wzrastania*, przyszłość pozostająca zawsze wielką niewiadomą przestanie straszyć nas swą kasandryczną niepewnością. Tradycja w życiu człowieka jest zatem pewnym regulatorem norm i wzorców; stanowi, będąc dobrem kultury, rodzaj bezpiecznego oparcia i potencjału wartości, skąd czerpiemy siłę i mądrość doświadczenia. Stosunek do niej uczy pokory, przełamywania oporów, panowania nad emocjami, a świadomość jej nadaje nowoczesności szlachetnego ludzkiego blasku. Tradycja humanistyczna, bliska postawie twórcy i naukowca, opiera się na poszanowaniu dziedzictwa kulturowego i myśli intelektualnej. Jest wartością konstruktywną dla wzrostu i transgresywnego rozwoju człowieka. Jest też podstawą psychologiczną, filozoficzną i estetyczną dla artystycznego rozwoju.

A jak przebiega proces odradzania się tradycji w sztuce? Człowiek zaczyna rozumieć i doceniać wartość tradycji kiedy przeszłość przestaje mu ciążyć, a sam, dzięki refleksyjnej roli pamięci odczuwa wagę symboli przeszłości i całego dorobku materialno-duchowego, który otrzymał niejako w spadku. To pamięć jest strażnikiem tradycji, a umysł i rozsądek ją

modyfikuje. Rolą twórcy jest przefiltrowywanie wartości zastanych; stworzenia spójnej całości zasymilowanej i wzbogaconej kulturą pamięci tego, co było i przetrwało. Nie możemy dziś zgodzić się z poglądami takich badaczy i filozofów kultury, głównie niemieckiego obszaru językowego, że wytwory kultury wciąż rodzą się na nowo, nie są częścią rozwijającej się tradycji, nie sięgają do geniuszy przeszłości, do jej dokonań, a geniusz teraźniejszości zależy wyłącznie od sił twórczych kolejnych populacji ludzkich. Innymi słowy, to stanowisko, że kultura nie może być przekazana innym epokom stanowiąc zamknięty system wartości, które nie przechodzą do innych kultur.

Przeciwstawianie rozumu tradycji będzie jeszcze długo pokutować jako dowód błędnego odczytywania tych pojęć, traktując w takim kojarzeniu rozum jako alternatywę dla tradycji, która tutaj miała być balastem dla teraźniejszości. Gdyby tak było, to cała przeszłość kulturalna byłaby jednym wielkim reliktem czasu, muzealnym składem. Cała inicjacja artystyczna opiera się na tradycyjnych wzorach kultury, na poznawaniu epok i kanonów estetycznych, na szacunku dla wartości trwałych. Tradycyjne wzorce z przeszłości są punktem wyjścia do łamania tabu, do przekraczania przestrzeni znaczeń; były nimi również dla geniuszy każdej epoki zanim osiągnęli swą wyjątkowość.

To co przeszłe, stare prze ku nowemu i właśnie tego, co nowe potrzebuje stare, tego potrzebuje tradycja, ażeby się urzeczywistnić. Krzyżowanie się tradycyjnego z nowoczesnym nie znajduje swego ujścia we wspólnym zrozumieniu, ale, jak twierdzi T. W. Adorno *tylko na szczycie nowego może uchronić się stare; w rozbiciu, nie dzięki ciągłości*⁴. Tradycja wchodzi więc w układ myślenia modernistycznego siłą konfrontacji. Konflikt między nowym a *trwaniem*, czyli między impresją chwili, emocjonalnym burzeniem ładu a stabilizacją dzieła, jego trwaniem w czasie i w poza-czasie, podobnie jak konflikt tradycji z awangardą stanowił zwykle o potencji sztuki; powodował, że tworzyła się ona w ostrych sporach i polemikach. I choć fanatyzm i emocjonalność zacierały często obiektywność racji, a konfrontacja wyprzedzała rozumienie, właściwy spór o wartości człowieka, o jego możliwości rozgrywał się gdzieś indziej: w zaciszu, we wnętrzu, w głębi duszy, w nas samych, poza oficjalnym, medialno-internetowym obliczem sztuki.

Twórczość jest tą specyficzną, jedyną w swoim rodzaju wartością zdolną wykorzystać i zespolić trzy przestrzenie bytów: przeszłą, teraźniejszą i przyszłą. Mając świadomość tego, co było, świadomość tradycji i kultury przodków, doceniając wagę teraźniejszości, zawierając intuicji i postawie otwartej na to, co nadejdzie, człowiek – twórca wypełnia życie posilając się tymi trzema czasami. Kult tradycji jako bazy wyjściowej powinien stanowić podstawę poszukiwań artystycznych młodych twórców; musi być jednak oparty na autokrytycznej analizie wartości przyjmowanych dla ich zmian, bądź do tworzenia nowych. Od tradycji i historii wyzwoić się nie da. Wciąż wracamy do nich, nie dla szacunku, ale dla nauki i wagi doświadczeń, na których jak na drożdżach, poprzez analogie i krytykę szukamy własnego oblicza, proponujemy alternatywnie nową logikę i sens. Przekraczamy granice kulturowe. Poszerzamy obszar autoprzestrzeni odsuwając kasandryczną przepowiednię Jerzego Ludwińskiego sprzed kilkunastu lat, że *sztuka naszych czasów będzie każdą*.

Ewolucja sztuki oparta jest nie na ciągłości, nie na płynnym przechodzeniu systemów i sposobów wizualizacji, ale na polemice i konfrontacji, czyli na zespoleniu poprzez rozbicie i analizę, a perspektywa czasu w sposób najwłaściwszy zweryfikuje to, co powstaje, co jest niejasne, a któremu teraźniejszość próbuje nadać bieg. Totalna rewolucja w sztuce XX w., w jej *mimesis*, w procesie twórczym, ikonografii i estetyce poszerzyła przestrzeń sztuki o całą gamę działań i doświadczeń istniejących do tej pory poza nią.

Spojrzenie postmodernistyczne, zrywające auratyczny charakter dzieła odarło go z potencjału sacrum, natomiast za zaletę możemy uznać próbę przełamania granic kulturowych, odwoływania się do pamięci, historii i tradycji. Ta polemika z tradycją, obok wydania wielu dzieł wybitnych, często kończyła się fiaskiem, gdy problem przerastał inwencję i wyobraźnię twórcy, a artysta, nie mając nic do zaproponowania, w tej żonglerce konwencjami rodził kolejny twór tautologiczny.

Zanegowanie tradycji auratycznego charakteru dzieła sztuki wiążącego się z otaczającą go aurą, sferą sacrum na rzecz dzieła powstałego przez zaskoczenie i szok estetyczny przeniosło nas w inny wymiar, w nowy splot doświadczeń. Szybka rejestracja, metodą ich kojarzenia (klisze, cy-

taty), łączenia w stanie rozproszonej uwagi – to nowy sposób wyrażania emocji. Tak widziane dzieło związane z naturą poprzez pośrednika jakim jest aparat fotograficzny, komputer, wideo uległo desakralizacji. Być może (w tej technicyzacji) jest nowy sposób na u-ziemienie w sztuce, nowa metoda symbiozy z Naturą. Szok i zaskoczenie, zamiast kontemplacji – syndrom sztuki dzisiejszej, przenoszą nas w pozór dzieła, nie do jego wnętrza. W dobie reprodukcyjności sztuka traci wartość fenomenu niepowtarzalności, a poprzez utratę związku z Naturą popada w niebezpieczeństwo zakrycia prawdy, tracąc swą niewinność, moment aury, tajemnicę.

Na polu urzeczowiania idei wciąż dochodzi do spięć i konfliktów, a nurt tzw. sztuki krytycznej, łamiący obowiązujące normy i zasady etyczne w myśl fałszywie pojętej wolności twórczej, uwikłany jest w zimną wojnę z odbiorcą. Poszanowanie tradycji wiary, wartości narodowych, martyrologii, etosu człowieczeństwa zderza się z prowokacją artystyczną opartą na przemocy, emanacji seksu, ataku w intymną strefę człowieka, w jego ciszę, prywatność, moralność, wiarę. W tym sporze stron, wolność twórcza jest zarówno argumentem oskarżenia jak i obrony. Atmosferę podgrzewa medialność rynku sztuki nagłaśniając prowokację i skandal, zaś kompletnie ignorując właściwy nurt artystyczny rozgrywający się gdzieś z boku, poza światłami kamer i fleszy. Aktywność transgresywna twórcy wymusza na nim przekraczanie granic, tylko nie wskazuje których. On sam musi zmierzyć się z tym problemem kierując się własnym kluczem wartości; dlatego tak łatwo o pomyłkę, o zamazanie prawdy. Powrót do tradycji stanowi dziś głęboką refleksję nad całą przeszłością ludzkich dokonań. Jest zarówno oceną ludzkich możliwości poprzez wartości, które przeżyliśmy, jak i próbą ujrzenia własnej tożsamości z zewnątrz, spoza siebie, ale przez pryzmat historii i kultury naszych poprzedników, których jesteśmy spadkobiercami i dłużnikami.

1 por. S. Czarnowski, *Kultura*, (Warszawa 1938), Warszawa 2005.

2 K. R. Popper, *Droga do wiedzy. Domysły i refutacje*, Warszawa 1999, s. 226.

3 ibidem, s. 222.

4 T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, Warszawa 1994, s. 43.

Sztuka przesunięta. Shiftart*.

Tytułowy termin obejmuje tę część sztuki, która tworzona jest według nowego paradygmatu. Paradygmatu będącego splotem nowych technologii komunikacyjnych z postmodernistycznymi oglądami kultury. Jest to sztuka interfejsu i digitalnej matrycy. Sztuka dająca wyraz swojemu czasowi, wykorzystująca aktualne możliwości technologii jak i ludzkiej wyobraźni.

Gatunkowo to sztuka instalacji, nawigacji, remiksu.

Percepcyjnie sztuka udziału użytkownika w przekształcaniu artefaktu.

Komunikacyjnie, sztuka dialogiczna, sztuka interaktywna.

Kompozycyjnie, sztuka posługująca się: otwartą strukturą, miksem, segmentacją, repetycjami, szybkim montażem, często tworzona w czasie realnym komputera.

Techniki nowych technologii są tu traktowane jako ostateczne, to znaczy niebędące, np. pomocniczymi lub pośrednimi dla ostatecznego efektu, jak to ma miejsce w poligrafii, grafice, czy innych tradycyjnych formach używających technologii digitalnych jedynie jako lepszych narzędzi.

W konsekwencji praktycznego użytkowania technologii, pojawiają się pytania nie tylko o rodzaj odmienności tworzenia przy ich pomocy, czy związanej z nimi percepcji, ale również o środowisko człowieka, inną definicję twórczości, oraz sens autorstwa.

*) tekst ten miał swój pierwodruk w kwartalniku kulturalnym *Opcje*, nr 2 (71) 2008 r. – przyp. red.

Przesunięcie jest rozważane względem sztuki dotychczasowej. Widoczne jest ono w kilku planach:

- autorstwa,
- funkcji dzieła,
- percepcji,
- fundamentu bytowego artefaktu,
- statusu społecznego,
- miejsc bytowania (przejawiania się).

Autorstwo

Autorstwo przesuwają się w stronę dawnego odbiorcy, twórca nie jest już jedynym kreatorem dzieła, użytkownik lub interaktor jest również współautorem artefaktu.

W interaktywnych dziełach medialnych, autor tworzy raczej otwartą strukturę, zawartość oraz procedury postępowania przy pomocy których dzieło wytwarza interaktor. Autor jest raczej inicjatorem kreatywnych sytuacji dla adresata, niż skończonego formalnie dzieła. Autorstwo jest też, często kwestionowane jako własność, ponieważ każdy autor korzysta w jakimś zakresie z dzieł i doświadczeń swoich poprzedników.

Funkcja dzieła

Cele i strategie artystyczne autora wobec adresata są bardzo zróżnicowane i niekoniecznie powiązane jak dawniej z kulturą wysoką. Dzieło jest przeznaczone raczej do przetwarzania wrażeń, niż ich kontemplacji.

Dawne zdystansowanie do wrażeń płynących z formy artefaktu jako stałego obiektu, zastąpione zostaje udziałem w jego przetwarzaniu. Dzieło lub sytuacja artystyczna jest terenem przekształceń bodźców zaprogramowanych przez autora. Nie chodzi o transmisję *przesłania* artysty odbiorcy, raczej włączenie się tego drugiego jako użytkownika w projekt autora.

Dzieło nie musi nawiązywać do wartości uniwersalnych, lub *wielkich narracji* kulturowych, raczej powinno być zdolne uruchomić lokalny kontekst użytkownika.

Percepcja

Percepcja to zazwyczaj *cybercepcja* (cyberception), w trakcie której splatają się elementy odbiorcze percypującego podmiotu z ekspresyjnymi. Percepcja nie jest już jak dawniej konceptualno – kontemplacyjnym przeżyciem, raczej działaniem i przekształcaniem artefaktu. Charakteryzują ją: działanie, kinestetyka, dotyk.

Percepcja staje się *operacyjna*, operacyjna znaczy taka, gdzie przekształcanie następuje równocześnie (w czasie realnym) ze śledzeniem skutków poczynąń podmiotu z materiałem dostarczonym w artefakcie.

Fundament bytowy

Fundament bytowy dzieła przesuniętego jest trudny do uchwycenia przy pomocy tradycyjnych narzędzi, ponieważ dzieło nie jest materialnym przedmiotem o skończonej przez autora formie. Jest procesem przekształceń dokonywanych przez użytkownika, na bazie projektu autora. Słowo *fundament* sugeruje coś trwałego, może być mylące dla sztuki stawiania się w trakcie percepcji, właściwszym wydaje się raczej określenie warunków zaistnienia dzieła przez *dyspozytyw medialny*.

Dyspozytyw to całość użytych do budowy artefaktu środków technicznych danego medium. Opisanie dyspozytywu opisuje kategorię artefaktu, np. instalacji interaktywnej, która charakteryzuje się tym, że dostępne w niej interfejsy techniczne, mają specyficzne rozmieszczenie w przestrzeni realnej, oraz usytuowanie użytkownika w trakcie współtworzenia artefaktu.

Charakteryzując dyspozytyw instalacji, np. typu CAVE, można powiedzieć, że jest to instalacja interaktywna, mieszcząca w swej przestrzeni realnej interfejsy techniczne, którymi manipuluje interaktor zmieniając w czasie realnym otoczenie bodźcowe. Autor instalacji przeznaczył swój artefakt jako zestaw urządzeń o specyficznej konfiguracji zdolny do operacyjnych przekształceń dokonywanych przez adresata.

Zatem dyspozytyw to potencjalna możliwość techniczna dla jakiegoś medium lub celu, jakiemu może służyć.

Społeczny status

Społeczny status dzieła nie jest już tak wyjątkowy jak dawniej, raczej tworczy w potocznym ujęciu, tzn. pozwalający użytkownikowi przekształcać artefakt według jego własnego wyobrażenia, kompetencji i urządzeń technicznych. Dzieło sztuki dotychczasowej było *niedotykalne*, natomiast dzieło *przesunięte* jako interaktywne bez operacyjnej percepcji *odbiorcy* nie może zaistnieć.

Miejsce bytowania.

Terytorialnie miejsce dzieła (na ogół) jest poza muzeum i galerią, które zostają zastąpione przez przestrzeń publiczną, sieć, przestrzeń specyficzną, np. postindustrialną architekturę, przyrodę lub przestrzeń wirtualną. W tym sensie można by powiedzieć, że przesunięcie idzie w kierunku życia codziennego, najczęściej ukształtowanego na zdobyczach technologicznych środowiska. Przesunięciu takiemu można przypisać oglądy rzeczywistości sztuki opisane przez Dewey'a, czy Foucault, choć oczywiście różnią się one koncepcją filozoficzną. Foucault jest zwolennikiem transgresji, Dewey uspołecznionej ludzkiej ekspresji. Lecz jego rozumienie dzieła sztuki zasadza się na spostrzeżeniu, że w społeczeństwie współczesnym (dla niego I poł. XX w.) *sztuka* odnosi się jedynie do przedmiotów, nie zaś do jednostek czy życia. Wobec tego sztuką jest to, co wychodzi spod ręki specjalisty lub eksperta i to on jest artystą. Pozostaje zatem otwartym pytanie (które skonsumowała II poł. X w.), czy jednak życie każdego człowieka nie mogłoby stać się dziełem sztuki?

Sztuka ta ulega transformacji:

od pigmentu do piksela (Andrzej Gwóźdź twierdzi **od pigmentu do interfejsu**),

od materii do immaterii (zamiana atomów na bity),

od awangardy do sieci,

od komunikacji jednokierunkowej do dialogicznej,

od niedotykalności do dotykalskości,

od elitarności do egalitarności,

od hierarchii do pluralizmu,

od całościowo skończonego rękodzieła do bazy danych i interfejsu,

od kontemplacji do operacji (nowy rodzaj percepcji).

Przesunięcie to jest na tyle znaczące, że z punktu widzenia kultury dotychczasowej *dzieło przesunięte* nie jest w ogóle sztuką, ponieważ ignoruje terytoria i charakter sztuki dotychczasowej. Dlatego wielu twórców i teoretyków sztuki dotychczasowej uważa *przesuniętą* za *niesztukę*, a jej sposoby istnienia za jedynie potencjalne i raczej teoretycznie możliwe niż realne. Ujawniona zmiana jest bardziej znacząca niż w przypadku tzw. sztuki krytycznej, która osadzona jest jednak w paradygmacie moderny, a jedynie przejmuje od polityki metody ideologizowania rzeczywistości. Jej celem nie jest nawet jak w latach 70 ostrzeganie społeczeństwa przed zagrożeniami, chce ona rywalizować z frakcjami politycznymi o swój, (jak jej się wydaje jedynie słuszny), obraz świata.

Porównywanie obydwu można by zobrazować przenośnią: *krytyczna* jest skokiem wzwyż (domaga się hierarchii), *przesunięta* skokiem figur szachowych.

Choć dla jednej i drugiej skok jest odrywaniem się od ziemi, by za chwilę na nią opaść ponownie, to ich *byty oderwane* jak ich trajektorie i sensy są zasadniczo różne. Radykalność *sztuki krytycznej* jest podobna do kontrkulturowych ruchów z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku (ma cechy kontrkultury), polega na atakowaniu ikon *ancien regime'u* i dyktowaniu własnych. Artysta ma być kimś wyjątkowym, domaga się bezkarności pod pretekstem wolności dla sztuki. Chce przywileju kontestowania wszystkiego bez ponoszenia konsekwencji. Sztuka ma być dobrem najwyższym, ponad prawem, religią, obyczajem, etyką.

Inaczej jest ze sztuką przesuniętą, nie jest ona czymś gotowym, powstaje również przez działanie adresata, a nie jedynie jako akcja artysty na mechanizmach społecznych w sztuce krytycznej. Główne zainteresowanie

przesuniętej, to nie narzucanie ideologii czy wartości, raczej tworzenie technologicznego środowiska dla wytwarzania wartości przez użytkownika. Jeśli nawet pojawia się w przestrzeni społecznej, nie zawłaszcza jej, nie kontestuje, a jedynie *kontekstuje*; odbywa się najczęściej na terytorium niezajętym przez *sztukę pigmentu* i przedmiotu.

Shiftart przesuwą tak dalece rozumienie sztuki i kultury, że nie jest jeszcze nawet zjawiskiem rozpoznany przez środowiska artystyczne, tym bardziej rozumianym, na razie dla nich nie jest w ogóle sztuką, ani nową kulturą dla kulturalnych ludzi sztuki wysokiej. Jest raczej marginalnym eksperymentem młodego pokolenia, pokolenia nie tyle artystów, co użytkowników, ponieważ adepci sztuki w tradycyjnych uczelniach artystycznych dostają w wianie wykształcenia *ślepą plamkę* przysłaniającą (niepozwalającą dostrzec) przesunięcia. Przejmując terminologię komputera można by powiedzieć, że nie mają oni *zainstalowanych sterowników* widzenia nowej kultury, zatem nie widzą *przesunięcia*, tak jak komputer nie widzi nie zainstalowanego urządzenia, chociaż fizycznie jest podłączone. *Sztuka przesunięta* nie jest antytezą środowiska, nie jest radykalna w potocznym rozumieniu, ponieważ siła radykalizmu jest tym większa, im bliżej umiejscowiona dotychczasowych norm, którym zaprzecza, narusza ich status (np. genitalia na krzyżu). *Przesunięta* jest za daleko od dotychczasowych warunków zaistnienia sztuki, by mogła być radykalna. Zmianę taką można by porównać przez odwołanie się do pastwiska, pastwiska w wielkości skonsumowanego przez kulturę awangardy. Awangarda szukała coraz to nowych terenów, teraz nie chodzi o nowe pastwiska, raczej o inne formy żywienia, niż skubanie trawy.

Pole sztuki jako *modernistyczne pastwisko* przestaje być użyteczne dla innego paradygmatu żywienia, teraz jest to raczej strawa o wysokim stopniu przetworzenia, nie istnieje topograficznie, jest raczej podobne do częstotliwości fal niewidzialnych, które teraz alimentują sztukę. Sztuka moderny, jeśli widzi jakiś pożytek z nowych (elektronicznych) możliwości, to raczej wyznacza im rolę elektronicznego pastucha odgradzającego swoje pole od innych.

Przesunięcie sztuki w inny rejon mentalny, ale również cielesny a zarazem wirtualny powoduje, że dawne narzędzia wykrywające sztukę stają się nieużyteczne. Przesunięcie w potocznym rozumieniu może sugerować, że po tej operacji elementy konstytutywne dzieła powinny się odnaleźć w układzie wyjściowym, ale na innym terytorium, ale tak się nie dzieje. Sytuacja jest bardziej złożona: po pierwsze na przesunięcie oddziałuje dawny modernistyczny paradygmat, jako palimpsest wcześniejszego pojmowania sztuki, gdzie dzieło rozumiane było jako ręcznie wytwarzany przedmiot, umiejscowione w społecznie wyznaczonych miejscach dla wytworów intencjonalnie przeznaczonych do bezinteresownego interpretowania, i po drugie, co najważniejsze, pozostały dawne nawyki percepcyjne. Tak więc przesunięcie jest widoczne tylko od strony nowego paradygmatu (digitalnej i telematycznej kultury), natomiast od strony kultury wysokiej *przesunięta* jest nadal niesztuką, lub w najlepszym wypadku gorszą sztuką. Dotychczasowe historyczne zmiany nie były tak znaczące – kiedy powstało malarstwo abstrakcyjne, pozostawała rama malarstwa. Kiedy powstawał *Salon Odrzuconych*, pozostała rama salonu. Sztuka przejawiała się w tych samych terytoriach i ramach, realnie i w przenośni. Chcę wykazać, że termin *sztuka przesunięta* nie jest jedynie neologizmem, lecz wnioskiem obserwacyjnym nowych zjawisk w naszej kulturze i sztuce. Przesunięcie jest figurą postmoderny, nie kontestuje, nie wymazuje zastanego (jak ruchy awangardowe), ale tworzy inne możliwości.

Realne możliwości *przesuniętej* są być może większe niż ruchów awangardowych, ponieważ wspierają ją najnowsze technologie. Technologie ignorowane przez kulturę wysoką, których ona nawet nie stara się zrozumieć, ani asymilować, tym bardziej nie dają się jej kontrolować. Przesunięcie nie jest ani wprost linearnym rozwojem kultury, ani prostą kontynuacją, jest raczej zajęciem miejsca pozostawionego przez kurczący się obszar kultury wysokiej, która nie doceniła zmian technologicznych dokonanych przez codzienny użytek technologii komunikacyjnych. Wolfgang Welsch proponuje *estetykę poza estetyką*, przesunięcie zainteresowania estetyków ze sztuki jako części kultury wysokiej na zjawiska poza nią, choćby poprzez takie fenomeny jak estetyzacja życia codziennego. Ale zadanie takie nie

da się wykonać przy pomocy dotychczasowych narzędzi, zatem przesunięcie zainteresowania (znane również w historii), nie wystarcza, potrzebne są nowe narzędzia badawcze. Nie oznacza to jednak, że zniknie tradycyjna estetyka jak i tradycyjna sztuka ze swoimi typowymi dla kultury wysokiej narzędziami. Ale dzisiaj slogan, który stał się akademickim *sztuka jest jedna*, lub *estetyka jest jedna* wydaje się absurdalny, ponieważ w skrajnych wypadkach jedynym elementem łączącym zastane z przesuniętym jest sama nazwa dyscypliny. Dzisiaj nazwa to *puste naczynie*.

Przekonanie tradycyjnych estetyków, że są w posiadaczami uniwersalnych narzędzi badawczych polega również na przysłonie *ślepej plamki* niepozwalającej dostrzec przesunięcia. Przesunięcie zatem nie jest ani czymś całkiem nowym, ani też kontynuacją, jest zmianą współczynników zaistnienia sztuki na obecnym poziomie cywilizacji, ale przy zachowaniu pamięci ich poprzedniego położenia. *Sztuka przesunięta* nie jest definiowana od nowa, raczej redefiniowana, ale lokowana w innej niż dotychczasowa przestrzeni. Potrzebuje nie tylko nowej percepcji nieopartej na kli-szy kultury, czy warsztatu nowych technologii, potrzebuje kompetencji działania w innych rejonach aktywności (interaktywność). Co zatem jest redefiniowane?

Rola artysty

Artysta nie jest już samodzielnym autorem, raczej inicjatorem dzieła (artefaktu) nieskończonego formalnie. Prowokuje adresata do działania, proponuje procedury przekształcania artefaktu, tworzy bazę danych, (jakąś zawartość).

Tworzy warunki do przekształcania artefaktu.

Nie tworzy kulturowego wzoru, raczej kulturę miksu, przekształcania zastanego.

Nie musi trafiać pod strzechy, pokrzepiać serc, tworzyć wielkich narracji, cierpieć za miliony, być mistrzem formy.

Proces kreacji

Proces kreacji nie musi być całkowicie nowatorski, dający w efekcie unikatową formę dzieła, raczej ma zmierzać do przekraczania dotychczasowego doświadczenia użytkownika, wyzwolenia jego kreatywności, operacyjności i umiejętności przetwarzania dotychczasowej kultury.

Rola percypującego podmiotu.

Podmiot kontemplatywny przeistacza się w podmiot działający (fizycznie) i transwersalny. Transwersalny znaczy tu tyle, co działający bezpośrednio w napotkanym kontekście zdarzeń i kreujący ad hoc nową sytuację artystyczną, lub jedynie twórczą. Twórczą, znaczy przekraczającą dotychczasowe doświadczenie. Kompetencje operacyjne i kreacyjne będące percepcją i autoekspresją łączone są przez operacje na zastanym, napotkanym *materiale*.

Rolą podmiotu nie jest już odgadywanie znaczeń autora, raczej tworzenie nowych sensów przez przetwarzanie artefaktu zaproponowanego przez autora. Podmiot nie musi posiadać ogólnie cenionych zalet, ma prawo do bycia takim, jakim jest, powinien jednak posiadać kompetencje operacyjnego przetwarzania zastanego artefaktu.

Rola dzieła sztuki.

Najpierw odróżnijmy dzieło od artefaktu. Na użytek tego tekstu zakładamy, że dzieło sztuki to wytworzone podczas percepcji artefaktu przeżycie estetyczne. Artefaktem będzie autorski zestaw bodźców, bądź zestaw możliwości ich wytwarzania i przekształcania, pretendujący do bycia dziełem sztuki. Zatem artefakt to forma, na którą adresaci, dla których jest przeznaczona nakładają swoje skojarzenia, czyli treści (w ujęciu M. Mazura). Artefakt jest tworem intencjonalnym, przeznaczonym do tworzenia sztuki w społecznym akcie percepcji. W przestrzeni społecznej natrafiamy na artefakty, a nie dzieła sztuki, artefakty to jedynie potencjalne dzieła sztuki. Ale w *przesuniętej* artefakt zmienia się z przekaźnika idei autorskich w przestrzeń zdarzeń odbiorczych będących rezultatem zapośredniczonych interakcji użytkownika z autorem. Nie jest nośnikiem sen-

sów (zawartych immanentnie), raczej prowokacją do przetwarzania artefaktu i tworzenia sensów użytkownika. Interaktywne sposoby medialnego komunikowania, z jednej strony autorskiego artefaktu, a akcji użytkownika z drugiej mają charakter negocjacji.

Miejsce usensowienia dzieła

Sens dzieła jest nie jest już sensem autora (przesłaniem), lecz sensem wy-negocjowanym przez użytkownika. Choć w tradycyjnej sztuce sens po-wstawał również w odbiorze, jednak sądzono, że artefakt (forma dzieła), była prawdą, a odbiór jedynie jej interpretacją, lub wypełnianiem luk za-planowanych przez artystę. Przykładano więcej wagi do formy artefaktu, znaków, symboli niż ich interpretacji. Uważano, że ten, kto nie jest w sta-nie wyłonić *prawdziwego* autorskiego sensu, nie jest człowiekiem kultural-nym, raczej ignorantem lub dewiantem. Jednokierunkowa komunikacja przebiegała od autora, który kodował w formę artefaktu przesłanie, przez dzieło, które miało w sobie immanentnie zawarty ten autorski sens, do odbiorcy, który powinien odczytać zawartość przekazu. W komunikacji dialogicznej nie tylko sens *prawdziwy*, to ten, który nadaje dziełu adresat, ale również on nadaje ostateczną formę artefaktowi zapoczątkowanemu przez nadawcę (artystę). Artefakt jest tworzony podczas (w trakcie) opera-cyjnej percepcji przez interaktora, który nie tylko nie jest odbiorcą sensów autora, ale również nie jest odbiorcą całości artefaktu. Interaktor napotyka autorską propozycję działania jako procedury postępowania z urządzenia-mi technicznymi przygotowanymi przez autora artefaktu.

Miejsce funkcjonowania artefaktu

Dawny artefakt funkcjonował w galerii, muzeum, w domowej kolekcji. Miejsce to określało społeczny status wytwarzanego w odbiorze dzieła. Dostępność stanowiła pierwszy krok do przeżycia estetycznego, następ-nym były kompetencje odbiorcy. Wybór artefaktu do upowszechniania przynależał właścicielowi (lub przedstawicielowi właściciela), miejsca, in-stytucji: muzeum, galerii, domu, pałacu, świątyni, użytku publicznego, przestrzeni publicznej.

Kryterium dostępności wyznaczane było przez władzę polityczną bądź pieniądza często ukrytą na zapleczu kultury. Dostępność oznaczała se-lekcję, selekcja władzę, władza profit, profit sens, ale sens kamuflowany przez kulturę. Własność przetwarzała bezinteresowność sztuki w profit, autorstwo w gwiazdorstwo, subordynację profitowi w wolność proponowa-ną jako wartości kultury wysokiej. Kiedy tzw. arcydzieła sztuki uzysku-ją na aukcjach niewiarygodne sumy, możemy być pewni, że nie o sztukę tu chodzi. *Przesunięta* nie tyle jest bezwartościowa dla kultury wysokiej przez swój sposób bytowania opierający się własności rozumianej dwu-dziesiętnie, a raczej przez to, że nie została wchłonięta przez kultu-rę wysoką, czyli kamuflowaną władzę. Nie bez sensu będzie chyba uznać sam proces *stawania się* artefaktem przesuniętej, takie rozumienie było-by bliskie *sytuacji estetycznej* zaproponowanej, przez Marię Gołaszewską. Ale nawet takie ujęcie dla *przesuniętej* może okazać się niewystarczające, bo co np. dla sztuki sieci jest artefaktem?

Podłączenie?

Miejsce na serwerze?

Autorski projekt sieciowy?

Sposoby użytku?

Czy wszystko razem jako złożony dyspozytyw?

Kryteria oddziaływania artefaktu.

Zadaniem dzieła jako materialnego obiektu było:

zachwycać lub wstrząsać,

przenosić przesłanie artysty do odbiorców, ale też:

trwać ku potomnym,

trafiać pod strzechy,

wychowywać,

podtrzymywać na duchu,

kształcić smak estetyczny,

uwrażliwiać,

szokować,

zdobić,

podnosić prestiż właściciela.

Trwałość dzieła i jego zakotwiczenie w miejscu dostępności pozwalała kształtować historyczny gust pokoleń i narodów na kolekcjach narodowych, lub rynkach sztuki lokalnej. Przekazywane z pokolenia na pokolenie były nie tylko artefakty (formy) dzieł, ale również ich kolejne interpretacje, sugerowane sensory. Świat nadawcy górował nad światem odbiorcy, mityzował działania artysty, degradował odbiorcę nie posłusznego systemowi informacyjnemu. Nastąpiła muzealizacja doświadczenia, proponowanie w imię szczytnych idei narodu, państwa, kultury prymitywu interpretacyjnego nie nadążającego za rozwojem społeczności.

Mityzacja artysty i muzeum doprowadziła do niewspółmiernej hierarchizacji wartości, konserwator zabytków zyskał miano najważniejszego artysty, konserwacja przeszłości przerosła w kulturze wysokiej idee nowatorstwa odkryć i twórczości. Państwo broni konserwy jak Częstochowy, proponując przeszłość jako przyszłość, mimo iż prawie wszyscy używamy mobilnej telefonii i Internetu. Dzieła historyczne obrastają w kolejne warstwy znaczeń i estetycznych mód. Tak jak dawniej, kiedy niezmienna forma artefaktu dawała możliwości porównywania oddziaływań różnych obiektów na różnych odbiorców. Pozwalała na tworzenie stylów, kierunków, podobieństw i różnic między i wewnątrz kategorii. Bazą był *wiecznie* trwały przedmiot materialnego artefaktu. A przecież oddziaływanie dzieła: procesualnego, temporalnego, elektronicznego, interaktywnego jest mierzone raczej faktycznym uruchomieniem twórczych działań użytkowników, naturą przekształceń artefaktu (projektu autorskiego), rodzajem interakcji z urządzeniami lub innymi użytkownikami projektu.

Dzieło powstaje zawsze jednak w jaźni, czy to odbiorcy, czy interaktora. Autor stawia sobie zadanie, jak skonstruować efektywny artefakt zdolny do przekształcenia w dzieło sztuki, a interaktor jak wytworzyć dzieło sztuki w procesie przekształcania artefaktu. Dawne kompetencje odbiorcy ograniczały się do odgadywania sensu skończonego formalnie artefaktu. Kompetencje interaktora polegają dodatkowo na umiejętności przekształcania artefaktu w sposób operacyjny (przy pomocy interfejsów) oraz negocjowaniu sensów tych operacji. W przełożeniu na życie codzienne, mo-

glibyśmy powiedzieć, że odbiorca gotówki w banku odbiera ją jako efekt skończonej operacji banku. Operacja jest skończona przez bank, ale interpretowana jako stan konta: debet, lub profit przez odbiorcę. Natomiast kompetencje interaktora można rozumieć jako operatora własnego konta bankowego przy pomocy narzędzi elektronicznych przygotowanych przez bank, jako możliwości prowadzenia transakcji przez samego użytkownika. Bank oddaje do dyspozycji interaktora strukturę i procedury umożliwiające na operacyjny sposób przekształcania zawartości konta w różne transakcje. Elektroniczny pieniądz jest efektem odłączenia informacji od transportu, nie trzeba przenosić pieniędzy z banku do elektrowni, wystarczy przy pomocy procedur wysłać informacje w zamienniku na elektromy i bity. Atomy zostały zamienione na bity, których *transportem* zajmują się komputery podłączone do sieci. Interaktywna cywilizacja przenosi na użytkownika kompetencje operacji przekształcania danych według ustalanych reguł (procedur), co daje mu możliwość wyboru: opcji, czasu transakcji, kierunku i celu przekształcania zgodnie z jego interesem. Sztuka interaktywna odzwierciedla te właśnie tendencje, tak jak dawna sztuka odzwierciedlała ówczesne tendencje obsługi klienta, przez wytwarzanie dla niego gotowego produktu.

Przesunięcie w sztuce jest konsekwencją rozwoju technologii informacyjnych, ale na które nakładane są ciągle jeszcze artystyczne uzusy wytworzone przez dwudziestowieczną kulturę. *Przesunięta* jest konsekwencją przemian technologicznych oddziałujących na kulturę, w znacznym stopniu tworzoną jeszcze przez stary paradygmat produktu jako materialnego przedmiotu. Pośrednictwo, medialność, czyli również artefakt kreowany dawniej i należący do autora, teraz jest wspólnym polem negocjacyjnym, współtworzonym przez nadawcę i odbiorcę. Samodzielność sztuki okazuje się być iluzoryczna w tym sensie, że zależy ona głównie od aktualnego stanu technologii, a nie od kultury artystycznej. *Sztuka przesunięta* wydaje się przywracać sens dawnego znaczenia wbudowanego w nią *technę* pozwalającego na udział w rozwoju cywilizacyjnym, o czym zapomniała sztuka awangardowa wyznaczająca jak się jej wydawało własne cele. Przecistawiając technikę i jej technologie kulturze utrzymujemy złud-

ne przeświadczenie, że są to dwie walczące z sobą rzeczywistości, lub, że to kultura wysoka wyznacza miejsce technologii w naszej rzeczywistości. Ale czy tak jest w istocie? Wychowaliśmy się w kulturze XX wieku, której podstawową kategorią były sprzeczność, a jako arsenał przekonywania siła i walka. Czy jednak nie należy dokonać rewizji tych przyzwyczajeń myślowych w refleksji nad mechanizmami rozwoju naszego aktualnego środowiska a więc również nas samych? Aby pozbyć się *ślepej plamki* musimy spojrzeć na sztukę z zewnątrz, tak jak na *estetykę poza estetyką*.

NOTY BIOGRAFICZNE

Janusz Antos, historyk sztuki, kustosz w Bibliotece Głównej ASP w Krakowie. Autor kilkudziesięciu tekstów o sztuce polskiej XX wieku. Zredagował pracę zbiorową *Stanisław Wyspiański w ASP w Krakowie*, Kraków 2007. Członek SHS i Sekcji Polskiej AICA.

Grzegorz Banaszkiewicz, prof., grafik; dyplom w Pracowni Miedziorytu M. Wejmana w ASP w Krakowie; od 1997 prowadzi Pracownię Litografii w Akademii Jana Długosza w Częstochowie. Uważa, że wszelkie metody wizualizacji stosowane w nauce i technice mogą być również użyteczne w warsztacie artysty-grafika; przyjmuje fundamentalną jedność grafiki.

Adam Bartoszek, dr hab., socjolog związany z Uniwersytetem Śląskim, uczeń prof. Władysława Jachera. Autor i współautor ośmiu książek oraz blisko 60 artykułów, spośród nich najważniejsze to: *Spółeczne tworzenie osobowości* (1994), *Kapitał społeczno-kulturowy młodej inteligencji wobec wymogów rynku* (2003) oraz opracowania poświęcone rozróżnieniu opinii publicznej i opinii obywatelskiej.

Jan Berdyszak prof., rzeźbiarz, malarz, grafik, autor instalacji, scenograf, teoretyk sztuki; absolwent (1958) i pedagog od 1965 r. Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (ASP) w Poznaniu. W latach 60. zerwał z prostokątnym formatem obrazu, badając relacje obrazu z otoczeniem; autor licznych akcji efemerycznych, wielkiej ilości szkiców rysunkowych oraz tekstów pisanych i wypowiadanych.

Paweł Frąckiewicz, grafik, prof. zw. na Wydziale Grafiki ASP we Wrocławiu, gdzie prowadzi pracownię litografii. Swoje prace prezentował na 25 wystawach indywidualnych w kraju i za granicą i w ponad 150 wystawach zbiorowych. Zajmuje się rysunkiem, litografią i malarstwem. Od 1999 roku organizuje Międzynarodowy Konkurs Rysunku we Wrocławiu.

Grzegorz Dziamski, prof. dr hab., kierownik Zakładu Badań nad Kulturą Artystyczną w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się estetyką współczesną, postmodernistyczną praktyką artystyczną i instytucjonalną analizą sztuki. Ostatnio opublikował *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Arsenał, Poznań 2009.

Darek Gajewski, dr sztuki, studia w ASP w Krakowie, Wydział Grafiki w Katowicach, dyplom w 1992 r. Obecnie prowadzi Pracownię Grafiki Cyfrowej w ASP w Katowicach. Jest kuratorem Międzynarodowego Triennale PrintArt Kraków – Katowice i członkiem rady programowej Festiwalu ArsGrafia

Wiesław Gdowicz, prof. nadzw. dr hab. sztuk pięknych, pracuje na stanowisku profesora w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Prorektor ASP ds. Studentów i Badań Naukowych, kierownik Zakładu Badań Wizualnych i Interakcji. Uprawia drzeworyt sztorcowy, plakat, grafikę użytkową. Jego publikowane prace teoretyczne dotyczą teorii znaku, obrazowania procesów myślowych oraz przestrzeni abstrakcji.

Aleksandra Giełdoń-Paszek, dr, historyk sztuki, związana z Uniwersyte-tem Śląskim i ASP w Katowicach; autorka publikacji dotyczących dydaktyki artystycznej, a także recenzji i esejów krytycznych o sztuce współczesnych artystów.

Dorota Głazek, dr, historyk sztuki, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki ASP w Katowicach; zajmuje się historią architektury XIX i XX wieku, autorka książek: *Górny Śląsk. Ziemia nieznana*, Katowice 1999, *Domus Celeberrima. Architektura sakralna (katolicka) przemysłowej części Górnego Śląska 1870–1914*, Katowice 2003; członek SHS, laureatka nagrody im. ks. S. Dettloffa (1981) i Stowarzyszenia Konserwatorów Polskich (2001).

Zbigniew Gorlak, malarz, grafik, prof. w Pracowni Litografii w ASP w Gdańsku. Pomysłodawca dużych projektów wystawienniczych, m.in.

Gdańsk we Wrocławiu – Wrocław w Gdańsku, Gdańsk w Poznaniu – Poznań w Gdańsku, Retrospekcja – najlepsze dyplomy grafiki w Akademii Sztuk Pięknych; uczestnik wielu wystaw krajowych i zagranicznych. Jego prace znajdują się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, Museum Junge Kunst we Frankfurcie n/Odrą, w Kolekcji Centrali Lego w Danii, Kolekcji Marka Marii Pieńkowskiego i w wielu zbiorach prywatnych.

Tomasz Gryglewicz, prof. dr hab., kierownik Zakładu Historii Sztuki Nowoczesnej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Polsce, Komisji Historii Sztuki PAU i Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Artystycznych (AICA). Autor książek: *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914*, Kraków 1992, *Erotyzm w sztuce polskiej*, Wrocław 2004, *Kraków i artyści*, Kraków 2005 oraz licznych artykułów naukowych, recenzji oraz wstępów do katalogów wystaw sztuki XIX i XX w. oraz sztuki bieżącej.

Janusz Karbowniczek, prof., artysta malarz, studia na Wydziale Grafiki w Katowicach, ASP w Krakowie (dyplom w 1975). Obecnie jest profesorem katowickiej uczelni. Zorganizował 70 wystaw indywidualnych rysunku i malarstwa w kraju i za granicą. Uczestnik wielu plenerów malarskich i sympozjów teoretycznych sztuki.

Andrzej Kisielewski, dr, historyk sztuki i kulturoznawca, pracownik Uniwersytetu w Białymstoku. Autor książek: *Karny* (1995), *Sztuka i reklama. Relacje między sztuką i kulturą* (1999) i tekstów o sztuce XX i XXI wieku; redaktor książki *Artystów gry z kulturą* (2009).

Maria Korusiewicz, dr, anglista, tłumacz literatury angielskojęzycznej, artysta plastyk; uprawia grafikę warsztatową, zajmuje się również ilustracją. Autorka książek poetyckich: *Oddział kobiecy nad ranem*, Śląsk Katowice 1987; *Tajemnica korespondencji*, Czytelnik Warszawa 1991. Jest adiunktem w Katedrze Anglistyki, Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej.

Roman Nieczyporowski, dr, historyk sztuki, adiunkt w Międzywydziałowym Instytucie Nauk o Sztuce Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, także wykładowca innych uczelni Trójmiasta. Jego zainteresowania to historia i kultura Skandynawii, sztuka XX wieku (w szczególności tzw. Szkoła Nowojorska) oraz współczesnej kultura Japonii. Zapalony alpinista od lat związany z górami (od 1985 członek Polskiego Związku Alpinizmu).

Mariusz Pałka, prof., studia w ASP w Krakowie na Wydziale Grafiki w Katowicach, dyplom w 1976 roku. Grafik i pedagog w macierzystej uczelni, gdzie prowadzi Pracownię Druku Wypukłego, kierownik Katedry Grafiki. Brał udział w ponad 130 wystawach w kraju i za granicą. Mieszka i pracuje w Katowicach.

Antoni Porczak, prof. zw. ASP w Krakowie, kierownik Pracowni Działalności Medialnych w Katedrze Intermediów. Uczestnik ponad 120 wystaw, m.in. XLIII Biennale w Wenecji w 1988 r. Uprawia rzeźbę, rysunek, akcje, instalacje. Kurator wystaw sztuki mediów, redaktor wydawnictw o sztuce, autor kilkudziesięciu artykułów. Członek założyciel Polskiego Towarzystwa Estetycznego.

Wiesław Przyłuski, grafik, dr. hab. Dyplom w 1986 roku w PWSSP w Łodzi w Pracowni Druku Wklęsłego prof. Leszka Róży oraz w Pracowni Typografii prof. Jana Kubasiewicza. Laureat nagrody im. Władysława Pietrzaka w roku 1997. Obecnie jest adiunktem w Katedrze Grafiki Warsztatowej ASP w Łodzi. Uprawia rzeźbę i grafikę.

Adam Romaniuk, prof. zw., grafik, malarz, absolwent ASP w Krakowie Wydział Grafiki w Katowicach (1973), kierownik Pracowni Technik Cyfrowych i Intermediów w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach oraz pracownik dydaktyczny Wydziału Sztuki Politechniki Radomskiej. Uprawia grafikę warsztatową (serigrafie, grafikę cyfrową), plakat, zajmuje się projektowaniem graficznym i grafiką edytorską. Autor wystaw indywidualnych i uczestnik wielu wystaw zbiorowych w kraju i za granicą.

Violetta Sajkiewicz, dr, krytyk sztuki, teatrolog. Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego i w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Autorka książki *Przestrzeń animowana. Plastyka teatralna Jana Berdyszaka*, Katowice 2000 oraz ponad stu artykułów naukowych, esejów i recenzji. Członek AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), FIRT/IFIRT (The International Federation for Theatre Research). Przewodnicząca Rady Programowej Ronda Sztuki w Katowicach.

Stefan Speil, grafik, prof. nadzw. ASP w Katowicach, gdzie w Katedrze Projektowania Graficznego prowadzi Pracownię Rysunku I Roku. Absolwent PLSP w Bielsku Białej (1969) oraz Wydziału Grafiki ASP w Krakowie (1975). Uprawia drzeworyt, rysunek, kolaż graficzny, malarstwo. Autor 20 wystaw indywidualnych, uczestnik wielu wystaw zbiorowych w kraju i zagranicą.

Krzysztof Stadler, socjolog, zajmuje się szeroko rozumianą psychologią społeczną. Autor wielu empirycznych procedur badawczych z obszaru marketingu i reklamy. Uczestnik wyjazdów naukowych m.i. do Danii, Wielkiej Brytani, Niemiec, USA. Twórca założeń i programów szkoleniowych dla firm państwowych oraz prywatnych w tym zagranicznych, m.in. w Portugalii i na Ukrainie. Od 12 lat wykładowca Zakładu Teorii i Historii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach.

Bernadeta Stano, dr, absolwentka edukacji artystycznej w zakresie sztuk plastycznych (1995) i historii sztuki UJ (1997), pedagog Katedry Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, autorka artykułów i książek o sztuce; ostatnio wydała, *Odwilż w Zakopanem: salony marcowe 1958–1960*, WNUP Kraków 2009.

Ewa Stopa-Pielesz, dr hab., pedagog w Katedrze Komunikacji Wizualnej katowickiej ASP, projektant, redaktor graficzny Biuletynu Sztuki Projektowania. Absolwentka ASP w Krakowie, Wydział Grafiki w Katowicach (1990). Autorka artykułów i publikacji zwartych, m.in. *Estetyka w typografii wobec postulatów czytelności*, Folia Academiae Katowice 2009.

Beata Wąsowska, artysta plastyk, uprawia malarstwo i digrafię, absolwentka ASP w Krakowie, Wydział Grafiki w Katowicach (1985). Stworzyła portal www.rekomendacje.net. Darczyńca aukcji sztuki. Członek ZPAP i So-roptymist International. Przygotowała kilkadziesiąt prezentacji własnej twórczości w kraju i zagranicą.

SUMMARY

The Academy of Fine Arts in Katowice, since it became independent in 2001, organises nationwide scientific conferences, habitually followed by conference publications consummating the event. The history of this volume is slightly more complex than usual. It includes a selection of texts resulting from three national conferences organised by the Academy at the initiative of the Department of Art History and Theory. The first conference, *Graphic art – perspectives* took place in the autumn of 2005, the second, *Modern art contexts*, in the autumn of 2006, and the third, *Academy 2007 +*, in January 2008. Several texts (Adam Romaniuk, Adam Bartoszek) were especially commissioned to complete the emerging whole. Two of the essays printed here have been published before: the text by Grzegorz Dziamski and one of the two by Antoni Porczak. The idea behind publishing this book arose from some obvious substantial considerations: the current state of affairs in art in general and at the Academy in particular. The texts in this volume comment on that state at a particular point in time and in a more narrowly defined area: graphic art. There are no references to other artistic fields like painting on the one hand and design on the other, with the sole exception of the Ewa Stopa-Pielesz text. There is no reason for it other than that in the field of graphic art during the past few years there have been tendencies that changed its self-identification the most, and therefore have been widely discussed, namely the passage from traditional to digital media.

The volume is composed of four parts: *On art*, *On graphic art*, *On the Academy*, *On the problems of art*. The first part comprises five texts, commenting on the current state of affairs in art in broader terms. The text by Andrzej Kisielewski *Pastiche strategy, or the presence of avant-garde tradition today*, presents how the universalistic demand of historical avant-garde is shown from the perspective of a researcher – art historian in a time when the commonly employed strategy is that of parody, euphemistically called pastiche. It uses the examples of the outstanding personalities of Polish art in the 1990s and the beginning of the 21st century: Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer, Elżbieta Jabłońska and Robert Maciejuk.

The text by Bernadeta Stano, *The atopic interiors of Christian Tomaszewski and Robert Kuśmirowski*, points to a problem similar in its nature, but located within the matter of creation itself. By performing a critical decomposition of the two artists' exhibitions, the author reveals their constitutive relations, which are the real and unreal, created readymade, copy-original, real illusion, the presence of a trespasser, and above all the artist's mockery, this time directed against himself. An unusual conclusion to this issue is the subject of the artistic strategy of Wojciech Ćwiertniewicz, discussed by Janusz Antos. The text *Practicing utopia. On the relation between modernist abstractions with circles and the Diaries of Wojciech Ćwiertniewicz* shows the consistency of the artist's reflections expressed in his diaries and the artistic practice of painting circles. It reveals itself as an unusual meditative pose and a way to penetrate abstraction, practicing a private utopia. Apparently from a completely different side, but in fact similar, the problem of teaching art history appears in an extensive presentation of the works of a Japanese artist in the text *The art of Nobuyoshi Araki, or the dilemmas of an art history teacher*. The artist, considered a source of controversy and confusion, as the ambivalence surrounding him seems to be very skilfully animated by a precise dosage of gestures ranging from pornographic (all possible variations of female nudes, including bondage) to verging on exhibitionism (showing his beloved wife suffering and dying of cancer). In the end, the resulting sadness and loneliness of man in the world is another universal story of humanity. The final text, *Citations or translations?* The reinterpretations of old art in contemporary Polish art by Violetta Sajkiewicz is devoted to the phenomenon of imitative techniques common in contemporary art. Referring herself to the analyses by Beata Frydryczak, Stanisław Czekalski, as well as Bryson and Mieke Bal the author analyses the art of Agata Bogacka, Paulina Ołowska, Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Anna Ostoya, Kamil Kuskowski, Grzegorz Sztabiński, and Marek Glinkowski.

The second part is devoted to ongoing discussions within the field that return to confront the fundamental question: what is graphic art? Asking this has become relevant again due to turbulent changes caused by the widespread use of digital techniques in the creation, record-

ing and printing of images. *On graphic art* opens with a text by Dariusz Gajewski *The idea of graphic art: between digital print and traditional workshop*, in which the author, mostly on the basis of his experience of the International Print Triennial in Krakow 2003, recapitulates the problem of graphic art faced with the digital medium by defining anew the relationship original – copy through the introduction of a new analytic category: principal image – subsidiary image. The text that follows, *Dialogue with digital shadow* by Adam Romaniuk, reports on the transition from traditional to digital medium, at the heart of which is a new way of understanding and constructing the matrix. It is a fundamental issue like a rite of passage, defining anew the ontology of the discipline. The two analyses are supplemented with a text by Paweł Frąckiewicz *The garden of graphic art – modern cultivation techniques*, which takes up a related subject: what is media art and its relationship with graphic art. The recently emerged trend of creating art that goes beyond the boundaries of traditional disciplines (in this case, graphic art) inspires a reflection on its beneficial liveliness on the one hand, and on the other a danger of dissolution of what is familiar and essential in what is non-identifiable already at its point of departure. In turn, Mariusz Pałka's *Graphic art – from matter to ideology* refers to the expression of technical skill as a *sine qua non* rule of graphic art. He identifies the alchemy of printmaking with the alchemy of creation contained in the mark of the tool, the living and only sign of professional mastery. He chooses Toshihiro Hamano and Günter Dollhopf as his allies. An ordering tendency is exemplified also by Grzegorz Banaszkiewicz in his analysis of the vocabulary currently used in graphic art – *The terms of graphic art*, leading to the conclusion of constructing a schematic ordering graphic processes. Stefan Speil (*Will there be beauty in diversity?*) once again referring to great artistic events, in this case the 51st Venice Biennale in 2005, focuses on the invasion of photography in graphic art, seeing it as a danger to its identity, which in connection with the dominant role of electronic media will cause a transition from intended visualization to factual hallucination. The short text by Wiesław Przyłuski *The memory of matter – its role in shaping intaglio printmaking* is in fact an artistic credo of a graphic art practitioner, looking with affection at the engraved mark

he leaves. This mark is the captured memory of matter, which is released again in the process of revealing the image as an image of the world. The part is summed up by a personal appeal of an artist, Jan Berdyszak to his colleagues. It is a call for an appropriate graphic culture built on constant self-improvement and keeping a sensitive attitude as the only remedy to the practice of suppressing humanities at universities and closing down classic printmaking studios at art schools on the excuse of lack of current interests, attention of the public and external needs.

Part three, *On the problems of the Academy*, opens with an exposition by Aleksandra Giełdoń-Paszek, *Eulogy to thinking*, about the heritage of academicism in teaching practice at modern Academies. By following the traces of historically shaped academicism and their complete lack in the artistic practice of the young generation of artists, the author reaches a conclusion of the paradoxical situation of academicism in the Academy today. Historical academicism remains only as the shape of a necessary model which must be employed in teaching, but its content can be, and indeed is, unrestricted, often directed against academic art in any form. Similarly devoted to the teaching curriculum is the text by Dorota Głazek: *Academy – curricula*. Beginning with Vasari's Florence Academy and Accademia degli Incammineti of the Carracci brothers at the end of the 16th century, through the proliferation of art schools in the 18th century, the Academies of the 19th century as a model for those existing today, analogous teaching programs can be found everywhere. If they are a good preparation for the modern times is a subject for another discussion. A similar tone of concern over an equilibrium between the old and the new, tradition and experiment can be found in the text by Ewa Stopa-Pielesz *The dialogue of tradition and experimentation in modern typography*. The dynamic development of modern typography is a well known fact, but the stages of this development and the nature of its novelty are not common knowledge, as well as what really is this peculiar métier of the designer-typographer and the place of typography in graphic design and artistic education. Be as it may, here as elsewhere tradition without experimentation is dead and experimentation without tradition is useless. Very significant text in the third part is without a doubt that by Grzegorz Dziamski, *Academy*

against academicism, where the author presents current models of artistic education as a consequence of epistemological changes connecting art and teaching in the wider frame of social context in a triadic form: from *talent-métier-imitation* in the classical understanding, through *creativity-medium-innovation* in Bauhaus, to *attitude-practice-deconstruction* in the 1980s. As a result, art emerges as one of the signification practices, and one highly mediated. On the dangers that spring from the victory of functionalism, leading everywhere to the total unification of reality comments Zbigniew Gorlak in his essay *Legoism – the uniform of civilized world*. He refers to the omnipresent tendency for design standardization under the guise of economy and minimum effort. Unfortunately this directive employed without consideration leads to a world that is everywhere the same, one-dimensional. It is a civilization of *Legoism*, a world deprived of diversity at its own request. Antoni Porczak in *Classified* writes on the hidden mechanisms that guide all decisions and choices, including those made at the Academy, showing that those mechanisms are not subject to any control, exactly due to their discrete nature, but the results of their functioning have a very tangible character. In the practice of the Academy these are the bureaucratic norms, also in the field of transmitting attitudes towards art and its understanding as a distinctive and peculiar practice. In turn, the two texts that follow, *Cultural capital as a field of communication and artistic creation* by Adam Bartoszek and *The cultural capital of students at the AFA in Katowice* by Krzysztof Stadler, focus on a different sort of problem than the previous texts. They are classic sociological analyses, the first showing the analytical character of the notion of social and cultural capital, above all in their classic application to the analysis of artistic community, with respect to the Academy of Fine Arts, and the second by employing this theoretical frame tries to formulate foundations for empirical research in this field in terms of both quantity and quality according to the FGI standards (such research was in fact conducted at the AFA in Katowice in 2008).

Finally, part four, *On the problems of art*, is a collection of comments on general topics, but with relation to concrete artistic manifestations and achievements. It opens with a text by Beata Wąsowska *I think*

therefore I create. A redefinition of art terms, with an attempt at the seemingly hopeless task of defining a work of art today. This interesting endeavour, without hesitation revealing its methodological, legal, epistemological, anthropological contexts and difficulties, and in the end its proper grounding in facts leads to the formulation of the author's own proposed definition. Maria Korusiewicz, starting with the hermeneutic tradition and post-Heideggerian anthropology, with the use of metaphor poetic in origin, attempts a similar task: delineating the actual boundaries of art, a work of art, being an artist. In his analysis, an artist is the one who conquers, shares, fights the Shadow (in the Jungian sense), and as a consequence can receive the gift of meaning. Next, the problem of copy and original resurfaces again in the text by Anna Manicka «*The best days are those when I make ten thousand dollars for a print before breakfast*». The graphic art of Salvador Dali in the context of the noble art of reproduction, analysing with detailed precision the delineated problem, which has never caused so much controversy as today and which reveals its intentional core. The subsequent text by Tomasz Gryglewicz, *The matrix of violence*, is a voice of an art historian, who from his perspective discusses two important artistic expressions (Ksawery Kaliski and Andrzej Bednarczyk) at the 26th International Biennial of Graphic Art in Ljubljana. Aside from the discussion there is also a significant theoretical conception of graphic art – matrix understood as the matrix of re-pression with all its consequences. The question posed in the title of the essay by Wiesław Gdowicz *Is there sign without meaning?* directs the attention to the singularity of the sign's existence, namely its existential dependence and its irremovably mediated cognitive nature. The author uses Gadamer's hermeneutics on an example from the Bible (the story of Samuel's calling from the First Book of Samuel) and reaches the conclusion that there can be no sign without meaning. Somewhat different contexts are revealed in the text *Tradition and memory as the basis of creative thinking* by Janusz Karbowniczek. It is another confrontation with the problem of the relation between tradition and modernity, in this case with relation to artistic creation. Most likely this problem can never be considered as solved, and it is likely that each generation will try to define it anew. According to the author, dismissive

attitude towards trans-, post-, and neo-avant-garde has not brought the liberation it promised, nor solved any problems, and in fact created some new ones. The only remedy to this can be a dynamic balance between new and old. The final text of the fourth part and the entire volume *Displaced art. Shiftart* by Antoni Porczak is dedicated to the newest phenomena in art that are known to all, but cause the most problems when it comes to describing them, as describing what is in statu nascendi is always a very risky operation. The author looks at the type of artistic activity that thinks nothing of the lamentations over it, it is what is the most recent. It is the art of interaction, installation and remix. In it, all factors change: authorship, function, perception, its ontological foundation and place, social status and what gives meaning to the work of art thus understood and executed. If it is still art as it is understood today, or the real form of the art of tomorrow, cannot be determined at present, only time will show.

The 28 texts collected in this volume present a certain outline of the discussions currently in progress in the arts community, both among practitioners and theorists, over the condition and character of contemporary art in the first decade of the 21st century. Naturally there is no claim to completeness of the reported discussions or a full overview of the problems connected with the issue. Rather, the book registers a certain tone and characteristic stances. We leave the extent of the success of this undertaking for the reader to decide, inviting to lecture in hope of favourable reception.

Mieczysław Juda
translated by Iza Blacha

recenzenci:

prof. dr hab. Tadeusz Sławek

dr hab. prof. ASP Antoni Cygan

redakcja naukowa:

Mieczysław Juda

opracowanie graficzne i łamanie

Tomasz Bierkowski

druk

Skleniarz, Kraków

wydrukowano na papierze Cyklus Print

teksty złożono krojem Scala

ISBN 978-83-61424-09-3

© Copyright by

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

wydawca:

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

40-074 Katowice, ul. Raciborska 37

e-mail: asp@aspkt.edu.pl

www.aspkat.edu.pl

folia academiae

Katowice 2009

ISBN 978-83-61424-09-3