

STOWARZYSZENIE
SZTUKA
I DOKUMENTACJA

Redaktor naczelny / Chief Editor – Łukasz Guzek
Redaktor sekcji / Section Editor – „Sztuka w podróży” - Tomasz Załuski

Sekretarz Redakcji / Managing Editor – Anka Leśniak
Redakcja / Editorial Board - Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajączkowska, Adam Klimczak

Rada Naukowa / Board of Scholars – Ryszard W. Kluszczyński, Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova, Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński, Kazimierz Piotrowski, Tomasz Załuski, Tassilo von Blittersdorff, Tomasz Majewski, Cornelia Lauf

Korekta w języku polskim / Polish proofreading – Beata Śniecikowska
Korekta w języku angielskim / English proofreading – Anne Seagrave
Projektowanie, skład / Design, typesetting – Norbert Trzeciak
<http://www.norberttrzeciak.com>

Siedziba / Office
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland
Tel./fax: +48 42 634 86 26
e-mail: journal@doc.art.pl
<http://www.journal.doc.art.pl>

Wydawca / Publisher
Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SiD)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland
KRS 0000328118, NIP 7252005360
<http://www.doc.art.pl>

Druk / Print
DRUKARNIA B3PROJECT, ul. Sobieskiego 14, 80-216 Gdańsk
<http://www.b3project.com>

Dystrybucja / Distribution
e-mail: journal@doc.art.pl
Wydanie pisma *Sztuka i Dokumentacja* w wersji papierowej jest wersją pierwotną (referencyjną)

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Artykuły w piśmie *Sztuka i Dokumentacja* są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma.

Ilustracje i materiały uzupełniające znajdują się na stronie:
<http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's web site. Art & Documentation is a peer-reviewed journal. The list of peers and the peer-review process are available on our web site. Illustrations and supplementary materials you can find at:
<http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>

nakład 300 egz. / circulation 300 copies
ISSN 2080-413X

Spis treści / Table of Contents

SZTUKA W PODRÓŻY / ART ON THE MOVE	
Red./ed. Tomasz Załuski	
Wprowadzenie (Tomasz Załuski)	7-9
Sylwia Serafinowicz, „Mobilność sztuki: fotografie i druki konceptualne Romualda Kutery”	11-17
Tomasz Załuski, „Świat podzielony. Geopolityka sztuki według KwieKulik”	19-41
Magdalena Radomska, „Podróże środkowowschodnioeuropejskich artystów w latach siedemdziesiątych”	43-54
Julia Sowińska-Heim, „Artystyczne i naukowo-dokumentacyjne podróże po łódzkim Manhattanie”	55-61
Blanka Brzozowska, „W podróży miejskimi środkami transportu. Artystyczne projekty Pierre’a Nadilona i Patricka Corillona w kontekście antropologii metra Marca Augé”	63-69
Anna Nacher, „Teletechnologie, linie i cyfrowe ślady. Od sytuacjonizmu i land artu do sztuki mediów lokacyjnych”	71-78
Ewa Wójtowicz, „Obcym okiem. Podróż artystyczna jako produkcja obrazów”	79-89
Tomasz Ferenc, „Ambiwalencja kategorii „sukcesu” na przykładzie opowieści polskich artystów emigrantów”	91-100
Łukasz Guzek, „Biografia w badaniach nad sztuką performance. Proponowane zakresy tematyczne i metody”	101-107
Bibliografia	109-110
VARIA	
Wojciech Szymański, „»Obraz tym się różni od pilnika, że jest w użyciu wszechstronniejszy« lub Andrzej Wróblewski na nowo odczytany. Notatki na marginesie <i>Unikania stanów pośrednich</i> ”	115-124
Filip Lipiński, „Ku »krytycznej autonomii« dzieła sztuki”	125-130
ARCHIWUM	
Andrzej Mroczek, „Historia sztuki performance w Lublinie. Na podstawie wybranych przykładów”	134-148
English Summaries	151-158

SZTUKA W PODRÓŻY

RED. TOMASZ ZAŁUSKI

WPROWADZENIE

TOMASZ ZAŁUSKI

Od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w sztuce pojawiło się wiele praktyk opartych na czasie (*time-based*) i/lub ściśle związanych ze specyfiką danego miejsca (*site-specific*) lub kontekstu (*context-specific*) kulturowego, społecznego, ekonomicznego i geopolitycznego. Zaowocowało to zwiększoną mobilnością artystów i artystek, którzy realizowali swoje performance oraz instalacje w trakcie podróży, objazdów, czy wręcz artystycznych *tournée* po innych krajach. Podróże te otwierały przestrzenie wymiany międzykulturowej, kształtowały cyrkulacje idei, kreśliły nowe geografie artystyczne. Bywały też manifestacjami hegemonii polityczno-kulturowej jednych krajów i autokolonizacji innych. Do upadku żelaznej kurtyny, szczególną rangę miały wyjazdy do krajów znajdujących się po drugiej stronie podziału geopolitycznego, definiującego kształt ówczesnego świata. Różne były jednak cele wyjazdów, a także uwarunkowania, panujące „po drugiej stronie” i determinujące wybór oraz sposób wykonania performance i instalacji. Wielu podróżujących artystów i artystek starało się kreować wizję uniwersalnego idiomu sztuki. Inni, mniej liczni, wykazywali krytyczną świadomość istnienia geopolitycznego podziału świata i wyciągali z tego faktu konsekwencje w swojej sztuce.

Po upadku żelaznej kurtyny, w globalizującym się i rekonfigurującym swoje podziały świecie, kwestie podróży, mobilności, tranzytu, emigracji i nomadyzmu zyskały nowe wymiary. Dla wielu twórców stały się zasadniczymi składnikami biografii, postawy artystycznej, jak i wiodącymi motywami twórczości. W sztuce współczesnej podróż stanowi okazję do praktykowania artystycznej antropologii, historii, etnografii i socjologii – miejskiej, translokalnej, postkolonialnej i międzykulturowej – ale jest też podstawą artystycznej turystyki i symbolicznej neokolonializacji, wspieranej niekiedy przez instytucjonalizację sztuki efemerycznej oraz fenomen artystycznych rezydencji. W realizacjach rzucających wyzwanie obecnej kartografii ekonomiczno-politycznej i podejmujących z nią taktyczną grę, coraz istotniejszą rolę odgrywają współczesne teletechnologie, w szczególności technologie mobilne. Artystyczne podróże pozostają w złożonych i zróżnicowanych relacjach względem globalnych przepływów kapitału – ekonomicznego, społecznego oraz kulturowego.

Autorki i autorzy tekstów zebranych w numerze tematycznym „Sztuka w podróży” analizują tak zarysowaną problematykę w różnych kontekstach tematycznych, historycznych i geopolitycznych. Opi-

sując projekty Romualda Kutery, przede wszystkim *Moją historię sztuki* z 1985 roku, Sylwia Serafinowicz skupia się na tym, jak conceptualne media i sposoby artystycznej komunikacji sprzyjały mobilności twórców. Niewielkie gabarytowo fotografie, slajdy, druki czy rysunki dawały się z łatwością przewieźć w prywatnym bagażu artystów korzystających z nowych, szybkich środków międzynarodowego transportu, a dzięki temu pozwalały im prezentować dokumentację swoich idei, działań i instalacji. Conceptualne media pozwalały również na dokumentowanie zagranicznego „życia” i recepcji podróżujących prac oraz na tworzenie nowych w trakcie samych podróży. Tomasz Załuski pokazuje, w jaki sposób geopolityczny podział na Wschód i Zachód, wyznaczany przez żelazną kurtynę, dochodził do głosu w biografii, działaniach artystycznych i refleksji teoretycznej duetu KwieKulik. Artyści ci mieli świadomość istnienia „podzielonego świata” i wskazywali na niewspółmierność realiów politycznych oraz ekonomiczno-społecznych w obu geopolitycznych blokach. Tym niemniej podejmowali wysiłki, by upowszechniać po drugiej stronie żelaznej kurtyny swoją procesualną, efemeryczną sztukę, ściśle związaną z warunkami życia i twórczości w PRL-u lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W tym kontekście szczególnie interesujący jest fakt powtarzania przez nich na Zachodzie swych realizacji performance, wyrastających z socjalistycznych uwarunkowań. Magdalena Radomska opisuje podróże artystów z Europy Środkowo-Wschodniej w latach siedemdziesiątych, skupiając się na artystach węgierskich, jugosłowiańskich, czeskich i rosyjskich. Chodzi tu o wypadki poza stołeczne ośrodki artystyczne, podróże podejmowane w celu nawiązania współpracy z artystami z innych krajów bloku wschodniego, ale też o podróże i wyjazdy emigracyjne na Zachód. Ta mobilność jest interpretowana przede wszystkim w kategoriach wprowadzania w ruch obowiązującego w bloku wschodnim systemu pojęć i znaczeń, wydobywania jego niespójności, bądź też – w przypadku wyjazdów na Zachód – oddalania się od niego. Artystyczne podróże wiodły ku utopii języka wolnego i uniwersalnego lub ku aporiom przekładu oraz doświadczeniu niezrozumienia w kontakcie z odbiorcą zachodnim.

Julia Sowińska-Heim rekonstruuje założenia i przebieg serii miejskich projektów zorganizowanych w okresie kilkunastu lat przez łódzką Galerię Manhattan. Skupia się na tych, które dotyczyły bezpośredniego kontekstu istnienia i funkcjonowania galerii – Śródmiejskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, wielkomiejskiego blokowiska, zwanego popularnie „Manhattanem”. Przedsięwzięcia te obejmowały działania artystyczne, edukacyjno-społeczne oraz naukowe badania terenowe z zakresu antropologii miasta. Podróż po łódzkim Manhattanie pozwalały na wydobywanie i przepracowanie zbiorowej pamięci mieszkańców osiedla, lokalnych mitów, a także problemów codziennego życia. Niestety, wieloletnia praca nad tożsamością miejsca uległa przerwaniu wraz z koniecznością przeniesienia siedziby galerii poza teren osiedla. Miasto jest też kontekstem artystycznych podróży opisywanych przez Blankę Brzozowską. Wykorzystując antropologię metra Marca Augé, analizuje ona przykłady współczesnej *flânerie* praktykowanej przy pomocy środków transportu miejskiego: metra i tramwaju. „Tubistyczny” *mapjacking* Pierre’a Nadilona, przechwytywanie oficjalnych map metra i tworzenie własnych, poetyckich, kulturowych i społecznych reprezentacji przestrzeni pozwala zakwestionować funkcjonalizm przemieszczania się i zmienić podróż w wehikuł pamięci. Podobnie jest w przypadku prac Patricka Corillona, wykorzystującemu przystanki tramwajowe jako punkty orientacyjne na projektowanych przez siebie mapach z alternatywnymi trasami poetyckich, narracyjnych podróży po mieście. Gra idzie o możliwość pełniejszego doświadczenia miasta, poza funkcjonalistycznym redukcjonizmem.

Temat zejścia z wyznaczonych tras i przekraczania kartograficznych podziałów powraca w tekście Anny Nacher, która zajmuje się zjawiskiem subwersji figury prostej, ciągłej linii w działaniach dotyczących efektywności komunikacji oraz problemu granic, przede wszystkim państwowych. Zjawisko to jest analizowane w kontekście sytuacjonistycznej sztuki „dryfowania”, czy też „meandrowania”, oraz miejskich projektów nawiązujących do tej tradycji, następnie klasycznych działań z zakresu land artu, i wreszcie współczesnych projektów z użyciem mediów lokacyjnych. Te ostatnie, choć dostarczają nowych możliwości praktykom „subwersji linii prostej”, to jednocześnie powodują, że generowane przez nie dane mogą być skutecznie przechwytywane i eksploatowane przez informacyjny kapitalizm. Następny ruch w tej taktycznej grze należy do projektów określanych jako „media dyslokacyjne”, a będących ważnymi symbolicznymi narzędziami walki z polityką imigracyjną wielu współczesnych państw. Na mediacyjną rolę, jaką technologie obrazowe odgrywają, wraz z tradycyjnymi kodami kulturowymi, w tworzeniu doświadczenia podróży, zwraca Ewa Wójtowicz. Analizuje ona szereg artystycznych projektów podejmujących grę z sytuacją nadprodukcji obrazów i zadających pytanie o „autentyczność” doświadczenia podróżniczego w dobie istnienia jego nowych, kolektywnych i apriorycznych form, generowanych na przykład przez interfejsy Google Earth i Google Street View. Interfejsami podróży są dziś także kontekstualne wystawy sztuki, mające przybliżać i objaśniać specyfikę kulturową oraz formy życia ludzi spoza świata zachodniego. Tego rodzaju postkolonialne przedsięwzięcia kryją w sobie częstokroć niebezpieczeństwo symbolicznego neokolonializmu. Rodzi to pytania o samą możliwość międzykulturowej translacji, o swoistą etykę podróży i jej obrazowego świadectwa jako doświadczenia przekładu.

Zestaw zamykają dwa teksty odwołujące się do metod biograficznych przy badaniach problemu „sztuki w podróży”. Tomasz Ferenc, w oparciu o własne badania prowadzone z perspektywy biograficznie zorientowanej socjologii sztuki, opisuje doświadczenie emigracyjne współczesnych polskich artystów z różnych dyscyplin, mieszkających w Berlinie, Paryżu, Londynie i Nowym Jorku. Pyta o to, czy w ich indywidualnych trajektoriach biograficznych można odnaleźć cechy wspólne, wskazujące na pewną typowość doświadczeń tej grupy społecznej. W tym celu przygląda się powodom emigracji i strategiom adaptacyjnym na obczyźnie oraz temu, jak nowa sytuacja przekłada się na ich twórczość. Ostatecznie skupia się na pytaniu o artystyczny sukces, odniesiony na obczyźnie – o jego indywidualne czynniki, mierniki i definicje. Z kolei Łukasz Guzek pokazuje możliwość i zasadność analizy sztuki performance, oraz tworzenia jej historii, przy wykorzystaniu biografii i autobiografii performerów i performerek jako czynników formotwórczych tej dyscypliny artystycznej. Punktem odniesienia jest tu artystyczno-badawczy projekt Artura Tajbera *Metamuzem*, zakładający dokumentowanie sztuki performance w oparciu o elementy biografii jej twórców. Guzek ugruntowuje tak rozumiany biografizm w licznych kontekstach filozoficznych i teoretycznych. Biografia nie tylko pozwala wydobyć historyczność sztuki performance, tak bardzo związanych, w jej klasycznym etosie, z jednostkowym „tu i teraz” oraz osobą artysty. Pokazuje też krzyżowanie się personalnych i geograficznych trajektorii działań poszczególnych twórców, pozwala nakreślić sieć tras i mapę odwiedzanych przez nich miejsc. W tym ujęciu, historia sztuki performance okazuje się być zarazem historią podróży performerów i performerek.

SYLWIA SERAFINOWICZ

MOBILNOŚĆ SZTUKI: FOTOGRAFIE I DRUKI KONCEPTUALNE ROMUALDA KUTERY

„Moja energia bierze się z ruchu –
z trzęsienia autobusów, z warkotu samolotów,
z kołysania promów i pociągów.”
Olga Tokarczuk, *Bieguni*

Mobilność to cecha nierozzerwalnie związana z praktyką konceptualną. Fotografia, slajd, rysunek i tekst, stając się jej głównymi mediami, dały artystom możliwość relatywnie łatwego przemieszczania swojej twórczości po Polsce i za granicą¹. Prace o wymiarach mniejszych lub zbliżonych do formatu A4 mogły być rozsyłane pocztą. Większe często mieściły się do walizki. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych była to powszechnie stosowana strategia, która pozwoliła sztuce konceptualnej na zdobycie nowych frontów i rozwój alternatywnej sceny. Wiązało się to ściśle z nowymi, szybszymi możliwościami podróży, które nie były dostępne wcześniejszej generacji artystów. Lata siedemdziesiąte to czas rozbudowy sieci połączeń lotniczych, co w dowcipny sposób w polskim kontekście pokazuje chociażby film Andrzeja Kondratiuka *Wniebowzięci* z 1973 roku. Opowieść o dwóch przyjaciółach, którzy wygrają na loterii postanawiają przeznaczyć na podróż samolotem po Polsce, podsumowując to doświadczenie słowami: „Czasem człowiek musi sobie polatać”.

W kolekcji artysty Romualda Kutery znajdziemy szereg realizacji zrobionych z myślą o zagranicznych podróżach. Być może najbardziej frapującym przykładem jest wykonana w 1985 roku *Moja historia sztuki* (*My History of Art*). To praca o wymiarach 111 cm x 206 cm, przygotowana na wystawę *Contemporary Art from Poland*, prezentowaną w 1985 roku w Walter Phillips Gallery w Banff. Praca została potem przewieziona przez Annę Kutere na wystawę w Artculture Resource Centre (ARC) w Toronto. *Moja historia sztuki* składa się ze 152 pozytywowych odbitek fotograficznych połączonych w ciąg obrazów. Są to serie fotograficzne, kadry z „wideodokumentacji”, dwa teksty teoretyczne i dokumentacja instalacji, wszystkie materiały poprzedzone fotografiami odręcznych opisów². Realizacje powstały między rokiem 1972 a 1983. W tym ćwiczeniu z autoarchiwizacji film i fotografia rozbite są egalitarnie na klatki, podkreślając mobilność fotografii Kutery i fotograficzne właściwości jego filmów. Fotografie pokazują poszczególne stadia mniej lub bardziej dynamicznego ruchu zaobserwowanego w przyrodzie. Uchwyczone zostały drzewa na wietrze, wysychanie wody na kamieniu (*Wysychanie*, 1972) oraz ogień trawiący budynek (*Pożar*, 1972). Kutera skupia soczewki aparatu także na ruchu głowy swojej partnerki Anny (*Spojrzenie*, 1972) oraz na mimice własnej twarzy w serii (*Mimy*, 1972). Kadry z filmów włączone w kompozycję *Mojej historii sztuki* to chociażby *Korekta* (1977). Pokazują one artystę trzymającego w rękach kwadratową kartonową tabliczkę z napisem „TU”. Jego postać, umieszczona na sześciu następujących po sobie kadrach, obraca się o 360 stopni. „TU” jest stałym motywem pojawiającym się w pracach Kutery, zarówno w fotografii, jak i w filmie. Klatki z filmu *TU* pokazują, jak artysta wkłada napis do swojej kieszeni, następnie za pazuchę, w końcu prezentuje w dłoni. W ten graficzny sposób ingeruje w zastane miejsce i sytuację, zaznaczając w niej swoją obecność. Ta selekcja uwidacznia sposób, w jaki artysta myśli o wizualnej wartości poszczególnych kadrów. Wyabstrahowane z filmu, są skomponowane w sposób, który pozwala im funkcjonować niezależnie. Wynika to z metody, zgodnie z którą Kutera tworzył prace wideo. Nie stosował tradycyjnej narracji filmowej opartej na fabule. Skupiał się natomiast na wizualnych i materialnych właściwościach filmu.

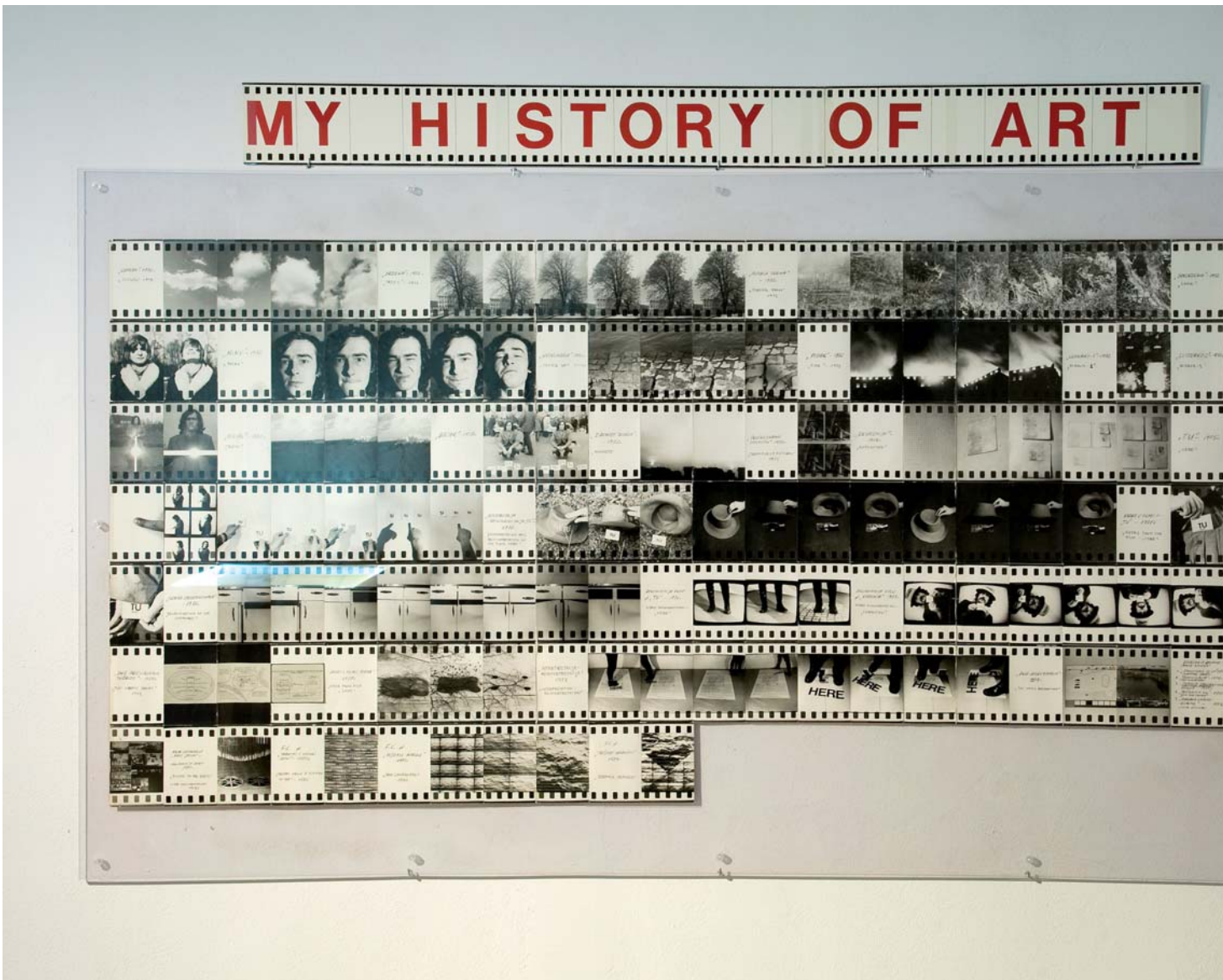
Wszystkie kadry są wywołane z uwzględnieniem brzegów kliszy fotograficznej, podkreślając tym samym analogiczny, odręczny charakter pracy. Towarzyszył jej napis *My History of Art* wykonany czerwonymi literami na kartonie, na którym pojawia się ten sam motyw perforacji. Napis został podzielony na poręczne części, a na planszy wyraźnie zarysowały się miejsca, w których była składana, aby zmieścić się



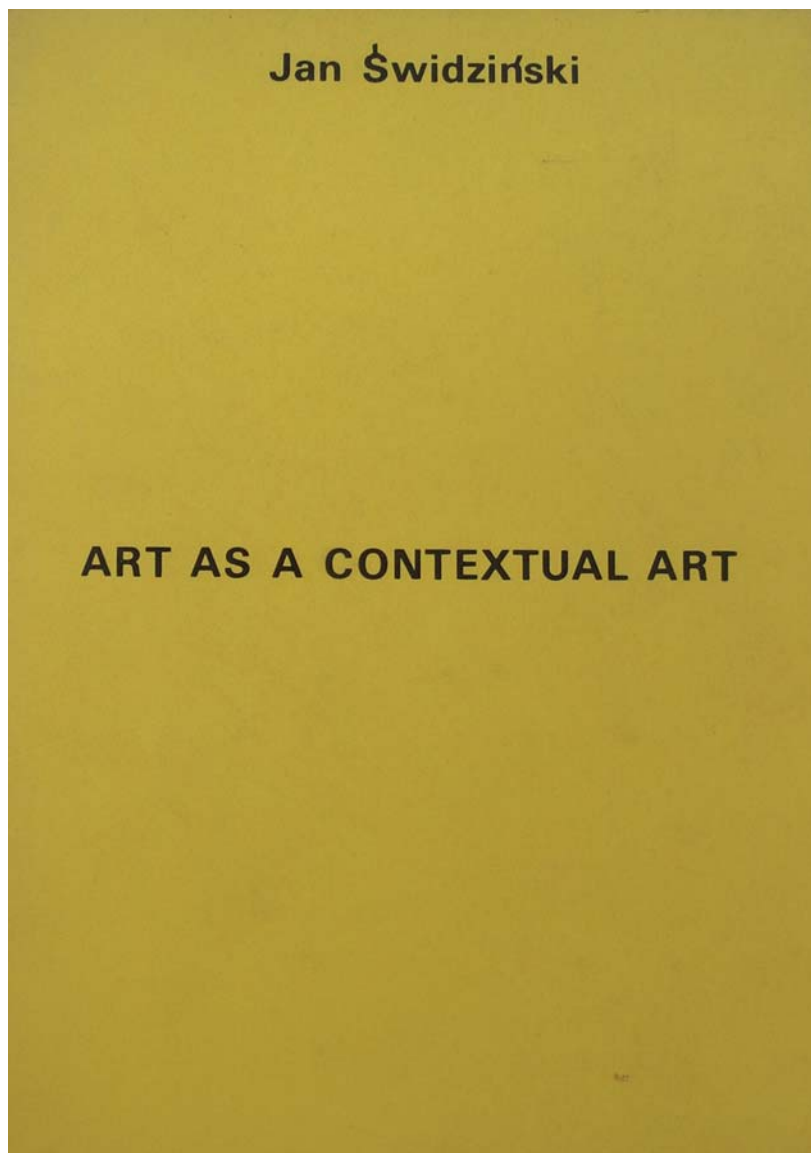
1



2



3

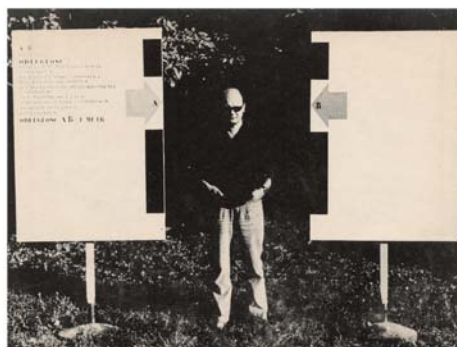


4

- 1 Wystawa *Contextual Art*, Galerie St. Petri, Lund, 1976, fotografia: Anna Kutura, Dzięki uprzejmości Anny i Romualda Kuterów
- 2 Widok wystawy *Awangarda nie biła braw*. Romuald Kutura, fotografia: Małgorzata Kujda © Muzeum Współczesne Wrocław
- 3 Romuald Kutura, *Moja historia sztuki*, 1985, widok wystawy *Awangarda nie biła braw*. Romuald Kutura, fotografia: Małgorzata Kujda © Muzeum Współczesne Wrocław
- 4 Jan Świdziński, *Art As a Contextual Art* (Lund: Galerie S. Petri, 1976),
- 5 Michael Snow, *Music for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder*, 1975. Widok wystawy *Awangarda nie biła braw*. Romuald Kutura, fotografia: Małgorzata Kujda © Muzeum Współczesne Wrocław



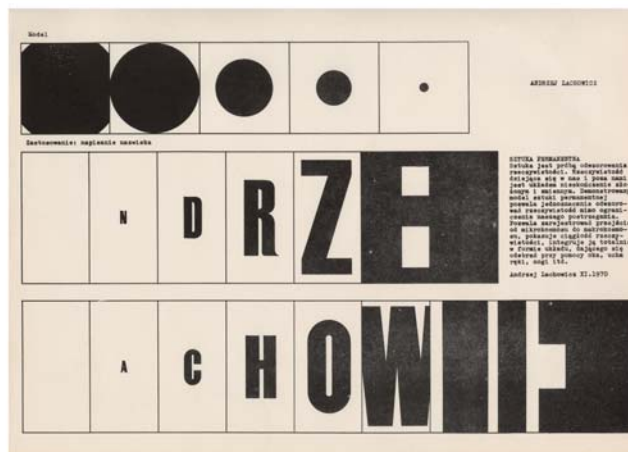
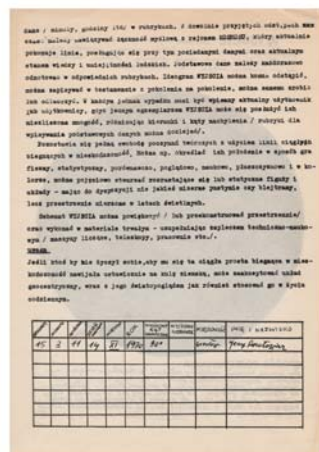
5



w walizce Anny Kutery podróżującej do Kanady. Romuald i Anna Kuterowie w ten kompaktowy sposób za-offerowali widzom wystawy w Banff wgląd w dekadę swoich działań, które w tym okresie były prezentowane we Wrocławiu w innej skali.

Na tę samą wystawę Anna Kuterowa wykonała pracę podyktowaną przez Romualda Kutera przez telefon oraz zgodną z jego wskazówkami wysłanymi pocztą. Telefon był od lat sześćdziesiątych popularną metodą komunikacji konceptualnej pracy na wystawach sztuki. Miało to swój awangardowy precedens w postaci prac *Konstruktion in Emaille 2 i 3* zrealizowanych według telefonicznych wskazówek László Moholy-Nagy'a przez lokalny zakład produkcji emalii w Weimarze w Niemczech w 1923 roku³. W przypadku samego konceptualizmu jedną z najbardziej znanych inicjatyw z użyciem telefonu było działanie Waltera De Marii *Art by Telephone* na wystawie *When Attitudes Become Form* w Kunsthalle Bern w 1967. Podczas tej kluczowej dla historii sztuki wystawy (zrealizowanej przez Harald Szeemanna) De Maria zainstaltował w przestrzeni galerii telefon z informacją, że jeśli aparat zadzwoni, oznacza to, że artysta jest na linii i można z nim porozmawiać. Wątek ten miała rozwinąć wystawa *Art by Telephone* zaplanowana na 1969 rok w Chicago Museum of Contemporary Art, która jednak nie została zrealizowana⁴. Praca Kutery, wykonana w podobny sposób, wpisuje się nie tylko w ten szerszy konceptualny kontekst, ale także w nurt jego osobistych studiów obrazu fotograficznego. Praca dla Banff została zrobiona ze zdjęć wyciętych z gazet. Jak zaznacza Romuald Kuter: „To miało być takie opowiadanie o tym, co dzieje się na świecie, ale pisane oczami Kanadyjczyków”⁵. Była to jedna z serii prac *Filmy czytane*, które są wykonane z pasków pociętej kliszy filmowej umieszczonej w ramie. W tej serii prac, podobnie jak w *Mojej historii sztuki*, dynamiczny z natury materiał filmowy został sprowadzony do ciągu obrazów, które w oczywisty sposób przypominały popularne w latach siedemdziesiątych fotograficzne serie eksplorujące temat czasu w fotografii⁶. Kuterowa, używając obrazów z filmowej rolki, oddaje władzę nad tempem oglądania i asocjacją obrazów z powrotem w ręce widza. Zamiast filmowej fikcji oferuje osobie oglądającej pracę surowy materiał wizualny, który może ona połączyć w całość w dowolnym tempie. To poniekąd krok dalej od eksperymentalnych filmów nagrywanych w czasie rzeczywistym, które imitowały tempo, w jakim ludzkie oko i mózg przetwarza obrazy, zastosowanym w nich czasem zmieniających się klatek na sekundę.

Innym medium, dzięki któremu idee konceptualne mogły podróżować, był druk. Konceptualny druk, w przypadku Polski, to głównie magazyny artystyczne i katalogi, które artystom i krytykom udało się opublikować i rozpowszechnić samodzielnie z ręki do ręki, lub pocztą, poza zasięgiem cenzury. W Stanach Zjednoczonych natomiast platformą wymiany informacji na temat najnowszych prac i idei były tak opiniotwórcze i popularne magazyny jak *Artforum* czy *Harper's Bazaar*, gdzie swoje prace publikowali Dan Graham, Robert Smithson i inni⁷. Oba formaty, mimo diametralnych różnic, odegrały kluczową rolę w przekazie informacji na temat działań podejmowanych w marginalnych w skali świata miejscach, jak Osieki, Turów czy Rozel Point w stanie Utah⁸. W okolicach roku 1970 książki, magazyny i katalogi, oprócz funkcji informacyjnej, zaczęły pełnić rolę alternatywnej przestrzeni wystawienniczej dla powstającej w tym



Sztuka Pojęciowa, wybrane strony, (Galeria Pod Moną Lisą: Wrocław, 1970).

czasie sztuki⁹. Wrocław ustanowił na tym tle precedens dzięki *Sztuce Pojęciowej*, która pełniła rolę katalogu i wystawy w jednym.

Sztuka Pojęciowa była wystawą zorganizowaną przez Jerzego Ludwińskiego w grudniu 1970 roku we współpracy z Andrzejem Lachowiczem i Natalią Lach-Lachowicz w Galerii Pod Moną Lisą we Wrocławiu. Na ścianach galerii zawisły kartki A4 z reprodukcjami zdjęć prac wykonanymi podczas letniego pleneru artystów i teoretyków w Osiekach, z ich opisami, a także nigdy nie zrealizowanymi projektami, jak chociażby *Kinestejzon* Wandy Gołkowskiej, który był pomyślany jako zamknięta przestrzeń w formie kuli, przedzielona w połowie platformą na której mogliby stać widzowie i obserwować pod swoimi stopami projekcję nieba, a nad swoimi głowami film rejestrujący powierzchnię ziemi¹⁰. Prezentowane na wystawie, *Sztuka pojęciowa* kartki, zrealizowane w około 300 kopiach, zostały także rozesłane pocztą i przekazane osobiście osobom zaangażowanym we wsparcie i dystrybucję powstającej w tym czasie sztuki konceptualnej¹¹. Luźne strony zapakowane były w kopertę zaprojektowaną przez Andrzeja Lachowicza i Natalię Lach-Lachowicz. Ten odważny projekt, zaproponował nową relację między pomysłem a jego materializacją. Artyści przygotowując pracę na stronę katalogu powielonego w kilkunastu egzemplarzach, odrzucili tradycyjnie rozumiany układ oryginał – kopia na rzecz dzieła sztuki funkcjonującego na nowych zasadach: mobilnego i docierającego do wielu odbiorców.

Wykorzystanie fotografii i druku jako medium sztuki pierwszy raz na dużą skalę miało miejsce we Wrocławiu podczas wystawy zorganizowanej z okazji Sympozjum Wrocław'70 w marcu 1970 roku, także współorganizowanej przez Ludwińskiego. Sympozjum z założenia miało być wydarzeniem podobnym do Biennale Form Przestrzennych w Elblągu i zaowocować publicznymi realizacjami, które zmieniłyby charakter miasta. Jednak w przeciwieństwie wcześniejszego Biennale, artyści zaproponowali projekty, które były trudne, bądź niemożliwe do zrealizowania. W rezultacie większość pomysłów nigdy nie doczekała się urzeczywistnienia w innej formie niż na papierze. Posympozjalna wystawa składała się wyłącznie z modeli, fotomontaży i tekstów. Ich akumulacja we wnętrzach Muzeum Architektury we Wrocławiu musiała być silnym wizualnym bodźcem i jednocześnie próbą wyobraźni dla wrocławskiej publiczności. Dla Ludwińskiego była to manifestacja nowej postawy odwrótu od przemysłu i materialnej produkcji w stronę dematerializacji, którą uważał za postawę bardziej moralną¹². Konsekwentnie, uczynił on dystrybucję rejestracji najnowszej sztuki podstawą swojej koncepcji Centrum Badań Artystycznych. Jej dokumentacja miała być wykonywana „na gorąco”, wszystkimi możliwymi środkami i funkcjonować jako głos w ciągłej dyskusji, ciągłej wymianie między graczami operującymi wewnątrz pola sztuki¹³. Takie podejście do dokumentacji, jako integralnej części produkcji artystycznej, a nie sposobu archiwizacji, było charakterystyczne dla kręgu artystów współpracujących z Ludwińskim we Wrocławiu, oraz tych inspirowanych jego teorią i praktyką, jak Gerard Kwiatkowski wydający *Notatnik Robotnika Sztuki* między 1972 a 1973 rokiem¹⁴.

W tym samym czasie, Romuald Kutera wraz z Anną Kutera, Wiesławą Siwicką, Mirosławem Glińskim i Piotrem Błazejewskim, członkami założonego wspólnie w 1972 roku kolektywu Galeria Sztuki

Najnowszej, wyprodukowali kilkustronicową *Publikację*, którą Anna Kutera zabrała ze sobą do Toronto. Jej kolejne strony zajmowały zdjęcia portretowe członków galerii wraz z określeniem funkcji, jaką pełnili w realizacji *Publikacji*. Kolejno wymienione zostały osoby odpowiedzialne za koncepcję publikacji, zdjęcia, opracowanie graficzne, tłumaczenie na język angielski, przygotowanie do druku. Na środku ostatniej strony, w miejscu, gdzie na poprzednich stronach umieszczone było zdjęcie, znalazła się informacja, że papieru do produkcji dostarczyły Wrocławskie Zakłady Wyrobów Papierowych, co sugerowało, że wkład producenta papieru był równie kluczowy w powstaniu tej pracy, co inicjatywa wszystkich wymienionych wcześniej osób, które dobrowolnie uczestniczyły w jej produkcji. To istotny gest w kontekście szeroko zakrojonej debaty na temat znaczenia materialnej strony dla conceptualnych realizacji. Ten wątek podjęły już pierwsze teksty teoretyczne dotyczące sztuki conceptualnej, napisane przez kluczowych przedstawicieli amerykańskiej sceny. Sol LeWitt w „Paragraphs on Conceptual Art” (1967) podkreślił drugorzędność materialnej i wizualnej warstwy pracy względem idei¹⁵. Joseph Kosuth natomiast, w swoim tekście „Art After Philosophy” (1969) przekonywał, że praca w pierwszej kolejności powinna być oceniana pod kątem pomysłu, a nie sposobu wykonania¹⁶. Obaj przedstawili materialność dzieła jako niezbędny kompromis. Jednocześnie Kosuth od początku swojej praktyki zestawiał ze sobą takie tworzywa sztuki conceptualnej, jak fotografia i tekst, pokazując tym samym, że nie pozostają bez znaczenia jako sposób przekazywania informacji od artysty. Kompromis, o którym wspomina Kosuth, był niezbędnym elementem rozpoznania i popularności sztuki conceptualnej. Gdyby nie materiał z jego mobilnością, lekkością, niedbałością, ta trudna w odbiorze sztuka, mogłaby nie przekroczyć wąskiego grona jej bezpośrednich odbiorców.

Publikacja przygotowana przez grupę związaną później z wrocławską Galerią Sztuki Najnowszej, działającą prężnie między 1975 a 1980 rokiem, podobnie jakczesne prace Kosutha, np. *One and Three Chairs* (1965), zderzyły ze sobą fotografie i językowy opis zjawiska, oraz pokazały, jak obiekt może być przedstawiony w różnych mediach. *Publikacja* została zaprezentowana Kosuthowi przez Annę Kuterę podczas ich spotkania na *The Contextual Art Conference* w The Centre for Experimental Art and Communication (CEAC) w Toronto w 1976 roku. Jak twierdzi Romuald Kutera, Kosuth widząc *Publikację* zaklaskał, co z kolei wywołało zaskoczenie u polskiego twórcy, który nie spodziewał się tak spontanicznej reakcji po artyście conceptualnym. Ta historia, która dała tytuł wrocławskiej wystawie *Awangarda nie była braw: Romuald Kutera i Galeria Sztuki Najnowszej*, opowiada o fantazji na temat osobowości twórcy conceptualnego jako kompatybilnej z jego oszczędną w środkach i zdystansowaną sztuką.

Sama historia recepcji sztuki kontekstualnej, która była przyczynkiem do sympozjum w Toronto, jest opowieścią o mobilności wynikającej zarówno z formatu w jakim ten materiał mógł podróżować, jak i języka angielskiego, w którym został udostępniony szerszej publiczności. Tekst napisany przez Jana Świdzińskiego został opublikowany w formie małej, żółtej książeczki w 1976 roku przez Jeana Sellema w ramach wystawy sztuki kontekstualnej w Galerii St. Petri w Lund. Ze Szwecji publikacja powędrowała w ręce Amerigo Marrasa z The Centre for Experimental Art and Communication w Toronto, który w tym samym roku, dzięki wymianie listownej ze Świdzińskim, doprowadził do zorganizowania *The Contextual Art Conference*. Nie był to ostatni przystanek tekstu Świdzińskiego, gdyż wkrótce po sympozjum tekst trafił on między innymi na łamy kanadyjskiego magazynu *Parachute* redagowanego przez Chantel Pontbriand.

Slajd, fotografia, druk pozwalały artystom od drugiej połowy lat sześćdziesiątych komunikować swoje pomysły, zyskiwać sprzymierzeńców, pokazywać prace tam, gdzie artyści nie byli w stanie dotrzeć fizycznie. Na tej samej konferencji Anna Kutera wykonała serię slajdów, która to seria dziś jest jednym z nielicznych istniejących zapisów wizualnych tego wydarzenia oraz podróży, jaką Anna Kutera wraz z Janem Świdzińskim odbyli po Kanadzie. Dzięki lekkości i pakowności materiałów używanych przez conceptualistów ich sztuka miała okazję sięgnąć poza granice najbliższego kręgu przyjaciół, następnie miasta i kontynentu. Pozwalała także na tworzenie prac w drodze i w plenerze. Prace Romualda Kutery są zatem nie tylko zapisem jego idei od lat siedemdziesiątych do dziś, ale także dokumentem podróży, rozmów i spotkań, które odbył. Proponują niezwykle topografię miejsc i indywidualności, które w znaczący sposób kształtowały jego praktykę, zarówno wrocławską, jak i tę wykonywaną w drodze.

PRZYPISY

- ¹ W kontekście amerykańskim pisał o tym Mark Godfrey, „Across the Universe,” w: *Light years: Conceptual Art and the Photograph 1964–1977*, red. Matthew S. Witkovsky (Chicago: Art Institute of Chicago, 2011). Kat. wyst.
- ² „Wideo dokumentację” to termin zaproponowany przez artystę i użyty w opisach w pracy *Moja historia sztuki*, 1985.
- ³ *Konstruktion in Emaille 2 i 3* znajdują się w kolekcji Museum of Modern Art w Nowym Jorku: https://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=78747 (dostęp: 23 sierpnia 2014).
- ⁴ Do tego wydarzenia w 2008 roku powróciła wystawa w galerii Specific Object w Nowym Jorku.
- ⁵ Ewa Małgorzata Tatar, „Zdarzyło się we Wrocławiu... Z Anną i Romualdem Kuterą Ewa Małgorzata Tatar rozmawia o kontekstualizmie, polskiej sztuce lat 70. oraz jej uwikłaniach (fragmenty wywiadu-rzeki)”, *Obieg*, 16.09.2008, <http://www.obieg.pl/rozmowy/4421> (dostęp: 23 sierpnia 2014).
- ⁶ W tym kontekście warto wspomnieć chociażby prace Ryszarda Waśki.
- ⁷ Dan Graham *Homes for America* (1966–1967), Robert Smithson *Yucatan Mirror Displacement 1-9* (1969).
- ⁸ Miejsce wydobywania ropy oraz lokalizacja pracy Roberta Smithsona *Spiral Jetty*, 1970.
- ⁹ Gwen Allen znacząco poszerzyła pole wiedzy na temat publikacji jako miejsc sztuki. Przeanalizowała w swojej książce zarówno prasę mainstreamową, jak i alternatywne wydawnictwa, w tym *Aspen* wydawane przez Phylliss Johnson między 1965 a 1971 rokiem. Jej badania nie objęły natomiast art zinów i katalogów drukowanych niezależnie przez artystów. Gwen Allen, *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art* (Cambridge: MIT Press, 2011).
- ¹⁰ *Sztuka pojęciowa* (Wrocław: Galeria Pod Moną Lisą, 1970). Kat. wyst.
- ¹¹ Jedną z kopii znajduje się w archiwum Zbigniewa Dłubaka w Fundacji Archeologii Fotografii w Warszawie, inna została przekazana przez Jana Chwałczyka Dolnośląskiemu Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych. Jej kopia jest częścią stałej ekspozycji Muzeum Współczesnego Wrocław.
- ¹² Zgodnie z transkrypcją dyskusji mającej miejsce podczas sympozjum, Ludwiński skomentował dwie, wzajemnie się przenikające, tendencje: „materialny i technologiczny gigantyzm”, oraz dematerializację. Jednocześnie opowiedział się za tą drugą jako bardziej ekologiczną i tym samym, moralną postawą. Zob. Jerzy Ludwiński, „Wrocław’70,” w: *Notes from the Future of Art. Selected Writings by Jerzy Ludwiński*, red. Magdalena Ziółkowska (Eindhoven: Van Abbemuseum, 2007), 34.
- ¹³ Jerzy Ludwiński, „Centrum Badań Artystycznych,” w: *Epoka Błękitu* (Kraków: Otwarta Pracownia, 2003), 149–150.
- ¹⁴ Na łamach *Notatnika Robotnika Sztuki* zaznaczyła się wyraźna opozycja między koncepcjami dokumentacji sztuki najnowszej i związanej z nimi bezpośrednio idei instytucji. Koncepcja Ludwińskiego instytucji jako „pola gry” – „nieustannego sympozjum artystów i naukowców, często w formie korespondencji” (Centrum Badań Artystycznych) spotkała się z krytyką ze strony Galerii Foksal. Podczas gdy Ludwiński kładł nacisk na wymianę informacji możliwą dzięki cyrkulacji dokumentacji, Andrzej Turowski i Wiesław Borowski w tekście „Żywe archiwum” z 1971 roku, zaproponowali program izolacji faktu artystycznego z obiegu, podkreślając, że jako integralna praca istnieje on tylko wtedy, kiedy znajduje się pomiędzy nadawcą a odbiorcą i jest tym samym wolny od „manipulacji”. Zobacz: Wiesław Borowski i Andrzej Turowski, „Żywe archiwum” (1971), *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 2 (1972). *Notatnik Robotnika Sztuki 1972–1973*, red. Jarosław Denisiuk (Elbląg: Centrum Sztuki Galeria El, 2008).
- ¹⁵ Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson (Cambridge: MIT Press, 1999), 12–16. Pierwodruk: Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art,” *Artforum*, t. 5, nr 10 (Summer 1967): 79–84.
- ¹⁶ Joseph Kosuth, „Art After Philosophy,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson (Cambridge: MIT Press, 1999), 158–177. Pierwodruk: Joseph Kosuth, „Art After Philosophy,” *Studio International*, nr 178 (1969): 134–137, 160–161, 212–213.

BIBLIOGRAFIA:

- Allen, Gwen. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- Borowski, Wiesław i Andrzej Turowski. „Żywe archiwum” (1971). *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 2 (1972).
- Denisiuk, Jarosław, red. *Notatnik Robotnika Sztuki 1972–1973*. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria El, 2008.
- Godfrey, Mark. „Across the Universe.” W: *Light years: Conceptual Art and the Photograph 1964–1977*, red. Matthew S. Witkovsky, 57–65. Chicago: Art Institute of Chicago, 2011. Kat. wyst.
- Kosuth, Joseph. „Art After Philosophy.” *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson, 158–177. Cambridge, London: MIT Press, 1999.
- LeWitt, Sol. „Paragraphs on Conceptual Art.” W: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson, 12–16. Cambridge, London: MIT Press, 1999.
- Ludwiński, Jerzy. *Epoka błękitu*. Kraków: Otwarta Pracownia, 2003.
- . „Wrocław’70.” W: *Notes from the Future of Art. Selected Writings by Jerzy Ludwiński*, red. Magdalena Ziółkowska, 34–37. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2007.
- Sztuka pojęciowa*. Wrocław: Galeria Pod Moną Lisą, 1970. Kat. wyst.
- Tatar, Ewa Małgorzata. „Zdarzyło się we Wrocławiu... Z Anną i Romualdem Kuterą Ewa Małgorzata Tatar rozmawia o kontekstualizmie, polskiej sztuce lat 70. oraz jej uwikłaniach (fragmenty wywiadu-rzeki)”, *Obieg*, 16.09.2008, <http://www.obieg.pl/rozmowy/4421> (dostęp: 23 sierpnia 2014).

TOMASZ ZAŁUSKI

ŚWIAT PODZIELONY. GEOPOLITYKA SZTUKI WEDŁUG KWIEKULIK

W tekście¹ stawiam pytanie o to, w jaki sposób geopolityczny podział na Wschód i Zachód, wyznaczany przez żelazną kurtynę, dochodził do głosu w biografii, działaniach artystycznych oraz refleksji teoretycznej duetu KwieKulik. Przyglądam się temu, jak artyści odnosili się do jego aspektów społeczno-politycznych i ekonomicznych, jak ujmowali jego skutki egzystencjalne, a także jakie artystyczne wnioski wyciągali z faktu jego istnienia. Szczególnie interesują mnie podróże na drugą stronę żelaznej kurtyny, podejmowane przez nich w celu prezentacji swoich działań oraz upowszechniania wiedzy o nowej sztuce polskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Jak ich sztuka, ściśle związana z uwarunkowaniami życia i produkcji artystycznej tego okresu w PRL-u, funkcjonowała po przeciwnej stronie „podzielonego świata”, odczytywana przez pryzmat uwarunkowań zachodnich? Jak artyści, mając świadomość zasadniczej odmienności tych uwarunkowań, podchodzili do problemu tworzenia i upowszechniania swej sztuki w trakcie wyjazdów na Zachód: jakie strategie prezentacyjne obierali, jakie realizacje uznawali za warte pokazania? Dlaczego w ogóle podejmowali wysiłki, by dotrzeć ze swym artystycznym przekazem do zachodnich odbiorców?

Nie wszędzie na Zachodzie jest tak samo

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Zofia Kulik trzykrotnie (1967, 1969, 1970) wyjeżdżała do Londynu. Pobyt na Zachodzie za każdym razem przynosił fascynujące doświadczenie kulturowej odmienności i egzotyki, a także poczucie istniejących tam możliwości działania – przede wszystkim technicznych oraz organizacyjnych. W roku 1972 Kulik ponownie wyjechała na drugą stronę żelaznej kurtyny. Tym razem, dzięki wygranej w ogólnopolskim konkursie Fundacji im. Stelli Sas-Korczyńskiej-Bottoni, udała się na czteromiesięczne (maj – sierpień) stypendium do Włoch. Choć głównym celem podróży był Mediolan i tamtejsza Akademia Sztuk Pięknych, to Kulik, z własnej inicjatywy, pojechała też do Padwy, Wenecji (gdzie zwiedziła wystawy 36. edycji weneckiego biennale), Rawenny, Florencji, Pizy, Sieny, Rzymu i Neapolu. Po fascynującym spotkaniu ze światem Zachodu, jakiego artystka doświadczyła w Londynie, Włochy przyniosły jej wiele rozczarowań i doświadczeń negatywnych: od konieczności samodzielnego zorganizowania pobytu, we wszelkich jego aspektach, przez gorszą jakość oferowanych tam produktów i usług (a także pozostawiającą sporo do życzenia organizację życia codziennego), aż po dyskryminację płciową i obyczajową (Kulik, podróżującą samotnie i będącej wówczas w zaawansowanej ciąży, kilkakrotnie odmówiono przyjęcia do hotelu) oraz próby napastowania seksualnego. Co więcej, podróżom kolejną po Włoszech towarzyszyła wówczas atmosfera niepewności, poczucie niebezpieczeństwa, a nawet strach, związane z zamachami Czerwonych Brygad na dworce kolejowe na początku lat siedemdziesiątych.

Sytuacja osamotnienia, izolacji i poczucie obcości sprzyjały uaktywnieniu się wspomnień, emocji i elementów indywidualnego imaginariusza symbolicznego, związanych z wydarzeniami, w których Kulik uczestniczyła w miesiącach poprzedzających jej wyjazd z Polski: tzw. „Grą na wzgórzu Morela” pod Elblą-

giem, projektem grupowym *Proagit 1 – Pomyśl komunizm*, imprezą *Czyszczenie sztuki*, udziałem w pochodzie pierwszomajowym, w trakcie którego Anasztazy Wiśniewski niósł transparent z napisem „Galeria TAK”, a Paweł Kwiek realizował materiał do filmu *1,2,3... ćwiczenia operatorskie*, czy wreszcie grupową akcją *Garaz*, obejmującą spontaniczne działania i współdziałania dokamerowe. Więzi emocjonalne potęgował związek z Przemysławem Kwiekiem i ich mające przyjść na świat dziecko. Wszystko to powodowało, że w sferze emocjonalnej i symbolicznej Kulik, wyrwana ze strumienia zdarzeń w Polsce, żyła wciąż „tamtym” życiem: „rozpakowywała” skondensowaną pamięć niedawnych wydarzeń i przepracowywała ich powidoki.

Przez cały pobyt we Włoszech artystka utrzymywała intensywny kontakt korespondencyjny z Polską, wymieniając wiele listów i paczek. Akt korespondencyjnej komunikacji stał się też tematem jej zapisków oraz inspiracją dla szeregu konceptualnych pomysłów, które zmierzały w stronę swoście pojętej „sztuki poczty”. Ogólna idea dotyczyła użycia komunikacji między dwojgiem ludzi – jej treści i formy – jako eksponatu wystawowego. Odchodząc od konwencjonalnej postaci korespondencji pocztowej, Kulik myślała o stworzeniu „listu na kliszach” – wysyłania nie tyle samych listów na kartach papieru, ile ich fotografii. Pojawił się także pomysł zakupu pocztówki z katedrą w Mediolanie, przyklepienie do niej karteczek z pozdrowieniami do różnych osób, zrefotografowanie, a następnie wysłanie do adresatów negatywu zdjęcia. Z tego wyewoluował inny pomysł – stworzenia rodzaju listu miłosnego do Przemysława Kwieka. List ten miał być rozpisany na swoiste „banderole” czy też „dymki”, przyklejone do scen z drzwi katedry mediolańskiej i sfotografowane. Kulik faktycznie zrealizowała kilkanaście takich zdjęć z niewielkimi zapisanymi karteczkami, przyklejonymi skoczem do drzwi remontowanego wówczas kościoła. Większość z nich zawierała sentymentalne, miłosne treści i inwokacje: „Kochany Przemku”, „Przemku mój miły. Myślisz o mnie?”, „Bardzo chcę być z Tobą”, „Często myślę o dziecku”. Pojawił się też jednak kontrapunkt, w postaci aluzji do stosunku seksualnego.

W tych „korespondencyjnych” zapiskach i szkicach Kulik rozegrał się także swoisty powidokowy performance pamięci – imaginacyjna scenka odgrywająca, w sposób kombinatoryczny, a jednocześnie zbliżony do logiki marzenia sennego, nakładanie się na siebie i przenikanie elementów wspomnień z Polski, ich zagęszczenia, przemieszczenia i substytucje. Rzeźba Mojżesza z dyplomu Kulik, Pałac Kultury i Nauki w Warszawie, rzeźba Morela na wzgórzu pod Elblągiem, transparent z pochodzącego pierwszomajowego „Galeria TAK”² – wszystkie te elementy pojawiają się w procesie tworzenia idei działania, którego ostateczną formą stał się *List z Mediolanu (Działanie na walizce)*. Kulik rozpisała i rozrysowała scenariusz tego dokamerowego działania, a także zaprojektowała sposób jego zsynchronizowanej projekcji na dwa ekrany³. Samo działanie polegało na stworzeniu na walizce kilkunastu scenek, układających się w rodzaj animacji poklatkowej. Ten „film” sam stanowił akt swoistej korespondencji. Ukazywał „adorację” sylwety Pałacu Kultury i Nauki przez postacie z gliny i kolorowego papieru, niosące transparenty na pierwszomajowym pochodzie: sylweta Pałacu została wycięta z listu od Kwieka, informującego Kulik o przebiegu spektaklu politycznego *Proagit 2*, który odbył się w trakcie jej nieobecności w Polsce, zaś transparenty były fragmentami wspomnianego wcześniej, intymnego listu miłosnego Kulik do Kwieka. Pod wpływem „adoracji”, Pałac dostaje skrzydeł – zrobionych z odciętych części listu – i odlatuje, zaś adorujące go, barwne istoty, zmieniają się w brunatne, bezkształtne grudki gliny. Trudno odczytać dokładny sens tej poetyckiej „etiudy”. Wydaje się, że była ona rodzajem prywatnego dziennika, sceną przepracowywania wspomnień i emocji.

Wyjazd Kulik do Włoch nie miał charakteru czysto „receptywnego” – nie był obliczony jedynie na chłonięcie odmiennych bodźców kulturowych – ale przede wszystkim „ekspansywny”. Kulik jechała z misją prezentowania i propagowania nowatorskich procesualnych działań artystycznych, w jakie ona, Kwiek i inni współpracujący z nimi artyści byli zaangażowani na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W tym celu artystka zabrała z Polski całą dokumentację z lat 1969-1972, zgromadzoną w rozrastającym się archiwum KwieKulik. Prezentowanie własnych działań miało być oczywiście sposobem na nawiązanie kontaktu oraz rozpoczęcie ewentualnej współpracy z włoskimi twórcami o podobnej postawie i zainteresowaniach, między innymi wymianę dokumentacji – a w ten sposób poszerzenie zakresu dystrybuowania informacji o własnych działaniach, wzajemne zaproszenia na festiwale i wystawy artystyczne itp. W związku z tym, od samego początku swego pobytu we Włoszech, Kulik podejmowała starania o to, by zrobić wykład połączony z pokazem dokumentacji w mediolańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Napisała tekst, który chciała wygłosić i szukała możliwości przełożenia go na język włoski. Pracownicy polskiego konsulatu w Mediolanie skontaktowali ją z Jackiem Popkiem, projektantem wzornictwa przemysłowego, który na początku lat siedemdziesiątych przebywał na praktyce zawodowej w mediolańskich biurach projektowych Roberta Menghi i Area Studio, a także pracował jako korespondent włoskiego pisma społeczno-kulturalnego *SHOP*, publikując artykuły o architekturze, urbanistyce i sztuce polskiej. Popek przetłumaczył tekst Kulik, dzięki czemu mogła ona zrobić wykład w Akademii Sztuk Pięknych. Nastąpiło to jednak pod koniec czerwca, już po zakończeniu roku akademickiego, przez co na spotkanie przyszło

niewielu studentów. Pojawili się za to redaktorzy lokalnych pism *NAC* i *Human design*, wyrażając chęć nawiązania kontaktów i otrzymywania materiałów o nowej sztuce polskiej. Do faktycznej współpracy nigdy nie doszło.

Popek nie tylko przetłumaczył tekst wykładu Kulik, ale też przedstawił ją Lindzie Capriolo, włoskiej architektce, kierującej wówczas pismem *SHOP*. W redakcji pisma udało się zrobić dwa dodatkowe pokazy: jeden indywidualny, dla młodego włoskiego historyka sztuki, drugi zbiorowy, z udziałem grona redakcyjnego pisma. Na drugi wykład zaproszono, za pośrednictwem komunikatu prasowego, przedstawicieli innych gazet i czasopism wydawanych w Mediolanie: *Il Giorno*, *Avanti!*, *L'Unità*, *Corriere della Serra*, *Panorama*, oraz pisma o sztuce współczesnej *D'Ars Agency*. Nie wiadomo jednak, czy ktoś z redakcji tych gazet wziął udział w spotkaniu.

Wykład był sprawozdaniem z działalności KwieKulik oraz grona współpracujących z nimi artystów i artystek na początku lat siedemdziesiątych. W tekście pojawiła się też wzmianka o elbląskiej Galerii EL, prowadzonej przez Gerarda Kwiatkowskiego oraz informacja o planowanym przez tę placówkę „Spotkaniu Młodych”, na które organizatorzy chcieliby zaprosić również artystów z innych krajów. Zaproszenie to pozostało bez echa. Pomimo prób, Kulik nie udało się nawiązać współpracy z artystami bądź galeriami włoskimi. W liście do Kwiatkowskiego opisywała ona swoje wysiłki oraz wskazywała na problemy, jakie napotykała:

Staram się, jak mogę, reklamować Polskę, naszą pracę i Galerię EL. (Proponuję współpracę, wymianę dokumentacji).

- trudno im zrozumieć, jak egzystuje np. Twoja Galeria, pytają o podatki, o wolność w nadawaniu profilu itd.

- trudno im też wyjaśnić pracę grupową (!), zespołową – tutaj wszyscy pracują indywidualnie.

- trudno im wyjaśnić, z czego my żyjemy, przecież tego, co robimy, nie można sprzedać. Nie rozumieją dwoistości naszych problemów bytowych (z jednej strony brak pieniędzy, z drugiej możliwości, przy odpowiednich staraniach, robienia filmu 35 mm czy 16 mm)⁴.

List ten pokazuje zderzenie dwóch typów ekonomii politycznej i polityki kulturalnej. Znamienne były pytania Włochów o niezależność merytoryczną galerii w sytuacji, gdy jest ona finansowana z pieniędzy publicznych, a także kwestia dostępu w Polsce – pod warunkiem posiadania odpowiedniego statusu i/lub kapitału społeczno-środowiskowego – do sprzętu filmowego. Uwagi Kulik wskazują na to, że miała styczność głównie z twórcami o dość tradycyjnym, indywidualistycznym podejściu do praktyki artystycznej. Wskazuje na to również sprawozdanie, jakie po powrocie z wyjazdu stypendialnego napisała dla Ministerstwa Kultury i Sztuki. Oprócz tradycjonalizmu, skrytykowała w nim martwość życia artystycznego – nieumiejętność dotarcia do odbiorcy i świecące pustkami galerie, różniące się jej zdaniem od wspólnotowych przedsięwzięć realizowanych w warszawskiej Galerii Współczesnej lub elbląskiej Galerii EL, które odchodzą od tradycyjnych wystaw na rzecz spotkań, koncertów i innych wydarzeń, angażujących konkretne grupy środowiskowe⁵.

Na początku lat siedemdziesiątych, dążenie KwieKulik do nawiązania współpracy z artystami z Zachodu brało się z chęci budowania szerszej koalicji na rzecz nowej sztuki – koalicji, która byłaby przeciwwagą dla polskich struktur instytucjonalnych i związkowych, opartych na tradycyjnych dyscyplinach artystycznych. Wynikało także z przekonania o równoległości poszukiwań twórców po obu stronach żelaznej kurtyny, pomimo zasadniczej odmienności uwarunkowań systemowych. Wydaje się, że pewną rolę odgrywała też chęć budowania, w oparciu o kontakty z zagranicą, własnego kapitału symbolicznego w polskim polu neoawangardowej produkcji artystycznej. Potwierdza to fakt, że po powrocie do kraju, Kulik opublikowała w *Notatniku Robotnika Sztuki* tekst wykładu wygłoszonego w Mediolanie nie w wersji polskiej, ale w przekładzie na język włoski⁶. Być może liczyła na to, że świadectwo współpracy zagranicznej uruchomi typowy mechanizm zapośredniczonego uznania – to znaczy, że uznanie w oczach ludzi z zagranicy wzmocni też pozycję KwieKulik i współpracujących z nimi artystów w polskim środowisku artystycznym. W tym samym, czwartym numerze *Notatnika Robotnika Sztuki* – by się ograniczyć do tego pisma – znalazły się dwa inne obcojęzyczne dokumenty, potwierdzające zagraniczne kontakty lub podróże Andrzeja Partuma i Zbigniewa Warpechowskiego⁷. Wcześniej, w drugim numerze, opublikowano tekst Galerii Foksal „Żywe archiwum”⁸. Podano w nim nazwiska zagranicznych artystów, których materiały i dokumentacja znajdowały się w archiwum galerii. Starano się w ten sposób wykazać rozległe kontakty z czołówką ówczesnej sztuki światowej i budować wysoki status symboliczny placówki w instytucjonalnym polu sztuki polskiej.

Upowszechnianie polskiej sztuki za granicą

W marcu 1973 roku do Polski przyjechał Jorge Glusberg, dyrektor Centre de Arte y Comunicación (CAYC) w Buenos Aires. Zbierał informacje na temat polskiej neoawangardy konceptualnej, medialnej i akcyjnej – chciał zorientować się w „ruchu” nowej sztuki, bowiem planował pokazanie prac jego najważniejszych przedstawicieli na wystawie sztuki polskiej w Argentynie. W warszawskiej Galerii Współczesnej odbył się jego wykład, na który przyszło liczne grono artystów. Byli tam także KwieKulik i Kulik. W liście do Gerarda Kwiatkowskiego tak relacjonowali sytuację, do jakiej doszło po wykładzie:

Widząc, co się dzieje – że każdy informuje tylko o sobie, oczerniając innych i przesłaniającym innym (nam) dojście do niego, zlekliśmy się, żeby nie odebrał spaczonych, jednostronnych informacji o »ruchu« i rzeczywistych wartościach sztuki naszej i zdecydowaliśmy się na bezkompromisowe uderzenie. Kiedy wychodził do szatni, ostro wystartowała Zosia, przedzierając się przez szeregi artystów i na boku, po angielsku przedstawiła mu sytuację, tzn. że to z czym się na razie zapoznał nie jest wszystkim i że chce się umówić na pokazanie mu materiałów z wielu ważnych, wartościowych działań sporej grupy artystów. Bo jak pewnie przypuszczasz nikt oprócz nas (i Partuma), z ludzi zresztą, którzy wiele zawdzięczają Galerii EL – nie uważał za stosowne wspomnieć, choćby słowem o Galerii EL, „Robotnikach sztuki”⁹.

Nazajutrz, w węższym gronie, KwieKulik spotkali się z Glusbergiem w Biurze Poezji Andrzeja Partuma. Artyści zaprezentowali slajdy i zdjęcia z dokumentacją działań oraz numery *Notatnika Robotnika Sztuki*. W efekcie, Glusberg zaprosił ich do udziału w przygotowywanej przez siebie wystawie i poprosił o przesłanie materiałów. KwieKulik wysłali tekst z charakterystyką metody swojej pracy i wyjaśnieniem ogólnej koncepcji Działań, a także opis oraz kilkadziesiąt zdjęć z *Działań z Dobromierzem*, uporządkowanych w tematyczne zbiory. Poprosili też Kwiatkowskiego o materiały na temat działalności Galerii EL, zastrzegając, iż muszą one być dobrze przygotowane, po to, aby „w obrębie swej ekspozycji (...) zwyciężyć z całą resztą naszych kolegów Kantorów, Foksalowców, indywidualistów itd.”¹⁰ W trakcie kolejnej wizyty Glusberga w Warszawie, KwieKulik otrzymali od niego fundusze na wykonanie kopii filmu *Działania* z 1972 roku. Kopia, wykonana nielegalnie (próby oficjalnego załatwienia tej sprawy nie przyniosły skutku) w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Wojskowych „Czołówka”, została wysłana do Glusberga z Paryża, gdzie przewiózł ją znajomy artystów. Nie chcieli jej wysłać bezpośrednio z Warszawy, obawiając się, że może zostać skonfiskowana.

Dążenie do podejmowania na własną rękę działań upowszechniających sztukę polską za granicą, wzmacniały negatywne doświadczenia z oficjalnymi mechanizmami prezentowania twórczości polskich artystów na arenie międzynarodowej. Chodzi o trwające w tym samym okresie przygotowania do VIII Biennale Młodych w Paryżu. KwieKulik zostali zaproszeni do udziału w sekcji audiowizualnej, organizowanej wówczas po raz pierwszy. Problemem okazał się wybór prac przez polskie jury. Kolejne zestawy slajdów, przygotowywane przez artystów, były uznawane przez pięć różnych komisji kwalifikacyjnych za nieodpowiednie i odrzucane. Artystom udało się poznać absurdalne argumenty, jakimi wspierano te decyzje: zdjęcie nagiego Dobromierza z mandarynkami odrzucono jako „satyrę na Chiny”, zaś ćwiczenia na replice *Mojżesza* Michała Anioła ze względu na „obrazę uczuć religijnych Żydów”. W fałszywej trosce o polską politykę kulturalną i obawie o podjęcie kontrowersyjnej decyzji, usunięto z zestawu dokumentację wszystkich tych działań – KwieKulik i innych artystów – które odwoływały się do tematyki politycznej.

W liście do Gerarda Kwiatkowskiego artyści zestawili swe obserwacje środowiskowe, poczynione przy okazji wizyty Glusberga, oraz doświadczenia związane z przygotowaniem do biennale: „Ten wypadek, oraz drugi – działanie przy Glusbergu – wiele nas nauczyły, na wiele spraw otworzyły nam oczy, naprawdę poznaliśmy mechanizmy cenzury, lansowania, kopania kolegom dołków [sic!], kariery”. Wspomnieli też o napisaniu formalnej skargi w sprawie oficjalnych metod upowszechniania sztuki. Zakończyli refleksją na temat dotyczącą celowości pisanie tego rodzaju pism: „Czy warto? Trzeba. Jak nic nie pomoże, to zostaną dokumenty dla historii. My nie mamy nic do stracenia”¹¹.

W skardze tej, skierowanej do ówczesnego ministra kultury Stanisława Wrońskiego¹², KwieKulik otwarcie krytykowali sposób działania komisji dopuszczającej prace na biennale, jak też same „kryteria” kwalifikacji – i dyskwalifikacji prac. Piętnowali więc fakt cenzury, z jaką się spotkali i wykpiwali absurdalne, „dziecięce”, jak je określili, argumenty stojące za decyzją o odrzuceniu konkretnych realizacji. W podsumowaniu swoich obserwacji z przygotowań do biennale, napisali: „generalnie skutek jest taki – pojechały do Paryża »ładne obrazki«, zaś myśl, idea, zaangażowanie, nowatorstwo zostały w kraju”. Przedstawiając dalej swe wnioski i postulaty, wykorzystali strategię perswazyjno-argumentacyjną, opartą na podwójnej retoryce. Z jednej strony, przeciwstawiali zainteresowanie sztuką efemeryczną i jej dokumentacją, jakie okazał Pa-

ryż, brakowi zainteresowania ze strony polskich podmiotów odpowiedzialnych za upowszechnianie sztuki: „martwi nas to, że chęć ujawnienia nas (m.in.) wyraził Paryż, a nikt dysponujący możliwościami ujawniania nowych i coraz nowszych form w sztuce, w Polsce. Podejrzewamy, że nikt taki nawet o nas nie wie, mimo ciągłych naszych sygnałów w tej sprawie”. Odwoływali się w ten sposób do Zachodu jako figury autorytetu i wyznacznika wartości ich działań – niedostrzeganych bądź lekceważonych w Polsce. Z drugiej strony, grali na retoryce rywalizacji pomiędzy Wschodem i Zachodem, podkreślając, iż przy odpowiednich działaniach na rzecz upowszechniania nowej polskiej sztuki, mogłaby ona śmiało konkurować pod względem nowatorstwa ze sztuką zachodnią. Uznanie wartości polskich „wynalazków” artystycznych i ich właściwa „reklama” pozwoliłoby zredukować kulturowe zacofanie kraju względem państw zachodnich – dogonić, a być może nawet „przegonić” Zachód:

W sztuce, tak jak i w innych dziedzinach (przemysłe, nauce, handlu) obowiązują prawa nowości, dokonuje się wynalazków, ogromnie liczy się, kto pierwszy zrobił, zaobserwował, zaproponował, podał, udowodnił, wynalazł, przeprowadził... Jesteśmy w tyle za Zachodem nie dlatego, że u nas nikt nie pierwszy nie wynalazł, tylko, jak przekonaliśmy się namacalnie, na skutek pomieszania kompetencji, wadliwej, zrutynizowanej pracy aparatu upowszechniania, lęku każdego w tym aparacie przed wydaniem samodzielnej decyzji, oceny, oraz chorobliwie zapóźnionemu dostrzeganiu, dofinansowaniu, wreszcie reklamie nowych tendencji¹³.

KwieKulik nie skupiali się jednak na przedstawieniu konkretnych sugestii zmian, które poprawiłyby funkcjonowanie oficjalnego „aparatu” upowszechniania nowych praktyk artystycznych. Sugerowali raczej, iż sami są lepiej merytorycznie przygotowani do tego, by stworzyć i prowadzić artystyczno-badawczą placówkę gromadzącą oraz upowszechniającą dokumentację polskiej sztuki efemerycznej. Upominali się więc o środki materialne i instytucjonalne, które stworzyłyby im taką możliwość. Wskazują na to fragmenty, w których wymieniają różne sfery swej działalności i zarysowują plany na przyszłość – wspominają o przygotowaniu „projektu naukowego ośrodka rejestracyjno-upowszechniającego, działającego przy MKiS, pod patronatem Galerii EL”, a także o alternatywnej możliwości prowadzenia „działu dokumentacji i informacji sztuki aktualnej przy projektowanym Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie”. Był to wstępny zarys idei Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania (PDDiU), stworzonej i prowadzonej później przez KwieKulik. Artyści chcieli, by PDDiU była jednostką funkcjonującą przy jednej z państwowych placówek kulturalnych, w oparciu o środki państwowe. Liczne podania w tej sprawie, wysyłane do różnych instancji i instytucji od połowy lat siedemdziesiątych nie przyniosły jednak oczekiwanego efektu. PDDiU pozostała jedną z prywatnych, autorskich „pozainstytucjonalnych instytucji” w środowisku polskiej neoawangardy. W ramach PDDiU KwieKulik realizowali postulat upowszechniania działań własnych oraz innych artystów i artystek dla publiczności zagranicznej: zapraszali przebywających w Polsce twórców, krytyków sztuki i kuratorów z innych krajów bloku wschodniego, a także z Zachodu, na pokazy dokumentacji połączone z autorskim komentarzem¹⁴. W wielu wypadkach nawiązane w ten sposób kontakty owocowały później dalszą współpracą, a także kolejnymi spotkaniami, swoistymi „rewizytami”, jakie odbywały się w trakcie zagranicznych podróży KwieKulik na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Kamienie kontra pomarańcze

W marcu 1975 roku w warszawskiej Galerii Współczesnej, prowadzonej już w tym czasie przez Zdzisława Sosnowskiego, Jacka Drabika i Janusza Hake¹⁵, pokazano pracę *Rekonstrukcja*: na podstawie zdjęć zamieszczonych w jednym z zachodnich magazynów artystycznych, kierujący galerią zrekonstruowali prace *Variable Piece # 116* Douglasa Hueblera i *Three Circles of Stones* Richarda Longa. W opublikowanym w tym samym roku wydawnictwie *Polish Art Copyright* zamieszczono telegram trójki prowadzących galerię do Richarda Longa, z informacją o podjęciu pracy nad „zrekonstruowaniem” jego realizacji: „We inform you, that at 19.03.1975 we start to realize reconstruction your work »Rolls of Stones«”¹⁶. Long wysłał list, w którym wskazał, że nie wie dokładnie, o jaką pracę chodzi – w telegramie podano błędny tytuł – a także podkreślił, że rekonstrukcja jego dzieła jest niemożliwa, nie sposób bowiem skopiować oryginalnego kontekstu, czyli czasu i przestrzeni jego zaistnienia, te zaś były jego znaczącymi artystycznie składnikami¹⁷. W efekcie, wszelka „rekonstrukcja” będzie już nowym dziełem, a nie odtworzeniem jego realizacji. Odpowiadając listownie, Jacek Drabik napisał, że nie chodzi o rekonstrukcję pracy Longa, gdyż to jest oczywiście niemożliwe, ale o to, aby:

Zrekonstruować samą wizualną sytuację i w oparciu o nią pokazać funkcję wartości artystycznej oderwanej od materialnego obiektu. Sensem rekonstrukcji jest pokazanie rozbież-

ności pomiędzy materialną tożsamością obu zdarzeń (autorskiej realizacji i rekonstrukcji) oraz skalę wartości, która charakteryzuje pierwotne zdarzenie w chwili rekonstrukcji. Niezależne potraktowanie kategorii czasu i przestrzeni pozwala wyizolować sam proces »przepływu informacji« i podjąć próbę ustalenia rządzących nim reguł. Nasza działalność jest zatem pozbawiona komercyjnego charakteru¹⁸.

Z listu wynika, że Sosnowski, Drabik i Haka nie działali jako galerzyści, chcący pozyskać dzieło Longa, na przykład dla celów komercyjnych, ale jako autonomiczni twórcy, przeprowadzający rodzaj eksperymentu artystycznego. Nie jest do końca jasne, jak należałoby go rozumieć – wyjaśnienia są dość ogólnikowe – ale wydaje się, że miała to być refleksja nad conceptualnym i informacyjnym wymiarem sztuki, nad możliwością zaistnienia dzieła jako konceptu w odmiennej materii, czasie i przestrzeni, a także nad procesami komunikowania i dystrybucji sztuki za pomocą takich czynników technicznych i instytucjonalnych, jak fotograficzna reprodukcja oraz katalogi lub czasopisma artystyczne. Nie sposób jednak nie zauważyć, że prowadzący Galerię Współczesną wybrali do tego celu pracę znanego, zachodniego artysty. W przywołanym wyżej liście określili go w nagłówku jako „Dear Friend!”, a także zaprosili na organizowaną przez siebie w niedalekiej przyszłości „wielką międzynarodową imprezę”. Zachowując dystans do całej tej sprawy, Long w kolejnym liście nie wspominał o możliwości udziału w takowej imprezie, za to skorygował tytuł „rekonstruowanej” pracy, potwierdził, że rozumie, iż chodzi tu o artystyczny eksperyment i kurtuazyjnie życzył powodzenia w jego realizacji¹⁹.

„Eksperyment” ten był niewątpliwie czymś więcej, czy też zgoła czymś innym, niż conceptualna refleksja nad sztuką. Wydaje się, że stanowił on – podobnie, jak wiele współczesnych re-enactmentów wcześniejszych działań performance – narzędzie przechwycenia i zawłaszczenia części kapitału symbolicznego innego artysty. Poprzez symboliczne związanie się z Longiem i wymuszenie na nim swego rodzaju „współpracy”, artyści prowadzący Galerię Współczesną budowali swoją pozycję w polskim środowisku artystycznym, a także starali się „zaistnieć” w zachodnim świecie sztuki. Chodziło więc o realizację tego, co Łukasz Ronduda ujmuje jako ogólną, cyniczno-pragmatyczną strategię „menadżerską” Sosnowskiego, mającą na celu osiągnięcie sukcesu na polu sztuki poprzez wykorzystanie mechanizmów promocyjnych i reklamowych²⁰.

W samej *Rekonstrukcji* Ronduda dopatruje się jednak czegoś więcej i próbuje interpretować ją za pomocą kategorii nawiązujących do dyskursu zależnościowego:

Sosnowskiego i jego współpracowników Drabika i Hakę interesowało szczególnie pokazanie przepływu informacji między zachodnim »centrum« kulturowej produkcji a „peryferiami”, do których należało miejsce, z którego się wypowiadali. *Rekonstrukcja* była próbą zobrazowania ich sytuacji geograficznego i kulturowego oddalenia, skazania na otrzymywanie jedynie fragmentarycznych informacji o sztuce „euroamerykańskiego centrum” – w formie kiepskich reprodukcji, strzępków tekstów itp. Praca ta była zarazem komentarzem do toczącej się w polskim świecie sztuki dyskusji na temat kopiowania przez polskich artystów współczesnych osiągnięć zachodnich poprzedników przy jednoczesnym braku własnych oryginalnych propozycji (taką krytykę prowadził np. Świdziński). Sosnowski i jego koledzy, podejmując w *Rekonstrukcji* przewrotną grę z Longiem i Hueblerem, w ironiczny sposób odnosili się do swojej naśladowczej pozycji wobec „wielkich conceptualnych artystów zachodnich”. Przede wszystkim dzięki aktywności Jana Świdzińskiego polscy artyści byli świadomi zależności polskiego świata sztuki od systemu naczyń połączonych euroamerykańskiego *artworldu*. Dzięki uświadamianiu sobie swej sytuacji – artystów zza żelaznej kurtyny, nie mogących w pełni uczestniczyć w życiu tzw. centrum świata sztuki – nie mieli złudzeń: marginalizacja ta była przyczyną ich artystycznego cynizmu i sankcjonowała ich grę jako formę nawiązania godnej relacji z partnerami z Zachodu²¹.

Interpretacja ta wydaje mi się mocno wątpliwa, niezależnie od tego, czy ma ona być próbą określenia intencji bądź celu działania Sosnowskiego, Drabika i Haki, czy też hipotezą dotyczącą ówczesnego – faktycznego lub możliwego – sposobu odczytywania znaczenia *Rekonstrukcji*, czy może wreszcie współczesną interpretacją sensu tej pracy z perspektywy historycznej. Nic nie wskazuje na to, by „pokazanie przepływu informacji” miało na celu wydobyć na jaw istnienia asymetrycznej relacji pomiędzy centrum i peryferiami. W przywołanym wyżej liście Drabik podkreślał, że medialno-instytucjonalne kanały, którymi płynęła ta „informacja”, sprzyjały „odrywaniu wartości artystycznej” od materialnego obiektu i czasoprzestrzennego kontekstu jego zaistnienia. W jeszcze większym stopniu odnosiło się to do geopolitycznego kontekstu pracy Longa. I choć Drabik wspominał o „pokazaniu rozbieżności pomiędzy materialną tożsamością” pierwotnego zdarzenia i jego powtórki, to *Rekonstrukcja* mogła jedynie zwracać uwa-

gę na odmienność materialnych obiektów, ucieleśniających tę samą „informację”, a w najlepszym razie na odmienność fenomenologicznie rozumianych, czasoprzestrzennych ram obu zdarzeń. Nie pozwalała dostrzec różnicy kontekstów geopolitycznych. Na Zachodzie, praca Longa, jako działanie wpisujące się w inspiracje land artowskie, mogła być wówczas – choć wyłącznie na poziomie symbolicznym – gestem kontrkulturowym, antyurbanistycznym i antyrynkiem, mogła nieść ze sobą krytykę ekonomii politycznej kapitalizmu. *Rekonstrukcja*, wykonana w Polsce, nie tylko gubiła wszystkie te „zachodnie” znaczenia, ale też nie odnosiła się do tutejszego kontekstu ekonomicznego i społeczno-politycznego. Niewątpliwie Sosnowski, Drabik i Haka byli świadomi peryferyjności miejsca, z którego „się wypowiadali”, ale ich gest miał raczej na celu jej ukrycie, proste wymazanie, posłużenie się językiem centrum po to, aby jawić się – po obu stronach żelaznej kurtyny – jako pełnoprawni aktorzy zachodniego artworldu. Jeśli była to „forma nawiązania godnej relacji z partnerami z Zachodu”, to owa relacja mogła zaistnieć jedynie na warunkach zachodnich, za cenę świadomej i – jak stwierdza sam Ronduda – cynicznej autokolonizacji.

To, czego zabrakło w *Rekonstrukcji*, zostało do niej wprowadzone za sprawą interwencyjnego działania, jakie podjęli KwieKulik. W przedsięwzięciu Galerii Współczesnej dostrzegli oni cechy analogiczne do tworzonej przez siebie od początku lat siedemdziesiątych tzw. „sztuki pasożytniczej”, czyli działań na realizacjach innych artystów. „Podłączając się” więc do *Rekonstrukcji*, KwieKulik wykonali na niej kilka dokumentowanych działań z użyciem pomarańczy. Do trzech kamiennych kręgów dodawali czwarty, bądź też zastępowali kilka kamieni z kręgu rzędem pomarańczy. Był to właściwie gest prywatny, ściśle dokamerowy, zrozumiały przede wszystkim w perspektywie archiwum – czytelny dla podmiotu dysponującego wiedzą o ich wcześniejszych działaniach. KwieKulik nawiązywali bowiem do *Działań z Dobromierzem*, realizowanych zasadniczo w latach 1972–74. Pojawiały się w nich różnego rodzaju kręgi, układane z przedmiotów wykorzystywanych przez artystów w życiu codziennym, a dzięki temu ukazujących realia oraz różnorakie uwarunkowania PRL-u lat siedemdziesiątych. Wydaje się, że dla KwieKulik działanie z pomarańczami w Galerii Współczesnej było przede wszystkim gestem konceptualnym, stworzeniem nowej możliwości dla sztuki, wymyśleniem nowego typu spiętrzonego działania, podniesionego do drugiej potęgi „podłączenia się” do realizacji, która sama powstała w wyniku „podłączenia”. Być może artyści chcieli też zaznaczyć swoje pierwszeństwo, jeśli chodzi o ideę i praktykę tego rodzaju pasożytniczych „podłączeń”. Istotne jest wszakże to, że ich działanie wprowadzało ze sobą lokalne uwarunkowania ekonomiczno-polityczne: użyli pomarańczy, „odświętnego”, deficytowego towaru, który był jednym z symboli rozdzwisku między propagandą dobrobytu a realiami życia w PRL-u. Ten aspekt byłby wówczas o wiele bardziej czytelny dla potencjalnego polskiego odbiorcy niż sam konceptualny status ich działania. Z kolei w perspektywie historycznej, znając ogólną postawę artystyczną i inne realizacje KwieKulik, działanie to można odczytać jako gest polemiczny wobec przenoszenia do Polski zachodnich idei i praktyk artystycznych, nie odnoszących się do tutejszych uwarunkowań, a przez to nieautentycznych na gruncie państwa socjalistycznego i całkowicie bezkrytycznych w odniesieniu panujących w nim realiów życia²². Byłaby to więc swoista „krytyka peryferyjnego rozumu”, peryferyjnej mentalności, która szuka kapitału symbolicznego – a wraz z nim ekonomicznego – jedynie w relacji do kultury centrum. Byłby to także głos na rzecz przekroczenia peryferyjności poprzez rozpoznanie specyficznej wartości własnej sztuki oraz skonfrontowanie lokalnych praktyk artystycznych, w ich odrębnej genezie, funkcji i znaczeniu, ze sztuką Zachodu.

Krytyka poczynąń Galerii Współczesnej zaczęła wybrzmiewać w tekstach KwieKulik już kilka miesięcy po tym, jak podłączyli się oni do *Rekonstrukcji*. W czerwcu 1975 roku, w Liksajnach, w piśmie polemicznym wobec „alternatywnych koncepcji funkcjonowania współczesnej sztuki w PRL-u”, pojawia się zgryźliwa uwaga o „chęciach stworzenia przez Galerię Współczesną RSW – Prasa w Warszawie bazaru handlowego (z marketingiem i reklamą) sztuki »aktualnej«; tu już każda konceptualna ulotka czy filmik będzie miała swoją metkę z ceną (w dolarach), zanim »artysta« to wyprodukuje (...)”²³. Rok później, w jednej ze swoich rozsyłek – ulotek powielanych własnym sumptem na papierze fotograficznym – będących narzędziami prowadzenia własnej polityki artystycznej w agonistycznym polu sztuki polskiej lat siedemdziesiątych, KwieKulik odnoszą się do publikacji *Polish Art Copyright*, w której znalazły się dokumenty związane z *Rekonstrukcją*. Krytykują zabiegi autopromocyjne grona artystów związanych wówczas z Galerią Współczesną – oprócz Sosnowskiego, Drabika i Haki, wymienieni zostali Jan Stanisław Wojciechowski, Andrzej Lachowicz i Natalia LL, a także stwierdzają, że są oni „wsparci D. Hueblerem i R. Longiem”²⁴.

Kwie i Kulik poznali Zdzisława Sosnowskiego w 1971 roku, przy okazji przygotowań do Festiwalu Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie. W latach 1972–73 utrzymywali z nim dość ożywioną korespondencję, dążąc do wzajemnego udostępniania sobie materiałów dokumentacyjnych i informacji o działalności artystycznej, zarówno własnej, jak i środowisk, z którymi współpracowali. Wzajemnie zapraszali się na organizowane przez siebie imprezy, planowali też wciągnięcie do współpracy artystów z zagranicy. Istniało między nimi porozumienie co do konieczności budowania w Polsce szerokiej, silnej koalicji młodych twórców, która mogłaby zdobyć odpowiedni kapitał symboliczny, wyprzeć „starą” awangardę i zająć nadrzędną pozycję w polu produkcji artystycznej. W liście z października 1972 roku, zapraszając KwieKulik

i innych współpracujących z nimi artystów na przygotowywany przez siebie we Wrocławiu Pokaz Sztuki Aktualnej, Sosnowski pisał do Kwieka: „Umów się z ludźmi, że siebie nie kontestujemy, gdyż musimy się razem trzymać i uderzyć zdecydowanie w »awangardę« polskiej sztuki, którą w sposób chytry ściągamy liczenie”²⁵. Około połowy lat siedemdziesiątych wcześniejsze sojusze uległy jednak daleko idącej dekompozycji lub rekonfiguracji. Gdy Sosnowski został współprowadzącym Galerię Współczesną, zaczął budować odmienną koalicję artystów i artystek, w której KwiekKulik nie zostali uwzględnieni. W pewnym stopniu mogły o tym zdecydować względy towarzysko-środowiskowe. W grupie twórców związanych z Galerią Współczesną – i promowanych przez nią – znalazł się Jan Stanisław Wojciechowski, który wcześniej, przez wiele lat, współpracował z KwiekKulik. Powodem zakończenia współpracy przez obie strony był konflikt ideowy. Różnice ideowe wpływały też na rosnący rozdźwięk między KwiekKulik a samym Sosnowskim, który podjął cyniczną grę z ekipą Edwarda Gierka. Z powodzeniem wpisywał się w jej modernizacyjno-westernizacyjną i konsumpcjonistyczną retorykę, zdobywając środki organizacyjne i finansowe potrzebne do tego, by promować na Zachodzie grupę twórców związanych z Galerią Współczesną²⁶. Oczywiście KwiekKulik zdawali sobie sprawę „z tej możliwości gry z administracją”²⁷ i sami taką – miejscami nieco ambiwalentną – grę wielokrotnie podejmowali. Stosowali jednak odmienną taktykę niż Sosnowski. Otwarcie krytykowali funkcjonowanie ówczesnych instytucji związanych z produkcją i upowszechnianiem sztuki, a także dokonywali rodzaju szantażu ideologicznego: starali się niejako „trzymać socjalizm za słowo”, domagając się od władz realizacji ideologicznych postulatów społeczno-kulturowych – szczególnie tych, które uważali za zgodne z założeniami swojej sztuki i mogące sprzyjać jej rozwojowi. Do elementów oficjalnej ideologii odwoływali się także wtedy, gdy składali podania o środki na własną działalność, w tym na założenie i prowadzenie PDDiU. Konflikt ideowy z Sosnowskim wynikał także stąd, że wedle KwiekKulik konceptualno-medialne realizacje twórców związanych z Galerią Współczesną nie ukazywały i nie komentowały socjalistycznych uwarunkowań życia oraz twórczości artystycznej; zamazując fakt geopolitycznego podziału i upodabniając się do zachodniego idiomu artystycznego, traciły egzystencjalny autentyzm.

Uwarunkowania

Na przełomie sierpnia i września 1975 roku Kwiek i Kulik przebywali w Szwecji, w Malmö; dla Kwieka był to pierwszy bezpośredni – i bardzo intensywny – kontakt ze światem za żelazną kurtyną. Oboje znaleźli się wśród twórców zaproszonych przez Janusza Boguckiego do udziału w kuratorowanej przez niego w Malmö Konsthall wystawie *7 unga Polacker / 7 Young Poles*²⁸. Szwedzka galeria pokryła koszty produkcji wystawy i wydania towarzyszącego jej katalogu, zapłaciła za podróż oraz pobyt uczestników wystawy, a w przypadku KwiekKulik – także za przekopiowanie przywiezionego przez nich materiału filmowego z taśmy 35 mm na 16 mm. Artyści nigdy przedtem nie mieli do czynienia z tak kompleksową i profesjonalną organizacją ze strony instytucji artystycznej.

Entuzjazm związany z możliwością samodzielnego zaprezentowania swojej działalności na Zachodzie spowodował, że artyści przygotowali bardzo bogaty program. Obejmował on odtworzenie, z pewnymi modyfikacjami, realizacji mających swoją premierę w Polsce: wystawy *Sztuka komentarza* (Galeria Znak w Białymstoku, 1974) oraz instalacji *Przestrzeń, niewiadoma, wyobraźnia, działanie* lub *Stół z X-ami* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1974) i *Sztuka świadomie zła* (Liksajny, 1975). W skład programu wchodziły też projekcje filmów *Forma Otwarta* (1971) i *Działania* (1972)²⁹, oraz pokazy slajdów dokumentujących działania KwiekKulik i współdziałania z innymi twórcami: były to między innymi dyplomy Kwieka (1969-70) i Kulik (1970-71); *Gra na Wzgórzu Morela* (1971); dwuekranowa projekcja ze spektaklu *Proagit 2* (1972); *Działania z Dobromierzem* (1972-74); nie obyło się bez dokumentacji „chałtur”, wykonywanych przez duet w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. W sumie dawało to blisko tysiąc czterysta slajdów (!), prezentowanych z komentarzem Kwieka (tłumaczonym na żywo), w trakcie trzydniowych pokazów. Materiał ten musiał być ilościowo przytłaczający, a niektóre z dokumentowanych działań były zapewne, pomimo komentarza, trudno zrozumiałe dla szwedzkich widzów, głównie lokalnych mieszkańców, którzy – niezbyt licznie – wzięli udział w pokazach.

W katalogu wystawy zreprodukowano między innymi dwie prace KwiekKulik z cyklu *Sztuka Komentarza*: na jednym zdjęciu widniała studencka rzeźba Kwieka, o fallicznym kształcie, z dodanym napisem „Człowiek-kutas”; drugie ukazywało Kulik, pracującą nad chałturą w pracowni Państwowego Przedsiębiorstwa Pracownie Sztuk Plastycznych (PP PSP), na tle gipsowego orła, wykonanego przez innego „chałturzącego” artystę. Na fotografii widniał napis „Ptak z gipsu do brązu w Barakach Sztuk Plastycznych”, sarkastycznie komentujący złe warunki chałturniczej pracy i kiczowatość powstających w jej trakcie jej wytworów. Oba zdjęcia, wraz z innymi materiałami, zostały wysłane do Szwecji bez wiedzy i kontroli PRL-owskiego aparatu cenzury; co więcej, traf chciał – trudno w tym bowiem dopatrywać się

czyjegoś celowego zabiegu – że w katalogu zostały umieszczone na sąsiadujących stronach. Krótko po powrocie do Polski, na początku 1976 roku, KwieKulik dowiedzieli się, iż wydano im zakaz „reprezentowania polskiej sztuki za granicą przez kilka lat”, z powodu „obrazy godła narodowego”, której mieli dopuścić się w trakcie swych działań w Szwecji i udokumentować je zdjęciami w katalogu. Ta absurdalna insynuacja stanowiła pretekst do nałożenia kary – nie tyle jednak za wymknięcie się cenzurze, ile za konsekwentną krytykę i ślanie oficjalnych skarg na PP PSP. Tłem tych zdarzeń była „sprawa operacyjnego sprawdzenia”, prowadzona przez służbę bezpieczeństwa prowadzona od końca lipca 1975 roku przeciwko Przemysławowi Kwiekowi i Markowi Koniecznemu. Miała ona na celu sprawdzenie, czy zorganizowana przez nich w środowisku artystycznym zbiórka podpisów pod petycją wyrażającą niezadowolenie z funkcjonowania PP PSP nie miała „wrogiego charakteru”. I choć sprawę umorzono – uznano, że w grę wchodzi pobudki ekonomiczne, nie zaś polityczne – to mogła ona wpłynąć na podjęcie decyzji o ukaraniu KwieKulik³⁰.

W wyniku zakazu „reprezentowania sztuki polskiej”, w latach 1976-1979 artyści nie mogli dostać formalnej zgody na wyjazd zagraniczny. Przekroczyli wówczas granicę Polski tylko raz – bez paszportów, dzięki tzw. „wkładkom paszportowym” do dowodów osobistych – jadąc w maju 1976 roku do Berlina Wschodniego. Odwiedzili tam autorską galerię Jürgena Schwainenbradena, mieszczącą się w jego mieszkaniu, gdzie zrobili pokaz dokumentacji. Była to rewizyta: Schwainenbraden odwiedził PDDiU we wrześniu 1975 roku, wraz z kilkoma innymi artystami ze Wschodniej Niemiec – między innymi z Robertem Rehfeldtem. W Berlinie KwieKulik spotkali ponownie Rehfeldta, poznali też jego żonę Ruth Wolf-Rehfeldt³¹. To od nich dowiedzieli się nieco później o tym, iż niemiecki historyk sztuki i artysta Klaus Groh zbiera materiały na przygotowywany przez siebie wykład. W latach siedemdziesiątych Groh specjalizował się między innymi w sztuce Europy Wschodniej – wydał wówczas książkę *Aktuelle Kunst in Osteuropa. ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn*³². Skupiał się w niej zasadniczo na wschodnioeuropejskim konceptualizmie: wśród polskich artystów i artystek omówionych w książce, znaleźli się między innymi Zbigniew Dłubak, Zdzisław Jurkiewicz, Tomasz Kawiak, Jarosław Kozłowski, Natalia LL oraz Maria Michałowska. Wykład, o którym mowa, odbył się w 1977 roku w Kassel i dotyczył współczesnej wschodnioeuropejskiej awangardy³³. KwieKulik przygotowali z tej okazji pracę *Koło KwieKulik*, poświęconą trudnym warunkom mieszkaniowym, w jakich wówczas funkcjonowali i prowadzili PDDiU, a także napisali wspomniany wcześniej tekst *Nasze uwagi o Wschodzie i Zachodzie* – swoisty list do artystów zachodnich. Cały ten materiał został wysłany do Groha, a sam tekst trafił także do Rehfeldtów.

Warto zatrzymać się nieco dłużej przy tym tekście, gdyż stanowi on najpełniejszy wykład tego, co określiłem w tytule jako „geopolitykę sztuki według KwieKulik”. Na początku artyści wskazują na konieczność przemyslenia i przekształcenia idei uniwersalizmu w świecie podzielonym żelazną kurtyną:

Rzeczywistość jest podzielona. Kiedy zaczynamy rozważać jakąkolwiek rzecz (to może być samochód lub dzieło sztuki) i tej rzeczy uwarunkowania, to w pewnym momencie zawsze trzeba te rozważania „podzielić” i jasno mówić, z której rzeczywistości ta rzecz pochodzi, ze Wschodu czy z Zachodu. W przeciwnym razie albo nie będziemy uniwersalni (paradoks rzeczywistości podzielonej), a tylko banalni, albo rozważania od podstaw będą fałszywe. Wiele z nas, a często i my, zapominamy o własnych uwarunkowaniach na Wschodzie (w czym pomaga nam zresztą atrakcyjność, skuteczność handlowa i wysoka jakość rzeczy z Zachodu – to może być samochód lub dzieło sztuki) i zaczynamy myśleć uniwersalnie (jak w rzeczywistości niepodzielonej), lecz wtedy dochodzimy do paradoksów teoretycznych i także praktycznych³⁴.

W rzeczywistości podzielonej, uniwersalne może być tylko zaświadczenie o niewspółmierności i specyfice własnych uwarunkowań. Tym, co uniwersalne okazuje się wówczas lokalność. Nie dostrzegając tego paradoksu, jest się skazanym na poszukiwanie łączności Wschodu i Zachodu w zbiorze ogólnych, banalnych, nieistotnych cech, albo też kreślenie z gruntu fałszywego obrazu jednolitości i głębokiej wspólnoty obu przestrzeni geopolitycznych. Przykładem takiego pustego i abstrakcyjnego uniwersalizmu było dla KwieKulik postępowanie wielu ówczesnych krytyków artystycznych, którzy:

Publicznie się licytują w ustaleniu, który Polski artysta był pierwszym polskim konceptualistą (wg założeń amerykańskich). (...) Te problemy to są najważniejsze i jedyne problemy naszych krytyków: patrzeć, co się wydarzyło na Zachodzie, nie żeby informować, nie żeby ustosunkowywać się do tego, ale żeby ustalać, który polski artysta zrobił to samo pierwsze w Polsce, i wtedy żeby krytykować go lub chwalić (to zależy od prywatnych związków między artystą a krytykiem)³⁵.

Ten fałszywy uniwersalizm miał też cechować myślenie i działanie niektórych polskich artystów. Zapewne chodziło tu przede wszystkim o wspomniane wcześniej środowisko skupione wokół Galerii Współczesnej. KwieKulik opisują i krytykują u nich coś, co można by nazwać mentalnością kolonialną, a ściślej autokolonialnym podporządkowaniem się Zachodowi jako (zastępczemu) hegemonowi symboliczno-kulturowemu. Efektem takiej postawy było powtarzanie elementów zachodnich praktyk artystycznych w uwarunkowaniach PRL-u, a raczej w ogóle nie bacząc na nie, tak jakby w obu przestrzeniach geopolitycznych praktyki te miały taki sam, uniwersalny sens. „Są w Polsce artyści, którzy specjalnie studiują nowe formy artystyczne (które zostały już wylansowane i są kupowane) z Zachodu, tylko po to, żeby powtórzyć te formy, bez pokazywania jakiegokolwiek indywidualnej przyczyny używania tych form”. KwieKulik przeciwstawiali temu własną postawę. Deklarowali, iż pragną należeć do tej nielicznej grupy artystów, którzy „są bardziej zainteresowani otaczającą rzeczywistością, ludźmi, historią ich kraju, nauką, techniką, (...) polityką ich ustroju niż polityką umieszczania siebie w zachodnich układach”³⁶. Pozwalało im to wynajdować nowe formy artystyczne wyrastające z uwarunkowań PRL-u i zdeterminowane indywidualnym doświadczeniem biograficzno-historycznym. Paradoksem było to, że ich sztuka, za sprawą fałszywego uniwersalizmu postrzegana w oderwaniu od swych lokalnych uwarunkowań, jawiła się krytykom właśnie jako powtórzenie, jako naśladownictwo sztuki Zachodu, przed którym to zarzutem artyści musieli się często bronić. Stosowana przez nich strategia obrony, polegała na odwoływaniu się do idei skonkretyzowanego, zróżnicowanego, podzielonego uniwersalizmu. Zakładał on możliwość istnienia podobieństw lub paralelizmów między zachodnimi i wschodnimi praktykami artystycznymi, które w obu tych obszarach geopolitycznych miały odmienne genealogie i wpływały z odmiennych uwarunkowań. Świadczy o tym stwierdzenie, że tacy artyści, jak KwieKulik, „nie są spóźnieni, wynajdują nowe formy artystycznego porozumienia w tym samym czasie co na Zachodzie lub szybciej, lecz jeśli później, to prawie na pewno przed jakąkolwiek informacją o jakiejś nowej sztuce z Zachodu”³⁷. Idea podzielonego uniwersalizmu miała więc być także narzędziem budowania równouprawnienia twórców ze Wschodu w konfrontacji ze sztuką zachodnią.

Kolejnym tematem poruszonym w tekście są uproszczenia w pojmowaniu uwarunkowań życia i twórczości artystycznej po obu stronach żelaznej kurtyny. Chodziło tu przede wszystkim o opozycję zachodniego „businessu” i wschodniego „reżymu”. Jednym z powodów powstawania tych uproszczeń były próby opisania własnych uwarunkowań „w pracy, która ma być zrozumiana jednocześnie w dwóch rzeczywistościach”. Tego typu próbę można zdaniem KwieKulik dostrzec w realizacjach Węgra, Endre Tóta:

Jest w nich dużo kokieterii. Wszyscy wiedzą, że autor reprezentuje i wyraża Wschód. Tak więc, jego prace powodują specyficzny uśmiech z powodu ich dwuznaczności. W porządku. Ale nie są wieloznaczne. Trzeba wiedzieć, że ten rodzaj uśmiechu każdy, robotnik i urzędnik, zna w Polsce (na Wschodzie) i używa go codziennie (prywatnie) bez żadnych ograniczeń. To mały uśmiech, to żadne ryzyko, żadna krytyka, żadna propozycja³⁸.

Chodzi tu o prace Tóta z serii *Joys*, przede wszystkim chyba o *I'm glad if I can stand next to you* (1973-75), to zdjęcie, na którym artysta stoi obok pomnika Lenina, oraz *You are the one who made me glad* (1975), zestawienie zdjęcia roześmianego artysty z portretem Lenina³⁹. KwieKulik uważali, że węgierski artysta, dążąc do tego, by jego realizacje były czytelne dla odbiorców z Zachodu, był zmuszony sięgnąć po nazbyt oczywiste, powierzchowne emblematy kojarzące się tam ze Wschodem, a w efekcie stworzył coś w rodzaju geopolitycznej „pop-egzotyki”. Kwestionowali też skuteczność obranej przez niego metody działania. Dwuznaczność, ironia, „specyficzny uśmiech”, wyrażający dystans, niewiarę i nieutożsamianie się z oficjalną ideologią, nie mogą być narzędziami krytyki systemu politycznego, gdyż stanowią element normalnego, codziennego funkcjonowania w jego obrębie. System znakomicie funkcjonuje z owym „specyficznym uśmiechem”, wręcz go potrzebuje, aby normalnie działać. KwieKulik dostrzegali, że brak utożsamienia z ideologią i wartościami symbolicznymi systemu politycznego – nie tylko u zwykłych obywateli, ale również u władz – nie wpływa zasadniczo na możliwość realnego funkcjonowania i trwania tegoż systemu. Można się jednak zastanawiać, czy uogólnienie sytuacji polskiej na cały blok wschodni samo nie jest uproszczeniem; wydaje się, że opisywane zjawisko miało zróżnicowany zakres i sposób występowania w poszczególnych krajach socjalistycznych.

W dalszej części tekstu, KwieKulik starali się podważyć stereotypowe ujęcia „businessu” i „reżymu”, jako uwarunkowań twórczości artystycznej na Wschodzie i Zachodzie. Jeśli chodzi o „reżym”, to dowodzili, że trudności, z jakimi przyszło im się mierzyć, sytuowały się nie tyle na poziomie symbolicznym, ile raczej ekonomiczno-materialnym. Ich zdaniem, jakkolwiek w Polsce, od końca socrealizmu w 1956 roku, panowała oficjalnie swoboda twórczości artystycznej, to w rzeczywistości władze administracyjno-instytucjonalne hamowały i ograniczały rozwój nowych, nie-tradycyjnych praktyk artystycznych decyzjami o nieudzielaniu im wsparcia finansowego i organizacyjnego, spychając produkcję artystyczną do sfery

aktywności prywatnej:

Tak więc awangardowi artyści nie są podziemiem, lecz to nie zależy od nich, aby wyjść poza swoje najprostsze, prywatne produkcyjne możliwości w robieniu sztuki. Teoretycznie to jest możliwe, np. żeby Kwiek, Wiśniewski, Kowalski itd. wydał sobie książkę, lecz praktycznie to jest niemożliwe, ponieważ np. to zbyt drogie/kosztowne. To by kosztowało ok. 60 tys. zł, to znaczy ok. 15 pensji. (...) Artysta może oczywiście zwrócić się do odpowiednich instytucji, lecz urzędnicy mogą się wtedy zapytać: „po co jest ta książka? Kto jej potrzebuje? My nie rozumiemy tego, nie możemy płacić za realizację czyichś prywatnych planów”. I tak jest zawsze w przypadkach nowej nie-tradycyjnej sztuki⁴⁰.

Aby zdobyć pieniądze na tę „prywatną” działalność artystyczną, twórcy muszą więc brać „chałtury”, czyli dzielić swój czas między nie-artystyczną pracę zarobkową a finansowaną dzięki niej sztuką. Uwagi o istnieniu tego rodzaju materialnych uwarunkowań na Wschodzie wyznaczają też perspektywę spojrzenia na zachodni „business” związany ze sztuką i stanowią podstawę jego reewaluacji. W istnieniu rynku sztuki KwieKulik dostrzegali szansę na zniesienie podziału na pracę i twórczość, nawet w przypadku artystów posługujących się „nowymi”, eksperymentalnymi formami. Dlatego zwracając się wprost do twórców zachodnich, pytali prowokacyjnie:

Dlaczego narzekacie na business w sztuce? Bądźcie szczęśliwi, że macie business w sztuce! Dzięki niemu zawsze macie nadzieję, że wasza sztuka będzie kiedyś kupiona, i to da wam możliwość żyć i robić sztukę dalej. Bądźcie szczęśliwi – business w sztuce przyspiesza momenty społecznej akceptacji „nowej” sztuki. Czy business w sztuce nie jest lepszy niż stały podział między a) robieniem sztuki i b) zarabianiem na życie + robienie sztuki + rozdawanie sztuki. Czy chcecie żyć z fryzjerstwa lub być urzędnikiem?⁴¹

KwieKulik wytykali artystom zachodnim czynienie antykomercyjnych gestów, które same stawały się towarami handlowymi i wskazywali, że odrzucenie rynku sztuki oraz konieczności zarabiania poza sztuką, prowadziłoby do zanegowania samej idei pieniądza, czyli utopijnego podważenia podstaw ekonomii. Za utopijne uznawali też – pomni własnych doświadczeń – przekonanie, że możliwe jest finansowanie sztuki w pełni z środków państwowych: „To wymaga kompetentnych i ryzykujących urzędników, to znaczy takich urzędników, którzy nadążają za artystami. To z pewnością utopia”⁴². Nie mniej utopijna była jednak nadzieja, że to rynek będzie „nadążał” za artystami, zapewniał finansowanie eksperymentalnej sztuki i przyspieszał jej społeczną akceptację, a w efekcie – prowadził do zniesienia podziału na pracę zarobkową i „prywatną” twórczość artystyczną. Dzisiejsza prekarna sytuacja większości artystów i artystek, także w Polsce, dowodzi aż nadto dobitnie, że przekonanie to nie znajduje pokrycia w rzeczywistości.

W 1978 roku KwieKulik dostali zaproszenie do Arnheim w Holandii na *Behaviour Workshop*, zainicjowany przez Toma Puckeya i Dirka Larsena, angielskich artystów tworzących duet Reindeer Werk, którzy odwiedzili PDDiU w kwietniu 1976 roku. Celem warsztatu miało być „ustalenie związków między formami sztuki – w których pewne aspekty ludzkiego są wyodrębnione – a zjawiskami społecznymi, które silnie wpływają na ludzkie zachowanie”⁴³. Polscy artyści uznali, że tak pomyślane spotkanie będzie dobrą okazją do skonfrontowania zachodnich i wschodnich uwarunkowań twórczości artystycznej. W tekście, który przygotowali do katalogu imprezy, napisali:

„Zjawiska społeczne wpływają na zachowanie”. Celem waszym i naszym jest niewątpliwie działanie w konkretnej rzeczywistości społecznej. Jednak gdy my mówimy „konkretna rzeczywistość” to mamy na myśli rzeczywistość socjalistyczną, wy – rzeczywistość kapitalistyczną. Czy sądzicie, że my albo wy, ufnie, jesteśmy w stanie działać, rozmawiać, pracować w jakiejś jednej rzeczywistości, np. „ogólnoludzkiej”, czy np. „sióstr i braci” – nie bacząc na to rozróżnienie? Próżne marzenia (choć chwilowo można uzyskać zapomnienie). Długie zachowanie w określony sposób – pod wpływem zjawisk społecznych, które długo z taką samą lub z coraz większą siłą bombardują człowieka – utrwala się, staje się trudnym lub niemożliwym do odrzucenia zachowaniem. Ciągłe takie samo, długie zachowanie piętnuje człowieka. Nasze osoby, czy chcemy, czy nie chcemy, są napiętnowane, fizycznie i psychicznie, tymi dwiema rzeczywistościami⁴⁴.

KwieKulik podkreślali, że nie chodzi im o abstrakcyjne ideologie i programy społeczne, ale konkretne realia życia i działania po obu stronach geopolitycznego podziału. Wskazywali też, że w trakcie spotkania, nie znając zachodnich uwarunkowań sztuki, mogą nie zrozumieć dyskusji i uznać ją za „egzotyczną”.

Do Arnhem jednak nie pojechali. Ze względu na obowiązujący ich „zakaz reprezentowania sztuki polskiej za granicą”, nie udzielono im zgody na wyjazd i nie wydano paszportów. W liście do organizatorów warsztatu KwieKulik szczegółowo opisali splot uwarunkowań i zdarzeń, które uniemożliwiały im przybycie, a także przedstawili scenariusz „performance korespondencyjnego”, który miał być zastępczą formą udziału w spotkaniu. Był to rodzaj performance delegowanego. Organizatorzy warsztatu, nie informując wcześniej pozostałych uczestników o nieobecności polskiego duetu, mieli przygotować stół dla dziewięciorga osób i czajnik do podgrzania wody. Performance rozpoczynał od podgrzania wody – jej powolne stygnięcie wyznaczało czas trwania wszystkich kolejnych działań. Pierwszym krokiem było odczytanie całości listu od KwieKulik, a zatem również poinformowanie zebranych o zaistniałej sytuacji, o idei performance delegowanego oraz przekazanie im jego scenariusza. Ten zaś zakładał, że przy stole usiądą osoby osobiście znające polskich artystów i mogą podjąć dowolne działania, rozmawiać na wybrany temat, zająć się swoimi sprawami, albo odpowiadać na pytania o KwieKulik. Mieli też rozdać specjalnie przygotowane karty pocztowe, prosząc zebranych o podpisanie ich swoim imieniem, nazwiskiem i adresem oraz ewentualne dodanie komentarzy. Karty te miały być następnie wysłane do Polski. Performance miał się zakończyć wtedy, gdy woda w czajniku będzie już całkowicie zimna. Paradoksalnie, cała ta sytuacja w pełni, jeśli nie z nawiązką, odpowiadała idei warsztatu. KwieKulik byli tego świadomi. List zakończyli pytaniem, czy to, co ich spotkało, nie przyniosło więcej zysków, niż strat⁴⁵. Performance zrealizowano w Arnhem zgodnie ze scenariuszem, a KwieKulik otrzymali później kartki pocztowe z pozdrowieniami oraz wyrazami wsparcia od uczestników i uczestniczek warsztatu.

W okresie obowiązywania zakazu wyjazdów zagranicznych, KwieKulik utrzymywali kontakt i wymianę z twórcami zachodnimi, a także uczestniczyli w organizowanych przez nich przedsięwzięciach, dzięki sztuce poczty. W maju 1979 roku, w odpowiedzi na mail-artową ankietę Artpool z Liverpoolu, zawierającą pytanie „*Why are you doing mail art?*”, artyści podkreślali, że „używanie poczty dla sztuki jest jedynym, najtańszym, jedynym prywatnym sposobem informacji, stanowi część naszego administrowania sobą, niezależnego samoadministrowania, bez »pośredników«, przynajmniej tutaj”⁴⁶. Specyficznymi formami „sztuki poczty” – należałoby tu być może użyć terminu „sztuka korespondencyjna” – były już opisane wcześniej działania związane z przygotowaniem materiałów dla Klausa Groha oraz „performance korespondencyjny” dla Arnhem. Do bardziej typowych prac z zakresu sztuki poczty należała realizacja dla pisma „*Zweitschrift*”, wydawanego przez Utę i Michaela Erloffów. Gościli oni w PDDiU w 1977 roku, a później zaprosili polski duet do wzięcia udziału w międzynarodowym projekcie *Obcy tylko na obczyźnie jest obcym*; nadesłane prace opublikowano w numerze 4/5 z 1979 roku. KwieKulik przesłali schematyczną mapę z granicami RFN, NRD i Polski, oraz podpisem głoszącym, iż „obcy nie tylko na obczyźnie jest obcym”. Praca ta mogła się odnosić zarówno do sytuacji podzielonego bytu Niemiec, jak i do własnych doświadczeń KwieKulik, którzy w okresie, gdy obowiązywał ich zakaz wyjazdów zagranicznych, znajdowali się na swego rodzaju „czarnej liście” i nie byli zapraszani na wiele organizowanych w Polsce imprez krajowych i międzynarodowych.

Wschód na Zachodzie: podróże, powtórzenia, sposoby recepcji

W 1979 roku KwieKulik dostali zaproszenie na prezentację *Works and Words*, organizowaną w Amsterdamie przez galerię de Appel. W Polsce ich podania o zgodę na wyjazd i wydanie paszportów za pierwszym razem odrzucono i dopiero po odwołaniu rozpatrzono pozytywnie. Oznaczało to zakończenie trzyletniego okresu, w którym obowiązywał ich zakaz reprezentowania polskiej sztuki za granicą. W latach 1979–1987, do końca swej współpracy w ramach duetu, Kwie i Kulik sześciokrotnie podróżowali do krajów Europy Zachodniej i Ameryki Północnej, by robić tam performance, prowadzić warsztaty, a także prezentować dokumentację polskiej sztuki efemerycznej i wydawnictw artystycznych⁴⁷.

Istotnym elementem łączącym wszystkie te podróże była tendencja do powtarzania na Zachodzie realizacji, które artyści wykonywali wcześniej w Polsce. Decydując się na takie powtórki, KwieKulik zdawali się naruszać etos sztuki procesualnej i efemerycznej, wyrażający się w dążeniu do tego, by „pokazywać zawsze coś nowego, mieć przed każdą ekshibicją moment tworzenia”⁴⁸. Zagadnienie to jest jednak bardziej złożone. Można je zinterpretować na kilka różnych sposobów, powiązanych ze sobą i wzajemnie się dopełniających⁴⁹.

Po pierwsze, w grę wchodziły względy i uwarunkowania, które na pierwszy rzut oka wydają się całkowicie „prozaiczne”. Często do ostatniej chwili KwieKulik nie byli pewni, czy otrzymają zgodę na wyjazd, czy uda im się na czas przebrnąć przez niezbędne formalności, zdobyć bilety na samolot itd. W 1981 roku, przed wyjazdem do Stuttgartu, stali w Warszawie całą noc w wielokilometrowej kolejce po benzynę,

zmieniając się co kilka godzin. Gdy udawało im się pokonać wszystkie trudności piętrzące się na drodze do wyjazdu, nie mieli już ani czasu, ani woli i energii, by przygotowywać coś nowego. Co więcej, krótkie pobyty zagraniczne nie sprzyjały aktywności twórczej na miejscu, niewiadomą były też często warunki i możliwości działania – przestrzeń, rekwizyty itd. Wszystkie te czynniki powodowały, że optymalnym rozwiązaniem stawało się powtórzenie wcześniejszego performance, wykonywanego w oparciu o „przećwiczony” już scenariusz i przez użyciu rekwizytów zabranych z Polski. Po drugie, jadąc na Zachód, KwieKulik za każdym razem znajdowali się w paradoksalnej sytuacji „powtarzalnego debiutu”. W każdym miejscu, w którym prezentowali swoją sztukę, byli zmuszeni zaczynać niejako od zera, bez wypracowanej pozycji, ustalonego statusu, bez historii i biografii artystycznej. Dlatego starali się, by zagraniczne prezentacje były również formą informowania o ich wcześniejszych dokonaniach. W tym kontekście, powtarzanie wcześniejszych performance może być uznane za swego rodzaju performatywny pokaz dokumentacji. Powtórzenie performance jako „performowanie dokumentacji” miało – obok takich bardziej klasycznych form prezentacji dokumentalnych zapisów, jak projekcja slajdów lub wieszane na ścianach plansze ze zdjęciami – dostarczać zachodnim odbiorcom niezbędnej wiedzy o charakterze praktyk artystycznych duetu. Wreszcie, po trzecie, można przypuszczać, że KwieKulik nie byłoby w stanie zrobić premierowej realizacji, która wpisywałaby się w zachodnie uwarunkowania, te bowiem nie kształtowały ich doświadczenia egzystencjalnego i artystycznego, a w efekcie nie mogłyby stać się autentycznym materiałem i tematem ich sztuki.

Niezależnie od tych wszystkich powodów, artyści starali się znaleźć ideowe uzasadnienie ponownego wykonywania wcześniejszych realizacji. Powtarzając prace performance, łączyli je w większe, „agregatywne” całości, zwane „multiperformance”. Nazwa ta pojawiła się dopiero w lipcu 1985 roku, przy okazji występu w kanadyjskim Banff Centre, jednak odpowiadający jej sposób działania został po raz pierwszy wykorzystany przez artystów we wrześniu 1979 roku w de Appel, w trakcie *Works and Words*⁵⁰. Oprócz tego, multiperformance odbyły się też w maju 1981 roku w Brukseli, w Plan K; w październiku tego samego roku w Stuttgarcie, w Künstlerhaus; we wrześniu 1983 roku w Kolonii, w Moltkerei Werkstatt; wreszcie, po raz ostatni, w marcu 1987 roku, w nowojorskim Franklin Furnace. W wywiadzie udzielonym na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Maryli Sitkowskiej, jak i we współczesnych prezentacjach swego archiwum, Kwie i Kulik wprost opisują te zdarzenia w kategoriach „powtórzeń” lub „powtórek”⁵¹. Jak jednak podkreśla Kwiek, chodziło o to, żeby „dana rzecz nie była powtórką stuprocentową, tylko była jakimś krokiem dalej”⁵². W pewnym sensie, multiperformance były kolejnym krokiem na drodze konsekwentnego rozwoju metody twórczej duetu. Chodzi tu o kombinatoryczne zestawianie elementów określonego zbioru – materialnych przedmiotów, dzieł sztuki, zdokumentowanych sytuacji, a czasem też żywych ludzi – w zmienne konfiguracje, w których ten sam pojedynczy element mógł powtarzać się wielokrotnie, choć za każdym razem zyskiwał nieco inny sens w odmiennym układzie relacji. Sięgając po analogię z funkcjonowaniem języka, Kwiek tłumaczył metodyczne stosowanie takich auto-powtórzeń następująco:

Synteza paru prac występuje u nas dość często (...). Innymi słowy, złożenia z elementów i procesów odbytych jako samodzielne całości kreacyjne (...) Taki proceder można nazwać naszą metodą tworzenia. (...) Tak jak językiem postmodernizmu są style, ekspresje, cytaty, tak tu podobnie, z tym że cały materiał języka jest nasz, choć w każdej kolejnej prezentacji jest jakaś, nazwijmy to, »premiera«. Ten własny słownik nowych wyrazów i »sposobów użycia« w kolejno wypowiadanych zdaniach, który jest jednocześnie historią ich egzystencji powoływanej naszą wolą, która z kolei ma swoje uwarunkowania⁵³.

Multiperformance, nawet jako dość „dokładne” powtórzenie kilku performance w pojedynczym, wieloetapowym pokazie, miał nadawać każdemu z nich sens odmienny od pierwotnego. Zmiana znaczenia miała też wynikać z modyfikacji w powtarzonym performance pewnych elementów, wprowadzeniu nowych rekwizytów – lub użyciu tych samych w nowych sytuacjach – oraz (sporadycznie) łączeniu powtórek z realizacjami premierowymi⁵⁴.

Chciałbym się skupić na czterech sytuacjach, w których KwieKulik wykonywali multiperformance. Są one szczególnie interesujące ze względu na swe aspekty geopolityczne, a także – w dwóch ostatnich przypadkach – na publikowane świadectwa recepcji działań artystów na Zachodzie.

Szerszej rekonstrukcji domaga się zwłaszcza impreza *Works and Words*, w której KwieKulik uczestniczyli we wrześniu 1979 roku. Był to jeden z najważniejszych międzynarodowych projektów zrealizowanych przez galerię de Appel. Zaprojektowano ją jako pokaz twórczości artystów i artystek z NRD, Węgier, Polski, Czechosłowacji oraz Jugosławii, obejmujący wykłady, dyskusje, pokazy performance, instalacji, fotografii, filmów i wideo, a także dokumentacji idei i działań artystycznych. Miała to być również okazja do spotkania artystów z tych krajów z holenderskimi twórcami, teoretykami i krytykami sztuki.

Marga van Mechelen, opisująca działalność de Appel w latach 1975-1983⁵⁵, szczegółowo analizuje kontekst ideowy spotkania, zaproponowany przez stronę holenderską, a następnie negocjowany, w atmosferze kontrowersji oraz sporów, przez twórców z Europy Wschodniej. Organizatorzy zamierzali uczynić perspektywę geopolityczną główną osią spotkania, które zyskałoby wówczas charakter konfrontacji Zachodu ze Wschodem. Pomysłodawcą imprezy był Frank Gribling. Już wcześniej interesował się on sztuką polską. We wrześniu 1975 roku był gościem KwieKulik na pokazie w PDDiU, a w 1977 roku, w Technische Hogeschool w Eindhoven, współorganizował wystawę *Osteuropese Conceptuele Fotografie*⁵⁶. W tym samym roku zaproponował on radzie programowej de Appel przygotowanie prezentacji sztuki z krajów Europy Wschodniej. Jego zdaniem, zachodnioeuropejski świat sztuki był w latach siedemdziesiątych silnie zdominowany przez oddziaływanie sztuki amerykańskiej. Chodziło o przełamanie tej dominacji dzięki prezentacji sztuki z krajów socjalistycznych jako zbioru idei, postaw i praktyk w takim samym stopniu zasługujących na uwagę, co sztuka zachodnia⁵⁷. Jednym z czynników stojących za pierwotną ideą prezentacji była więc wewnętrzna geopolityka w ramach bloku zachodniego, a ściślej zachodnioeuropejski opór przed hegemonią kulturową i artystyczną USA. W tekście napisanym do katalogu *Works and Words*, jak również w innych artykułach dotyczących tej imprezy, Gribling wykorzystywał odniesienie do sztuki wschodnioeuropejskiej jako narzędzie krytyki holenderskiego i ogólniej, zachodniego świata sztuki, za jego politykę kulturalną i poddawanie się rosnącej sile biurokracji. Wskazywał też, że Holandia i cały Zachód mogły się wiele nauczyć od Europy Wschodniej w kwestiach artystycznych – przeniesienia akcentu z estetyki i myślenia w kategoriach poszczególnych dyscyplin czy mediów na kwestie ideowe oraz praktykę łączenia sztuki z życiem⁵⁸.

Faktem, który sprzyjał nawiązaniu kontaktów z twórcami z krajów socjalistycznych, był udział dość licznej grupy holenderskich artystów i krytyków sztuki w międzynarodowym festiwalu sztuki performance *I am*, zorganizowanym w 1978 roku, w warszawskiej galerii Remont, przez Henryka Gajewskiego. Na wiosnę 1979 roku, kuratorki z de Appel udały się w podróż z zamiarem zbadania nowej sztuki Europy Wschodniej. Josine van Droffelaar pojechała do Jugosławii na Węgry, a Aggy Sweets do Polski i Czechosłowacji. Raporty z ich podróży badawczych wyraźnie pokazują krytyczne nastawienie, przede wszystkim twórców z Węgier i Jugosławii, do idei artystycznej konfrontacji Wschodu z Zachodem. Tak wyraźne zaakcentowanie kwestii geopolitycznych budziło zdecydowany opór. Niektórzy obawiali się, że zepchną one na dalszy plan artystyczny wymiar ich prac; dlatego też odrzucali nawet samą kategorię „Europy Wschodniej” i woleli mówić o „Europie Środkowej”. Dostrzegali, że nie są traktowani po partnersku: wskazywali, że Zachód rzadko okazuje zainteresowanie ich sztuce, a gdy już to czyni, redukuje ją do wymiaru geopolitycznego, bądź podporządkowuje grupowym trendom i tendencjom, nie dostrzegając indywidualnych postaw i jednostkowego charakteru prac⁵⁹. Stanowisko to najlepiej wyraził Goran Djordjević, odpowiadając listownie na zaproszenie do udziału w *Works and Words*. Przede wszystkim zaprotestował on przeciwko zaliczaniu Jugosławii do krajów Europy Wschodniej. Jugosławia, ze względu na specyficzny kontekst społeczno-kulturowy i związek ze współczesnymi praktykami artystycznymi na świecie, ale też z uwagi na swą „znaną międzynarodową pozycję” i niezależność względem obu istniejących bloków militarno-politycznych – „trzecią drogę” między Wschodem i Zachodem – miała zachowywać odrębny status. Organizowanie wystawy artystów z „Europy Wschodniej” (wliczając w to Jugosławię) lub „Europy Wschodniej i Jugosławii” nie znajdowało więc w jego oczach uzasadnienia⁶⁰. Djordjević skrytykował także częstą praktykę zachodnią, polegającą na zapraszaniu artystów wschodnioeuropejskich, którzy nie są w swoich krajach uznanymi twórcami. Nie mając możliwości wyboru, byli oni zmuszeni przyjąć każde zaproszenie z Zachodu, gdyż liczyli na to, że będzie ona potwierdzeniem artystycznego statusu i wartości ich prac. Wystawy, na które byli zapraszani, operowały retoryką bezgranicznej wolności sztuki i uniwersalności kulturowej oraz artystycznej Zachodu, który zaprasza do siebie Wschód – zdeterminowany, represjonowany, przyniesiony ciężarem swoich uwarunkowań politycznych. Djordjević porównuje ten typ wystawy do „getta” i uznaje, że redukuje ona sens indywidualnych prac do ogólnego znaczenia geopolitycznego, a prezentowanym twórcom nadaje status „egzotycznych dysydentów”. Skoro akcentowanie kwestii geopolitycznych prowadzi do tego typu manipulacji i hierarchizacji, to lepszym rozwiązaniem będą według niego wystawy tematyczne: prowokacyjnie proponuje on zorganizować wspólną wystawę tych artystów z obu bloków, których realizacje budzą sprzeciw i napotykają na opór tam, gdzie twórcy ci żyją i działają⁶¹.

Chcąc uwzględnić te krytyczne głosy, a jednocześnie zachować, przynajmniej w pewnym stopniu, geopolityczny impuls, który dał początek całemu przedsięwzięciu, organizatorzy uciekli się do pewnej strategii. W folderze prezentującym ideę przewodnią imprezy i zawierającym jej program, starano się stworzyć wrażenie, iż chodzi o międzynarodowe spotkanie, które ma na celu wymianę idei i nawiązanie kontaktów między awangardowymi twórcami z różnych krajów, aczkolwiek lista krajów, z których pochodzili zaproszeni twórcy, nie uległa zmianie, co z kolei wskazywało, że także ogólny zamysł spotkania nie uległ zasadniczej korekcie. Konsekwentnie nie wspomniano jednak o kwestiach politycznych czy geopolitycznych; nie pojawiło się żadne określenie, które grupowałoby reprezentowane kraje zgodnie z tym klu-

czem. Sam tytuł *Works and Words* silnie uwypuklał ten – nominalnie – uniwersalistyczny i artystyczny charakter przedsięwzięcia, skupiał bowiem uwagę na relacji między dziełami i działaniami artystycznymi a teoretyczną refleksją nad sztuką. Jedynie mimochodem zaznaczono, że podjęta będzie też próba pokazania filozoficznego i ideologicznego (w sensie idei artystycznych) zaplecza prezentowanych prac oraz społeczno-kulturowego kontekstu, w jakim powstały⁶². Podkreślono wreszcie starania o to, by pokazać sztukę danego kraju z jej własnej, wewnętrznej perspektywy. W tym celu zaproszono doradców – historyków i krytyków sztuki oraz artystów dobrze znających lokalne środowiska artystyczne – którzy pomogli dokonać wyboru reprezentatywnych zjawisk. W przypadku Polski doradcami byli Józef Robakowski i Zofia Kulik⁶³. Nie oznacza to, że całkowicie zarzucono odniesienie do kontekstu geopolitycznego. Jego naświetlenie odłożono na później. Miał temu służyć katalog *Work and Words*, wydany w rok po zakończeniu imprezy.

Twórcy z NRD ostatecznie odrzucili zaproszenie do wzięcia udziału w spotkaniu – jak to określono później w katalogu, „z powodów politycznych”⁶⁴. Artyści z Czechosłowacji zaproszenie wprawdzie przyjęli, ale nie dostali zgody na wyjazd z kraju. Jeden z nich, Jirí Kovanda, postąpił analogicznie jak KwieKulik w przypadku Arnheim – wysłał pocztą instrukcje dotyczące materiałów, kształtu i sposobu wykonania jego instalacji; dzięki temu jego praca została pokazana na wystawie. Van Mechelen twierdzi, że retoryka międzynarodowej wymiany skupionej na kwestiach artystycznych, po jaką sięgnęli organizatorzy, wprowadziła niektórych artystów ze Wschodu w błąd: spodziewali się imprezy z udziałem twórców z wielu krajów zachodnich, która stanie się dla nich przepustką do międzynarodowego, czyli w istocie zachodniego, świata sztuki. Dlatego też w trakcie imprezy wprost wyrażali swoje niezadowolenie i krytykowali jej faktyczny kształt. Celowali w tym zwłaszcza artyści z Jugosławii. Holenderska badaczka interesująco charakteryzuje też udział artystów z Polski. W ich przypadku nie było mowy o jakichkolwiek trudnościach z wyjazdem czy możliwych reperkusjach związanych z udziałem w imprezie. Tym, co zwracało uwagę zachodnich obserwatorów w trakcie imprezy, były wzajemne napięcia i konflikty pomiędzy poszczególnymi grupami polskich twórców. Fakt, iż demonstrowali oni wyjątkowo krytyczny, czasem wręcz wrogi stosunek do siebie nawzajem, został odnotowany już w trakcie przygotowań do imprezy, co podkreślała kuratorka Aggy Smeets w raporcie ze swej podróży badawczej do Polski. Choć podróże badawcze do innych krajów również ujawniły napięcia między artystami z różnych regionów danego kraju – w tym emblematyczne konflikty między Pragą a Bratysławą, czy też Belgradem a Zagrzebiem – to nigdzie wewnętrzne antagonizmy środowiskowe nie rysowały się tak silnie, jak w Polsce⁶⁵.

Aspekt geopolityczny, wyciszony i zatarty w ulocie informacyjnej *Works and Words*, powrócił w wydanym później katalogu. Redaktorzy katalogu, Josine van Droffelaar i Piotr Olszański, napisali we wstępnej nodzie, że punktem wyjścia dla całego przedsięwzięcia była chęć przełamania dotychczasowej jednokierunkowej wymiany idei artystycznych. W Polsce i Jugosławii kilka razy do roku odbywają się międzynarodowe pokazy sztuki, w których biorą udział także twórcy zachodni, natomiast organizatorzy imprez w Europie Zachodniej i USA rzadko zapraszają artystów ze Wschodu, a raczej z „Europy Środkowej” (w tekście konsekwentnie pojawia się ta ostatnia kategoria – najwyraźniej uwzględniono wspomnianą wcześniej krytykę pojęcia „Europy Wschodniej”). Redaktorzy odnotowywali, że w trakcie licznych dyskusji, jakie odbyły się w ramach *Works and Words*, wprost oskarżano zachodni świat sztuki o arogancję i dyskryminujące podejście do sztuki z krajów socjalistycznych. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych okazywano jej tam niewielkie zainteresowanie, dlatego informacje o jej nowych nurtach docierały z opóźnieniem. Wówczas, albo traktowano ją jako „sztukę dysydencką”, albo odczytywano poza kontekstem jej powstania. W efekcie oceniano jako wtórną w stosunku do sztuki zachodniej, naśladowczą i eklektyczną. Katalog *Works and Words* miał być krokiem w stronę zmiany tej sytuacji: jego głównym celem była rekonstrukcja kontekstu – określanego jako „kulturowy” – działań twórców z Czechosłowacji, Węgier, Polski i Jugosławii⁶⁶. Cel ten zrealizowano, zapraszając historyków sztuki i krytyków z poszczególnych krajów do ukazania specyfiki powstającej tam sztuki. Jaroslav Anđel napisał o nowej sztuce w Czechosłowacji, Lorand Hehyi – na Węgrzech, Grzegorz Dziamski – w Polsce, a Ješa Denegri – w Jugosławii. Autorzy z Polski i Węgier nie poruszyli tematu relacji między Wschodem i Zachodem, sytuując idee i działania artystyczne w uniwersalnej przestrzeni ponad podziałami ekonomiczno-społecznymi i politycznymi. Natomiast Anđel i Denegri podjęli złożoną, taktyczną grę z geopolitycznymi założeniami *Works and Words*, starając się nie tyle je odrzucić, ile raczej „przechwycić”, zdekonstruować i poddać transformacji.

Jak zauważa Anđel, impreza ta była oparta na założeniu, że różne miejsca, okoliczności i uwarunkowania muszą różnorodnie wpływać na naturę tworzonych w nich dzieł sztuki. Założenie takie pozostawało w sprzeczności z dość powszechnym wówczas poglądem o istnieniu „globalnej wioski sztuki”, ułożonej ponad granicami państw. Jej istnienie wydawał się potwierdzać fakt, iż sztuka conceptualna powstawała na całym świecie, a tworzącym ją artystom z krajów socjalistycznych często było bliżej do swych zachodnich kolegów niż do innych artystów z bloku wschodniego. Anđel pyta jednak, jak to jest możliwe, że w tak różnych uwarunkowaniach zaistniały takie same wypowiedzi artystyczne i wskazuje,

że prace artystów z krajów socjalistycznych, jakkolwiek podobne do prac twórców z Zachodu, mogą mieć całkowicie odmienne znaczenie w swych źródłowych kontekstach. Oznacza to, że nie można ich analizować, lokując jedynie w czasie i opisując w kategoriach dominujących w danym okresie międzynarodowych trendów i ruchów artystycznych. Trzeba także wziąć pod uwagę kwestię miejsca, czyli ich lokalny kontekst i odpowiednio zdywersyfikować ich znaczenie. Na tym zresztą polegała zmiana, do jakiej doszło w latach siedemdziesiątych: zamiast wielości ruchów i trendów artystycznych, pojawił się szeroki strumień sztuki konceptualnej i akcyjnej, dywersyfikującej się w wielości miejsc swego powstawania. W dalszej części swego tekstu Anđel pokazuje, jak lokalne uwarunkowania i tradycje wpłynęły na ukształtowanie się odmiennych wersji sztuki konceptualnej i medialnej w Czechach i na Słowacji. Podsumowując swój wywód podkreśla, że konfrontacja z wielością różnorodnych tradycji oraz indywidualnych postaw artystycznych jest ciekawsza i ważniejsza niż skupianie się na „międzynarodowej globalnej jedności”, która łatwo może się zmienić w uniformizację. Na koniec zapytuje, retorycznie i z wyczuwalną ironią, czy taki właśnie pluralistyczny cel nie przyświecał *Works and Words*. Wyraźnie widać, że dąży on do przemodelowania relacji geopolitycznej Wschód-Zachód w taki sposób, aby zachować ideę różnorodności miejsc i uwarunkowań praktyki artystycznej, a jednocześnie zniwelować ich asymetrię i hierarchię. Dlatego też, postulując geopolityczno-kulturową dywersyfikację międzynarodowej sceny artystycznej, nie mówi wprost o tym, że kształtujące ją dotychczas tendencje i kategorie pojęciowe używane do ich opisu zostały stworzone na Zachodzie. Nie wspomina o hegemonii i peryferyjności w relacjach między Zachodem i Wschodem jako miejscami powstawania sztuki, bowiem chce narzucić inną matrycę opisu: pluralistyczną, pozbawioną dominacji i podporządkowania⁶⁷.

Jeszcze bardziej otwarcie do geopolityki odnosi się Denegri, który pisze, że „w świecie tak wyraźnie podzielonym (na bloki polityczne i militarne; na kraje – od tych wysoce rozwiniętych, do tych szczególnie zapóźnionych), nie powinno się trwać przy idealistycznym micie o domniemanym umiędzynarodowieniu sztuki”⁶⁸. Uznając istnienie tego politycznego podziału, nie powinno się jednak przenosić go automatycznie na poziom kulturowy. Trzeba odejść od tego rodzaju uproszczeń i dostrzec złożoność relacji między Zachodem i Wschodem. Najczęściej ujmuje się ją jako opozycję między, odpowiednio, sztuką poddaną mechanizmom rynkowym i gospodarce kapitalistycznej, ale wolną od politycznej instrumentalizacji i kontroli, oraz sztuką niewywikłaną w mechanizmy rynkowe, ale podporządkowaną aparatowi państwa, który wykorzystuje ją dla potrzeb propagandy ideologicznej. Denegri przywołuje zatem analogiczny schemat, z którym KwieKulik zmagali się w tekście *Nasze uwagi o Wschodzie i Zachodzie*. W nieco inny sposób go jednak komplikuje. Z jednej strony, pokazuje, że sztuka zachodnia także jest uwikłana w mechanizmy władzy, manipulacji i eksploatacji, a przez to musi ulegać pośrednio lub bezpośrednio upolitycznieniu. Z drugiej strony, stara się walczyć z redukcją sztuki krajów wschodnioeuropejskich do epifenomenu politycznego i utożsamianiem jej z ruchem dysydenckim. Nowa sztuka tworzy tam przede wszystkim rodzaj alternatywy dla oficjalnej kultury i nie powstaje, bezpośrednio ani wyłącznie, z chęci konfrontacji artystów z systemem społeczno-politycznym, w którym żyją. Pierwszoplanową rolę odgrywają raczej autonomiczne zagadnienia sensu sztuki. Na przykładzie Jugosławii, Denegri opisuje sytuację bardzo podobną do tej, z jaką KwieKulik konfrontowali się w Polsce. Przy akceptacji artystycznego pluralizmu i zasadniczym braku ideologicznej interwencji w kształt bieżącej produkcji artystycznej, nowa sztuka jest traktowana jako „obce ciało” w istniejącym kulturowym organizmie i marginalizowana, a jej przedstawiciele organizują się wokół centrów kultury młodzieżowej i studenckiej. Powodem są pewne głęboko tradycyjne poglądy na temat istoty i roli sztuki rozpowszechnione w kulturze, która nie przyswoiła sobie szerzej eksperymentów historycznych awangard. Podsumowując swe rozważania, Denegri podkreśla, że społeczno-polityczne uwarunkowania sztuki, jakkolwiek ważne, nie determinują bez reszty i nie wyczerpują sensu działań artystycznych. Te ostatnie cechują się pewną autonomią i muszą być analizowane w swym indywidualnym wymiarze⁶⁹.

Napięcie pomiędzy uwarunkowaniami ekonomiczno-politycznymi a dążeniem do eksploracji i urzeczywistniania nowych idei artystycznych, stanowiło też motyw przewodni prezentacji KwieKulik na *Works and Words*. Musiało to być czytelne dla odbiorców zachodnich. Van Mechelen pisze, że duet przedstawił komentarz na temat „społecznej funkcji sztuki”, oparty na „przeciwstawieniu rozwoju ich autonomicznej praktyki z realizacjami zamawianymi i opłacanymi przez państwo”⁷⁰. Artyści pokazali dokumentację swojej działalności z lat 1968-1979, w postaci instalacji naściennej, zatytułowanej *The Light of a Dead Star*. Tytuł był ironicznym nawiązaniem do faktu spóźnionego debiutu i prezentacji dorobku KwieKulik na międzynarodowej imprezie tej rangi, organizowanej na Zachodzie. Sama instalacja miała formę wielkoformatowych płacht tkaniny o różnych kolorach i wzorach, na których, w porządku chronologicznym, rocznikami, przypięta była fotograficzna dokumentacja działań i inne materiały archiwalne. Drugim elementem była rzeźbiona głowa z instalacji *Cóś*, pokazanej pierwotnie w marcu 1979 roku, w warszawskiej Galerii Repassage 2. Elementem rzeźby był katalog z dokumentacją chałtur, jakie KwieKulik wykonywali przez lata w celach zarobkowych. Kontrast pomiędzy autonomicznymi propozycjami

artystycznymi a narzuconą z zewnątrz tematyką i formą chałtur, podkreślał towarzyszący głowie napis: *Art as they would like it to be*. Przy wejściu do sali, gdzie prezentowane były ich prace, KwieKulik zaaranżowali instalację z urządzeń technicznych, atakujących publiczność ciągłym, silnym strumieniem dźwięków i obrazów. Było to swobodne nawiązanie do *Działań na głowę: media* z 1978 roku, z Galerii Labirynt w Lublinie. Całości dopełniły zmodyfikowane powtórki performance wykonanych w trakcie wernisaży wystaw *Cóś* oraz *La Post-Avantguardia* (Galeria Mospan w Warszawie, 1978): z różnymi rekwizytami przy-mocowanymi do głów – nabój, przepaska na oko, papierowe stożki, „brylanciki” na nosach – artyści czytali poezję Homera i Apollinaire’a. Fakt, że całość była agregatem złożonym z elementów wcześniejszych działań, nie był jednak w żaden sposób uwidoczniiony. W ramach wykładów pokazane i omówione zostały slajdy z dyplomu Kulik (1970-71) oraz dokumentacja performance *Pomnik bez paszportu w Salonach sztuk plastycznych* (BWA w Sopocie, 1978) i *Działania na głowę* (Galeria Labirynt w Lublinie, 1978). W ten sposób artyści raz jeszcze wydobyli napięcie między dążeniem do autonomii i uwarunkowaniami, a jednocześnie pokazali przykłady swoich najwcześniejszych oraz najnowszych realizacji. W ramach pokazów filmów eksperymentalnych odbyła się z kolei projekcja filmu *Działania*.

Van Mechelen pisze, że impreza *Works and Words* była „bardzo ważna w sensie ideologicznym, pomimo braku zainteresowania ze strony publiczności oraz prasy. Uświadomiła wiele spraw, niekiedy w sposób bolesny. Wydarzenie było krytyką zachodniej hegemonii w międzynarodowym świecie sztuki. Ujawniło słabości sposobu funkcjonowania sztuki w Holandii, które można było odnieść także do innych krajów Europy Zachodniej”⁷¹. Spotkanie uświadomiło też odbiorcom zachodnim wewnętrzną różnorodność postaw i konflikty w obrębie bloku wschodniego. Artyści ze Wschodu mieli z kolei okazję zweryfikowania swoich wyobrażeń na temat sztuki zachodniej. Organizatorzy imprezy, chcąc stworzyć okazję do bardziej nieformalnych kontaktów i wzajemnego poznania się jej uczestników, zakwaterowali przyjezdnych artystów w domach i mieszkaniach osób związanych z holenderskim światem sztuki. KwieKulik zatrzymali się u mieszkających w Amsterdamie artystów z duetu Reindeer Werk, Toma Puckeya i Dirka Larsena. Okazało się, że byli oni w trudnej sytuacji materialnej – do tego stopnia, że nie mieli co zjeść na śniadanie, ani tym bardziej czym poczęstować swoich gości. KwieKulik podzielili się z nimi przywiezionymi z Polski konserwami. Jak później w wywiadzie z Marylą Sitkowską mówił Kwie, „ten kontakt z Zachodem służył nam do obalania mitów wszelakich. Jednym z takich mitów była np. sytuacja artysty w tamtym świecie. No i cóż, okazało się, że są tak samo biedni jak i my, przynajmniej na początku, że mają takie same problemy, ta sama biurokracja mniej więcej itd.”⁷².

Kolejne imprezy w Europie Zachodniej, a także w Kanadzie i USA, w których wzięli udział KwieKulik, nie były już pomyślane jako pokazy sztuki krajów bloku wschodniego, lecz jako zbiorowe wystawy sztuki polskiej – „nowej”, „współczesnej” lub „awangardowej” – bądź też jako indywidualne występy artystów, nieuchronnie postrzeganych jednak jako reprezentanci Polski i bloku krajów socjalistycznych. Pod koniec października 1981 roku KwieKulik wyjechali do Stuttgartu, do tamtejszego Künstlerhaus, na wystawę *Neue Kunst aus Polen*⁷³. Zaproszenie otrzymali od dyrektora tej instytucji, Ulricha Bernhardta, który wraz z grupą niemieckich artystów odwiedził PDDiU rok wcześniej.

Multiperformance wykonany w Stuttgarcie miał złożony charakter i łączył powtórki z realizacjami premierowymi. Na czas działania, spośród publiczności został wyłoniony „reprezentant” – osoba, która miała odmienną niż pozostali widzowie, poszerzoną lub zawężoną perspektywę spojrzenia na całość pokazu. Osoba ta odgrywała rolę „żywej głowy”, wystającej z przestrzennego postumentu; było to nawiązanie do *Pomnika doznającego* (Krakowskie Przedmieście w Warszawie, 1979). KwieKulik przeczytali „żywej głowie” angielski przekład swojego pisma z 1976 roku, skierowanego do wiceministra kultury i sztuki Tadeusza Kaczmarska, w którym opisywali „sprawę orła” i protestowali przeciwko nałożonej na nich karze. Wydaje się, że chcieli w ten sposób ukazać jednostkowe doświadczenie i dać osobiste świadectwo wpływu społeczno-politycznych uwarunkowań PRL-u na ich życie oraz twórczość. Następnie zrealizowali podwójną projekcję slajdów z *Odmian czerwieni* i *Drogi Edwarda Gierka* (1972) – odpowiednio na biały i czerwony ekran. Zestawienie to podkreślało napięcie między autonomiczną twórczością artystów i propagandową „sztuką” masowej propagandy. Kolejnym etapem było zmodyfikowane powtórzenie performance *Model koegzystencji w sytuacji niedoboru*, który miał premierę kilka miesięcy wcześniej, w brukselskiej galerii Plan K. Ustawivszy się obok „żywej głowy”, Kwiek i Kulik splekli swoje ciała w groteskowej, mocno niewygodnej pozycji i każde z nich zaczęło jeść produkty żywnościowe z ciała partnera. Był to metaforyczny pomnik kryzysu gospodarczego i reglamentacji żywności w Polsce. Premierowy element stanowił performance *Działanie na gliniane głowy*. Był on później trzykrotnie powtarzany, raz w Polsce i dwa razy za granicą, na Zachodzie. Polegał na tym, że artyści – osobno, sobie nawzajem i z pomocą publiczności – kształtowali glinianą powłokę, szczelnie oklejającą ich głowy. Działanie dawało się odczytać jako refleksja nad wpływem relacji międzyludzkich i grupowych na jednostkę oraz jako metafora kształtowania, zniekształcania, ograniczania rozwoju i niszczenia jej tożsamości. Ostatnim etapem było odtworzenie, w lekko zmienionej postaci, instalacji *Działanie na sztuczna głowę* (Galeria MDM w Warszawie, 1981), dotyczącej

propagandy w wymiarze geopolitycznym. Papierową „głowę” otaczały odbiorniki radiowe, ustawione – co pokazywały kartki z podpisami – na rozgłośnie w Warszawie, Waszyngtonie, Moskwie i Tiranie. Po pewnym czasie, niejako pod wpływem docierających do niej przekazów, „głowa” zaczynała się „gotować” – grzałka podgrzewała wodę w umieszczonym w niej pojemniku do temperatury wrzenia. Wreszcie, na koniec pokazu, głowa zapłonęła. W całym występie KwieKulik wykorzystywali charakterystyczne dla siebie sposoby działania, tworzenia sugestywnych metafor i generowania znaczeń, po to, aby w zmiennej optyce ukazywać kwestię uwarunkowań: od tych najbardziej konkretnych, namacalnych i doświadcanych jednostkowo, po te najbardziej niewidoczne, najogólniejsze i najbardziej uniwersalne.

Pobyt w Stuttgarcie pokazał też, że jadąc na Zachód, KwieKulik nie byli w stanie uwolnić się od własnych, wschodnich uwarunkowań. Znamiennym tego świadectwem jest nagrane wówczas wideo *Supermarket*, ukazujące uwarunkowania PRL-owskie w konfrontacji z zachodnimi. Na filmie widać jak Kwie i Kulik spacerują po niemieckim supermarkecie, wkładają do wózka kolejne towary, ale przeliczając ich ceny z marek na złote i uświadamiając sobie, że nie mogą sobie na nie pozwolić, odkładają je z powrotem na półki. Była to właściwie praca przeznaczona dla odbiorcy polskiego. Można przypuszczać, że zawarty w niej, ironiczny, a zarazem cierpki komentarz do ekonomiczno-społecznych warunków życia w PRL-u nie byłby w pełni zrozumiały dla odbiorcy z Zachodu.

W październiku 1983 roku KwieKulik dostali list od Barbary Fischer, kuratorki z Walter Phillips Gallery, mieszczącej się w kanadyjskim Banff. KwieKulik zostali jej poleceni jako artyści dokumentujący nowe praktyki artystyczne w Polsce przez Marysię Lewandowską. Fischer poinformowała ich o pomysśle zorganizowania w Kanadzie wystawy sztuki polskiej i poprosiła o opis aktualnych tendencji, pomoc w nawiązaniu kontaktów z artystami, a także sugestie, co do idei wystawy i wyboru reprezentatywnych prac. Jednocześnie podkreślała geopolityczny wymiar planowanej wystawy. Pisała, że u jej podstaw „leży pragnienie usunięcia przepaści, zniesienia alienacji między Wschodem i Zachodem. Chciałabym zrealizować wystawę, która pomoże stworzyć »kulturową sieć«. Galeria powinna być narzędziem ułatwiającym powstanie takiej »kulturalnej sieci«”⁷⁴. Po krótkiej wymianie listów oraz wizycie Fischer w Polsce na wiosnę 1984 roku, udało się ustalić ostateczny kształt pokazu i listę artystów, którzy mieli w nim osobiście uczestniczyć. Na wystawę *Contemporary Art from Poland. Artists' Books, Posters, Prints, Performances, Lectures, Documents* do Banff pojechali KwieKulik oraz – wcześniej już goszczący w Kanadzie – Anna Kutera i Jan Świdziński. Wybór ten pokazuje, że starano się sprowadzić artystów, którzy jednocześnie organizują życie artystyczne, dokumentują je i poddają refleksji teoretycznej, a dzięki temu są w stanie zaprezentować działalność większej grupy twórców. W efekcie, każdy z zaproszonych miał wykonać w Banff autorski performance, ale również dać wykład o sztuce polskiej. Polska była oczywiście postrzegana jako kraj należący do bloku wschodniego. W ulotce z informacją o wystawie przywołano wypowiedź Barbary Fischer, że wystawa będzie „rzadką okazją, by spotkać się z artystami z Europy Wschodniej i poznać ich prace”⁷⁵. Podkreślono też znaczne różnice kontekstów kulturowo-społecznych Polski i Kanady.

Przygotowując się do występu w Banff, jako swego kolejnego „debiutu” na Zachodzie, KwieKulik napisali w liście do Fischer:

Możliwość pokazania się w waszym środowisku podziałała na nas bardzo mobilizująco, choć od razu pojawiła się też wielka trema. Wyjątkowo silnie odczuwamy podział świata i zawsze występ »tam« jest dla nas dużym przeżyciem. Czy »tam» będzie również przeżyciem dla innych? W sytuacji, gdy mamy okazję działania na zewnątrz, zawsze stajemy przed wielkim zerem – tym zerem jesteśmy my. I poprzez występ staramy się to zero zacierać. A także wywołać u odbiorcy poczucie, że istnieje możliwość wzajemnego partnerstwa. Gdy wydaje nam się, że pomimo istniejących granic osiągnęliśmy ten cel, czujemy się lepiej⁷⁶.

Cel ten powinien być zrealizowany poprzez prezentację tego, co artyści określają jako „wszystkie nasze możliwości intelektualne i formalne”: wykonanie nowego „kroku”, czyli realizacji przygotowanej specjalnie na tę okazję, ale też pokazanie dokumentacji wcześniejszych działań, ujętych na tle uwarunkowań społecznych i w połączeniu z informacją o sztuce innych artystów⁷⁷. W kolejnym liście pojawia się jednak znamienna uwaga, co do wspomnianego „nowego kroku”. Okazuje się, że będzie nim multiperformance składający się z wcześniejszych realizacji: „jakkolwiek naszą zasadą jest niepowtarzanie performance (...), to w tym wypadku planujemy prezentację zestawu (bloku lub kolażu) trzech elementów. Całość będzie trwała 45-50 minut. Jedna część będzie dotyczyła polskich problemów, druga problemów Wschodu, a trzecia (mamy nadzieję) problemów uniwersalnych”⁷⁸.

Wskazana w liście zasada przejścia od tematyki polskiej, najbardziej partykularnej, przez ogólniejszą, dotyczącą krajów bloku wschodniego, aż po uniwersalną, nie została zachowana w trakcie wystąpienia. Artyści zdecydowali się skomponować poszczególne etapy zgodnie z logiką formalną, a mianowicie pod względem pozycji, jaką przybierali w trakcie performance: w trakcie pierwszej części siedzieli, w trak-

cie drugiej przeszli od siedzenia do leżenia, w trakcie trzeciej zachowali pozycją leżącą. Najpierw odtworzyli pokaz *Młot, dłoń, łód; sierp, hak, cień* (Pracownia Dziekanka w Warszawie, 1985). Oboje siedzieli na ceglach, na tle chmurek namalowanych na szarym papierze pakowym, a zapalona żarówka odgrywała rolę „słońca”. Każde z nich miało w dłoni kawałek lodu w kształcie obucha młota. W łodzi tkwił hak, który wraz z swym cieniem tworzył z kolei kształt sierpa. Ciepło żarówki z wolna topiło lód. Sugerowało to, że artyści będą siedzieli dopóty, dopóki lód się całkowicie nie roztopi; w rzeczywistości ani wtedy, ani w trakcie pierwotnego wykonania, performance nie trwał tak długo. KwieKulik chodziło o uruchomienie pewnej gry wyobrażeń, oscylującej wokół rozdzwiewu pomiędzy wzniosłymi ideami i symbolami, a nędzną, siermiężną i opresyjną rzeczywistością krajów bloku wschodniego. Drugi etap był powtórką *Działań na gliniane głowy*, opisaną wcześniej, performatywnej refleksji nad wpływem relacji społecznych na jednostkę. Była to najbardziej dynamiczna i sugestywna ze wszystkich części, dotyczyła też kwestii najbardziej uniwersalnych; wydaje się, że to ona nadała ton całości. Ostatnim elementem było odtworzenie performance *Poczwara semantyczna* (BWA w Lublinie, 1984). KwieKulik leżeli, przywiązani sznurem do drzewca ogromnej, rozciągniętej na podłodze, polskiej flagi. W dłoniach trzymali stalową rurkę z drugą, mniejszą chorągiewką, powiewającą, za sprawą wiszącego nad nią wentylatora, nad rozłożonym na podłodze płótnie z namalowanym pejzażem. Ta ostatnia scena mogła być odczytywana jako metafora „polskości” – obiektu wyobrażeń i celu działań symbolicznych, a jednocześnie krepującej i paraliżującej rzeczywistości.

Kontekst dla interpretacji multiperformance tworzyła dokumentacja działań KwieKulik. Była ona prezentowana w postaci plansz i instalacji na ścianach galerii, a także w trakcie ilustrowanego slajdami wykładu o sztuce polskiej, jaki wygłosili artyści⁷⁹. Dodatkowy kontekst tworzyła wystawa książek, druków i innych materiałów wydawanych przez artystów, niekiedy własnym sumptem. KwieKulik weszli tym razem w rolę kuratorów: przygotowując eksponaty do wystawy, wykorzystali nie tylko materiały z własnego archiwum, ale też rozesłali informacje o planowanym przedsięwzięciu, zapraszając innych artystów do nadsyłania swoich publikacji. W rozsyłce zacytowali wypowiedź Barbary Fischer o „pragnieniu zniesienia alienacji między Wschodem i Zachodem” oraz stworzeniu „kulturowej sieci”.

Świadectwem recepcji pokazu w Banff był tekst „Polish art stresses the process, not the product”, opublikowany w *Calgary Herald* przez krytyczkę sztuki i kuratorkę Nancy Tousley, będącą wówczas stałą recenzentką gazety⁸⁰. Na wstępie, autorka stwierdza, że wystawa pozwoliła wyraźnie dostrzec różnice między produkcją artystyczną na Wschodzie i na Zachodzie. Patrząc na prezentowane tam materiały, widz zachodni może mieć wprawdzie wrażenie obcowania z czymś, co przypomina mu realizacje znane z nowojorskiej sceny artystycznej lat siedemdziesiątych. Realizacje te są jednak wyrazem diametralnie odmiennej wrażliwości, gdyż wyrastają z innego kontekstu. Sztuka polska stanowi specyficzny rodzaj konceptualizmu, ugruntowanego nie w teorii – jak miało to miejsce na Zachodzie – lecz właśnie w kontekście społecznym i politycznym. Dlatego wciąż wpisuje się ona w paradygmat awangardowy: stanowi krytykę „sztuki dla sztuki” i zmierza do tego, by urzeczywistnić oferowane przez siebie możliwości w życiu codziennym. W odróżnieniu od sztuki zachodniej, jest też wolna od determinacji rynkowych. Tousley podkreśla wymiar afektywny taniej, niewyszukanej, siermiężnej formy i materii wielu prac oraz wydawnictw artystycznych, rozpatrywanych jako świadectwo społeczno-ekonomicznych kontekstów sztuki na Wschodzie. Na przykładzie łódzkiego wydawnictwa *Fabryka* (1982), będącego pokłosiem pierwszej Konstrukcji w Procesie, omawia swoistą ekonomię entuzjazmu, trudną do wyobrażenia na Zachodzie: zdumiewa ją fakt, że ta ręcznie wykonana i zszyta książka mogła zostać wydana w dwustu egzemplarzach, za pieniądze samych artystów. Na tym tle, realizacje KwieKulik jawią się jej jako silnie oddziałujące, metaforyczne komentarze na temat ograniczeń sztuki i społeczeństwa, w którym żyją polscy artyści. Wpływ czynników społecznych i historycznych ma się przejawiać przede wszystkim w uprzedmiotowieniu ciała i jednostki, dostrzegalnym w ich sztuce performance.

Konfrontacja ze sztuką KwieKulik i innych polskich twórców, rodzi „prowokacyjne pytania o praktykę artystyczną w Ameryce Północnej, gdzie pewnego rodzaju napięcia społeczne nie cechują się taką ostrością”. Tousley sugeruje, że ze względu na sytuację, w której przyszło tworzyć artystom, sztukę polską cechuje większa powaga i zaangażowanie. W charakterystyce tej, jak i w całej recenzji, można dostrzec pewną egzotyzację i heroizację sztuki polskiej, wykorzystywanej przez autorkę jako narzędzie krytyki zachodniego artworldu.

Istnieją dwa inne prasowe świadectwa recepcji sztuki KwieKulik w Ameryce Północnej, tym razem w Stanach Zjednoczonych. W 1987 roku artyści wykonali multiperformance w nowojorskim centrum sztuki Franklin Furnace. Rok wcześniej wysłali tam propozycję występu, która została zaakceptowana przez jury – KwieKulik otrzymali zaproszenie i honorarium w wysokości 800 dolarów, które prawie w całości wydali na podróż⁸¹. Multiperformance nosił tytuł *The Poetization of Pragmatics*⁸² i był połączeniem zmodyfikowanych wersji pokazów *Festiwal Inteligencji* oraz *Arkadia* (Pracownia Dziekanka w Warszawie, 1985 i 1986). W trakcie pierwszej części, artyści założyli na głowy czerwone, ściśle dopasowane „wor-

ki” i zaczęli tak „pracować głowami”, aby przesuwając nimi zielone sukno po długim stole. Następnie położyli się na jego blacie i zastygli w bezruchu, dotykając się głowami. Po pewnym czasie KwieKulik wstał, zdjął ze swojej głowy czerwony worek i przykrył głowę leżącej Kulik rodzajem klatki. W trakcie drugiej części, artyści zbudowali instalację, która miała ukazywać współczesny „arkadyjski pejzaż” z jego typowymi elementami. W jej skład wchodziły lampy naftowe, plastikowe rury kanalizacyjne połączone gumowym węzłem do kranu z wodą, kamień wykopany w ogrodzie, wiadro, stół, wazon oraz kanapki z żółtym serem. Gorzką ironię tego obrazu dopełniło działanie: KwieKulik założyli sobie na szyję obroże, przymocowane łańcuchami do ściany i zaczęli iść w kierunku publiczności, krzycząc: „*dick*” i „*ass*”, aż łańcuchy się napięły i artyści zaczęli się dusić. Na koniec, po zgaszeniu światła, przy palących się jedynie lampach naftowych, zdjęli obroże i rozebrali całą instalację.

Po występie powstały dwie recenzje⁸³. Linda Novak napisała tekst „The »»Działania« of Zofia Kulik and Przemysław KwieKulik”, opublikowany w piśmie artystycznym *High Performance*⁸⁴, a Cynthia Carr, krytyczka specjalizująca się w sztuce performance, artykuł „Poles Apart”, który ukazał się w gazecie *The Village Voice*, w prowadzonej przez autorkę, stałej rubryce „On Edge”⁸⁵. Oba zawierały podobne elementy. Autorki, chcąc przybliżyć twórczość KwieKulik odbiorcy amerykańskiemu, porównują ją do analogicznych zjawisk ze sztuki zachodniej. Novak pisze o podobieństwie ich działań do rozwijających się w latach siedemdziesiątych praktyk konceptualno-akcyjnych, natomiast Carr zestawia je z Fluxusem i uznaje, że artyści dzielili powszechne na Zachodzie, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zainteresowanie „dematerializacją dzieła sztuki”. Jest też mowa o trudnościach ze zrozumieniem tego, co proponują. Novak pisze, że obrazy generowane w trakcie ich działań budzą fascynację, są niezwykle i niepokojące, ale jednocześnie przyznaje, że mogą się wydać absurdalne i enigmatyczne. Carr także wspomina o ich absurdalności, enigmatyczności oraz trudno zrozumiałej symbolice; stwierdza, że za pomocą przedmiotów codziennego użytku artyści stworzyli serię obrazów, kolejno nadbudowujących się scen, które zdawały się tworzyć części jakiejś zagadkowej opowieści. Dopuszcza jednak możliwość, że mogą one być trudno czytelne, z powodu różnic kulturowych, jedynie dla odbiorcy zachodniego. Pojawia się jeszcze jeden wspólny wątek. Novak przestrzega przed romantyzacją sztuki KwieKulik i czynieniem z nich „bojowników o wolność”, jako że ich realizacje nie dotyczą jedynie polityki rządu PRL, ale szerszych uwarunkowań, relacji i problemów, jakie określają życie i twórczość artystyczną. Carr zaś dodaje, że artyści kładą szczególny nacisk na formalny pierwiastek swoich działań i nie chcą, aby identyfikowano ich z którąkolwiek ze stron konfrontacji politycznej w PRL-u: ani ze stroną rządową, ani z opozycją. Oba te głosy świadczą więc o oporze – skutecznym – KwieKulik przed sprowadzeniem ich sztuki do aktu politycznego protestu i pomijaniem cechującej ją, specyficznej logiki formalnej oraz artystycznej innowacyjności.

- ¹ Tekst powstał w oparciu o materiały znajdujące się w archiwum KwieKulik oraz rozmowy z artystami, przeprowadzone przez mnie w Łomiankach pod Warszawą, w sierpniu 2014 roku. Niektóre materiały archiwalne oraz informacje dotyczące poszczególnych zdarzeń z historii działań duetu zostały opublikowane w książce: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Łukasz Ronduda i Georg Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012). Gdziekolwiek jest to możliwe, odsyłam do tej właśnie pozycji.
- ² Archiwum KwieKulik, notatki Zofii Kulik z Mediolanu, osobna kartka, fragment z datą 19.06.1972.
- ³ Archiwum KwieKulik, notatki Zofii Kulik z Mediolanu, osobna kartka, fragmenty z datami 01-04.07.1972.
- ⁴ List Zofii Kulik do Gerarda Kwiatkowskiego, 01.07.1972. Zob. *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer, 118.
- ⁵ Archiwum KwieKulik, Zofia Kulik, [Sprawozdanie dla Ministerstwa Kultury i Sztuki z pobytu stypendialnego we Włoszech, 1972].
- ⁶ Zofia Kulik, [Bez tytułu]. *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 4 (1972): strony nienumerowane.
- ⁷ Zob. Andrzej Partum, „Inventaire nr 1,” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 4 (1972): strony nienumerowane. Zbigniew Warpechowski, „Dishing,” Ibidem.
- ⁸ Wiesław Borowski, Andrzej Turowski, „Żywe archiwum,” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 2 (1972): strony nienumerowane.
- ⁹ Archiwum KwieKulik, list KwieKulik do Gerarda Kwiatkowskiego, 27.05.1973.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Skarga do ministra kultury i sztuki Stanisława Wrońskiego (początkowo było adresowane do Mieczysława Ptaśnika, dyrektora Departamentu Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki). Zob. *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer, 437-439.
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ Wśród gości zagranicznych, którzy odwiedzili PDDiU, byli: Charles Ahearn, Aart van Barneveld, László Beke, Ulrich Bernhardt, Peter van Beveren, Uta Brandes, Jan Brand, Shirley Cameron, Ulisses Carrión, Bill Crist, Robin Crozier, Michael Erhoff, Hans Eykelboom, Barbara Fischer, Tomislav Gotovac, Frank Gribling, Sigurdur Gudmundsson, David Hall, Werner Herterich, Lumir Hladik, Martin Hoffman, Wolf Kahlen, Alison Knowles, Jiří Kovanda, Dirk Larsen, Michael Leaman, Marga van Mechelen, Karel Miler, Roland Miller, Jan Mlčoch, Floris Neussüs, Orlan, Neša Paripović, Giancarlo Politi, Thom Puckey, Robert Rehfeldt, Peter Rubin, Ruth Wolf, Iain Robertson, de Rook, Guy Schraenen, Jürgen Schwainebraden, Jean Sellem, Aggy Smeets, Ernesto de Sousa, Petr Štembera, Goran Tribuljak, Jiří Valoch, Peter Weibel, Albert van der Weide.
- ¹⁵ Galerię Współczesną założyli i prowadzili w latach 1965-1974 Janusz i Maria Boguccy.
- ¹⁶ Telegram Jacka Drabika, Janusza Haki i Zdzisława Sosnowskiego do Richarda Longa, w: *Polish Art Copyright* (Warszawa: Agencja Autorska, 1975), 26.
- ¹⁷ List Richarda Longa do Jacka Drabika, Janusza Haki i Zdzisława Sosnowskiego, w: *Polish Art Copyright*, 27.
- ¹⁸ List Jacka Drabika do Richarda Longa, 10.03.1975, w: *Polish Art Copyright*, 28.
- ¹⁹ List Richarda Longa do Jacka Drabika, Janusza Haki i Zdzisława Sosnowskiego, bez daty, w: *Polish Art Copyright*, 32.
- ²⁰ Łukasz Ronduda, „Zdzisław Sosnowski. Sztuka konsumpcyjna,” w: *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (Jelenia Góra, Warszawa: Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009), 332-336.
- ²¹ Ibidem, 332.
- ²² Zob. Tomasz Załuski, „KwieKulik i konceptualizm w uwarunkowaniach PRL-u. Przyczynek do analizy problemu,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 79-88.
- ²³ Cyt. za: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer, 202.
- ²⁴ Archiwum KwieKulik, list Zdzisława Sosnowskiego do KwieKulik, listopad 1972.
- ²⁵ Cyt. za: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer, 256.
- ²⁶ Zob. Ronduda, „Zdzisław Sosnowski. Sztuka konsumpcyjna,” 332-336.
- ²⁷ Zob. Zofia Kulik, Przemysław Kwiek i Maryla Sitkowska, *KwieKulik – Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi, czyli Sztuka z Nerwów*, http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_wywiad2.html (dostęp: 10.10.2014).
- ²⁸ *7 unga polacker: Miljöverk och aktiviteter. 7 young Poles. Environments and activities*. Malmö Konsthall 5.09-12.10.1975. W wystawie wzięli udział: Michał Bogucki, Jerzy Kalina, Tomasz Konart, Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Małgorzata Maliszewska, Krzysztof Zarębski.
- ²⁹ *Działania* były też pokazane później, w trakcie trzydniowego przeglądu polskich filmów w Konsthall, obok filmów Tadeusza Makarczyńskiego *Życie jest piękne* (1957), Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafa* (1958) i *Nóż w wodzie* (1961) oraz Andrzeja Wajdy *Kanał* (1957).
- ³⁰ Zob. Łukasz Ronduda, „KwieKulik wobec PSP. Służba Bezpieczeństwa wobec KwieKulik”, w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012), 525-526.
- ³¹ Na temat działalności artystycznej Rehfeldtów oraz stworzonej przez nich, międzynarodowej sieci kontaktów artystycznych – zob. Anne Thurmman-Jajes, „Robert Rehfeldt and Ruth Wolf-Rehfeldt. Their GDR-Based International Network,” *set up 4*, nr 1 (2013), <http://www.setup4.de/ausgabe-1/themen-und-beitraege/anne-thurmman-jajesrobert-rehfeldt-and-ruth-wolf-rehfeldt/> (dostęp: 30.09.2014).
- ³² Klaus Groh, *Aktuelle Kunst in Osteuropa. CSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn* (Köln: DuMont Schauberg, 1972). Sztuki Europy Wschodniej dotyczył też zredagowany przez Groha, specjalny numer kanadyjskiego pisma *Mixed Magazine*, nr 3 (1972), wydawanego przez University of Saskatchewan.
- ³³ Wykład Groha *Die Kunst der Avangarde in Osteuropa heute* odbył się 04.02.1977 w Kassel, w Hermann-Schaff-Haus (Jugend-Volkshochschule der Stadt Kassel). Organizatorem spotkania był Wolfgang Bickhardt-Bottinelli.
- ³⁴ KwieKulik, „Nasze uwagi o Wschodzie i Zachodzie,” w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012), 445.
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ Ibidem.
- ³⁷ Ibidem, 446.
- ³⁸ Ibidem.
- ³⁹ Zob. Klara Kemp-Welch, „Affirmation and Irony in Endre Tót's Joy Works of the 1970s,” *Art History & Criticism*, nr 3 (2007): 138-139.
- ⁴⁰ KwieKulik, „Nasze uwagi o Wschodzie i Zachodzie,” 446.
- ⁴¹ Ibidem, 446-447.
- ⁴² Ibidem, 447.
- ⁴³ Zob. KwieKulik, „Arnhem, Całostka,” w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012), 453.
- ⁴⁴ Ibid.: 454-455. Wątek ten został potem rozwinięty przez Kwieka w tekście z 1980 roku *Uwarunkowania vs. Kontekst*, wygłoszonym podczas performance na plenerze w Miastku : Kwiek pisze w nim, że uwarunkowania mają charakter egzystencjalny – jest się w nie

wrzuconym. Obchodzą one jednostkowego człowieka i dotyczą do żywego. Nie można zachować względem nich dystansu ani swobodnie ich wybierać i zajmować wobec nich stanowisko. Można jedynie zmagać się z nimi, stosując rodzaj egzystencjalnego i artystycznego „dżudo”: „W stosunku do uwarunkowań robić nic nie można, w nich się jest — można tylko poddawać się im czasami; jak w dżudo chwytom i uściskom przeciwnika, by w rezultacie jego ataki ewentualnie wykorzystać na zwalenie atakującego lub po to, by uzyskać czas i lukę w jego opłotach. W stosunku do uwarunkowań można tylko krzyczeć, wymyślać. Jest się w nich cały czas, a nie, jak z kontekstem, mimo nich”. Co więcej, liczą się tylko jednostkowe uwarunkowania, dotyczące konkretnego człowieka, a nie ogólny kontekst określający takie abstrakcyjne całości, jak „społeczeństwo”, czy „naród” - zob. Przemysław Kwiek, „Uwarunkowania vs. Kontekst,” w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012), 458-460.

⁴⁵ Archiwum KwieKulik, list KwieKulik do Elly Gubbels, 21.09.1978.

⁴⁶ Archiwum KwieKulik, odpowiedź KwieKulik na ankietę PoolArt, 30.05.1979.

⁴⁷ W 1978 roku, dzięki wsparciu rodziny, KwieKulik kupił Fiata 126p. Własny środek transportu odegrał ważną rolę w ich podróżach do Europy Zachodniej, pozwalał bowiem na zabranie z Polski dokumentacji zgromadzonej w archiwum, rzutników i innych potrzebnych urządzeń technicznych, a także rekwizytów wykorzystywanych w działaniach performatywnych. Dzięki dużej swobodzie podróżowania, KwieKulik mogli w trakcie pojedynczego wyjazdu odwiedzić wiele ośrodków artystycznych. Najbardziej rozbudowany „program” zrealizowali w trakcie blisko miesięcznej podróży powrotnej z Brukseli w maju 1981 roku: odwiedzili wówczas Maastricht, Enschede, Düsseldorf, Kolonię, Kleinsassen, Hannover i Berlin Zachodni.

⁴⁸ Kwiek, „Uwarunkowania vs. Kontekst,” 458.

⁴⁹ Rozwijam tu analizę, której zasadę naszkicowałem w tekście: Tomasz Żaluski, „Praktyki powtórzeniowe w sztuce performance,” w: *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. Aurelia Nowak, Dorota Dolata, Marcin Markowski (Lublin: E-naukowiec, 2014), 77-80.

⁵⁰ Precedensem było wspomniane już odtworzenie wystawy *Sztuka komentarza* oraz instalacji *Przestrzeń, niewiadoma, wyobraźnia, działanie* (lub *Stół z X-ami*) i *Sztuka świadomości zła*, w szwedzkim Malmö, w 1975 roku.

⁵¹ Kulik, Kwiek, Sitkowska, „KwieKulik. Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi czyli Sztuka z nerwów.” „Wydarzenia KwieKulik,” w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012), 382.

⁵² Kulik, Kwiek, Sitkowska, „KwieKulik. Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi czyli Sztuka z nerwów.”

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Pomimo tych teoretycznych uzasadnień, Zofia Kulik negatywnie oceniała praktyki multiperformance, uznając każdorazowe modyfikacje i przemiany składających się na nie powtórek za niewystarczające. Był to w istocie jeden z czynników, które doprowadziły do rozpadu współpracy artystycznej – a pośrednio także więzi partnerskiej – obojga artystów. Po latach artystka podsumowała to następująco: „Różnice w naszym podejściu zaczęły zdecydowanie dochodzić do głosu gdzieś tak na przełomie lat 70. i 80. Mielśmy wtedy możliwość wyjazdów na imprezy zagraniczne, a nasza sztuka zyskała dla odbiorców bardziej określony status, zaczęła bowiem funkcjonować jako performance. W trakcie tych wyjazdów ja miałam poczucie, że za każdym razem wykonujemy ogromny wysiłek organizacyjny, ciężko pracujemy, przewożąc pół naszej pracowni za granicę w małym fiacie, a nie robimy praktycznie nic nowego, tylko powtarzamy wcześniejsze realizacje, łącząc je w multiperformance. Dla mnie to było trudne do zaakceptowania i chyba ta niezgoda zdecydowała o tym w jakimś stopniu o naszym programowym rozejściu się i późniejszym rozpadzie KwieKulik.” Tomasz Żaluski, „Anatomia KwieKulik. Z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekiem rozmawia Tomasz Żaluski,” w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012), 545.

⁵⁵ Marga van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983* (Amsterdam: De Appel, 2006), 243-273. Warto wspomnieć, że autorka była w Warszawie na przełomie marca i kwietnia 1978 roku, przy okazji festiwalu *I am* (wspominam o nim dalej w tekście). Odwiedziła wówczas PDDiU i obejrzała pokaz dokumentacji przygotowany przez KwieKulik.

⁵⁶ Na wystawie *Osteuropese Conceptuele Fotografie* pokazano prace twórców z Węgier, Jugosławii, Polski, Rumunii i Czechosłowacji. Była wśród nich fotograficzna dokumentacja *Działania z tubą* KwieKulik (1975).

⁵⁷ Van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983*, 243.

⁵⁸ Frank Gribling, „Preface,” w: *Works and Words*, red. Josine van Droffelaar, Piotr Olszanski (Amsterdam: De Appel, 1980), 3. Van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983*, 254-255.

⁵⁹ Van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983*, 245-246.

⁶⁰ Van Mechelen pisze, że artyści z Jugosławii nie chcieli, by łączono ich z twórcami z innych krajów bloku wschodniego i nie chcieli wspólnie z nimi pokazywać swoich prac, gdyż uważali, że może to pociągnąć za sobą reperkusje polityczne w kraju. Zob. Ibidem, 250.

⁶¹ List Gorana Djordjevića opublikowano później w katalogu imprezy. Zob. *Works and Words*, red. van Droffelaar i Olszanski, 89.

⁶² *Works and Words, 20-30 September 1979*, folder z programem imprezy, bez numerów stron, archiwum KwieKulik.

⁶³ Nazwisko Kulik figuruje w folderze *Works and Words*, natomiast – z niewiadomych powodów – znika z katalogu, gdzie obok Robakowskiego wymieniany jest Andrzej Kostolowski. Zob. Josine van Droffelaar i Piotr Olszanski, „Introduction,” w: *Works and Words*, 1.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983*, 252.

⁶⁶ Van Droffelaar i Olszanski, „Introduction,” 1.

⁶⁷ Jaroslav Andel, „The Present Czechoslovakian Art Situation,” w: *Works and Words*, red. Josine van Droffelaar, Piotr Olszanski (Amsterdam: De Appel, 1980), 69-70. Już po *Works and Words*, w listopadzie 1979 roku, Andels przyjechał do Warszawy i był gościem na pokazie w PDDiU.

⁶⁸ Ješa Denegri, „The Situation of the New Art in Yugoslavia,” w: *Works and Words*, red. Josine van Droffelaar, Piotr Olszanski (Amsterdam: De Appel, 1980), 88.

⁶⁹ Ibidem, 88-89.

⁷⁰ Van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983*, 252.

⁷¹ Ibidem, 255.

⁷² Kulik, Kwiek, Sitkowska, „KwieKulik – Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi, czyli Sztuka z Nerwów.”

⁷³ Oprócz KwieKulik, do udziału zostali zaproszeni: Marek Chlanda, Henryk Gajewski, Zdzisław Sosnowski, Teresa Tyszkiewicz, Zbigniew Warpechowski i Krzysztof Zarębski. W programie imprezy były też dwa wykłady: Leszek Brogowski mówił o konstruktywistycznych źródłach nowych tendencji artystycznych w Polsce a Zdzisław Sosnowski o fotomediach i autorskich galeriach sztuki jako cechach sztuki polskiej lat siedemdziesiątych. Künstlerhaus Stuttgart, *Programm Oktober 1981. Neue Kunst aus Polen, vom 19. Oktober bis 25. Oktober 1981*, folder z programem wystawy w Archiwum KwieKulik.

⁷⁴ Archiwum KwieKulik, list Barbary Fischer do KwieKulik, 24.10.1983.

⁷⁵ *The Banff Centre's Walter Phillips Gallery Features Contemporary Art from Poland in Exhibition July 6-28, 1985*, ulotka informacyjna w Archiwum KwieKulik.

⁷⁶ Archiwum KwieKulik, list KwieKulik do Barbary Fischer, 15.11.1984.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Archiwum KwieKulik, list KwieKulik do Barbary Fischer, 21.04.1985.

⁷⁹ Warto dodać, że w wydany rok później katalogu imprezy opublikowano tekst Bożeny Stokłosa, „Contemporary Polish Art”, poświęcony relacjom między sztuką i polityką w Polsce, w okresie od końca II wojny światowej do połowy lat osiemdziesiątych. Tekst ten ukazywał praktyki artystyczne w szerokiej, historyczno-politycznej optyce. Zob. *Contemporary Art from Poland. Walter Philips Gallery, July 5-28, 1985* (Banff: The Walter Phillips Gallery, 1986), 7-18. Kat. wyst.

⁸⁰ Nancy Tousley, „Polish art stresses the process, not the product,” *Calgary Herald*, (19.07.1985). Wycinki prasowe w Archiwum KwieKulik.

⁸¹ Archiwum KwieKulik, list KwieKulik do Billa Crista i Barbary Mueller, 03.02.1987.

⁸² W ulotce informującej o pokazie podano inną – błędną – wersję tytułu: Franklin Furnace, *The Poetization of Pragmaticality. Performance, March 12, 1987*. Por. Archiwum KwieKulik.

⁸³ Autorki obu recenzji obejrzały też pokaz dokumentacji, zrobiony dla każdej z nich przez KwieKulik.

⁸⁴ Linda Novak, „The »Działania« of Zofia Kulik and Przemysław Kwiek,” *High Performance*, nr 2 (1987): 54-58.

⁸⁵ Cynthia Carr, „Poles Apart,” *The Village Voice*, (31.03.1987): 93. Wybrane teksty opublikowane przez autorkę w tej rubryce zostały wydane w książce: Cynthia Carr, *On Edge. Performance Art at the End of the Twentieth Century* (Middletown: Wesleyan University Press, 2008).

BIBLIOGRAFIA:

Borowski, Wiesław i Andrzej Turowski. „Żywe archiwum.” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 2 (1972): strony nienumerowane.

Carr, Cynthia. *On Edge. Performance Art at the End of the Twentieth Century*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

———. „Poles Apart,” *The Village Voice*, (31.03.1987): 93.

Droffelaar, Josine van i Olszanski, Piotr, red. *Works and Words*. Amsterdam: De Appel, 1980.

Groh, Klaus. *Aktuelle Kunst in Osteuropa. ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn*. Köln: DuMont Schauberg, 1972.

Kemp-Welch, Klara. „Affirmation and Irony in Endre Tót's Joy Works of the 1970s.” *Art History & Criticism*, nr 3 (2007): 137-144.

Kulik, Zofia, Przemysław Kwiek i Maryla Sitkowska. „KwieKulik – Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi, czyli Sztuka z Nerwów.” http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_wywiad2.html.

Kulik, Zofia. [Bez tytułu]. *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 4 (1972): strony nienumerowane.

Mechelen, Marga van. *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983*. Amsterdam: De Appel, 2006.

Novak, Linda. „The »Działania« of Zofia Kulik and Przemysław Kwiek.” *High Performance*, nr 2 (1987): 54-58.

Partum, Andrzej. „Inventaire nr 1.” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 4 (1972): strony nienumerowane.

Polish Art Copyright. Warszawa: Agencja Autorska, 1975.

Ronduda, Łukasz i Schöllhammer, Georg, red. *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*. Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012.

Ronduda, Łukasz. *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Jelenia Góra, Warszawa: Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009.

Stokłosa, Bożena. „Contemporary Polish Art.” W: *Contemporary Art from Poland. Walter Philips Gallery, July 5-28, 1985*, 7-18. Banff: The Walter Phillips Gallery, 1986. Kat. wyst.

Thurmann-Jajes, Anne. „Robert Rehfeldt and Ruth Wolf-Rehfeldt. Their GDR-Based International Network.” *set up 4*, nr 1 (2013), <http://www.setup4.de/ausgabe-1/themen-und-beitraege/anne-thurmann-jajesrobert-rehfeldt-and-ruth-wolf-rehfeldt>.

Tousley, Nancy. „Polish art stresses the process, not the product.” *Calgary Herald*, (19.07.1985). Wycinki prasowe w archiwum KwieKulik.

Warpechowski, Zbigniew. „Dishing.” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 4 (1972): strony nienumerowane.

Zaturski, Tomasz. „KwieKulik i konceptualizm w uwarunkowaniach PRL-u. Przyczynek do analizy problemu.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 79-88.

———. *Praktyki powtórzeniowe w sztuce performance. W: Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. Aurelia Nowak, Dorota Dolata, Marcin Markowski, 59-84. Lublin: E-naukowiec, 2014.

MAGDALENA RADOMSKA

PODRÓŻE ŚRODKOWO- WSCHODNIO EUROPEJSKICH ARTYSTÓW W LATACH SIEDEMDZIESIĄTYCH

Totalitarny system komunistyczny, który upadł w Europie w 1989 roku, był totalitarnym także w takim sensie, że zawłaszczył pole semantyczne konstytuowania znaczeń. Podróże podejmowane przez artystów poza granice geograficzne państw komunistycznych, stanowiły próby konstruowania znaczenia własnych prac z dala od tego pola semantycznego. Jednocześnie podróże te określić można jako ryzykowne: wiodły one bowiem albo na manowce, ku utopii języka wolnego i uniwersalnego, albo ku niezrozumieniu – stratom i niedoskonałościom pojawiającym się w tłumaczeniu na znaczenia jasne dla zachodniego odbiorcy. Miały one różny status – od emigracji poza ten system odniesień, po wycieczki umożliwiające względną ruchliwość kategorii pojęciowych, w ramach których było konstytuowane znaczenie prac. Interesującym zjawiskiem były podróże artystów do innych krajów Bloku Wschodniego, nierzadko w ramach oficjalnych programów współpracy międzynarodowej, gdyż odsłaniały niespójność języka, propagowanego jako wspólny. Wyjątkowym pod tym względem przypadkiem była współpraca artystów czeskich, słowackich i węgierskich nad projektem artystycznym będącym unikatowym na skalę europejską komentarzem do inwazji sił Układu Warszawskiego na Czechosłowację.

Innym istotnym zagadnieniem były sporadyczne wycieczki poza układy znaczeń i rejony szczególnego ich oddziaływania, tożsame często z rejonami szczególnej kontroli lub cenzury, czyli stołeczne miasta. Ważnym *casusem* jest w tym kontekście twórczość grupy rosyjskich artystów Kolektywne Akcje oraz wyjazdy artystów neoawangardy węgierskiej poza Budapeszt. W historii sztuki środkowo-wschodnio europejskiej mają one status refleksji nad relacją fizycznego i semantycznego dystansu wobec dominującej siatki pojęciowej.

Twórczość artystów takich Endre Tót, czy Braco Dimitrijević, problematyzuje kwestię tłumaczenia kodów tworzenia i odbioru, a także postawy artystów z komunistycznej Europy wobec dyskursu zastanego na Zachodzie. Sztuka tych artystów – węgierskiego i jugosłowiańskiego – powstawała w wielu ośrodkach Europy Zachodniej jeszcze w latach siedemdziesiątych. Jest ona zarazem otwarta na podwójną lekturę: w idiomie zachodnim oraz niezachodnim (Tót); sytuuje się pomiędzy rozmaitymi systemami znaczeniowymi, umożliwiającymi krytyczne podejście do historii i związanych z nią dyskursów (Dimitrijević).

Ostatnim i często ostatecznym sposobem podróży artystów były emigracje, zarówno te wewnętrzne, jak i te prowadzące na zewnątrz. Znaczenie miał nie tylko cel emigracji, ale i kontekst z którego emigrowali, będący swoistym bagażem artystów środkowo-wschodnio europejskich zabieranym przez nich w każdą podróż. Kluczowe prace dotyczące problemu emigracji powstały w środowisku artystów węgierskich, których cechuje szczególna w skali Europy Środkowo-Wschodniej wrażliwość na kontekst polityczny.

W ramach Bloku. Rezygnacja z roszczeń własnego języka. Czeski błąd¹

Niewiele ponad cztery lata po inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, od 26 do 27 sierpnia 1972 roku, środowisko węgierskich artystów zorganizowało w Kaplicy w Balatonboglár spotkanie z twórcami czeskimi i słowackimi. Pomysłodawcą tego spotkania był László Beke, który po latach tak wspominał w wywiadzie to wydarzenie: „nie żebym był artystą (...) zrobiłem to, by zademonstrować, iż krytyk także jest w stanie robić sztukę”². Paraartystyczne działania Bekego były istotnym nośnikiem dyskusji nad wspólnotą intelektualną i kulturalną Europy Środkowo-Wschodniej. Dwa tygodnie wcześniej w Kaplicy odbyła się wystawa jugosłowiańskiej grupy Bosch + Bosch (László Kerekcs, Slavko Matkovic, Predrag Sidjanin, László Szalma, Bálint Szombathy), której organizatorem był György Galántai, co przyszło mu z trudem, gdyż jego wniosek do Wydziału Sztuk Pięknych przy Ministerstwie Kultury w sprawie wystawy spotkał się z dezaprobatą władz, które stwierdziły, iż koordynacja wystaw międzynarodowych „należy do zakresu obowiązków organizacji państwowych”³. Taka ostrożność władz wynikała z kontrowersyjnej polityki ówczesnej Jugosławii. Choć, jak wynika z opracowania jugosłowiańskiego dziennikarza Slobodana Stankovića, stosunki węgiersko-jugosłowiańskie były w tym czasie nienajgorsze, gdyż w latach 1971-75 oba kraje podpisały aż szesnaście umów o współpracy gospodarczej, a w latach 1972-73 „prawie nie było tygodnia bez bądź węgierskiej delegacji odwiedzającej Jugosławię, bądź jugosłowiańskiej delegacji odwiedzającej Węgry”⁴, ale dyplomatyczne wizyty głów państw zostały wznowione dopiero w 1973 roku. W lipcu tego roku, János Kádár złożył w Jugosławii „nieoficjalną”, choć „przyjacielską” wizytę⁵, pierwszą od czerwca 1966 roku, po której nastąpiła jeszcze nieoficjalna wizyta Josipa Broz-Tito na Węgrzech w 1967 roku. Oficjalne wizyty głowy państwa złożyły odpowiednio: Tito we wrześniu 1964 roku, Kádár w sierpniu roku następnego⁶. Zdaniem Stankovića, ponieważ blisko pięćset tysięcy Węgrów mieszkało na terenie Jugosławii, „istniały wielkie możliwości na szczerą współpracę kulturalną między obydwojema państwami”⁷. W praktyce jednak władze państwowe dbały o to, by międzykulturowe dialogi nie przybierały charakteru rozmów prywatnych i odbywały się wyłącznie w „języku ideologii” narzucanym przez oficjalne instytucje, pod egidą których można było powiedzieć w sztuce jedynie to, co w kategoriach językowych zbliżało się do frazesu, a w artystycznych do kiczu.

Przeprowadzona w balatonboglárskiej Kaplicy dwa tygodnie później akcja Bekego zgromadziła wyłącznie artystów z Węgier i Czechosłowacji, jednakże jej znaczenie było istotnym przyczynkiem do dyskusji nad zdefiniowaniem tożsamości tej części Europy.

Naprzeciwko drzwi wejściowych, Beke umieścił na trzech ścianach zestawę czeskich, słowackich i węgierskich słów w trzech kolumnach. Istotnym, poprzedzającym akcję gestem, było rozpoczęcie przez niego nauki słowackiego. Waga tego przedsięwzięcia była nie do przecenienia, miało ono bowiem znaczenie uznania odrębności kulturalnej Słowacji, której – w przeciwieństwie do jej przestrzeni geograficznej – użytkownik języka węgierskiego nie był w stanie spenetrować. Beke zrezygnował więc z roszczeń własnego języka do stworzenia obrazu świata, co stanowi warunek konieczny równoprawnego traktowania słów słowackich, czeskich i węgierskich.

Działanie Bekego dotyka newralgicznej dla Europy Środkowo-Wschodniej sfery podobieństw i różnic. Stworzenie płaszczyzny dialogu kulturalnego, która mogłaby stanowić alternatywę dla usiłującej zjednoczyć tę część Europy ideologii komunizmu, było nie lada zadaniem intelektualnym, niezwykle trudnym w praktyce.

Koncepcja Bekego była inną propozycją. Zestawił on na ścianach Kaplicy słowa, których brzmienie we wszystkich językach było podobne. Zabieg ten miał potrójną funkcję. Na płaszczyźnie podstawowej miał uświadomić artystom, że możliwa jest rozmowa i wzajemne zrozumienie, jeżeli rozmówcy skoncentrowani są na dociekaniu podobieństw, nie zaś podkreślanu różnic. Funkcją takiego zestawienia było ponadto wskazanie na wspólną etymologię słów pochodzących z różnych języków, wskazującą na wspólnotę terytorium i historii. Najistotniejszą wreszcie konsekwencją zabiegu Bekego było stworzenie sugestii, iż brzmiące podobnie wyrazy stanowią wspólne pole semantyczne, ponieważ konotują podobne wartości moralne, społeczne i historyczne, a – co z tym związane – ich użytkownicy mogą za ich pomocą się dogadać, uzgodnić swój światopogląd i hierarchię wartości. Jednak większość spośród tych słów pozwalała jedynie na negatywne zdefiniowanie wspólnoty krajów tej części Europy w relacji do zniewalającej je ideologii. Znaczenie pojęć takich jak: „biurokracja”, „terror”, „konserwatywny”, „represyjny”, „represja”, „tolerancja”, „indywidualizm”, „informacja”, „dokument”, „pasywny”, „prowokacja”, „szpieg” oscyluje pomiędzy tym, jak definiowała je ideologia, a rozumieniem wspólnym uciśnionym narodom. Inne, takie jak „emigracja”, „iluzja”, „kieliszek”, „więzień”, „piekło”, „pasywny”, „pluskwa”, „funkcjonariusz”, jawią się jako słowa, których pełne znaczenie zastrzeżone jest jedynie dla dzielących wspólny „los” „małych narodów”. Niezwykle interesujące jest pojawiające się na ścianie Kaplicy pojęcie „kosmos”, które ogni-

skuje problem ambicji aneksji całej rzeczywistości, oraz języka, przez rządzącą ideologię i nawiązuje do zimnowojennej polityki. Struktura znaczeniowa projektu była dość płaska. Beke wygenerował określone znaczenia, posługując się projektem instrumentalnie, nadając mu jednoznaczne i czytelne przesłanie. Na bazie różnic pomiędzy językami zbudowana została płaszczyzna porozumienia, które ograniczało się do sfery określonej dydaktyzmem samej pracy. Jej przesłanie streszcza następujące zdanie: „Choć mówimy różnymi, niezrozumiałymi dla siebie nawzajem językami, są pojęcia które dzielimy (definiujemy wspólnie): „biurokracja”, „terror”, „represja” etc., wreszcie – „kicz” i „frazes”.

Istotną jakościowo współpraca kulturalna pomiędzy państwami socjalistycznymi była możliwa jedynie o tyle, o ile przełamany został narzucony odgórnie język. Projekt Bekego powstał z okazji spotkania artystów czeskich, słowackich i węgierskich i wprowadził relatywizował znaczenia, ale jedynie w opozycji do języka oficjalnego. Tworzenie wspólnej płaszczyzny dialogu bazowało tu na założeniu, iż różnice między Związkiem Radzieckim a uciskanymi krajami są tak wielkie, że potrafią unieważnić różnice i historyczne niesnaski między tymi krajami. Wizualizacją takiej postawy były również inne przedsięwzięcia Bekego, zrealizowane podczas tego spotkania artystów.

Sposobem rozprawienia się z najświeższą, bolesną historią obu krajów, była zorganizowana przez Bekego akcja przeciągania liny. W jednym z anglojęzycznych czasopism znalazł on, jak wspomina po latach⁸, fotografię przedstawiającą dwie grupy żołnierzy na tle czołgów, ćwiczących przeciąganie liny bez liny, w taki sposób, iż jeden drugiego trzymał w pasie, a stojący na czele obu drużyn trzymali się za ręce. Fotografia była podpisana tak: „Węgierskie oddziały okupacyjne ćwiczące przed opuszczeniem Czechosłowacji”. Akcja zorganizowana w Balatonboglár polegała na wiernym odegraniu/powtórzeniu sytuacji ze zdjęcia przez gospodarzy i gości. Zachowano zarówno liczbę osób zaangażowanych w przeciąganie, jak i kibicującą im na drugim planie grupę. Istotną różnicą był jednak fakt, iż konkurujące w Balatonboglár drużyny nie zostały, tak jak na pierwowzorze, połączone za pomocą trzymania się za ręce przez stojących na czele, lecz trzymali oni w rękach odtwarzane zdjęcie. Istotą akcji nie było zatem przeciągnięcie przeciwnika na swoją stronę, lecz współpraca w celu zmiany niechlubnej wspólnej historii obu narodów. Sam Beke opisywał znaczenie tej akcji nie tylko w kategoriach historyczno-politycznych, ale także artystycznych, jako sytuacji „obrazu w obrazie” oraz „unicestwienia quasi-magicznego obrazu”⁹. Akcja miała przede wszystkim funkcję terapeutyczną i symboliczną, miała pokazać, iż zjednoczenie sił przeciwko wspólnemu wrogowi, może mieć szanse powodzenia także wtedy, kiedy strzałki wektorów tychże sił zwrócone są w przeciwnych kierunkach.

Trzeci projekt Bekego został zrealizowany w postaci serii zdjęć przedstawiających uściski dłoni pomiędzy artystami pochodzącymi z obu krajów. Spośród artystów węgierskich byli to: Imre Bak, Péter Legédy, László Méhes, Gyula Pauer, Tamás Szentjóby, Péter Halász, Béla Hap, Ágnes Háy, Péter Türk, György Jovánovics, Gyula Gulyás, Miklós Erdély i historyk sztuki – László Beke; spośród czechosłowackich: Vladimír Popović, Petr Štembera, Rudolf Sikora z żoną, Jiří Valoch, Gindl, Jiří H. Kocman, Peter Bartoš, Stano Filko z żoną i żona Tamáša Pospiszyla. Fotografie wykadrowane zostały w taki sposób, iż tworzą pola w kształcie kwadratów, a całość składa się na duży kwadrat, którego bok tworzy jedenaście mniejszych. Każdy z kwadratów ma tę samą wartość semantyczną – całego bagażu znaczeniowego, który niesie ze sobą ten gest w kulturze europejskiej – powitania, zapoznania, wreszcie – gestu umowy i zgody. W ten właśnie sposób akcja została odebrana przez jej uczestników. Już w 1998 roku artysta Gyula Pauer stwierdził, iż miała ona moc unieważnienia oficjalnych, nienajlepszych stosunków pomiędzy obydwoma państwami. „Myśmy się pogodzili i to było istotą” – dowodził¹⁰. Niezbitym dowodem zaawansowania refleksji nad istotą kontaktów między państwami Europy Środkowo-Wschodniej jest ich międzyludzki, indywidualny wymiar. Wartością projektu jest to, iż umiejętnie został tu wykorzystany gest z propagandy wizualnej i obrócony przewrotnie przeciwko niej samej – siła i rytmika powtarzalnego uścisku dłoni. Dodatkowe znaczenie nadawał mu fakt, iż są to dłonie artystów. Nastąpiło tu utożsamienie gestu politycznego z artystycznym.

Uczestniczący w przedsięwzięciu artyści, reprezentowali określoną grupę wiekową: większość spośród nich studiowała w okresie przypadającym między wydarzeniami politycznymi z 1956 i z 1968 roku. Niektórzy zaangażowani byli w jakiś sposób w działalność rewolucyjną. Przykładem może być chociażby György Galántai, który jako piętnastolatek przygotowywał plakaty dla demonstrantów, za co odmówiono mu przyjęcia do Szkoły Sztuk Plastycznych i skierowano do Technikum Budowy Dróg¹¹. Znaczna część uczestniczących w projekcie artystów węgierskich i czechosłowackich pochodziła z roczników 1939-44: Bak, Jovánovics, Popović (1939), Pauer, Galántai (1941), Türk (1943), Beke, Méhes, Szentjóby (1944). Nieco starszy był Stano Filko (1937), najmłodszy – Petr Štembera (1945), Péter Halász, Jiří Valoch, Rudolf Sikora (1946), Péter Legédy (1948) i Ágnes Háy (1952).

Istotnym elementem akcji było samo przybycie artystów czeskich i słowackich na Węgry na zaproszenie artystów węgierskich. Podróż ta miała status odwrócenia porządku tej, którą swego czasu odbywały wojska węgierskie – bez zaproszenia.

Lenin w Budapeszcie

Członek jugosłowiańskiej grupy Bosch+Bosch, zaproszonej na wystawę w Kaplicy dwa tygodnie wcześniej, Bálint Szombathy, zorganizował w 1972 roku, tuż po obchodach Święta Pracy w Budapeszcie, performance zatytułowany *Lenin w Budapeszcie*. Miał on postać spaceru podjętego przez Szombathyego po mieście z fotograficznym portretem Lenina na długim trzonku jak transparenty. Pochodzący z Serbii artysta wykorzystał oficjalny język propagandy w obszarze jej obowiązywania – krótko po obchodach 1-szego maja – po to, by zakpić z tegoż języka. Przemieszczając się w topografii miasta z wizerunkiem Lenina, artysta wskazał na fakt, iż ten jako ikona pozbawiony jest ciała i pasożytuje na cudzym ciele – często na ciele proletariatu. „Angażując” Lenina w szereg banalnych czynności, takich jak picie piwa, czy oczekiwanie na środki komunikacji, Szombathy nie tylko drwił z rzekomej bliskości władzy i ludu, ale także – co najistotniejsze – udostępniał samego siebie i swoje ciało jako wehikuł rewolucyjnych treści. Przechadzki jakie artysta odbywał z Leninem, miały postać krytyki języka propagandy wizualnej i wiązały się nie tyle z przeszczepieniem go na inny grunt, ile z próbą odzyskania Budapesztu jako miasta rewolucyjnych wydarzeń. Jak dowodzi Miško Šuvaković, intencją serbskiego artysty było „odsłonić społeczeństwo socjalistyczne jako utracony sen”¹². Gest ten miał szczególny status na Węgrzech, gdzie dopiero od 1968 roku trwała odwilż kulturalna, po okresie represji będących efektem wydarzeń z 1956 roku.

Wycieczki poza semantyczny układ odniesienia

Wycieczki poza miasto były częstą praktyką realizowaną nie tylko przez instytucje propagandy politycznej w krajach komunistycznych, ale i przez samych artystów. Grupą artystyczną, która zasłynęła z praktykowania krótkich wycieczek jako sposobu odcięcia się od totalitarnego systemu znaczeń była grupa artystów rosyjskich Kolektywne Akcje, założona przez Andreia Monastyrskiego. Praktyka ta pojawiła się także w środowisku artystów węgierskich, którzy odbywali krótkie podróże poza Budapeszt, by przełamać skoncentrowany w stolicy oficjalny dyskurs władzy.

Praca najdobitniej obrazująca status tych wycieczek jest zatytułowana znamienne *Raz wyjechaliśmy*. To seria realizacji artystycznych powstałych jako spontaniczne akcje grupy artystów węgierskich: Dóry Maurer, Tibora Gáyora, Miklósa Erdélya, György Jovánovicsa oraz Tamása Szentjóbyego. Tytuł akcji był dosłownym odzwierciedleniem pomysłu artystów, którzy w maju 1972 roku pożyczili od György Galántaia klucz do Kaplicy w Balatonboglár. Powstała wtedy realizacja artystyczna była efektem poszukiwania dystansu wobec rzeczywistości politycznej. Najdoskonalszą wizualnie pracą spośród całości materiału powstałego podczas tej akcji jest fotografia Dóry Maurer *Zamieszanie kierunków*. Elementem ją inspirującym było – jak wspominają w udzielonych niemalże trzydzieści lat później wywiadach Jovánovics i Maurer – ustawione poziomo w świetle otworu drzwiowego ozdobne ogrodzenie żelazne, używane jako krata antywłamaniowa¹³. Artyści wykorzystali warunki, jakie stwarzało otoczenie do kreacji pracy, która sprawia wrażenie fotomontażu. Uczestnicy akcji dołożyli wszelkich starań, by tak zaaranżować rzeczywistość, aby ta – sfotografowana – przypominała fotomontaż, zdejmując odpowiedzialność za nierealistyczny efekt ze środków obrazowania. Kompozycja wspólna pozujących do jej wykonania artystów tworzy całość niekonsekwentną i niespójną logicznie, lecz niezwykle sugestywną, jeżeli chodzi o ukazanie rzeczywistości o takich właśnie cechach, którą nie rządzi nadrzędna wobec innych siła. Nowa aranżacja rzeczywistości, pomyślana tak, by za pomocą środków artystycznych zamaskować decydujące o jej kształcie siły, może zyskać dwójaką interpretację: chęci przewyciężenia siły organizującej rzeczywistość polityczną, której przypisuje się rangę siły grawitacyjnej oraz pragnienie konfrontacji z nią za pomocą środków artystycznych i pokonania jej poprzez stworzenie dzieła, którego kompozycja zdolna jest od tej siły abstrahować, lub przeciwnie, pragnienia odtworzenia rzeczywistości politycznej jako pozbawionej zarówno logicznych zasad, jak i organizujących ją podstawowych sił, w relacji do których można by zbudować stabilną całość.

Praca wykonana jest mistrzowsko. Kompozycja zmusza widza do ciągłego obracania zdjęcia w wyobraźni, czego efektem są jedynie kolejne absurdy wizualne unieważniające ustawienie obrane przez widza jako poprawne. Oko odbiorcy niepewnego poprawności własnej pozycji spoczywa na płaszczyźnie fotografii jako instancji niespójności kompozycji w daremnym poszukiwaniu jakiegoś pęknięcia i spajających fotomontaż szwów. Praca *Zamieszanie kierunków* jest demonstracją sposobu działania sztuki artystów neoawangardy węgierskiej: wytrącając widza z automatyzmu, nakazuje mu wątpić w wystarczalność obranego przezeń punktu widzenia. Funkcjonuje zatem jako rodzaj emigracji z – rozumianego na wszelkie możliwe sposoby – ukierunkowania rzeczywistości.

Akcje grupy Monastyrskiego miały podobne znaczenie. Zatytułowane *Pojezdki za gorod – Wyjazdy z miasta*, przeprowadzane przez ponad 30 lat miały, były jak twierdzi Monastyrski, przekornym odwołaniem do lansowanego przez propagandę hasła „zjednoczenia miast i wsi”¹⁴. Punkt docelowy wypraw, Monastyrski określa symptomatycznie jako „miejsce akcji”, definiując tym samym punkt z którego wyruszano jako miejsce pozbawione akcji¹⁵ i niemalże pozbawione sztuki¹⁶. Akcje grupy nie miały szczególnie złożonego przebiegu; opierały się na elementach wytrącających widzów z automatyzmu postrzegania. Jak podkreśla Monastyrski, nie wiadomo było, czy akcja trwa, czy dobiegła końca¹⁷. Artysta określa je mianem „wolnej strefy przypadkowych percepcji” zaczerpniętych z życia codziennego, w których kluczowy był czynnik niepewności i oczekiwania¹⁸. Niektóre akcje miały charakter otwarcie polityczny – choćby ta zatytułowana *Trzeci wariant* z 1978, w trakcie której na polu, w otoczeniu dwudziestu zaproszonych obserwatorów pojawił się mężczyzna z czerwonym balonem zamiast głowy, który go następnie przekłuł szpilką, czego skutkiem był tuman białego pyłu. Wydaje się, że znaczenie wielu prac Kolektywnych Akcji, można związać z pojęciem komunistycznej utopii. Tak należałoby rozumieć zarówno pracę *Trzeci wariant*, jak i wcześniejszą, pochodzącą z 1977 roku, zatytułowaną *Slogan*. Na czerwonym płóciennym banerze artyści umieścili wypisane cyrylicą hasło, którego autorem był Monastyrski „Na nic nie narzekam i podoba mi się tu, choć nigdy wcześniej tu nie byłem i nie wiem nic o tym miejscu”. „Tu”, określone w pracy jako niewiadome lecz satysfakcjonujące, może być rozumiane jako miejsce zlokalizowania utopii. Pomimo jednak, iż – jak określa to w eseju „Zones of Indistinguishability: The Collective Actions Group and Participatory Art”, Claire Bishop – miejsca wybierane przez artystów miała charakteryzować „duża odległość od sieci obserwacyjnych”, a grupy obserwatorów dobierane były na zasadzie zaufania.¹⁹ Na podstawie analizy akcji można wnioskować, iż wysiłek podróży do położonych za miastem lokalizacji podejmowany był nie w celu konstruowania – tam – utopijnych sytuacji w oddaleniu od ustroju komunistycznego i jego utopii, lecz przeciwnie – zbliżenia się do jądra utopii komunistycznej, po to, by się jej krytycznie przyjrzeć. Z tej perspektywy ważna była jedna z pierwszych prac tej grupy, przeprowadzona w marcu 1976 roku, w której uczestniczyła wyjątkowo liczna, bo aż trzydziestoosobowa publiczność. Zatytułowana *Pojawienie się* praca dotyczyła kluczowego dla propagandy komunistycznej pojęcia partycypacji. Zaproszeni uczestnicy czekali na rozwój akcji, tytułowe „pojawienie się” czegoś lub kogoś po to jedynie, by przekonać się, że jej treścią było ich własne pojawienie się na akcji. Dwóch artystów z grupy pojawiło się na polu, na którym oczekiwali uczestnicy tylko po to, by rozdać im dokumenty poświadczające ich obecność podczas akcji artystycznej. Pracę tę można rozumieć zatem jako krytyczną analizę pojęcia kolektywnej partycypacji wymierzoną w jej utopijność, oraz jako zachętę, by podjąć się partycypacji – wydarzenie miało za zadanie uświadomić jego uczestnikom, iż oczekiwanie na partycypację jest już jej bierną, nieświadomą formą.

Wyjazdy „z miasta” grupy artystów rosyjskich, podobnie jak te realizacje przez artystów węgierskich, były podróżami poza semantyczne siły ciężenia pojęć. O ile jednak prace stworzone przez artystów węgierskich mają wyraźnie funkcję podwójną – zarazem próby przewyciężania tych sił i próby skonfrontowania się z nimi za pomocą środków artystycznych, to te kreowane przez Kolektywne Akcje interpretować można jako podróże z rzeczywistości komunistycznej ku kreowanej przez nią utopii.

Podróże na Zachód. Niewystarczający idiom

Tworzone przez artystów z Europy Środkowo-Wschodniej akcje bywały wykonywane podczas ich wyjazdów na Zachód. Niezwykle istotnym elementem znaczenia tych akcji był język, w którym one powstały i związany z tym proces tłumaczenia, który albo stawał się częścią procesu twórczego, albo – znaczenie rzadziej – scedowany był na odbiorcę, którego skazywało się na wstępne nierozumienie, by następnie uczynić je częścią znaczenia. Szczególnie interesujące są casusy dwóch artystów: Węgra Endre Tóta, artysty niezwykle świadomego stosowanego języka i tłumaczenia jako każdorazowo konstytuującego ten język, oraz pochodzącego z Sarajewa Braco Dimitrijevića, który tworzył na Zachodzie akcje mające kwestionować zachodniocentryczny dyskurs i jego konstrukcje.

Akcje robienia niczego

Akcje Endre Tóta stanowią istotny składnik węgierskiego konceptualizmu. Tworzone poza granicami Węgier, powstawały w językach miejsca ich wykonania i nie miały zwykle węgierskich odpowiedników. Sam artysta pisze o tym w następujący sposób: „Kiedy żyłem w dyktaturze wczesnych lat siedemdziesiątych, powstały w moim umyśle akcje uliczne. Gdyby ktoś zapytał mnie, dlaczego nie zrealizowałem

tych pomysłów, odpowiedziałbym, że się bałem. Strach ocalił mnie od bycia bohaterem. Później nie było powodu się bać, więc zrealizowałem te akcje na ulicach, by powiedzieć coś ludziom, ale odeszli bez słowa. Ich beznamietność ocaliła mnie od bycia bohaterem”²⁰. Akcje dotyczą także komunikatu jako przesyłki i odnoszą się do samej możliwości jego nadania. Przykładem może być jedna z *Gladness Stories*: „Obijałem się bezcelowo po ulicach Kopenhagi, kiedy nagle przyszyła mi ochota, by telegrafować. Poszedłem prosto na pocztę. CIESZĘ SIĘ, GDY MOGĘ TELEGRAFOWAĆ.” Taki komunikat artystyczny jest niewątpliwie częścią mail artu Europy Środkowo-Wschodniej. Mówiąc słowami Piotra Piotrowskiego: „Ogólnie rzecz biorąc, można rzec, że mail art był bardzo popularnym przejawem kultury artystycznej w tej części kontynentu, gdyż wszędzie w mniejszym czy większym stopniu władze kontrolowały życie artystyczne. Sztuka poczty zaś wszędzie dawała mniej czy bardziej złudne przekonanie, że można twórczość artystyczną przed polityczną i policyjną kontrolą uchronić”²¹. Z drugiej strony: „Wysłanie znaczka, listu, koperty kartki itp., coś, co na Zachodzie nie wzbudzałoby ani ryzyka ani emocji, na Wschodzie wiązało się z działalnością o charakterze obrony praw człowieka do wolnej ekspresji, z działalnością wręcz obywatelską”²². Można zatem rzec, iż Endre Tót reprezentował świadomą formę mail artu, włączając w obszar dzieła nie tylko materialną przesyłkę, ale także „akcję” jej wysłania. Tak postrzegany mail art stwarzał możliwość powstania dzieła odnoszącego się zarówno do „światowej” sztuki, jak i cenzury. O ile jednak akcje, w tym mailartowe umykają cenzurze poprzez manipulację kontekstem, to w wydaniu Endre Tóta zdają się one także, poprzez twórczą aktywność artysty w obszarze kodu, umykać językowi.

Akcje zrealizowane przez artystę poza granicami kraju nadają szczególne znaczenie miejscu realizacji. Staje się ono bowiem nie tyle terenem wolnym od cenzury, co – w sensie znaczeniowym – terenem wybranym ze względu na cenzurę. Skutkiem wyboru języka, podyktowanego koniecznością czytelności komunikatu, staje się tyleż jego czytelność, co nieczytelność. Dla odbiorcy węgierskiego, znajdującego się w miejscu innym od miejsca nadania komunikatu, jest on nie tylko nieczytelny, ale także niedostępny. Właściwym odbiorcą, z punktu widzenia którego – dosłownie i w przenośni – formułowany jest komunikat, to odbiorca zachodni, dla którego z kolei ten komunikat jest czytelny jedynie pozornie. Komunikat składający się z najrozmaitszych wariantów słowa „nic”, pojawiających się jako odpowiednik zera, zawiera słowo nie tylko czytelne, ale także zdaje się już wchodzić w określony porządek gry artystycznej. Podobnie jak zero, również i „nic” ma tu złożone znaczenie: relatywizm znaczeniowy związany ze słowem „nic” jest niedostępny dla zachodniego odbiorcy. Zorganizowana w Amsterdamie w 1980 roku akcja *I am doing nothing* odnosząca się do słów z innego dzieła artysty „Zawsze cieszę się z tych dni, gdy nic mi się nie przydarza, oprócz tego, że wstaję rano i idę do łóżka wieczorem”, dobitnie wskazuje na ów relatywizm. „Nic” ma ponadto istotne znaczenie w odniesieniu do cenzury – w obszarze jej działania jest zmanifestowaniem braku znaczenia tych czynności. Wymykając się cenzurze, jednocześnie czerpie z niej znaczenie. Robienie „niczego”, pozornie jednoznaczne z nudą, sugeruje zachodniemu odbiorcy znaczenie pejoratywne – negacji. Dopiero w odniesieniu do cenzury przyjmuje znaczenie pozytywne. To „nic” jednak zostaje a priori ocenzone – w polu działania cenzury jest nieobecne. W innym dziele artysta stwierdza: „W Berlinie jednego pięknego, słonecznego dnia, spokojnie siedłem po ulicy. Nie myślałem o niczym. Nagle wszystko przyszło mi na myśl. Bardzo posmutniałem. Ale trochę później wszystko zapomniałem. Cieszę się, że wszystko zapominam”.

Amsterdamska akcja *I am looking for nobody* jest wykładnią niezwykle istotnej innowacji Tóta dotyczącą struktury komunikatu i opozycji „my” i „oni” o charakterze politycznym. „Nikt”, nie przynależąc do jakiegokolwiek z członów opozycji „my-wy”, „my-oni”, ukazuje jednocześnie brak ich wystarczalności, rozbijając binarność struktury komunikatu.

Twórczość Tóta znajduje odbicie w jej językowym charakterze. Stworzone w języku angielskim prace, istnieją w tak silnej relacji do nieistniejących węgierskich, iż jawią się jako tłumaczenia nieistniejących oryginałów. Teksty akcji mające status tłumaczeń pozbawionych oryginału stają się istotnym punktem wyjścia interpretacji węgierskiego konceptualizmu, albowiem ów nieistniejący oryginał ma wyraźnie określony język. Brak tu „idei” latającej pęknięcie pomiędzy nieistniejącym oryginałem a istniejącym tłumaczeniem.

Wykonywane poza granicami Bloku Wschodniego akcje artysty są jednak czytelne dla operującego zachodnim idiomem widza jedynie z pozoru. Hasłem spajającym wszystkie akcje, będącym znakiem i stemplem Tóta jest *TÓTa!JOYS*. Tym, co się tu narzuca to angielskie brzmienie tego hasła. Tót „demonstrował” je na transparentach podczas akcji ulicznych w Genewie. Nim jeszcze odbiorca dostrzeże na czym polega gra słów zaproponowana przez artystę, już wie, w jakim języku sformułowany jest komunikat. Dopiero w procesie czytania hasła, odbiorca uświadamia sobie różnicę między identyfikacją języka a jego rozumieniem, które to według de Saussure’a zaczyna się z chwilą, gdy ze strumienia mowy można wyodrębnić i zrozumieć poszczególne słowa²³. Już samo wyodrębnienie okazuje się niebanalnym zadaniem. Pierwsza część jest niewątpliwie nazwiskiem artysty. Łączy się ona wizualnie z trzecią częścią hasła, gdyż obie napisane są wielkimi literami. Trzecia część hasła również nie nastęrcza trudności, gdyż z całą pewnością jest to angielskie słowo „JOYS”, oznaczające „radości”. Już samo zestawienie tych dwóch słów star-

czyłoby, aby komunikat był jasny. Odbiorca bez trudu odgadnie, iż chodzi tu o radości artysty. Jednakże słowa, które starczyłyby za komunikat, nie wystarczyły właśnie artyście i oto mamy łączącą je drobną czcionką słowo. Skłonny odczytać zdanie w języku angielskim odbiorca, uznałby zapewne automatycznie drugie słowo za angielskie „all”, co wzbogacałoby komunikat o wszystkie radości. Uważnie przyglądając się jednak drobnym literkom, dostrzegłby, że słowu „all” brakuje jednego „l”. Gdy okaleczone „al” odbiorca w desperackiej próbie nadania sensu temu wyrazowi w języku angielskim dołącza do poprzedzającego je słowa „TÓT”, to, ignorując kreskę nad „o”, otrzymuje zadowolający chyba najbardziej wybrednego odbiorcę komunikat – hasło „total joys”. Nie zmienia to właściwie treści komunikatu, gdyż „wszystkie” i „całkowite” to niemalże homonimy. „Całkowite radości” wzbogacone ukrytym nazwiskiem ich podmiotu zdają się w pełni wyczerpywać znaczeniowo komunikat. Tym samym znak firmowy artysty skonstruowany w języku angielskim zdaje się wspierać utopię językową, gdyż korzysta z języka będącego jej nośnikiem, a w istocie jest wyrafinowanym jej obaleniem. Wyrafinowanym, gdyż przedstawia utopię jako utopię właśnie, ale czyni to w ten sposób, iż może ona znaleźć wiernych odbiorców, nie budząc niczym ich podejrzeń. Odkrycie zabiegu artysty wymaga od odbiorcy nastawienia krytycznego. Istnieje trzecia kombinacja logiczna uporania się z problematycznym członem hasła „al”. Nie mieści się ona jednak w logice porządku językowego, którego użył odbiorca jako uniwersalnego wytrychu odkodowującego każdy komunikat. Polega ona na dołączeniu środkowego „al” do trzeciego wyrazu. Potraktowane jako przedrostek oznacza w języku węgierskim relację podrzędności – „ál”. Totalne radości jawią się więc jako „sub-”, „pod”-radości. Ponieważ słowo, z którym łączy się „al” jest angielskie, można uznać za możliwe także i inne zastosowanie tego przedrostka, dotyczące tylko nielicznych słów, tworzących „pseudoradości”. W tym świetle zmienia się znaczenie całej serii prac artysty *Cieszę się, że*. Gdy mamy do czynienia jedynie z podrzędnymi radościami, znaczoną wszystkich prac staje się radość nadrzędna. Nie trzeba tu zapewne dopowiedzenia w postaci portretu Lenina zatytułowanego *You are the one who made me glad*, zestawionego z roześmianą twarzą artysty, by wydzwięk polityczny tych prac był jednoznaczny. „Subradości”, takie jak ogłaszanie na plakatach, zrobienie jednego kroku, trzymanie transparentu, nigdy nie osiągają sumy, którą dałaby znaczone „prawdziwa” radość. Po upadku komunizmu „radosna” twórczość Endre Tóta raptownie ustała. Nie był to jeden z artystycznych awangardowych gestów, lecz niemoc twórcza, która dotknęła artystę, gdy stracił on punkt odniesienia dla swej twórczości.

Podróże do posthistorii

Artystą, który podjął się przewartościowania idiomu zachodniego był pochodzący z Sarajewa Braco Dimitrijević. Na szczególną uwagę zasługuje w tym względzie rzadko dyskutowana w literaturze przedmiotu seria *Szukając...*, której bazą były podróże artysty rezydującego wówczas w londyńskiej St.Martin’s School of Art. W 1975 roku Dimitrijević zorganizował akcję *Szukając Tycjana Veccelli, Szukając Siro de Polo*. Treścią jej była wyprawa samochodem z Londynu do Piave di Cadore we włoskich Alpach, gdzie znajduje się dom Tycjana. Przybyły na miejsce artysta zapukał nie tylko do drzwi domu włoskiego malarza, ale także do jego współczesnego, nikomu nieznanego sąsiada – Siro de Polo. Jak twierdzi Nena Dimitrijević, „te w oczywisty sposób absurdałne pielgrzymki w poszukiwaniu Darwina, Turnera, Racine’a, Hegla i ich współczesnych sąsiadów (...) od początku skazane były na porażkę. Artysta symbolicznie zapobiegał roli króla w swoich historiach. Szukał Leonarda [da Vinci – M.R.], ale także jego sąsiada jako symbolicznej, rytualnej kompensacji jednostronnej historii”²⁴. Autorka wspomina również, iż akcję interpretować należy w kontekście jego koncepcji czasu, opierającej się na posthistorycznym modelu synchronicznym, uniważniającym pozycje diachroniczne²⁵. Akcja ta wpisuje się spójnie w *oeuvre* artysty, korespondując z jego wcześniejszymi pracami. W 1971 roku przybyły do St.Martin’s Dimitrijević wykuł w powierzchni marmurowej tabliczki anglojęzyczne słowa „This could be a place of historical interest”, tworząc w ten sposób pomnik alternatywnych historii. Symptomatyczne jest sformułowanie sloganu w języku angielskim. Wskazuje ono na dyskursywną identyfikację tych modeli historycznych, dowartościowując niezachodnie formacje dyskursywne, nie tyle wydarzenia, czy historie przeoczone lub zignorowane, co te niedowartościowane – nie wypowiedziane lub niewypowiadalne w ramach słowników dominujących języków. Na tę konstytutywną dla znaczenia i rangi funkcję formy, wskazują działania Dimitrijevića polegające na umieszczaniu tabliczek pamiątkowych na domach londyńskich sąsiadów artysty, oraz wznoszeniu przypadkowo spotkanym przechodniom pomników korzystających z wzorców oficjalnych. W latach 1975-79 artysta wynegocjował z dyrektorem Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin możliwość postawienia pomnika w Ogrodach Charlottenburga. Przyjął on formę obelisku z datą 11 marca i został zatytułowany przez Dimitrijevića *11 marca: To mogła być data o historycznym znaczeniu*. Artysta – jak wskazuje Nena Dimitrijević – zastosował tu tekst w czterech językach – angielskim, niemieckim, fran-

cuskim i serbsko-chorwackim, co spowodowane było nie tyle gestem rezygnacji z oficjalnego języka, lecz przeciwnie, miało status mimikry języka pomników rangi międzynarodowej. Wryta na obelisku data: 11 marca, była datą urodzin przypadkowego przechodnia, Petera Malwitsza. Pracę można interpretować jako wyraz nieufności wobec wielkich narracji, wskazanie na ich naskórkową, formalną strukturę, oraz grę z odbiorcą podjętą nie tylko po to, by dowartościować owe małe, prywatne historie, lecz przede wszystkim po to, by poczuł się nabrany – by wzbudzić jego nieufność wobec obowiązujących formacji dyskursywnych i historycznych.

Właściwe znaczenie gestu artysty wskazuje fakt, iż Dimitrijević pochodził z Bloku Wschodniego i nie traktował Zachodu jako celu podróży – destynacji dla swojej twórczości, lecz jako uniwersalizujący dyskurs, narzędzie władzy, do którego odnosił się z podobną nieufnością, co do dyskursu władzy, który kształtował kontekst jego pochodzenia. To zjawisko na szerszą skalę było udziałem środowiska neoawangardzystów węgierskich. Natomiast wśród artystów z Europy Środkowo-Wschodniej, świadomość taka była dość rzadka.

Emigracje. Cicha jakość

Szczególny status podróży miały emigracje artystów z Europy Środkowo-Wschodniej na Zachód, rozumiane jako wydostanie się poza obszar cenzury i ograniczeń wolności artystycznej. Miały one często postać drogi podjętej bezpowrotnie.

Pracą, która doskonale ilustruje proces, jakim była emigracja, a także umożliwia sprobematyzowanie pojęcia bagażu, jakim był kontekst z którego emigrację podejmowano, jest powstała w 1979 roku praca węgierskiego artysty Andrása Halásza, zatytułowana *Wiara*.

Pierwsza część akcji Halásza, *Przygotowanie*, zrealizowana została w prywatnym domu artysty, dla niewielkiego grona odbiorców, przyjaciół i gości przez niego zaproszonych. Halász klęcząc odgrywał z magnetofonu swe własne słowa głoszące: „Bracia szykujcie się na wiarę. Szykujcie się na chrześcijaństwo, szykujcie się na wiarę żydowską, szykujcie się na buddyzm. Szykujcie się na islam, szykujcie się na hinduizm...”²⁶.

Słowom artysty nie należy przypisywać znaczenia głoszenia ekumenizmu. Halászowi, wychowanemu w żydowskiej, niepraktykującej religii rodzinie i żyjącemu w wieloreligijnym społeczeństwie, chodziło raczej o „zamieszkiwanie” rozmaitych tradycji religijnych w jednostce, a więc rodzaj ekumenizmu wewnętrznego. Artysta, korzystający tu z biblijnego języka, tworzący pastisz mowy Jana Chrzciciela²⁷, jest głosem prywatnej religii. Jan Chrzciciel nawołuje do przygotowania drogi Panu²⁸, Halász – sobie. Halász wyzyskał tu semantykę przestrzeni, jaką było prywatne miejsce zamieszkania, przestrzeni, która podobnie jak balatonboglárska Kaplica, była przez większość artystów wykorzystywana wyłącznie jako azyl wolności. Słynne miejsca – takie jak mieszkanie Endre Bálinta, Júlii Vajda oraz Józefa Jakovitsa, przy ulicy Rottenbiller, Pála Petrigalli, przy ulicy Vécsey oraz Miklósa Erdélya i Zsuzsy Szenes przy ulicy Virágárok – wykorzystywane były przeważnie jako miejsca spotkań i rozmaitych wydarzeń artystycznych, jako ersatz przestrzeni publicznej, niedostępnej dla artystów.

Realizując pierwszą część *Wiary*, Halász użył rzutnika, za pomocą którego wyświetlił na podłodze przezroczę przedstawiające podłogę. Ten, operujący tautologią gest artysty, służył wzmocnieniu statusu podłogi jako takiej, wskazując na rudymencję otoczenia człowieka i kontekstu, który go kształtuje. Artysta traktował przedmioty nie jako obdarzone duszą, lecz jako cechujące się stałą gotowością na określone działanie człowieka i w tym sensie obdarzone wiedzą o tym, iż ono nastąpi. Krzesło, kredens, podłogę cechował stan permanentnego oczekiwania – zakrzepłego w ich formie – na wydarzenia, które miały się wobec nich rozegrać. Przykrycie ich prześcieradłami, którego następnie dokonał artysta, miało status unieważnienia tego potencjału, swoistego pogrzebu swego własnego losu, który mógłby się w tym domu toczyć dalej. Wyeksponowanymi przez artystę przedmiotami, poprzez umieszczenie ich na przykrytych meblach, były stare radia, magnetofon, gramofon i rzutnik – obecne we wnętrzu nośniki zewnątrz, oraz pochodzący z pokoju dziecięcego gobelin, tu oznaczający upływ czasu. Gdy nagrany na taśmie tekst zakończył się, autor zaczął stukać palcami w podłogę, który to gest – powracający w całej akcji artysty – Zsuzsanna Simon interpretuje jako znak oczekiwania i wiąże z mającą nastąpić wkrótce emigracją artysty, o którego zamiarach wszyscy wiedzieli²⁹. Fakt, iż pierwszym przedmiotem, w który stukał artysta była podłoga jego domu, nadał akcji szczególny wydźwięk. Halász żegnał się nie z ziemią kraju z którego emigrował, lecz z płaszczyzną wytyczoną jego własnymi krokami, membraną swych stanów emocjonalnych. Stukanie było gestem odpętnienia, zaburzeniem kompatybilnego do tej pory czasu swego i swego domu.

Kolejna część akcji odbyła się w domu kultury w podbudapeszteńskim Budaörs, gdzie Halász zorganizował wystawę. W czasie trwającego wydarzenia, artysta podszedł do ustawionego pod ścianą olejnego

obrazu przedstawiającego dwudrzwiową, realistycznie oddaną szafę, wziął go na plecy i opuścił budynek. Ponieważ nie udzielał zgromadzonym na wystawie żadnych wskazówek, toteż, jak pisze Simon, dopiero po pewnym czasie zorientowali się oni, że powinni podążyć za nim do Budapesztu³⁰, do Klubu Młodych Artystów znajdującego się nieopodal Placu Bohaterów. Droga w ciemnościach wzdłuż szosy trwała dwie godziny bez przerwy. Simon przyrównuje ją do Drogi Krzyżowej, stwierdzając, iż obraz przedstawiający realistycznie oddaną szafę był cięższy niż ona sama, albowiem Halász niósł go nie tylko w swoim imieniu, ale całego pokolenia artystów myślących podobnie jak on³¹.

Dzieło Halásza staje się w pełni czytelne, gdy zestawimy je z twórczością literacką artysty. Wartym szczególnej uwagi jest fragment napisanego w latach 1984–86 opowiadania „Nowy Jork to mój Wietnam”, zawierającego zarówno elementy fikcyjne, jak i autobiograficzne. Narracja opowiadania Halásza prowadzona jest naprzemiennie w pierwszej i trzeciej osobie liczby pojedynczej. Pierwszoosobowy narrator, którego na podstawie inicjałów czytelnik może utożsamiać z autorem, podejmuje współpracę z wywiadem i przyjmuje pseudonim Juhász, co zapoczątkowuje pęknięcie – swoistą schizofrenię narracji. Odtąd narracja dotycząca „towarzysza H.” przebiega w pierwszej osobie, a odnosząca się do Juhásza w trzeciej, jak gdyby narrator wypierał swą tożsamość szpiega. Poniższy fragment czytany w dialogu z *Wiarą* przybiera postać „historii w historii”, które prowadzą do kluczowego dla tekstu, użytecznego także w interpretacji dzieła artysty, momentu przeniknięcia się obu sposobów narracji.

Było to w połowie drugiego lata, kiedy szeregowy Juhász zakończył swą karierę w służbie wywiadu. Nie trwała ona długo. Nie sporządził żadnej notatki. Dlaczego miałby sporządzić? Wszystko było w porządku. Kilka prób dezercji wydarzyło się gdzie indziej, w drugiej jednostce. Ktoś zasnął podczas nocnej straży. Były dwie nieudane próby samobójcze. Obie miały związek z romansami. Ale facet, który zdezerterował nie miał logicznego motywu. Nie próbował uciec na wieś; pobiegł w przeciwnym kierunku, do Budapesztu, gdzie policja znalazła go w psiej budzie. Ukrywał się przez cztery dni. Nikt nie był w stanie powiedzieć, jaki był jego cel. Pokazowy żołnierski sąd odbył się w kantynie. Sędzia wrzeszczał na niego - Dlaczego? Jego pełnomocnik bez przerwy wstawał - Szeregowy Z. uczynił to w chwilowym zaćmieniu. - Z. nie udzielił żadnej informacji, prócz detali, w jaki sposób dostał się do budy. - Co zrobiłeś z psem? - zapytał oskarżyciel? - Nic. Pies spał na zewnątrz... Juhász miał dość dobrą koncepcję tego, co się stało. Znał przemożną potrzebę by się ukryć. By wyparować. Jednego dnia w obozie wszyscy poszli ćwiczyć. Juhász skrył się pod łóżkiem. Wiedział, że nie ma szans na to, by nie zostać odkrytym, ale nie mógł przewidzieć logicznych konsekwencji. To była dziecięca zabawa w chowanego. Nie widział i nie był widziany. Jedyne miejsce gdzie można było zdezerterować z powrotem do dzieciństwa, z powrotem do psiej budy. Niechby pies został wewnątrz lub na zewnątrz. Kapral Molnár sięgnął pod łóżko i wyciągnął Juhásza za buty. Sierżant i kaprale otoczyli go. Leżał na cementowej podłodze. „Więc nie chcesz pracować, świnió! Myślisz, że to jest sposób. Inni się pocą ty kupo gówna, a ty leżysz tutaj!” Kapral G. osunął się na kolana, by zbliżyć się do ucha Juhásza. Zakrzyknął tak głośno, jak tylko mógł: „ODPOWIEDZ”³².

Halász w tym opowiadaniu wyraził swą niezgodę na zimnowojenny świat, który produkuje schizofreniczną tożsamość, a której logikę on kwestionuje dopisując w opowiadaniu: „odpowiedź 22 lata później: Pocałuj mnie w dupę!”³³. Była to w pewnym sensie odpowiedź udzielona także i tym odbiorcom dzieła artysty, którzy domagali się znaczenia i celowości w jego pracach i akcjach. Droga, w którą wyruszył artysta – rozumiana zarówno w sensie dosłownym, jak i prywatnej religii – nie była zdeterminowana celem, lecz samą koniecznością jej podjęcia. Artysta raczej uciekał od pewnych znaczeń niż skłaniał się ku nowym, gdyż miał świadomość, iż nie jest już w stanie ich wygenerować. Zarówno Simon, jak i Halász, stosują w odniesieniu do tej akcji określenie „szczętka osobowości”³⁴, które doskonale oddaje materię sztuki artysty. Szafa, której wizerunek niósł na plecach, nie była miejscem na bagaż, lecz sama była bagażem, rodzajem psiej budy, miejsca, w którym można znaleźć azyl, choć nie ono jest celem ucieczki, gdyż to ucieczka jest celem samym w sobie. Gest uczynienia z obrazu szafy zarazem bagażu jak i krzyża – miejsca, które można zdefiniować jako „miejsce do przeczekania” – był szczególnie wymowny w kontekście żydowskiego pochodzenia artysty. W powiązaniu z gestem przykrycia mebli, pozwala on zdefiniować miejsce emigracji artysty: Zachód – nie jako cel, lecz sposób przeczekania. Simon w komentarzu do akcji artysty przyrównuje emigrację do śmierci, w stosunku do której nie można było przesądzać o kształcie zmarłych³⁵. W tym kontekście szafa, buda oraz przestrzeń pod łóżkiem jawią się jako rodzaj trumny. Sformułowania użyte przez artystę w tekście: „ukryć się”, „wyparować”, wskazują na to, iż to nie schowek, a miejsce dezercji i to ono pozostaje istotnym punktem odniesienia. Pragnienie emigracji było dla artysty pragnieniem śmierci, stąd swoiste zerwanie z typową dla neoawangardy formą, wyrażone w postaci realistycznego obrazu.

Ostatnia część akcji rozegrała się w Klubie Młodych Artystów, dokąd dotarł Halász. Wchodząc, ominął główną salę i udał się do podziemi, które Simon przyrównuje do krypty³⁶. Tam, ustawivszy obraz przy ścianie, usiadł na krześle przy drewnianej ławie i zaczął w milczeniu bębnić w nią palcami. Wykonywał tę czynność tak długo, aż znudzona publiczność opuściła budynek. Simon wspomina, iż odgłos ten z jednej strony dawał nadzieję, że jest czego oczekiwać, wskazując na kryptę jako miejsce zarazem śmierci i zmartwychwstania³⁷, z drugiej był nieznośny dla innych artystów, którzy mieli świadomość, że Halász pukał także dla nich, zmuszając ich do podjęcia decyzji o emigracji³⁸.

Niezwykle interesującą, nieuwzględnioną w literaturze przedmiotu własnością sztuki artysty był fakt, iż pozostawiał on odbiorcę samemu sobie, bez wskazówki. Zabieg opisany przez Simon wydaje się jeszcze bardziej złożony. Artysta odwrócił zależność konstytutywną dla pojęcia emigracji, relatywizując ją względem siebie. Dzieło dotyczyło emigracji z subiektywnego – właściwego emigrującemu – punktu widzenia. To nie Halász opuścił swych towarzyszy drogi, lecz został przez nich opuszczony. Powstałe w ten sposób dzieło sztuki problematyzowało swe własne granice. Jeżeli przyjąć, iż akcja zakończyła się wraz z opuszczeniem sali przez artystę, to integralną częścią znaczenia stał się fakt, iż artysta opuścił ją samotnie. Założenie, iż akcja zakończyła się w momencie, w którym przestała być percypowana, nakazuje nadać stukaniu – tożsamemu z oczekiwaniem – charakter permanentny, a zatem znaczenie oczekiwania bez zakończenia.

Wystawa w Domu Kultury w Budaörs trwała od 16 listopada do 8 grudnia 1979 roku. Jeszcze w tym samym roku artysta opuścił Węgry udając się do Paryża i stamtąd – do Nowego Jorku. Simon w podrzdziale „Awangarda w muzeum” pisze, iż choć Halász otrzymał za granicą wszystkie możliwe środki, by zrealizować swe dzieła w wymarzonej przez niego kształcie, to nie były one już tak przekonujące, jak te wykonane w Budapeszcie³⁹, co artysta w rozmowie ze mną potwierdził.

Historia emigracji Andrása Halásza była jedną z wielu historii emigracyjnych. W historii sztuki węgierskiej, pisanej z perspektywy 2007 roku, praca będąca pożegnaniem Halásza przed emigracją tworzy wstrząsający dyptyk z wydarzeniem artystycznym, które 6 lutego 2006 roku odbyło się w Múcsarnoku. Rodzina i przyjaciele brata Andrása Halásza, Pétera, twórcy teatru Squat, cierpiącego na zabijającego go raka wątroby, zorganizowali artyście w sali wystawienniczej przy Placu Bohaterów, pogrzeb za życia. Péter Halász przyleciał na to pożegnanie do Budapesztu z Nowego Jorku. Zaproszenie na wydarzenie w Múcsarnoku zaprojektowane zostało na wzór klepsydry z imieniem i nazwiskiem artysty oraz wypisanymi pod rysunkiem przedstawiającym znicz datami granicznymi jego życia. Wypisanie danych, których prawdziwość gwarantował zapewne stopień zaawansowania choroby, było zapowiedzią całej serii drastycznych działań, których radykalizm był środkiem wyrazu adekwatnym wobec ostateczności śmierci. Artysta leżał w jednej z sal Múcsarnoku na rodzaju katafalku, w otwartej, czarnej trumnie, ubrany w czarny garnitur, czerwony krawat i szalik. Nad trumną wisiał spuszczonej z sufitu mikrofon, umożliwiający mu aktywne uczestnictwo w „pogrzebie”. Naprzeciw katafalku stało podium, na którym przybyli – wśród nich Tamás Szentjóby – wygłaszali mowy pogrzebowe. Surrealistyczna sceneria oraz tematyka przemówień dotycząca śmierci, erotyki i polityki, wszystko to stanowiło swoiste domknięcie spraw, które artysta pozostawił w Budapeszcie, gdy 21 stycznia 1976 roku opuszczał go bez prawa powrotu wraz z innymi aktorami teatru Squat. Konstrukcja wydarzenia w Múcsarnoku, mowa aktora i reżysera Andrása Vágvölgyiego podkreślająca geograficzną bliskość sali wystawowej i miejsca, gdzie artysta spędził dzieciństwo⁴⁰, oraz piosenka Stevie Wondera *Pastime Paradise* o znaczącym tekście⁴¹, która zabrzmiała na zakończenie akcji, były drastycznymi zabiegami domknięcia otwartych nawiasów, między którymi upłynęło życie artysty, który powrócił do Budapesztu jedynie po to, by po raz ostatni go opuścić. Nie sposób pominąć także odniesienia, zawartego w tytule piosenki, do słynnego filmu Jima Jarmuscha *Inaczej niż w raju* (*Stranger than Paradise*), będącego serią zbliżeń na życie węgierskich emigrantów w Ameryce, które z bliskiego planu kamery nie różniło się niczym od ich życia na Węgrzech. Ameryka w filmie Jarmuscha okazuje się nie miejscem, lecz drogą, która dla wielu emigrantów ma postać drogi powrotnej, etapu przejściowego trwającego nierzadko całe życie. Nie bez znaczenia był fakt, iż przyjaciele przygotowujący Halászowi pożegnanie, sformułowali ostateczne przesłanie w języku angielskim – języku, który dla tak wielu z nich znaczył emigrację. Wymowną sceną w filmie Jarmuscha jest ta, gdy mieszkająca od lat w Ameryce ciotka głównej bohaterki, której rolę zagrała Eszter Bálint, córka aktorów Squatu – Stephana Bálinta i Marienne Kollár, którzy wyemigrowali z Węgier miesiąc po Halászu – podaje gościom zupę z uporem powtarzając każdy anglojęzyczny zwrot po węgiersku, jak gdyby kolejne proste czynności wykonywane przez kobietę wymagały określenia w obu językach i nie istniały bez węgierskich słów. Film pokazuje zatem życie emigrantów, którego nową jakością jest jego charakter językowy. Przedmioty i czynności, które nie różnią się niczym od tych sprzed emigracji, funkcjonują dodatkowo jak słownik – wymagają określenia na nowo, by stały się użyteczne. Jednak gdy zostają określone, to istnieją, podobnie jak ich właściciele, w podwójnym wymiarze językowym. „Nowy, wspaniały świat” ograniczał się dla emigrantów do rzeczywistości językowej, zbioru przetłumaczonych terminów, ramując niektórym z nich

rzeczywistość równą płaszczyźnie fizycznych przemieszczeń, a z kolei innym równą płaszczyźnie ruchów intelektualnych, jak Orshi Drozdik, która uczyła się od podstaw angielskiego, wpisując węgierskie terminy w anglojęzyczne teksty Michela Foucaulta.

W niewiele ponad tydzień po wieczorze w Műcsarnoku przyjaciele Halásza po raz ostatni odprowadzili go na Lotnisko Ferihegyego. Tym razem także był to wyjazd bez możliwości powrotu. Artysta zmarł w swym nowojorskim mieszkaniu niecały miesiąc później. Potem Tamás Szentjóbby złożył zarządowi portu lotniczego propozycję, by nazwę Lotniska Ferihegyego zmieniono na Lotnisko Pétera Halásza, który to gest miał postać artystycznego zawłaszczenia przestrzeni, będącej dla wielu spośród artystów integralną częścią intelektualnego życia na Węgrzech w latach władzy komunistycznej, miejscem w którym czas wstawiony w nawias nie raczył się zatrzymać. Któż był do tego gestu predestynowany lepiej niż właśnie Szentjóbby, który w 1975 opuścił Węgry na szesnaście lat?

*

Geografia podróży artystów z Europy Środkowo-Wschodniej to nie tylko mapa ośrodków artystycznych i politycznych, ale także ośrodków znaczeń. Same przemieszczenia tożsame były nierazko z tłumaczeniem pojęć, w trakcie którego część znaczeń umykała, by – nierazko – ustąpić miejsca innym znaczeniom oraz innym ich zawłaszczeniom. Jednak dystans, jaki pokonywali artyści, nie dla wszystkich był jednakowy. Jego miarą jest właśnie możliwość migracji znaczeń, zakotwiczona w wizualności poszczególnych prac. Istotnym wydaje się fakt, iż dystans ten pokonywany był w obie strony. Każda podróż podjęta do określonego miejsca, była równocześnie podróżą spowrotem – od zawłaszczenia znaczeń do ich analizy i ponownej krystalizacji.

PRZYPISY

- ¹ Obszerne fragmenty tekstu dotyczące artystów węgierskich pochodzą z mojej książki *Polityka kierunków neoawangardy węgierskiej* (Kraków: Universitas, 2013).
- ² Słowa László Beke przytoczone w: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonoglári Kápolnaműterme 1970–1973*, red. Julia Klaniczay (Budapest: Artpool-Balassi, 2003), 141.
- ³ „Chapel Exhibitions at Balatonboglár – 1972,” <http://www.artpool.hu/boglar/1972/chrono72.html> (dostęp: 20.10.2014).
- ⁴ Slobodan Stanković, „Tito-Kadar Meeting: Party Relations to Improve,” http://www.osa.ceu.hu/files/holdings/300/8/3/text_da/35-4-271.shtml (dostęp: 20.10.2014).
- ⁵ Ibidem.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ Słowa László Beke przytoczone w: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonoglári Kápolnaműterme 1970–1973*, 141.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ Słowa Gyuly Pauera przytoczone w: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonoglári Kápolnaműterme 1970–1973*, 142.
- ¹¹ „Zachowanie w czasie kontrrewolucji czyni go niegodnym bycia studentem naszej szkoły” – głosił według informacji na oficjalnej stronie artyści – list odmowny przysłany Galántaiowi ze szkoły, za: „Galántai’s biography,” <http://www.galantai.hu/appendix/biography.html> (dostęp: 08.04.2007).
- ¹² Miško Šuvaković, „Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans,” w: *Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politicized Art Under Late Socialism*, red. Aleš Erjavec (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2003), 119.
- ¹³ Dóra Maurer i György Jovánovics. Wywiad. W: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonoglári Kápolnaműterme 1970–1973*, 116–117.
- ¹⁴ Andrei Monastyrski, „Collective Actions and Trips out of Town. The Aesthetics of Collective Actions,” w: *Empty Zones. Andrei Monastyrski and Collective Actions*, red. Borys Groys (London: Black Dog Publishing, 2011), 70.
- ¹⁵ Ibidem, 72.
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Ibidem.
- ¹⁹ Claire Bishop, „Zones of Indistinguishability: The Collective Actions Group and Participatory Art,” w: *Empty Zones. Andrei Monastyrski and Collective Actions*, red. Borys Groys (London: Black Dog Publishing, 2011), 10.
- ²⁰ Alfred M. Fischer, Absent and Still Present, za: *Who’s Afraid of Nothing?*, red. Alfred M. Fischer (Köln: Museum Ludwig, 1999), 18.
- ²¹ Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty* (Poznań: Rebis, 2005), 290.
- ²² Ibidem, 295–296.
- ²³ Ferdinand de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. Krystyna Kasprzyk (Warszawa: PWN, 1961), 25–26.
- ²⁴ Nena Dimitrijević, *Dimension Dimitrijević*, w: *Braco Dimitrijević. Against Historic Sense of Gravity*, red. Klaus-D. Pohl i Nena Dimitrijević (Darmstadt: Roethendruck Darmstadt, 1995), 93.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ András Halász, *Kézirat hangfelvételtől lejegyezve* (Budapest: Artpool, 1979). Cyt. za: Zsuzsanna Simon, *Kelemen Károly, Képek/ Pictures 1978–1993* (Budapest: Dovin, 1993), 81–82.
- ²⁷ *Nowy Testament*, u wszystkich czterech ewangelistów, korzystam z dwóch: Jan 1, 21–24; Łk 3, 4–5.
- ²⁸ *Nowy Testament*, Łk 3, 4.
- ²⁹ Simon, *Kelemen Károly, Képek/ Pictures 1978–1993*, 92.
- ³⁰ Ibidem.
- ³¹ Ibidem.
- ³² Ibidem, 181.
- ³³ Ibidem, 182.
- ³⁴ Zob. András Halász, *Kézirat hangfelvételtől lejegyezve*, za: Simon, *Kelemen Károly, Képek/ Pictures 1978–1993*, 90.
- ³⁵ Simon, *Kelemen Károly, Képek/ Pictures 1978–1993*, 92.
- ³⁶ Ibidem.
- ³⁷ Ibidem.
- ³⁸ Ibidem, 93.
- ³⁹ Ibidem, 94.
- ⁴⁰ András Vágvolgyi, „Peter Halasz Virtual Memorial/Halász Péter Virtuális Emlékmű,” <http://www.freewebs.com/wordcitizen11/index.htm> (dostęp: 03.05.2007).
- ⁴¹ „They’ve been spending most their lives / Living in a pastime paradise / They’ve been wasting most their time / Glorifying days long gone behind / They’ve been wasting most their days / In remembrance of ignorance oldest praise / Tell me who of them will come to be / How many of them are you and me / Dissipation / Race Relations / Consolation / Segregation / Dispensation / Isolation / Exploitation / Mutilation / Mutations / Miscreation / Confirmation... to the evils of the world
They’ve been spending most their lives / Living in a future paradise / They’ve been looking in their minds / For the days that sorrow’s gone from time / They keep telling of the day / When the Savior of love will come to stay / Tell me who of them will come to be / How many of them are you and me / Proclamation of Race Relations / Consolations / Integration / Verification of Revelations / Acclamation / World Salvation / Vibrations / Stimulation / Confirmation.....to the peace of the world
They’ve been spending most their lives / Living in a pastime paradise / They’ve been spending most their lives / Living in a future paradise / We’ve been spending too much of our lives / Living in a pastime paradise / Let’s start living our lives / Living for the future paradise / Praise to our lives / Living for the future paradise / Shame to anyone lives / Living in a pastime paradise,” <http://www.freewebs.com/wordcitizen11/index.htm> (dostęp: 20.12.2005).

BIBLIOGRAFIA

- Fischer, Alfred, red. *Who’s Afraid of Nothing?* Köln: Museum Ludwig, 1999.
- Groys, Boris, red. *Empty Zones. Andrei Monastyrski and Collective Actions*. London: Black Dog Publishing, 2011.
- Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005.
- Pohl, Klaus-D i Dimitrijević, Nena, red. *Braco Dimitrijević: Against Historic Sense of Gravity*. Darmstadt: Roethendruck Darmstadt, 1995.
- Sasvári, Edit i Klaniczay, Julia, red. *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonoglári Kápolnaműterme 1970–1973*. Budapest: Artpool-Balassi, 2003.
- Saussure de, Ferdinand. *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Tłum. Krystyna Kasprzyk. Warszawa: PWN, 1961.
- Simon, Zsuzsanna. *Kelemen Károly, Képek/Pictures 1978 – 1993*. Budapest: Dovin, 1993.
- Stanković, Slobodan. „Tito-Kadar Meeting: Party Relations to Improve,” http://www.osa.ceu.hu/files/holdings/300/8/3/text_da/35-4-271.shtml
- Šuvaković, Miško. „Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans.” W: *Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politicized Art Under Late Socialism*, red. Aleš Erjavec, 90–134. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2003.
- Vágvolgyi, András. „Peter Halasz Virtual Memorial/Halász Péter Virtuális Emlékmű,” <http://www.freewebs.com/wordcitizen11/index.htm>.

JULIA SOWIŃSKA-HEIM

ARTYSTYCZNE I NAUKOWO- DOKUMENTACYJNE PODRÓŻE PO ŁÓDZKIM MANHATTANIE

„...lasem nowoczesnego wędrowca jest miasto, jego pustynie, jego oazy, jego tłumy i jego samotność, jego wieżowce i gospody na peryferiach, jego proste ulice przecinające się w nieskończoności”.

Claudio Magris

W 1991 roku na parterze jednego z bloków na tzw. łódzkim Manhattanie, osiedlu mieszkaniowym z lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku, powstała nowatorska i autorska przestrzeń artystyczna stworzona przez Krystynę Potocką-Suwalską. Galeria Manhattan prezentowała ważne dla sztuki współczesnej nurty oraz twórców związanych z kulturą alternatywną, w tym również muzyką i literaturą, a także działaniami z pogranicza różnych dyscyplin artystycznych. Od początku istnienia istotnym założeniem programowym było włączenie się, czy też w wielu przypadkach inicjowanie, dyskursu o mieście. Projekty podejmowane przez Galerię Manhattan nie ograniczały się do działań zamkniętych w przestrzeni galeryjnej, ale prowokowały artystów do wyruszenia w swoistą podróż, realną i konceptualną, po mieście, a także po przestrzeni szczególnej w jego strukturze jakim jest peerelowskie osiedle, którego nazwa zapożyczona została z samego serca kapitalistycznego Nowego Jorku – Manhattanu i przeniesiona do robotniczej Łodzi.

„Manhattan” to nazwa potoczna, która jednak na stałe przyłgnęła do łódzkiej Śródmiejskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, osiedla złożonego z pięciu wysokościowców, najwyższych budynków mieszkalnych w Łodzi wzniesionych w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Jego budowa dobrze wpisywała się w ówczesne tendencje, w których za najważniejsze zadania inwestycyjne uznawano budownictwo mieszkaniowe, będące tematem nieustającej „troski” władz¹, stanowiącej zresztą element propagandowy i budującej miraż dbałości partii o mieszkańców Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Jednocześnie w skali mikro pasowała do partyjnego „Programu rozwoju i modernizacji Łodzi”, zakładającego, „radikalne zdynamizowanie rozbudowy miasta” i przyspieszenie „tempa jego modernizacji”, w celu stworzenia „miasta funkcjonalnego i pięknego”, między innymi poprzez rozwiązania urbanistyczne „nowoczesne, wielkomiejskie, wybiegające w przyszłość”².

We wrześniu 1973 roku łódzka prasa w triumfalnym tonie donosiła o ukończeniu budowy pierwszego, nie tylko w Łodzi a także i w kraju, jedenastokondygnacyjnego bloku mieszkalnego przy ulicy Wielkopolskiej (wzniesionego metodą W-70, czyli z tzw. wielkiej płyty)³. Budowlany „pęd w górę” trwał. Już w połowie lat siedemdziesiątych oddano do użytku pierwsze mieszkania we wzniesionym na terenie łódzkiego Manhattanu budynku imponującym swoją wysokością, bo mierzącym aż siedemdziesiąt osiem metrów i liczącym dwadzieścia trzy kondygnacje (plus dwie kondygnacje techniczne). Całość założenia ukończona została na początku lat osiemdziesiątych. W sumie na Manhattanie położonym w samym centrum Łodzi, w bezpośredniej bliskości głównej ulicy miasta Piotrkowskiej, powstało pięć wysokościowców: dwa osiagające siedemdziesiąt osiem metrów (przy Alei Piłsudskiego 182 oraz ulicy Piotrkowskiej 182), oraz trzy niższe: sześćdziesięciometrowy, pięćdziesięcioośmiometrowy i czterdziestoseściometrowy (przy ulicy Sienkiewicza 101/109, ulicy Piotrkowskiej 204/210 i ulicy Wigury 15). Nie są to typowe dla bloków olbrzymie sześciennie formy, lecz konglomerat złożony z kilku segmentów, od dwóch do siedmiu, o nieco zróżnicowanej wysokości. Budynki te nie tworzą zwartej struktury, w której wydzielona i zamknięta zostałaby przestrzeń osiedla. Ich forma ukonstytuowana została w wyraźnej kontrze wobec określającej łódzką

tożsamość dziewiętnastowiecznej zabudowy i struktury miasta. Nie tworzą one pierzei, nie konstytuują wewnętrznych przestrzeni, natomiast górują nad otoczeniem stanowiąc dominantę przede wszystkim wysokościową, ale również i kubaturową.

Aby powstać mogły łódzkie „drapacze chmur”, wówczas najwyższe budynki mieszkalne w Polsce, zburzono dziewiętnastowieczne zabudowania fabryczne, dawne domy tkaczy, a także kamienice czynszowe, wymazując tym samym z tkanki miasta fragment jego historii. Wzniesione w tym miejscu bloki stały się znakiem nowych czasów i modernizacji miasta. Nieprzypadkowo najwyższe budynki stanęły przy głównej ulicy Piotrkowskiej w pobliżu skrzyżowania z Aleją Piłsudskiego, stanowiącymi jedną z istotniejszych osi wschód - zachód. Obszar ten stanowił ważny element w przestrzeni miasta. To właśnie w sąsiedztwie Alei Piłsudskiego miało powstać nowe centrum nowoczesnej Łodzi.

Choć już w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku dostrzegano pewne mankamenty „życia w osiedlowych »mrowiskach«”⁴, to jednak łódzki Manhattan stał się synonimem prestiżowej lokalizacji. Nowe mieszkania otrzymała tutaj znacząca grupa ludzi związanych z kulturą (artyści, reżyserzy, operatorzy, wykładowcy Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, pracownicy łódzkich wytwórni filmowych fabularnej i oświatowej, czy też osoby związane z Łódzkim Ośrodkiem Telewizyjnym), a wśród nich Józef Robakowski, Julitta Sękiewicz, Mirosława Marcheluk, Zdzisław Szostak, Marek Koterski czy Ryszard Wyrzykowski.

Zapożyczenie nazwy od najbardziej prestiżowej dzielnicy Nowego Jorku, Manhattanu, traktować można przede wszystkim w kategorii swoistego żartu skonstruowanego przez mieszkańców Łodzi⁵. Jednocześnie kuszące jest poszukiwanie punktów wspólnych (z zachowaniem oczywiście odpowiedniej miary) i podążanie tropem potencjalnych skojarzeń. Oprócz ambicji wysokościowych, powiewu nowoczesności (na miarę systemu komunistycznego lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku), pewne pokrewieństwo z nowojorskim Manhattanem budzić może obecność artystycznej bohemy⁶. Natomiast Jarosław Lubiak, budowę łódzkich peerelowskich „drapaczy chmur” proponuje traktować jako przejaw fascynacji ideą manhattanizmu⁷ i próbę przeniesienia go na grunt realnego socjalizmu. W ujęciu tym „nazwa – Manhattan – odzwierciedla manhattanistyczny fantazmat, podzielany przez mieszkańców osiedla i miasta”⁸.

W tej specyficznej, silnie ideowo naznaczonej przestrzeni architektonicznej, w 1991 roku na łódzkim Manhattanie zaistniała Galeria Manhattan o niekonwencjonalnym programie. Stanowiła ona niewątpliwie fenomen galerii pokazującej trudną sztukę najnowszą, a funkcjonującej w strukturze Spółdzielni Mieszkaniowej „Śródmieście” (od 1998). W pewnym stopniu fakt ten zdeterminował rys działalności Galerii Manhattan, w którym ważne miejsce zajmowały również działania kulturalno-społeczne skierowane do mieszkańców osiedla⁹.

Nadmienić należy, że osiedle nie było całkowitą „pustynią artystyczną”, ponieważ już przed pojawieniem się na jego terenie Galerii Manhattan podejmowano inicjatywy dotyczące sztuki aktualnej. Przede wszystkim miały tu miejsca ważne wydarzenia artystyczne związane z osobą Józefa Robakowskiego (Manhattańczyka), takie jak film *Z mojego okna 1978-1999*¹⁰, wystawa sztuki niezależnej *Lochy Manhattanu* (1989), czy utworzona w mieszkaniu artysty na IX piętrze jednego z wieżowców prywatna Galeria Wymiany. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych powstała tutaj również Galeria Chaos 3.

Znamienne, że Krystyna Potocka – Suwalska w tekście „Od siebie – między marzeniem a spełnieniem,” narrację o Galerii Manhattan zaczyna od odniesienia się do miejsca - trudnej lokalizacji, choć usytuowanej w centrum miasta, to ukrytej „w zakamarkach pogmatwanej zabudowy blokowiska z lat 70. XX wieku, nacechowanej anonimowością”¹¹. Jednak „paradoksalnie monumentalna zabudowa (...) oraz brak jej estetycznego dookreślenia”¹² stworzyły dobry kontekst dla działań artystycznych.

Zagadnienie kontekstu miejsca i jego artystycznej penetracji od początku stanowiło istotny element funkcjonowania i programu galerii. Prezentując nowe nurty i zjawiska sztuki, nie zamykała się ona jednak na otaczającą przestrzeń, lecz włączała się w dyskurs dnia codziennego, nie ignorując łódzkiego blokowiska. Jednym z pierwszych tego rodzaju działań podejmowanych przez Galerię Manhattan był projekt edukacyjno-społeczny *Przewodnik po Manhattanie*, realizowany na przełomie lat 1995/96. Koncepcję działań podejmowanych w ramach tego projektu, opracował Janusz Byszewski z Laboratorium Edukacji Twórczej Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. *Przewodnik...* prowokował zarówno odbiorców, jak i twórców do odbycia swoistej podróży, pobudzającej nowe spojrzenie – odkrywanie, interpretowanie oraz rozumienie, tego szczególnego łódzkiego obszaru miejskiego.

Przewodnik... to nieodzowny element podróży, ponieważ nobilitujący miejsce, bo niosący sugestię, że skoro doczekało się ono takiego opracowania, to jest warte zwiedzania i jest miejscem wyjątkowym. Został on jednak stworzony nie przez ekspertów, jak to zazwyczaj bywa, lecz grupę małoletnich Manhattańczyków, uczniów Szkoły Podstawowej nr 14. W sposób spontaniczny, nieskażony odgórnymi założeniami i teoriami, odkrywają oni przed nami „ich” Manhattan. Dzięki tego rodzaju eksploracji codziennie doświadczanej przestrzeni i otoczenia, anonimowe blokowisko nabiera swoistego charakteru nakreślonego poprzez pryzmat subiektywnych wrażeń i skojarzeń. *Mój pokój, Widok z okna, Dom, w któ-*

rym można marzyć... *Mój dom, Chodź, coś ci pokażę*, to niektóre ze słowno-fotograficznych kolaży opowiadających o Manhattanie i jego mieszkańcach (przy czym dominowały wizualne metody reprezentacji, jedynie uzupełnione przez tekst pisany). Jak deklarują młodzi twórcy, jest to podróż po łódzkim Manhattanie pozbawiona retuszu: „Nic nie ukrywaliśmy, Manhattan jest jaki jest. Przedstawiliśmy go takim, jakim go widzimy”¹³. Silne obecne jest tutaj również emocjonalne zabarwienie, dzieci z przekonaniem deklarują, że pomimo niedoskonałości „betonowej pustyni”, tak odmiennej od nowojorskiej wyspy, związane są ze swoim miejscem zamieszkania¹⁴.

W tym projekcie fotografia stała się narzędziem do opowiedzenia własnej historii. Spojrzenie przez obiektyw aparatu, pozwoliło na zyskanie większego dystansu a jednocześnie stało się impulsem do głębszej samoidentyfikacji i samo rozeznania, oraz określenia społecznej tożsamości, na ogół dokonywanego w sposób intuicyjny. Powstał osobisty dokument pozwalający na eksplorację nie tyle samej przestrzeni urbanistycznej i architektury, co szczególnej przestrzeni społecznej. „Fotografia uczestnicząca”, bo o takiej można tutaj mówić, pozwoliła na zmianę perspektywy poznania: z widzenia *outsidera* na *insidera* i dała możliwość pełniejszej artykulacji swoich odczuć i opinii¹⁵. W tę subiektywną podróż po Manhattanie zabrani zostają również odbiorcy – osoby spoza kręgu bezpośrednio zaangażowanego w projekt. Do *Przewodnika po Manhattanie* dobrze pasują słowa John Collier: „Fotografie mogą być komunikacyjnymi mostami pomiędzy obcymi, mogą stać się też ścieżkami ku nieznanym, nieprzewidywalnym światom”¹⁶. Odwołać się tutaj można też do tradycji fenomenologicznej, która, jak podkreśla Alicja Froń, „wymusza wzięcie w nawias wszelkich oczywistości doświadczanego przez nas świata, a także otwarcie się na szereg nierozpoznawalnych szelestów, które dotąd wymykały się widzeniu. W tym sensie, aby wsłuchać się w głosy innych, opowiadające o swoich światach, by móc ujrzeć rzeczywistość oczyma innych, aby inni sami mieli sposobność ich ukazania”¹⁷.

Po dziesięciu latach te same osoby, tym razem już nie jako uczniowie szkoły podstawowej, lecz dojrzały dwudziesto i trzydziestolatkowie, po raz drugi odbyli podróż po Manhattanie. Powtórna konfrontacja z osiedlem stanowiła impuls do autorefleksji i zaowocowała projektem *Przewodnik po Manhattanie. 1995-2010. Ciąg dalszy*. Tym razem głównym medium towarzyszącym w podróży było słowo. Powstała instalacja złożona ze słów niosących dobre przesłanie, takich, które pomagają marzyć, ale i takich, które próbują zdefiniować to, czym dla poszczególnych osób jest utopia. Janusz Byszewski stworzył dla działań w ramach projektu swoistą partyturę będącą zaproszeniem do działania¹⁸. Uczestnicy projektu odpowiadając na pytania podane w stworzonej przez kuratora „instrukcji”, stworzyli rodzaj słownego autoportretu.

Przewodnik po Manhattanie i Przewodnik po Manhattanie. 1995-2010. Ciąg dalszy to projekty społeczno-artystyczne oparte na zasadach edukacji partycypacyjnej, w których poprzez czynne uczestnictwo odbiorców, pobudzona zostaje twórcza aktywność, a także proces budowania tożsamości. To swoista podróż w głąb siebie. W przypadku *Przewodnika po Manhattanie. 1995-2010. Ciąg dalszy*, jest to również podróż w czasie: zgodnie z założeniem Janusza Byszewskiego, każdy z uczestników miał wykonać przezroczysty sześciennik, z umieszczonymi na nim zdjęciami – autoportretami aktualnym i tym sprzed piętnastu lat. W centrum sześciennika, w przestrzeni pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, było miejsce na jedno słowo – najistotniejsze dla każdego z uczestników i przez nich wybrane¹⁹.

Interesującym projektem i kolejną swoistą podróżą po Manhattanie, był projekt *W Sprzecznym mieście – dokumenty tożsamości* z 2008 roku. Odnosił się on również do osiedla Manhattan, przede wszystkim w kontekście problemów tożsamościowych wynikających między innymi ze zmiany rzeczywistości na skutek transformacji ustrojowej. Był on również próbą ożywienia miejsca dotkniętego „stygmą anonimowości”²⁰. Jego celem było przywrócenie historii i pamięci miejsca, określenia jego rzeczywistego charakteru skonfrontowanego z mitem i komunistyczną utopią. Ponownie był to projekt artystyczno-społeczny, tym razem jednak do podróży po łódzkim Manhattanie zaproszeni zostali przede wszystkim profesjonaliści: artyści, animatorzy sztuki i co ciekawe - również naukowcy. Jak podkreśla Krysztyna Potocka-Suwalska, celem podjętych działań było określenie i ujawnienie zróżnicowanego oblicza Manhattanu dzięki zebraniu dokumentów tożsamości, zarówno o charakterze artystycznym, jak i naukowo-dokumentacyjnym²¹. Artyści stworzyli na zaproszenie galerii nie tylko prace składające się na wystawę, ale również podjęli działania w przestrzeni osiedla Manhattan.

Film wideo Bartosza Łukaszonka *Manhattan* powstał w trakcie „spacerów” po osiedlu, w trakcie których przypadkowo napotkani mieszkańcy, odpowiadali na stawiane przez autora pytania dotyczące miejsca, w którym żyją i mieszkają. Wypowiedzi nakreśliły niejednoznaczny obraz osiedla, wahający się między ostrą krytyką a aprobatą, pozbawiony jednak utopijności i mitologizacji. Swoistą „mapę pamięciową osiedla” stworzył natomiast Szymon Kobylarz w pracy *Niespójne wspomnienia*. Stworzony przez niego environment stanowił odtworzenie z pamięci odbytej rok wcześniej drogi z Galerii Manhattan do mieszkania Józefa Robakowskiego. Po wyjściu z galerii można było skonfrontować świadectwo pamięci autora z rzeczywistością.

Dźwiękową podróż zaproponował Krzysztof Topolski. W ramach projektu *Manhattan Transfer* w przestrzeni osiedla zabrzmiały dźwięki z nowojorskiego Manhattanu. Impresja dźwiękowa na temat nowojorskiej wyspy przygotowana została przez dwóch artystów z Nowego Jorku, Damiana Catera i Tianna Kennedy`ego. Osoby przemieszczające się po centrum łódzkiego *Manhattanu*, dzięki rozgłośni Studenckiego Radia Żak, odbyły również dźwiękową podróż po jego nowojorskim odpowiedniku. Jak zauważa Jarosław Lubiak, w ten sposób nastąpiła konfrontacja mitu dotyczącego łódzkiego Manhattanu z będącym jego podstawą fantazmatem – manhattanizmem²².

Obok działań artystów, pracownicy naukowcy z Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego oraz z Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, podjęli wyzwanie stworzenia, przy współudziale mieszkańców Manhattanu, instalacji społecznej. Prace badawcze miały również inicjować powstanie archiwum osiedla. Projekt nazwany *Archiwum pamięci mieszkańców*, składał się przede wszystkim ze wspomnień mieszkańców (świadczeń pamięci), osobistych narracji – ich opowieści i należących do nich fotografii z przeszłości²³. Ankiety przygotowane dla Manhattanczyków choć dotyczyły ich prywatnych – subiektywnych historii, odczuć, czy przekonań, jednak dotyczyły również ważnych zagadnień skupionych wokół triady: Manhattan – Mit – Nostalgia²⁴.

Częścią instalacji społecznej była również akcja artystyczna Joanny Warszy *Kim byli Indianie Manhattanu*, czyli inscenizowane spacerowanie z mieszkańcami osiedla, w czasie których przewodnicy – Manhattanczycy prezentowali swoją wizję miejsca. O Manhattanie opowiadał między innymi reżyser Leszek Skrzydło, zabierając słuchaczy w podróż w przeszłość, do początków, kiedy miejsce to zasiedlane było przez pierwszych fabrykantów i tkaczy (stanowiących „odpowiednik” nowojorskich Indian)²⁵. Projekt ten stanowił podjęcie swoistego wyzwania archeologii kontekstualnej łódzkiego Manhattanu²⁶.

Działania artystyczne, społeczne i naukowe podejmowane w ramach projektu *W Sprzecznym mieście – dokumenty tożsamości* wpisują się w koncepcję Jaime Lenera (brazylijskiego urbanisty), tzw. „akupunktury miasta”²⁷. Zakłada ona, iż podejmowane w przestrzeni miejskiej działania artystyczne tworzą nowe konteksty i pozwalają na powstawanie odmiennych perspektyw poznawczych. „Nakłuwanie”, dokonywane w czasie artystycznych podróży do odpowiednio wybranych miejsc w mieście, wyzwala też ukrytą społeczną energię²⁸. Efemeryczne działania, podejmowane najczęściej przez Galerię Manhattan, choć nie zmieniały trwale przestrzeni miejskiej, to jednak tworząc nowe konteksty dały impuls do innego na nią spojrzenia i myślenia o niej²⁹.

Przewodnik po Manhattanie, Przewodnik po Manhattanie. 1995-2010. Ciąg dalszy, a także *W Sprzecznym mieście – dokumenty tożsamości*, to projekty silnie zaangażowane w „od-anonimowanie” miejsca poprzez jego artystyczno-społeczne eksploracje. Śledząc „podróże” i „wędrowki” po łódzkim Manhattanie inicjowane przez Galerię Manhattan, zauważyć można, „że każdy ruch (...) naruszając jakiś zastany »tekst«, staje się źródłem przyrostu znaczenia, a w konsekwencji czegoś nowego. Wytwarzanie nowych znaczeń odbywa się na drodze negocjacji tożsamości podmiotów mówiących lub/i zamieszkujących daną przestrzeń”³⁰.

Galeria Manhattan niejednokrotnie zabierała odbiorców i twórców w podróż po mieście. Tworzyła projekty odnoszące się do miasta i miejsca, czyniła terenem eksploracji i działań artystycznych, edukacyjnych i społecznych swoją bliższą i dalszą okolicę. Przywołać można tutaj takie realizacje jak *ŁÓDŹ/BOOT/ЛОДКА/LODKE* (2002), *Kobieta na duszę* (2003), *Just a doubt* (2005), *Kanał* (2006), *Miasto binarne: Łódź – Warszawa. Utopia i rzeczywistość* (2005-2006), czy *Ewa Partum – Konceptualne Muzeum – Oznaczenie miejsca – Łódź 1971-2009* (2009). Jednak projekty te wychodziły już poza najbliższą „okolicę” galerii i nie angażowały też aż tak silnie lokalnej społeczności. W kontekście sztuki w podróży warto wspomnieć jednak o projekcie *Miasto binarne: Łódź – Warszawa. Utopia i rzeczywistość*. Pierwsza strona towarzyszącego mu folderu naśladowała swą formą bilet Polskich Kolei Państwowych relacji Łódź – Warszawa. Kolejnymi „przystankami” w podróży były nazwiska uczestniczących w projekcie artystów. Projekt ów odnosił się jednak już nie do samego Manhattanu, lecz szerszego problemu koegzystencji i wzajemnych relacji dwóch miast Łodzi i Warszawy, a jako główna inspiracja zadziałała tutaj koncepcja Jacka Damięckiego dotycząca stworzenia jednego organizmu – tytułowego miasta binarnego.

Artystyczne i naukowo-dokumentacyjne podróże po łódzkim Manhattanie, budując wielowątkowe mikronarracje, sprzyjały ujawnianiu pamięci i tożsamości miejsca. Twórcza aktywność pozwalała na diagnozowanie, a także dokonywanie swoistej waloryzacji anonimowej przestrzeni miejskiej.

Czytając ulotkę Komisji Społeczno-Samorządowej S. M. „Śródmieście” w Łodzi, wydrukowaną w 2008 roku z okazji trzydziestolecia istnienia osiedla Manhattan, odnosi się nieodparte wrażenie wyruszenia w zaskakującą podróż do przeszłości, do minionego czasu peerelowskiej propagandy. Oto jej fragment: „Nasz Łódzki Manhattan już za kilka lat zmieni się nie do poznania. Będzie to wielkomiejskie centrum środka Europy na miarę XXI wieku. Będzie się tu mieszkać komfortowo w strzeżonym, bezpiecznym otoczeniu, wśród miłych i życzliwych sąsiadów. A etnografowie i socjologowie będą głowić się jakim cudem udało się tego wszystkiego dokonać. Od wielopoziomowego garażu po niebosiężne drapacze chmur. A odpowiedź jest prosta. Ponieważ to my wszyscy tworzymy Spółdzielnię Mieszkaniową »Śródmieście« i wszystkim nam bardzo zależy, żeby żyło się nam tutaj jak najlepiej i żeby budynki naszej Spółdzielni były rozpoznawalną na całym świecie nowoczesną »wizytówką« naszego miasta”³¹.

Na razie ta arkadyjska wizja daleka jest od rzeczywistości. W pierwszej połowie 2014 roku odłączono ciepłą wodę³², straszono wyłączeniem wind³³. Łódzki Manhattan jest jak wielki tonący transatlantyk.

Galeria Manhattan, pomimo tego, że była stałym punktem w przestrzeni blokowiska, przez wiele lat wpisując się w historię tego miejsca, została zmuszona do wyruszenia w „podróż” i opuszczenia osiedla Manhattan³⁴.

PRZYPISY

- ¹ Zob. np. hz, „Budownictwo tematem dyskusji dziennikarzy z gospodarzami miast,” *Dziennik Łódzki*, nr 180 (1973): 5.
Kas., „1974 Prognozy i nadzieje,” *Dziennik Łódzki*, nr 207 (1973): 5.
- ² Jerzy Lorens, „Łódzkie przeobrażenia,” *Dziennik Łódzki*, nr 177 (1973): 1, 3. Jerzy Lorens był przewodniczącym Prezydium RN miasta Łodzi.
- ³ AP, „70 czyli lepsze mieszkania,” *Dziennik Łódzki*, nr 213 (1973): 1, 2.
- ⁴ A.T., „Miejsce w mrowisku,” *Dziennik Łódzki*, nr 201 (1973): 5.
- ⁵ Leszek Skrzydło, *Łódź, która odchodzi* (Łódź: Muzeum Miasta Łodzi, 2012), 78.
- ⁶ Inga Kuźma, „Badania etnograficzne na łódzkim »Manhattanie«.” Wprowadzenie,” *Journal of Urban Ethnology*, nr 9, (2008): 6.
- ⁷ Według Rema Koolhaasa manhattanizm stanowi doktrynę ukonstytuowaną przez „kulturę zagęszczenia”. Zob. Rem Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork. Retroaktywny manifest dla Manhattanu* (Kraków: Karakter, 2013).
- ⁸ Jarosław Lubiak, „Tworzenie innego miejsca - między archeologią a futurologią,” w: *Inne miejsce. Galeria Manhattan - 20 lat*, red. Aleksandra Talaga-Nowacka, Krystyna Potocka-Suwalska (Łódź: Stowarzyszenie Obszary Kultury, 2011), 28.
- ⁹ Krystyna Potocka-Suwalska, „Od siebie - między marzeniem a spełnieniem,” w: *Inne miejsce. Galeria Manhattan - 20 lat. A Different Place. Manhattan Gallery - 20 Years*, red. Aleksandra Talaga-Nowacka, Krystyna Potocka-Suwalska (Łódź: Stowarzyszenie „Obszary Kultury”, 2011), 8.
- ¹⁰ Film rozpoczyna się słowami artysty: „Nazywam się Józef Robakowski. Mieszkam w dużym wieżowcu przy ulicy Mickiewicza 19 na dziewiątym piętrze. Nasz budynek ma aż dwadzieścia pięter. Jest wspaniały. Położony w samym centrum Łodzi.”
- ¹¹ Krystyna Potocka-Suwalska, „Od siebie - między marzeniem a spełnieniem...,” 7.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ *Przewodnik po Manhattanie*, red. Janusz Byszewski (Łódź: Galeria Manhattan, 1996), strony nienumerowane.
- ¹⁴ Ibidem.
- ¹⁵ Katarzyna Niziołek, „Fotografia uczestnicząca. Od jakościowych badań światów społecznych do interwencji socjologicznej,” *Przegląd Socjologii Jakościowej*, nr 1 (2011): 22.
- ¹⁶ Alicja Froń, „W stronę innych światów,” w: *Warto zapytać o kulturę 3. Obcy, inny, swój*, red. Krzysztof Czyżewski (Białystok-Sejny: Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego, 2008), 259. Cyt. za: John Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967).
- ¹⁷ Froń, „W stronę innych światów...,” 263.
- ¹⁸ Janusz Byszewski, Maria Parczewska, *Sztuka współczesna - instrukcja obsługi* (Warszawa: LET/CSW, 2007), strony nienumerowane. W: Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *Przewodnik po Manhattanie*.
- ¹⁹ „Projekt społeczno-edukacyjny »Przewodnik po Manhattanie« 1995-2010. Pomiędzy.” Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *Przewodnik po Manhattanie*.
- ²⁰ Por. Krystyna Potocka-Suwalska, [bez tytułu], w: *W sprzecznym mieście - dokumenty tożsamości* (Łódź: Galeria Manhattan, 2008), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- ²¹ Ibidem.
- ²² Lubiak, „Tworzenie innego miejsca - między archeologią a futurologią...,” 29.
- ²³ Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *W sprzecznym mieście*. Archiwum pamięci mieszkańców.
- ²⁴ Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *W sprzecznym mieście*. Dyspozycje do wywiadu. Manhattan - Mit - Nostalgia.
- ²⁵ Leszek Skrzydło opisał później historię Manhattanu. Leszek Skrzydło, *Łódź, która odchodzi* (Łódź: Muzeum Miasta Łodzi, 2012).
- ²⁶ „Kim byli Indianie Manhattanu. Inscenizowane spacer z mieszkańcami Osiedla. Joanna Warsza - akcja artystyczna,” w: *W sprzecznym mieście - dokumenty tożsamości* (Łódź: Galeria Manhattan, 2008), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- ²⁷ Zob. Potocka-Suwalska, [bez tytułu] oraz Inga Kuźma i Przemysław Owczarek, „Antropolodzy »w sprzecznym mieście«,” w: *W sprzecznym mieście dokumenty tożsamości* (Łódź: Galeria Manhattan, 2008), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- ²⁸ Piotr Wesołowski, „Akupunktura miasta - zmieniający się pejzaż” (Wrocław, 2010, maszynopis).
- ²⁹ Projekt *W Sprzecznym mieście* zaowocował też dalszymi inicjatywami - między innymi powstał klub Manhattańczyków, kultywujący pamięć o historiach i opowiastkach rodem z Manhattanu. Spotkaniom tym, według założeń, towarzyszyły działania artystyczne. Zob. Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *W sprzecznym mieście*. Projekt składa się z trzech modułów.
- ³⁰ Ewa Rewers, „Marginalizacja interpretacyjnej mocy kontekstu,” *Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni*, nr 36 (2012): 7.
- ³¹ „Komisja Społeczno-Samorządowa S.M. »Śródmieście« w Łodzi, 8 lutego 2008 o 19-tej w Klubie Manhattan wzniesmy lampkę szampana na następne 30 lat istnienia Manhattanu.” Ulotka.
- ³² Po kilku dniach wznowiona została dostawa ciepłej wody, jednak pod pewnymi warunkami.
- ³³ Problemy te związane są ze znacznym zadłużeniem spółdzielni, sięgającym niemal czterdziestu milionów złotych.
- ³⁴ Galerii Manhattan groziło nawet zamknięcie, skończyło się jednak na zmianie siedziby. Nowa lokalizacja znajduje się już poza osiedlem Manhattan, przy ulicy Piotrkowskiej.

BIBLIOGRAFIA

- AP, „70 czyli lepsze mieszkania,” *Dziennik Łódzki*, nr 213 (1973): 1-2.
- Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *W sprzecznym mieście*. Archiwum pamięci mieszkańców.
- Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *W sprzecznym mieście*. Dyspozycje do wywiadu. Manhattan - Mit - Nostalgia.
- Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *W sprzecznym mieście*. Projekt składa się z trzech modułów.
- Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *Przewodnik po Manhattanie*. Projekt społeczno-edukacyjny „Przewodnik po Manhattanie” 1995-2010. Pomiędzy.
- Byszewski, Janusz i Parczewska, Maria. *Sztuka współczesna - instrukcja obsługi*, strony nienumerowane. Warszawa: LET/CSW, 2007.
- Froń, Alicja. „W stronę innych światów.” W: *Warto zapytać o kulturę 3*. Obcy, inny, swój, red. Krzysztof Czyżewski, 259-278. Białystok-Sejny: Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego, 2008.
- hz. „Budownictwo tematem dyskusji dziennikarzy z gospodarzami miast.” *Dziennik Łódzki*, nr 180 (1973): 5.
- Kas. „1974 Prognozy i nadzieje.” *Dziennik Łódzki*, nr 207 (1973): 5.
- „Komisja Społeczno-Samorządowa S.M. Śródmieście w Łodzi, 8 lutego 2008 o 19-tej w Klubie Manhattan wzniesmy lampkę szampana na następne 30 lat istnienia Manhattanu.” Ulotka.
- Koolhaas, Rem. *Deliryczny Nowy Jork. Retroaktywny manifest dla Manhattanu*. Tłum. Dariusz Żukowski. Kraków: Karakter, 2013.
- Kuźma, Inga i Owczarek, Przemysław. „Antropolodzy »w sprzecznym mieście«.” W: *W sprzecznym mieście dokumenty tożsamości*, strony nienumerowane. Łódź: Galeria Manhattan, 2008). Kat. wyst.
- Kuźma, Inga. „Badania etnograficzne na łódzkim »Manhattanie«.” Wprowadzenie.” *Journal of Urban Ethnology*, nr 9, (2008): 5-12.
- Lorens, Jerzy. „Łódzkie przeobrażenia.” *Dziennik Łódzki*, nr 177 (1973): 1, 3.

Lubiak, Jarosław. „Tworzenie innego miejsca - między archeologią a futurologią.” W: *Inne miejsce. Galeria Manhattan - 20 lat*, red. Aleksandra Talaga-Nowacka, Krystyna Potocka-Suwalska, 26-36. Łódź: Stowarzyszenie Obszary Kultury, 2011.

A.T. „Miejsce w mrowisku.” *Dziennik Łódzki*, nr 201 (1973): 5.

Niziołek, Katarzyna. „Fotografia uczestnicząca. Od jakościowych badań światów społecznych do interwencji socjologicznej.” *Przegląd Socjologii Jakościowej*, nr 1 (2011): 22-41.

Potocka-Suwalska, Krystyna. „Od siebie - między marzeniem a spełnieniem.” W: *Inne miejsce. Galeria Manhattan - 20 lat*, red. Aleksandra Talaga-Nowacka, Krystyna Potocka-Suwalska, 6-9. Łódź: Stowarzyszenie Obszary Kultury, 2011.

———. [bez tytułu]. W: *W sprzecznym mieście - dokumenty tożsamości*, strony nienumerowane. Łódź: Galeria Manhattan, 2008. Kat. wyst.

Rewers, Ewa. „Marginalizacja interpretacyjnej mocy kontekstu.” *Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni*, nr 36 (2012): 6-15.

Skrzydło, Leszek. *Łódź, która odchodzi*. Łódź: Muzeum Miasta Łodzi, 2012.

Wesołowski, Piotr. „Akupunktura miasta - zmieniający się pejzaż.” Wrocław, 2010. Maszynopis.

BLANKA BRZOWSKA

W PODRÓŻY MIEJSKIMI ŚRODKAMI TRANSPORTU. ARTYSTYCZNE PROJEKTY PIERRE'A NADILONA I PATRICKA CORILLONA W KONTEKŚCIE ANTROPOLOGII METRA MARCA AUGÉ

“Our memory of places is not based solely on personal experience or historical knowledge. Any place is forgettable, and it is precisely this forgettability that enables it to imprint itself on our minds. Thus, in our brains, the nucleus of each of the cells that make up our memory of places is made up of pure forgetfulness. This oblivion draws to it a form of imagination, like a black hole. In its turn, the imagination that rises up within us will make it possible to develop symbolic legends or landscapes in which we can give life to our personal experience. Then and only then can we share with others what we believe to be intimate knowledge of the world. A journey through the mnemonic neurons of a man from Lyons reacting to various evocations of the Pentes quarter.”

Patrick Corillon¹

Podróż kojarzy się najczęściej z egotycznymi krajobrazami, do których dotrzeć można jedynie pokonując olbrzymie odległości. Artystycznym dokumentem takich podróży staje zapis odmienności, pozwalającej na dostrzeżenie tego, co znajome w zupełnie nowym świetle. Nie inaczej jest z antropologią, która u swoich początków poszukuje „dzikości” odmiennej od tego, co znamy. Podobnie jednak jak praktyka *flânerie* odkrywa na nowo miasto jako teren egzotycznych podróży, tak współczesna antropologia poszukuje obcości za progiem swojego domu. Dobitnym przykładem tego są prace Marca Augé, antropologa współczesności, który swoje najbardziej znane książki poświęca przestrzeniom miejskim, jako nowym badawczym terenom „obcości”. Celem niniejszego tekstu jest przyjrzenie się w jaki sposób artyści kontynuują praktykę *flânerie*, wykorzystując miejskie środki transportu – metro, tramwaj – i posługując się schematami ich działania dla dokumentacji doświadczenia eksplorowania przestrzeni miejskiej. Przewodnikiem w tej podróży będzie antropologia metra Augé, która stanowi frapujące połączenie pracy naukowej (inspirowanej głównie pracami Émile Durkheima i Marcela Maussa) oraz literatury w duchu Marcela Prousta.

Antropologia metra

W pracach Augé, paryskie metro pełni funkcję maszyny pamięci, która dzięki nieoczekiwanym skojarzeniom, jakie niosą ze sobą nazwy kolejnych stacji, otwiera sferę „wewnętrznej geologii”. „Podziemna geografia” miasta splata się z intymnym wymiarem pamięci indywidualnej, przywołując na zasadzie nagłych odkryć dawno zapomniane wydarzenia. Pod tym względem metro przypomina album ze zdjęciami – każda stacja przywołuje konkretne obrazy związane z przeszłymi trajektoriami ruchu. Mapa metra jest zatem dla Augé medium pozwalającym na czytanie przeszłości. Konkretne stacje składają się na swego rodzaju *curriculum vitae*, tworząc obraz kolejnych etapów życia zawodowego i uczuciowego¹. Podejmując się trudu antropologicznej wyprawy, badacz nie stara się zanegować tego osobistego wymiaru doświadczenia, zdając sobie w pełni sprawę z dwuznacznej roli obserwatora zanurzonego w obserwowanej rzeczywistości. Przygląda się jednocześnie innym podróżnym, starając się dostrzec podobieństwa i specyfikę kolektywnego doświadczenia podróżowania metrem. Porównuje codziennych pasażerów do starych żeglarzy, którzy dzięki zdobywanemu latami doświadczeniu dokładnie umieją przewidzieć i wykorzystać wiatr oraz prądy morskie do żeglugi. Codzienne podróżowanie metrem jest zatem rodzajem rzemiosła, którego opanowanie pozwala usłyszeć dźwięk zbliżającego się pociągu (nie dając się oszukać złudnemu echu) i przewidzieć, w których fragmentach podziemnych korytarzy należy przyspieszyć. W dalszej kolejności wiedza taka umożliwia przyjęcie stosownych taktyk korzystania z przestrzeni w wagoniku, wybierając dla siebie najbardziej optymalną pozycję i miejsce podróży. Wreszcie, „podziemne rzemiosło” przekłada się również na eksplorację nadziemnego sąsiedztwa metra: pasażer wysiadając na tych samych stacjach dokładnie wie, jakich punktów orientacyjnych się spodziewać, aby przyspieszyć dalszą podróż, nie poświęcając kolejnym etapom drogi zbędnej refleksji. Z bezrefleksyjności codziennej rutyny wyrwywa niekiedy pasażera nieoczekiwane skojarzenie przywołujące dawne, nieużywane już trasy. Mapa metra staje się również medium pozwalającym na zmianę punktu widzenia, wyrwanie się z automatyzmu, na jaki pozwala znajomość „rzemiosła” (Augé nie bez przyczyny przyrównuje doświadczenie podróży metrem do artystycznej praktyki André Bretona i surrealistów). Zatem, jak pisze autor, konfrontowanie się z metrem, to konfrontowanie się z własnym życiem, którego historia ulega zwielokrotnieniu, dzięki połączeniom (*correspondances*) z różnymi liniami i stacjami². Czytanie metra jest dla badacza również formą kartografii. Tworzone w toku tej praktyki mapy prezentują różne wymiary indywidualnej i zbiorowej historii. „Atlas metra” odkrywa tajniki Francji z różnych momentów jej historii oraz Francji „geologicznej” czy „przemysłowej”, wpisując w jej punkty charakterystyczne indywidualne mapy życia miłosnego, rodzinnego, zawodowego³. Geografia „oficjalna” splata się w tym miejscu z bardziej „sekretną”, intymną, dla której istnieje jeden tylko czytelnik posiadający wiedzę do odczytania zakamuflowanych wskazówek.

Metro widziane w ten sposób jest również narzędziem zmiany, pozwala nie tylko przemieszczać się pomiędzy sferami życia prywatnego i zawodowego, ale również zgłębiać nieznane obszary każdego z nich. Zmiany linii metra umożliwiają poruszanie się pomiędzy różnymi systemami symbolicznymi i praktykami⁴, czego symbolem staje się dla Augé przyrównanie planu metra do planszy gry Monopoly⁵.

Nietrudno znaleźć analogię pomiędzy antropologicznymi wyprawami do metra (których efektem są sytuujące się na pograniczu nauki i literatury refleksje), a XIX-wieczną praktyką *flânerie*, która stawiała sobie za cel eksplorowanie znajomej przestrzeni w taki sposób, aby odkryć w niej fascynującą obcość. Od czasów Charlesa Baudelaire’a stanowiło to inspirację dla artystów, wykorzystujących przestrzeń miejską jako pole działania. Omówione dalej przykłady prac Pierre’a Nadilona i Patricka Corillona, pokazują, w jaki sposób podziemna antropologia metra i *flanerie* spotykają się w praktyce artystycznej, której celem jest dezautomatyzacja doświadczenia przemieszczania się w przestrzeni miejskiej. W ujęciu Augé mapa metra staje się dokumentem życia, w którym poszczególne stacje pełnią funkcje proustowskiej magdaleny, odkrywając dawno zagubione pokłady pamięci. Schemat mapy staje się dla artystów pretekstem do nakładania kolejnych warstw znaczeniowych na istniejące wizualne reprezentacje przestrzeni oraz instrukcje poruszania się w niej. Zaprezentowane dalej przykłady pokazują, w jaki sposób praktyka artystyczna przekształca neutralny z pozoru schemat w dokumentację doświadczenia podróży nie tylko przez przestrzeń i czas, ale również przez różne dyskursy kształtujące owo doświadczenie.

Mapy

Pierre Nadilon (<http://pierrenadilon.com/>) jest francuskim artystą, który przedstawia się jako reprezentant tubizmu, nowej sztuki miejskiej⁶. Tubizm w tym rozumieniu jest praktyką wykorzystującą jako materiał mapy metra. Za jednego z jego prekursorów uznać można Simona Pattersona, którego praca

The Great Bear (1992)⁷ wystawiana jest w Tate Gallery. Praca Pattersona przedstawia mapę londyńskiego metra ze zmienionymi nazwami stacji. Nowe nazwy odnoszą się między innymi do postaci popkultury (aktorów, muzyków, sportowców) czy nauki (inżynierowie, filozofowie), przy czym niektóre z nich są powszechnie znane, inne natomiast znane są tylko specjalistom (np. nazwiska znanych sinologów). Idea pracy opiera się na swoistym spotęgowaniu abstrakcyjności mapy jako reprezentacji miejskiego krajobrazu. Dla Pattersona poszczególne stacje stają się gwiazdami w konstelacji tytułowej niedźwiedzicy, stwarzając nieskończone możliwości improwizowanych połączeń. W ten sposób mapę metra porównać można do nutowego zapisu, będącego jedynie punktem wyjścia do indywidualnej wariacji artysty (sam Patterson przyrównuje działanie przetworzonych map do muzyki⁸).

Jak pisze Nadilon, w jego przypadku spotkanie z tubizmem nastąpiło w momencie, gdy zobaczył w czyimś mieszkaniu z pozoru zwykłą mapę londyńskiego metra. Bliższy ogląd pozwalał na dostrzeżenie niezwykle nazw stacji, jak np. „Semantyka”, „Fordyzm” lub „Leonardo da Vinci”. Tak skonstruowana mapa nie tylko stanowiła swoisty portret zainteresowań gospodarzy, ale stała się punktem wyjścia do interesujących rozmów pomiędzy gromadzącymi się obok niej widzami. Doświadczenie to zainspirowało Nadilona do tworzenia własnych map wedle zasad tubizmu⁹. Na swojej stronie artysta umieszcza manifest owego ruchu¹⁰. Jednocześnie określa go jako formę łączącą w sobie cechy profilu Facebooka, gigantycznej wizytówki, mapy mentalnej, digitalnego dzieła sztuki i rezerwuaru tematów do towarzyskiej pogawędki. Wedle manifestu, tubizm służy swoistemu przejmowaniu metra i wykorzystywaniu go do własnych celów. Praktyka ta umożliwia tworzenie map, które nie tylko nie pomagają w szybszym orientowaniu się w przestrzeni, ale wręcz przeciwnie, można dzięki nim się zgubić, swobodnie podróżując pomiędzy faktami i nazwiskami. Tubizm pozwala również celebrować iluzję i złożoność, a jednocześnie pomaga w nawiązywaniu relacji z innymi ludźmi, ujawniając punkty wspólne, czyli nawiązując do Augé, *correspondances*¹¹. Praktykę tubizmu można też określić jako *mapjacking*, przechwytywanie map jako wizualnych reprezentacji przestrzeni miejskiej i wykorzystywanie ich do wymyślanych przez siebie gier, a jednocześnie dokumentowania własnych podróży – fizycznych i mentalnych. Tubizm można też nazwać designem komunikacji. Jako forma sztuki bliski jest graffiti i innym formom sztuki w przestrzeni miejskiej. Choć podstawą jego działania są cyfrowe narzędzia projektowania, to gotowe prace umieszczane w formie plakatów w przestrzeni publicznej wpisują się w istniejące praktyki sztuki ulicy¹². W formie pragmatycznego narzędzia designu, tubizm może być wykorzystywany do autoprezentacji jako wizualna dokumentacja *curriculum vitae*¹³, lub część kampanii marketingowej¹⁴. Tubistyczne przeróbki obejmują również obszary miejskiej praktyki, których nie bierze pod uwagę zwykła mapa metra, na przykład miejsca zlokalizowania kawiarni¹⁵, toalet¹⁶, dostępności dla niepełnosprawnych¹⁷, sposobów poruszania się z uwzględnieniem pieszych fragmentów trasy i czasu przejazdu¹⁸, czy najlepszego dojazdu do małych teatrów¹⁹. Niektóre z nich są oficjalnie zatwierdzone jako dodatki do istniejących map, inne są efektem lektury odkrywającej nowe, niezaplanowane możliwości eksploracji i korzystania z przestrzeni (choć ich celem nie musi być zrywanie z nawykami percepcyjnymi, lecz po prostu usprawnienie poruszania się po mieście).

Nadilon zauważa, że tubizm bywa krytykowany za wtórność oraz łamanie praw autorskich. W jego mniemaniu jest to jednak praktyka wywodząca się z tradycji zapoczątkowanej przez Marcela Duchampa i sytuuje się na pograniczu sztuki, designu oraz innych praktyk, w zależności od przyjętych założeń i celów. Może zatem służyć rozrywce, ale też podejmować trudne tematy, jak np. mapy dotyczące ruchu mniejszości seksualnych, mapa konfliktu arabsko-izraelskiego²⁰, czy mapa podejmująca temat krytyki mediów na przykładzie gazety *Daily Mail*²¹.

Powstające dzięki praktykom tubizmu prace mają różny stopień złożoności: od prostej zabawy kolorem i kształtem, której efektem jest rysowanie w plan metra małego pieska²², do przetwarzania całych map z wykorzystaniem różnych porządków znaczeniowych i systemów symbolicznych. To drugie, będące obiektem zainteresowania Nadilona, przywodzi na myśl ideę metra jako planszy Monopoly, za Augé. Spojrzenie „z góry” pozwala na dostrzeżenie w jaki sposób przemieszczanie się pomiędzy stacjami przenosi podróżnego w odmienne systemy odniesień (w które wpisywane są dodatkowo indywidualne znaczenia związane z każdą pojedynczą trajektorią). Augé wchodzi na poziom gry podejmując antropologiczną wyprawę poprzez metro i niczym XIX-wieczny *flâneur* zapisuje w notesie wyniki prowadzonych badań oraz autorefleksji (wchodząc tym samym w dyskurs z samą antropologią jako nauką).

Nadilon idzie o krok dalej i dokonuje manipulacji w samej „planszy”, jaką jest mapa metra. Pozwala to na stworzenie „mapy na miarę”, która niczym dobrze skrojone ubranie dopasowuje się do potrzeb użytkownika. Artysta oferuje również na swojej stronie internetowej usługę tworzenia „map na miarę”, zachęcając odwiedzających do wymyślenia własnych map, które miałyby stanowić idealne odzwierciedlenie ich osobowości²³. Można w ten sposób zamówić „portret” swój lub kogoś bliskiego, można również zażyczyć sobie stworzenie dowolnego kulturowego pejzażu z tematem przewodnim wpisanym w znany schemat miejskiego transportu (Nadilon proponuje takie tematy jak chociażby street art, muzyka elek-

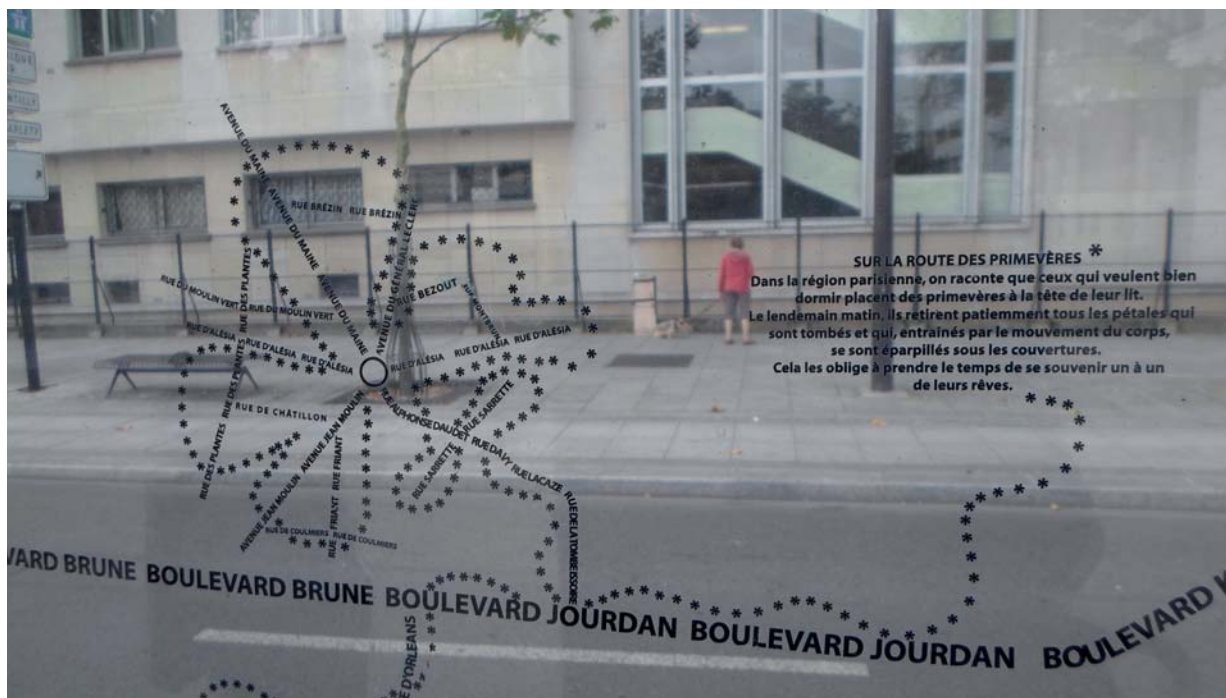
tro, kino nowej fali czy filozofia szintoistyczna). „Portrety” Nadilona tworzone są dzięki informacjom od przyjaciół portretowanego oraz pochodzącym z profilu Facebooka. W sumie składają się one na mentalną mapę metra-życia. Idea indywidualnego odczytania trasy metra, opisywana przez Augé, ulega dzięki temu materializacji. Przetworzona mapa staje się dokumentem osobistej podróży, dla której realne stacje i trasy usytuowane w konkretnych przestrzeniach miasta, stanowią jedynie pretekst, konieczny wzór, umożliwiającą nałożenie własnej sieci znaczeń. W pracy *Portrait S.G.* Nadilon wykorzystuje schemat również innych miejskich środków transportu, przypisując każdemu z nich oraz poszczególnym liniom inne sfery życia portretowanej osoby²⁴. Na mapie *S.G.* krzyżują się zatem linie zainteresowań zawodowych oraz hobbystycznych projektów, ulubionych stron, słuchanej muzyki, przyjaciół i posiadanych kompetencji. „Miejsca przesiadek” pozwalają spojrzeć na całość portretu-mapy z innej perspektywy i dostrzec nieoczekiwane związki pomiędzy odległymi z pozoru sferami życia.

Schemat linii B sieci RER staje się z kolei dla artysty podstawą do stworzenia paryskiego pejzażu, którego kształt wyznaczają piosenki o mieście²⁵. Kolejne stacje noszą nazwy pochodzące od tytułów znanych piosenek. Nie ma tu wielu *correspondances*, RER stanowi szybszą formę transportu niż metro, nie daje zatem, wychwalanych przez Augé, możliwości fantazjowania na temat przecinających się tras, potencjalne przesiadki są jedynie zasugerowane (dla przykładu, na stacji o nazwie *La valse à mille temps* Jacquesa Brela przesiadkę się można do linii C). Zamiast tego, w wersji Nadilona, schemat RER wyznacza rytm poematu, albo może raczej kształt playlisty, stanowiącej swoisty portret Paryża.

Kolejną propozycją francuskiego artysty jest mapa przedstawiająca pejzaż najważniejszych odkryć i wynalazków w historii ludzkości²⁶. Przedstawia ona, wpisaną w schemat transportu miejskiego, historię rozwoju cywilizacji, gdzie poszczególne linie odpowiadają krajom. Śledzenie poszczególnych tras w żartobliwy sposób składa się na obraz danej kultury. Trasa Chin rozpościera się zatem pomiędzy wynalazkiem akupunktury i papieru, po drodze zaś napotykamy stacje makaronu, ognia sztucznych lub klonowania, podczas gdy linia RER Stanów Zjednoczonych z jednej strony rozpoczyna się od Google i rozgałęzia doprowadzając finalnie do Facebooka, odkrycia struktury DNA albo odkrycia Tyranosaura, zaś amerykańska stacja „Zamek błyskawiczny” umożliwia przesiadkę do stacji „Walek do malowania” linii kanadyjskiej. Najbardziej zaskakująca jest chyba końcowa stacja linii rosyjskiej RER, „Tablica Mendelejewa”, która prowadzi do Eurodisneylandu... Jak widać już na podstawie tych kilku przykładów, mapa Nadilona nie ma ambicji przedstawienia historii cywilizacji w pigułce lub też upamiętnienia wielkich osiągnięć człowieka, a raczej podejmuje grę z zasadą pomnikowego upamiętniania ważnych wydarzeń, wpisując je w schemat mapy. Stawia sobie jednocześnie za cel sprowokowanie odbiorcy do poszukiwania nieoczekiwanych skojarzeń, a dzięki przyjęciu postawy dystansu, podjęcia samodzielnej gry z utartymi schematami myślowymi. Przyjęcie takiego wyzwania z pozoru prowokuje do poszukiwania związku pomiędzy wynalezieniem automatycznych drzwi i plazmowego telewizora lub też termometru Celsjusza i architektonicznej konstrukcji minaretu. Podjęcie tej gry wymaga jednak zawieszenia posiadanej wiedzy, a zarazem zanegowania konstruujących ją dyskursów na rzecz tworzonego *ad hoc* alternatywnego modelu świata-kultury, który być może służy jedynie rozrywce, ale jednocześnie staje się ćwiczeniem w subwersywnej lekturze ustanowionego porządku.

Jeszcze bardziej interesująco idea Nadilona prezentuje się na mapie nauk humanistycznych²⁷. Tym razem linie środków transportu przypisane zostają różnym naukom oraz literaturze, zaś stacje posiadają nazwy pochodzące od nazwisk przedstawicieli tych nauk oraz pisarzy. Podobnie jak w poprzednim przykładzie, tu również nie chodzi o stworzenie dokładnego obrazu rozwoju humanistyki, lecz o podjęcie żartobliwej gry, kierowanej do odbiorcy posiadającego kompetencje do swobodnego poruszania się w obszarze naukowego dyskursu. Posiadanie takich kompetencji pozwala na poszukiwanie znajomych tras, ale i natrafianie na nieoczekiwane odkrycia lub zagadki. Uważnego obserwatora nie dziwi zatem możliwość dokonania przesiadki z linii socjologii do tramwajowej linii polityki na stacji „Antony Giddens” (niewielki spacer pozwala też z tej stacji przejść do niebieskiej linii RER psychologii), pokrywanie się linii polityki i filozofii na stacji „Michel Foucault” lub też bliskość stacji „Simone de Beauvoir” i linii polityki. Jednak już bliskość stacji „Thomas Luckman” i „Miguel de Cervantes” prowadzić może do zupełnie nieoczekiwanych wniosków. Równie interesujące jest śledzenie tras, aż do punktów początkowych/końcowych linii, z których nie można się już nigdzie przesiadnąć bez pokonania kilku innych stacji (takimi stacjami są np. „Sigmund Freud”, „Jean-Paul Sartre”, „Bruno Latour”, „Margaret Mead” i „Boris Vian” - choć ta ostatnia umożliwia dotarcie do dworca, a końcowa stacja „Marcel Mauss” doprowadzi nas na lotnisko, jednym słowem, poza mapę...). Ponowne przywołanie mapy jako planszy Monopoli jest tu jak najbardziej adekwatne. Nadilon konstruuje planszę do gry dla humanistów, prowokując do wymyślania jak najbardziej nieoczekiwanych tras i przesiadek, kpiąc jednocześnie z samej formy, która w schematyczny sposób stara się narzucić użytkownikom kolektywny wymiar doświadczenia poprzez podporządkowanie określonym dyskursom (ten kolektywny wymiar metra, jak zauważa Augé, najczęściej niedostrzegany przez mieszkańców, ujawnia się niekiedy w reakcjach turystów, witających okrzykami znane z przewodników turystycznych nazwy stacji nawiązujące do wydarzeń historycznych).

Mapy Nadilona zakładają natomiast kolektywny odbiór i jako takie, dzięki rozmowie, ujawniać mają punkty przecinania się „linii”, *correspondances*. W refleksji Augé doświadczenie metra opiera się na samotności, która nieczęsto przełamywana jest przez kontakt z Innym. Tubiści, jak Nadilon, wychodzą poza samotność antropologicznej obserwacji. Tubizm oznacza pełne zanurzenie w Inności i czerpanie przyjemności, niekiedy poprzez ironiczną grę, z dostrzegania miejsc krzyżowania się tras. We wszystkich powyższych projektach najistotniejsze jest miejsce przecinania się, które kreuje nieoczekiwane znaczenia potęgowane jeszcze przez rozmowę, wymianę poglądów – przypomnijmy, tubizm to inaczej design komunikacji, zatem nastawiony jest na przełamywanie miejskiej samotności. Gra zaczyna się wraz z tworzonymi kombinacjami znaczeń, sugerowanymi przez *correspondances*, zaś wraz z nakładaniem własnych siatek znaczeniowych przez różnych odbiorców poziom skomplikowania wzrasta i daje w zasadzie nieskończone możliwości prowadzenia rozgrywki.



Patrick Corillon, *Fleurs du tramway*, Paryż 2014, fot. Blanka Brzozowska

Przystanek tramwajowy

W inny sposób schemat transportu miejskiego wykorzystuje belgijski artysta Patrick Corillon, który jest wielbicielem miejskich opowieści i zagadek. Duża część z jego prac opiera się na wpisywaniu w krajobraz fragmentów fikcyjnych historii (z których większość dotyczy życia wymyślonego przez artystę pisarza – Oscara Serti). Mogą one być czytane zarówno na miejscu (umieszczone są na przykład w formie tabliczek lub walcowatych obiektów przypominających miejsca do zawieszania ogłoszeń lub informacje dla turystów²⁸), jak i z poziomu strony internetowej, gdzie aktywne elementy ilustracji odsyłają do kolejnych fragmentów opowieści. W ten sposób historie wpisywane są w elementy natury, np. drzewo czy wyspę, ale również w krajobraz miejski, którego reprezentacją jest mapa²⁹. Miejskie opowieści stara się Corillon łączyć z elementami natury, pokazując ich nierozdzielność i jednocześnie przedstawiając „organiczny” charakter przestrzeni miejskiej. Pracą, która najlepiej uwydatnia te cechy jest instalacja *Fleurs de tramway*³⁰ (*Kwiaty tramwaju*), wykorzystująca przystanki tramwajowe w celu zbudowania alternatywnych narracji o mieście – Paryżu. Artysta posługuje się metaforami wziętymi ze świata natury (kwiaty, drzewa), aby opisać i zmodyfikować doświadczenie eksploracji przestrzeni miejskiej. Idea projektu wyrasta z namysłu nad wzajemnymi zależnościami pomiędzy centrum Paryża i przedmieściami. Corillon uważa, że nie ma w nich już pierwotnej hierarchii, lecz przeciwnie, miasto, niczym ekosystem przyczynia się do tego, iż łączą się one we wspólnym rozrastaniu się, czego idealną metaforą są kwiat lub drzewo. Wyrazem owych zależności jest kształt trasy tramwaju, która nie stanowi zamkniętego obiegu, lecz otwiera się na inne,

przecinające ją trajektorie. Tym, co łączy poszczególne części miasta i spaja doświadczenie eksploracji są opowieści. Użyta przez Corillona metafora sugeruje, że rozwidlają się one w kierunkach całkowicie nieprzewidywalnych, tak jak nieprzewidywalny jest ostateczny (o ile uznamy, że taki istnieje) kształt wzrastającej rośliny. Podobnie jak metro u Augé, w pracy *Fleurs de tramway* tramwaj staje się wehikulem wyobraźni, przekraczając tym samym swoją funkcję sprawnego transportowania mieszkańców z jednego punktu do drugiego, stając się maszyną pamięci i opowieści. O ile jednak antropolog skupia się na śledzeniu własnych skojarzeń, wpisujących się w oficjalny dyskurs planu metra, to Corillon proponuje pasażerom konkretny wzór, według którego mogą oni eksplorować przestrzeń, zrywając z percepcyjnymi nawykami, wypracowanymi w toku codziennych podróży. Artysta zaprojektował dwanaście możliwych „spacerów” po mieście, przy czym każdy z nich został wpisany w graficzną formę kwiatu. Schematycznie rozrysowane trajektorie ruchu i przyjmujące odpowiednie kształty zapisane nazwy ulic, składają się na reprezentację konkretnego gatunku kwiatu, któremu towarzyszy każdorazowo umieszczona z boku anegdota. Tak przygotowane wizualizacje „spacerów” wydrukowane zostały na przezroczystej folii i przyklejone do również przezroczystych ścian wiat na przystankach. Rolą wyobraźni podróżnego jest odnalezienie wyobrazonego kwiatu w realnej przestrzeni, zastosowanie konkretnej anegdoty jako klucza do poruszania się, czego skutkiem mogą być narodziny kolejnej anegdoty, dalszego ciągu opowieści rozrastającej się jak roślina. Pasażer staje się dzięki temu *flâneurem*. Rezygnując z oficjalnie nadanej przez schemat transportu miejskiego trajektorii ruchu, przyjmuje za punkt wyjścia fałszywy dokument nieistniejącej trasy, którą urzeczywistnia w swojej wyobraźni. Przejrzyście powierzchni do której przyklejone są schematy „spacerów” pozwala czekającym na przystanku widzieć oba poziomy: realne miasto i nałożony na nie kwiatowy wzór. Ściana wiaty staje się jednocześnie oknem i stroną książki. Przemieszczanie się pomiędzy tymi poziomami pozwala podróżnym na fantazjowanie o innych możliwych trasach. Pod tym względem praca Corillona przypomina fikcyjne mapy metra Nadilona. Artysta poszukuje związku pomiędzy konkretnym „kwiatem” a opisywaną przez niego okolicą. W ten sposób tworzy własną mapę, całkowicie jednak zrywającą z percepcyjnymi nawykami, jakie zostały wypracowywane w kontakcie z licznymi realnymi mapami i schematami. Kwiaty-mapy nie zachowują nawet pozorów pełnienia swojej funkcji – pozorów, które były podstawą ironicznej gry w tubistycznych wariacjach na temat planu metra. Tu zaproponowana zostaje zupełnie inna forma opisu przestrzeni, całkowicie nieprzydatna z perspektywy spieszącego się pasażera, który pragnie sprawdzić jak najefektywniejszą trasę dojazdu do celu. Dla takiego pasażera przystanek – lecz również *correspondances* w metrze – jest chwilowym utrapieniem w podróży, któremu można zaradzić czytając gazetę lub sprawdzając wiadomości w telefonie.

Nietrudno dostrzec w tej pracy inspiracje Baudelairem, zwłaszcza wierszem *Correspondances* (*Oddźwięki*³¹) z tomu *Kwiaty Zła*. W swoistym poszukiwaniu nowych wymiarów synestezji, Corillon, w przeciwieństwie do wielkiego poprzednika, stara się jednak połączyć świat natury i miasta. Jego *Kwiaty tramwaju* stanowią przedłużenie pasów miejskiej zieleni, okalających trasy miejskiego transportu, lecz jednocześnie będące całkowicie niezauważanymi przez pasażerów. Corillon uwydatnia „organiczny” charakter miejskiej tkanki, poszukując baudelaire’owskiej synestezji w owym roślinno-miejskim krajobrazie. Nierozdzielność wrażeń zmysłowych, które wzajemnie się tłumaczą, przekłada się na niemożność podzielenia przestrzeni miasta na schematycznie wydzielone kwartały i części – centrum i peryferie – które wspólnie wzrastają i nie dają się opisać ani wytłumaczyć w oderwaniu od siebie.

Podobnie opisywane przez Augé miasto naziemne i miasto podziemne pozostają ze sobą w organicznym związku, nie pozwalając na oddzielenie tego, co indywidualne od tego, co kolektywne, nieustannie wpisując najbardziej intymne wspomnienia w schemat, dla którego wzorem jest wspólna Historia. Antropolog napotyka na swojej drodze *correspondances* jako linie przecinających się dyskursów wpisanych w mapę, odnajduje swoje własne *correspondances* jako osobiste odniesienia, niczym baudelaire’owskie „oddźwięki” w oddalonych echach tuneli metra. Corillon, w komentarzu do innej pracy, pisze, iż to właśnie skłonność miejsc do bycia zapomnianymi otwiera pole działania wyobraźni. Owe luki pamięci, nieodłącznie związane z miejscami, pozwalają na wypełnianie ich treścią, dopisywanie kolejnych opowieści i dzielenie się nimi z innymi³².

Jakby w komentarzu do pracy Corillona, mieszkaniec Londynu, James Wannerton, cierpiący na neurologiczne zaburzenie synestezji, dokonał tubistycznego przekładu planu metra na smaki, dopełniając tym samym baudelaire’owską analogię – każda stacja ma dla niego określony smak, który zastępuje oficjalną nazwę³³. Każda z przytoczonych opowieści o podróży po mieście – antropologa, artysty, mieszkańca – wnosi element osobisty do owych „luk pamięci”, jakie zawiera w sobie miasto. Dla antropologa staje się to podstawą naukowej refleksji i rozważania nad specyfiką samej antropologii, w której badacz nigdy nie pozostaje w oderwaniu od badanych. Dla artysty, otwiera nowe możliwości praktykowania sztuki miejskiej. Mieszkańcowi, umożliwia natomiast pełniejsze doświadczenie i efektywniejsze korzystanie z miejskiej przestrzeni, negując tym samym założenie planistów o tym, że efektywność zawsze oznacza szybkość.

PRZYPISY

- ¹ <http://www.corillon.net/artPlastique/projetsInteractifs6/03trousOubli/GB/framesetGB.html> (dostęp: 24.08.2014).
- ² Marc Augé, *In the Metro* (Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2002), 4–5.
- ³ Ibidem, 6–9.
- ⁴ Ibidem, 9–10.
- ⁵ Ibidem, 56.
- ⁶ Tom Conley, „Afterword,” w: Marc Augé, *In the Metro* (Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2002), 76.
- ⁷ Rzecz jasna nie chodzi tu o nazwę stylu charakterystycznego dla malarstwa Ferdynanda Légera.
- ⁸ http://briankerr.files.wordpress.com/2009/06/patterson_great_bear85.jpg (dostęp: 24.08.2014). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/patterson-the-great-bear-p77880/text-summary> (dostęp: 24.08.2014).
- ⁹ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/patterson-the-great-bear-p77880/text-summary> (dostęp: 24.08.2014).
- ¹⁰ Pierre Nadilon, „Polis: Tubist Trompe-l’Oeil”, <http://www.thepolisblog.org/2013/10/tubism-pierre-nadilon.html> (dostęp: 24.08.2014).
- ¹¹ O popularności tej praktyki zaświadczyć może chociażby profil na portalu pinterest.com: „Tubism & being a Tubeophile,” <http://www.pinterest.com/furrymonster/tubism-being-a-tubeophile/> (dostęp: 24.08.2014). Satyryczny portal BuzzFeed nazywa tego typu rozrywkę „map porno dla kartofilów” i pokazuje przykład przekształceń, jakim poddawać można mapę metra w Londynie: <http://www.buzzfeed.com/expresident/london-underground-maps-you-never-knew-you-needed> (dostęp: 24.08.2014).
- ¹² Pełen tekst manifestu dostępny pod adresem: <http://pierrenadilon.com/what-does-tubism-mean-en/> (dostęp: 24.08.2014).
- ¹³ Nadilon, „Polis: Tubist Trompe-l’Oeil.”
- ¹⁴ Michel Reibel, „Mappingrama - le blog de Michel Reibel: CV Resume Map,” <http://mappingrama.blogspot.fr/p/cv-resume-map.html> (dostęp: 24.08.2014).
- ¹⁵ <http://1.bp.blogspot.com/eljguxVF7nl/UVHAB69eTJI/AAAAAAAAAD4/hcMV2WY5z88/s1600/Affiche+finale+OK+2013+mars.jpg> (dostęp: 24.08.2014). <http://www.coloribus.com/adsarchive/prints/axe-deodorant-subway-map-8268255/> (dostęp: 24.08.2014).
- ¹⁶ <http://image-store.slidesharecdn.com/522031e0-89a8-11e3-a527-12313d1c2285-original.jpg> (dostęp: 24.08.2014).
- ¹⁷ <http://www.tfl.gov.uk/cdn/static/cms/documents/toilets-map.pdf> (dostęp: 24.08.2014).
- ¹⁸ <http://londonist.com/2011/11/accessible-tubemap.php> (dostęp: 24.08.2014).
- ¹⁹ <http://www.london-tubemap.com/index.php> (dostęp: 24.08.2014).
- ²⁰ <http://londonist.com/2013/07/smalltheatres.php#comment-975820044> (dostęp: 24.08.2014).
- ²⁰ <http://pierrenadilon.com/racines-dun-conflit/> (dostęp: 24.08.2014).
- ²² <http://londonist.com/2011/09/alternative-tube-maps-the-daily-mails-moral-underground.php> (dostęp: 24.08.2014).
- ²³ <http://www.pinterest.com/pin/531776668471561683/> (dostęp: 24.08.2014).
- ²⁴ <http://pierrenadilon.com/commander-votre-map/> (dostęp: 24.08.2014).
- ²⁵ <http://pierrenadilon.com/portrait-de-s-g/> (dostęp: 24.08.2014).
- ²⁶ <http://pierrenadilon.com/paris-en-chansons/> (dostęp: 24.08.2014).
- ²⁷ <http://pierrenadilon.com/discoveries-inventions/> (dostęp: 24.08.2014).
- ²⁸ <http://pierrenadilon.com/sciences-humaines-5/> (dostęp: 24.08.2014).
- ²⁹ <http://www.corillon.net/artPlastique/promenades12/10reserveNaturelle/GB/framesetGB.html>. <http://www.corillon.net/artPlastique/promenades12/centre/GB/framesetGB.html> (dostęp: 24.08.2014).
- ³⁰ <http://www.corillon.net/artPlastique/promenades12/12siesteDsLesBois/GB/frameSetGB.html>, <http://www.corillon.net/artPlastique/promenades12/05dansLlile/GB/frameSetGB.html>, <http://www.corillon.net/artPlastique/projetsInteractifs6/01paysagesMemoire/GB/framesetGB.html> (dostęp: 24.08.2014).
- ³¹ <http://www.corillon.net/artPlastique/transportsCommun/autourParis/GB/frameSetGB.html> (dostęp: 24.08.2014).
- ³² „Natura jest świątynią, kędy słupy żywe
Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.
Człowiek wśród nich przechodzi jak symbolów lasem,
One mu zaś spojrzenia rzucają życziwe.

Jak oddalone echa, wiążące się w chóry,
Tak sobie w tajemniczej, głębokiej jedności,
- Wielkiej jako otchłanie nocy i światłości -
Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory.

Są aromaty świeże jak ciała dziecinne,
Dźwięczne i niby łąki zielone: są inne
Bogate i zepsute, silne, triumfalne,

Które się rozlewają w światy idealne,
Jak ambra, benzoina, jako piżma wonie,
Gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie.”

Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*. Tłum. Antoni Lange (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994).

BIBLIOGRAFIA

- Augé, Marc. *In the Metro*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2002.
- Baudelaire, Charles. *Kwiaty zła*. Tłum. Antoni Lange. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994.
- Nadilon, Pierre. „Polis: Tubist Trompe-l’Oeil.” <http://www.thepolisblog.org/2013/10/tubism-pierre-nadilon.html>.
- Reibel, Michel. „Mappingrama - le blog de Michel Reibel: CV Resume Map.” <http://mappingrama.blogspot.fr/p/cv-resume-map.html>.
- Riley-Smith, Ben. „What do London Underground stops taste like?” <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/road-and-rail-transport/10257633/What-do-London-Underground-stops-taste-like.html> (dostęp: 24.08.2014).

Transborder Immigrant Tool Project

JASON NAJARRO, Cognitive Science, UCSD RICARDO DOMINGUEZ, Visual Arts, UCSD BRETT STALBAUM, ICAM MICHA CARDENAS, Visual Arts, UCSD

Background

Each year, thousands of people attempt to traverse the unforgiving desert terrain that makes up the United States-Mexico border. Hundreds of those migrants lose their lives to the elements due to the inability to discern where they are in relation to where they have been and which direction they need to go.

Migrant Deaths Along U.S.-Mexico Border



Objective

The goal of the project is to help reduce the number of deaths along the border by developing a common cell phone device into a navigation tool that will help migrants locate life saving resources in the desert such as water caches and safety beacons.

Motorola i455

- > GPS Enabled
- > Inexpensive (\$40)
- > Supports J2ME Applications
- > No service required for GPS functionality



Research

Understanding the Context of Usage

In order to save lives, the tool must prove operable in hands of users who are inexperienced with mobile devices, in the context of extreme weather conditions and a tense social environment. Significant time was spent researching the context of usage to help guide the design for a cell phone software application. Here is some of what was learned:

- > The non-literacy rate among migrant population is high.
- > Not all speak Spanish but also various indigenous languages.
- > Device most likely to be used at night.
- > Humanitarian groups want to keep their water stations protected.
- > Border patrol will arrest those who they suspect of being guides

Design Inspiration



"Dowsing, or water witching, refers to practices which some people claim enables them to detect hidden water, metals, or other objects, usually obstructed by land. The movement or vibrations of the apparatus, such as a Y-shaped twig, are used in the practice."

Dowsing.
<http://en.wikipedia.org/wiki/index.php?title=Dowsing&oldid=155844709> (last visited Sep. 10, 2007).

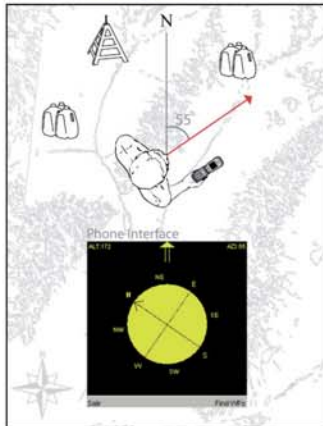
Design Advantages

- > Provides user with greater situational awareness.
- > Dowsing paradigm better maps to users' preconceived notions of how GPS technology functions.
- > Depth of menu navigation is reduced, a major benefit for non-literate users.
- > While traveling, tactile feedback frees user from phone display interface, allowing user to concentrate on the surrounding environment.

Results

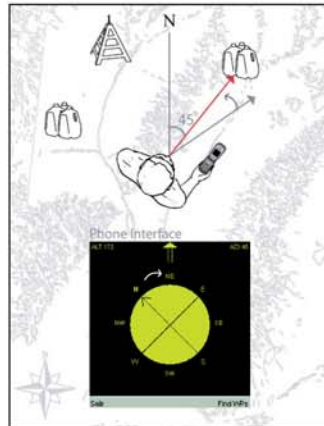
A beta version of the Transborder Immigrant Tool was programmed on the J2ME platform and deployed on a Motorola i455 cell phone. Below is a demo of the tool's main operation.

1. Normal Navigation



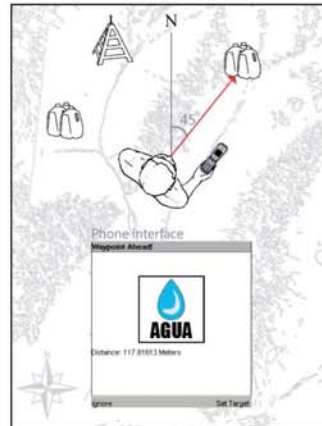
While walking with the device in hand, the mobile interface represents a traditional compass interface

2. Course Alteration



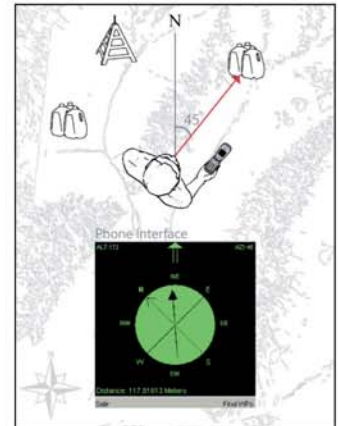
If the user changes his or her direction of travel, the compass face will adjust to represent the user's new course.

3. Waypoint Detection



When the direction of travel is equal to angle between true north and the position of some life-saving resource, an alert will appear with information pertaining to the resource ahead.

4. Target Destination Set



When the user chooses to search for a resource, an arrow on the compass face will always guide the user to the destination even when the user changes his or her course.



ANNA NACHER

TELETECHNOLOGIE, LINIE I CYFROWE ŚLADY. OD SYTUACJONIZMU I LAND ARTU DO SZTUKI MEDIÓW LOKACYJNYCH

Mapa jest domeną linii – na liniach opiera się także nasza orientacja w przestrzeni. Patrząc na mapę, odruchowo szukamy punktów, ale i granic: państwowych, granic między poziomami wysokości, rzek oddzielających górskie pasma i wreszcie śladów ludzkiego ruchu przybierających postać arterii komunikacyjnych. Brytyjski antropolog, Tim Ingold, w książce poświęconej właśnie liniom: różnym ich formom oraz konsekwencjom egzystencji w kulturze, rozpoczyna od refleksji na temat zróżnicowanych rodzajów linii¹. Mogą one być wszak ciągle, przerywane, ledwo zaznaczone; mogą być śladem, osnową, kierunkiem i wektorem. Zbyt często chyba myślimy o linii w niewystarczająco sproblematyzowany sposób, przyjmując linearność za oczywiste przeciwstawienie tego, co nieciągle, fragmentaryczne i złożone. Ingold pyta: „Dlaczego sama wzmianka o »linii« i »linearności«, dla wielu współczesnych myślicieli oznacza wizję rzekomego ograniczenia umysłu i sterylności, a także logikę jednowartościową nowoczesnego myślenia analitycznego?”² Jak się okazuje, w kontekście jego książki (a także przywołanych tutaj praktyk artystycznych), jest to pytanie zasadne. Innym fascynującym zagadnieniem jest performowanie linii, zwłaszcza zaś proces powstawania pewnych jej rodzajów – zwłaszcza w otwartym środowisku oraz w tych formach reprezentacji, które oznaczają translację trójwymiarowej przestrzeni na dwuwymiarową płaszczyznę. Chciałabym prześledzić – podążając nieco, nomen omen, tropami wyznaczonymi przez Ingolda, pewien szczególny aspekt praktyk artystycznych mocno związanych z mobilnością, specyfiką miejsca i przestrzeni. Interesuje mnie mianowicie zjawisko, które nazwałabym subwersją linii prostej o ciągłym charakterze w kontekście efektywności komunikacji (w podwójnym znaczeniu terminu: komunikacji znaczeń opartej na różnym lokowaniu kresek i linii w kulturze pisma oraz komunikacji jako transportu, dla którego podstawą jest linia prosta szybkiej kolei, autostrady czy korytarza powietrznego) oraz w kontekście granic (zwłaszcza granic państwowych, ale zasadniczo wszystkich granic o charakterze formalnym i urzędowym, które zazwyczaj są oznaczane wyrazistą kreską). Tytułowa klamra – od sytuacjonizmu i land artu do sztuki mediów lokacyjnych – nie powinna być jednak traktowana jak linia ciągła, a raczej jako informacja o punktach odniesienia, między którym rozciąga się obszar niełatwy do zmapowania, choć sprawiający wrażenie dobrze znanego i oczywistego. Taka konstrukcja wyводу wydaje mi się podwójnie uzasadniona: po pierwsze dlatego, że wielu projektach napięcie między różnymi rodzajami linii jest bardzo wyraźne, po drugie zaś dlatego, że – jak wskazuje Ingold – kwestia linii ma istotny związek z rozumieniem miejsca. Według brytyjskiego antropologa „aby stać się miejscem, każde »gdzieś« musi znajdować się na jednej lub wielu trajektoriach ruchu prowadzącego gdzieś indziej. Życie toczy się (...) wzdłuż takich trajektorii, nie tylko w konkretnych miejscach – a te trajektorie są jakimś rodzajem linii”³. Sądzę, że to zagadnienie można usytuować w samym centrum serii artystycznych pytań o poruszanie się w przestrzeni oraz ślady, jakie zostawia taka aktywność – uwzględniając także współczesne środowisko teletechnologiczne, w którym ruch zostaje zapisany w postaci cyfrowego śladu i sekwencji danych. Trzecim wreszcie powodem wprowadzenia takiej klamry jest świadomość samych artystów: nieprzypadkowo wśród mniej i bardziej odległych źródeł sztuki mediów lokacyjnych (oprócz oczywistego

w tym kontekście odniesienia do sytuacjonistycznego dryfu) Julian Bleecker i Jeff Knowlton wymieniają m.in. land art⁴. Parantele z land artem podkreślają także artyści, których prace uznawane są bardziej za przykład nowej formy narracji niż sztuki lokacyjnej – *Spiral Jetty* i inne prace Smithsona przywołuje m.in. Jeremy Hight, współautor projektu *34 North, 118 West* (uznawanego za pierwszą narrację lokacyjną, stworzonego wspólnie z Naomi Spellman i wspomnianym już Jeffem Knowltonem)⁵.

Sztuka meandrowania

Bardzo interesująco z tego punktu widzenia jawi się zatem opis zawarty na stronie *The Pollinators*, platformy funkcjonującej jako miejsce wymiany doświadczeń zawiązanego w 2012 roku projektu *Peregrini*, będącego zresztą częścią większego przedsięwzięcia, *Resilients*. Ma ono polegać na „przekształceniu pojęcia »wytrzymałości« w konkretne praktyki, jak podróże międzynarodowe, sytuacje eksperymentalne i laboratoria codzienności (*real-life-labs*)”⁶. Mieszczą się tutaj eksperymenty z miejskim ogrodnictwem, samowystarczalnością w warunkach żeglugi na niewielkiej łodzi oceanicznej, możliwościami reakcji wobec środowiska technologicznego, w którym funkcjonują drony, czy z projektowaniem uwzględniającym odporność na zmianę klimatyczną. Będący częścią *Resilients* serwis *The Pollinators* został określony mianem „platformy kreatywnego meandrowania”⁷ i jest krytyką zamiany form podróżowania typu *slow* (pielgrzymka, transhumancja, sezonowe podróże handlowe, spotkania rodzinne i podróże wędrownych dostawców rozrywki) w podróże o wymuszonej „mechanicznej efektywności”⁸. Mówiąc krótko, doświadczenie, w którym wędrowanie było tak samo istotne jak cel do którego prowadziło, zamieniło się w możliwie racjonalne i efektywne przemierzenie trasy od punktu A do punktu B w jak najszybszym czasie. Projekt *Peregrini* reprezentuje bardzo interesujące starcie między myśleniem w kategoriach ciągłych linii prostych oraz poruszania się zgodnie z logiką mniej efektywnych form podróży. W czerwcu 2012 roku dziewięcioosobowa grupa artystów ze Szwecji, Holandii, Belgii i Chile wyruszyła w podróż rowerową wyznaczoną przez arbitralny gest złożenia mapy według linii prostej – w ten sposób została wyznaczona trasa między Bałtykiem a Adriatykiem, między Koszalinem a chorwacką wyspą Rab, gdzie pomysł narodził się podczas warsztatów. Podróż rowerowa oczywiście wyznacza trasę, która w znacznej mierze jest odstępstwem od linii prostej – jest także przeciwieństwem efektywności przemysłowych form przemieszczania się. W przypadku tego obficie udokumentowanego projektu, było to tym bardziej oczywiste, że jego uczestnicy realizowali jednocześnie własne interwencje artystyczne: np. w przypadku Patricka de Koninga chodziło o ustawienie po drodze dwunastu przenośnych kapliczek. *The Pollinators/Peregrini* weryfikują znaczenia towarzyszące aktowi sprowadzenia wszelkich zróżnicowanych form podróżowania do konceptu „turystyki”, zawierającej w samej swojej istocie formy przemysłowe, perfekcyjnie zorganizowane i kolonialne. Świadczy o tym również współczesna proliferacja form zorientowanych opozycyjnie lub wrogo wobec modelu turystyki zorganizowanej, uprawianej w „turystycznych gułagach” gigantycznych ośrodków wczasowych, najczęściej wyłączonych z lokalnej specyfiki i wpisanych w globalne przepływy ekonomiczne i kulturowe. Sądzę jednak, że warto tę krytykę poprowadzić głębiej, przyglądając się temu, co nazywam tutaj subwersją linii prostej.

Genealogie i inspiracje tego rodzaju projektów są zazwyczaj dosyć jasne. Nie sposób nie przywołać kontekstu sytuacjonistycznego dryfu (czyli *dérive*, pojęcia zaproponowanego przez enigmatycznego Ivana Chtcheglova (Gillesa Ivaina) w tekście „Formulaire pour un urbanisme nouveau” opublikowanym w pierwszym numerze *Internationale Situationniste* z 1953 roku⁹.

Ten kontekst jest od lat eksplorowany przez bardzo zróżnicowane praktyki artystyczne, których podstawą jest spacer. Sytuacjoniści przejęli zresztą dziedzictwo dadaistycznych i surrealistycznych performance miejskich, które Francesco Careri nazywa anty-spacerami (prowadziły najczęściej do raczej nieatrakcyjnych rejonów miejskich lub były próbą aktywowania onirycznego, wyobraźniowego charakteru miejskich przestrzeni czy wręcz próbą osiągnięcia transu)¹⁰. Wydaje się zresztą, że psychogeografia cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem nie tylko wśród artystów, ale także wśród osób praktykujących alternatywne, eksperymentalne modele wytwarzania wiedzy o mieście i jego przestrzeniach.

Kolejny etap trajektorii projektów artystycznych opartych na chodzeniu czy spacerze wiedzie od spacerów Hamisha Fultona (*The Pilgrim's Way* czy *A 21 Day Coast to Coast Walking Journey Japan*), Richarda Longa (w serii jego „Linii”, m.in. *A Line Made by Walking England*, *Walking a Straight 10 Mile Line Forward and Back – Shooting Every Half Mile*, *Snowball Track*, *A Ten Mile Walk England*), Dennisa Oppenheima (*Ground Mutation – Shoe Prints*), Waltera De Marie (*One Mile Long Drawing*) przez *Free-Flux Tours* organizowane przez grupę Fluxus po aktywność włoskiej grupy Stalker/ON (Osservatorio Nomade), do której prócz architekta Petera Langa można zaliczyć także wspomnianego Francesco Careri i Lorenzo Romito i działania z obszaru sztuki mediów lokacyjnych. W ramach tej ostatniej

serii można przywołać choćby instalację *Drift* Teri Rueb (2004), *Transborder Immigrant Tool* Ricardo Rodriguez i B.a.n.g. Lab (2007-2010), *Biomapping* Christiana Nolda (od 2004 roku), *Border Bumping* Juliana Olivera (2012), żeby wymienić tylko kilka z całego szeregu projektów określanych tym mianem w połowie lat pierwszych dwudziestego pierwszego wieku, na czele z jedną z najwcześniejszych inkarnacji, *AmsterdamREALTIME* zrealizowaną przez Waag Society przy współpracy z Esther Polak i Jeroenem Kee (2002)¹¹. Bodaj najbardziej radykalnie jawi się ideowy gest Hamisha Fultona, który oznajmia: „Nazywam się »chodzącym artystą« i odrzucam całą historię sztuki, która mówi, że moja działalność przynależy do kategorii land artu (rzeźby w otwartej przestrzeni) – dla mnie chodzenie jest formą sztuki samą w sobie (...) Chodzenie jest doświadczeniem, nie obiektem (...)”¹². Praktyka Fultona ewoluowała zresztą na przestrzeni blisko pięćdziesięciu lat aktywności artystycznej: z czasem artysta zaczął proponować formy grupowe, jak np. projekt *Walking East Walking West*, zrealizowany we wrześniu 2014 roku, w ramach wystawy *Schwindel der Wirklichkeit* w berlińskiej Akademii der Künste. Stalker proponuje zaś praktykę transurbancji (*transurbance*) przez analogię do transhumancji, czyli pasterstwa nomadycznego, polegającą na eksplorowaniu fragmentów miejskiej pustki, obszarów pozostawionych na obrzeżach, wymykających się zagospodarowaniu często przez przypadek, pozostawionych swojemu losowi¹³. Transurbancja jest jednak przede wszystkim ćwiczeniem z partycypacji: często służy poznaniu miejsc widzianych przez pryzmat znaczeń, opowieści i miejskich legend kultywowanych przez mieszkańców rejonów defaworyzowanych. Dla Petera Langa, architekta wywodzącego się z grupy Stalker/ON, miejski spacer staje się rodzajem podstawowego laboratorium pracy architekta, który chciałby tworzyć swoje prace w dialogu z konkretnymi miejscami. Najświeższa fala renesansu psychogeografii przejawia się w całej serii warsztatów, publikacji i w blogosferze (warto zwrócić uwagę zwłaszcza na praktykę kontrturystyki i mitogeografię Phila Smitha, która polega na przeniesieniu psychogeograficznego dryfu poza miasto¹⁴).

Nie chodzi jednak o skatalogowanie rozlicznych projektów artystycznych, dla których podstawą staje się spacer; to zresztą zostało już zrobione¹⁵. Ważniejsze wydaje się być to, że dryf, zaprojektowany przez Ivaina [Chtcheglova] i Deborda jako badanie swoistej – dodajmy przy tym: intersubiektywnej – podświadomości miasta, może być odczytywany jako praktyka opozycyjna wobec dyskursu nowoczesnej metropolii zorientowanej na geometryczność i efektywność komunikacyjną wyrażoną w podążaniu zgodnie z logiką linii prostych, wyznaczających najkrótsze trasy przemierzania przestrzeni (bodaj najlepiej ucieleśniają tę logikę systemy miejskiego transportu, zwłaszcza metro). Takim właśnie rodzajem sprzeciwu może być działanie, które Gilles Ivain [Chtcheglov] określił jako „ciągłe dryfowanie” (*continuous drifting*)¹⁶, wymierzone w obowiązujące kartografie oraz standaryzację kultury miejskiej, a inkorporujące niespodzianki, zaskoczenia i zerwania ciągłości. To czasoprzestrzenne continuum fragmentaryczności i otwartości miejskiego doświadczenia zyskało sobie dodatkowy wyraz w debordowskiej teorii sytuacji, inspirowanej teorią „momentu” Henri Lefebvre’a. W jej myśl, w łonie statycznego czasu kapitalistycznej alienacji osadzonej w podporządkowaniu życia rygorom produkcji i konsumpcji dochodzi do erupcji „życia” – potężnej siły, której nie sposób zinstrumentalizować; kategorii, która w rozumieniu sytuacjonistów i samego Lefebvre’a stawiała opór kapitalistycznej homogenizacji. Dla Deborda (ale i dla Ivaina [Chtcheglova]) figura wędrowki miała poza tym do odegrania znacznie poważniejszą rolę: mogła „przywrócić różnorodność i autonomię miejsc, w sposób, który nie pociągnie za sobą ponownego zakorzenienia; a co za tym idzie, przywrócić autentyczne wędrowki w ramach autentycznego życia, życia pojmowanego jako wędrowka i w tej wędrowce odnajdującego swój cały sens”¹⁷. A zatem to właśnie wędrowka, podróż, która jest celem samym w sobie, miała być sposobem wyjścia poza alienację i standaryzację przestrzeni społeczeństwa późnej nowoczesności (bo „miłość do szybkości” miała być przecież „przetransponowana na plan umysłu”¹⁸).

O liniach i ich materializacjach

Wedle znanego powiedzenia zaczerpniętego z jednego z manifestów, psychogeografia miała być „nauką o relacjach i przestrzeniach”. W teorii dryfu zaproponowanej przez Deborda, poddająca się jego porządkowi osoba miała zrezygnować z wszelkich ustalonych modusów zorganizowanego przemieszczania się, ale także z innych ram organizujących regularne życie: pracy, wypoczynku, związków z innymi. W zamian oczekiwano, że dryfujący podmiot będzie skłonny do zaangażowania się w to, co spotyka go/ją po drodze. Był w tym także silny pierwiastek performowania miasta, stwarzanego za pomocą sekwencji kroków, które dla Michela de Certeau¹⁹ były silnie dyskursywne, ale jednocześnie wyposażone w moc sprawczą, jak rodzaj aktów mowy w ruchu. To równie ważny wątek w rozważaniach Henri Lefebvre’a, którego związki z sytuacjonizmem są niekwestionowane, choć po konflikcie z Guy Debordem w latach sześćdziesiątych jego postać była sprowadzana najczęściej na drugi plan. Jednym z najciekawszych wątków *Production of Space*

– nie zawsze w pełni dostrzeganym przez badaczy skoncentrowanych głównie na słynnej lefebriańskiej triadzie modusów przestrzennych – jest kapitalistyczna redukcja przestrzeni społecznej i przeżywanej, do mentalnych, abstrakcyjnych modeli. W samym jej sercu tkwi „strategia stabilizacji wiedzy w dyskursie”²⁰, a to oznacza predylekcję do uwzględniania wypowiedzi zapisanych za pomocą zestawu znaków języka werbalnego (czy szerzej – jakiegokolwiek systemu semiotycznego, włącznie z wizualnością). Idee Lefebvre’a współbrzmia tutaj z podejściem Michela de Certeau, (który zresztą przywołuje Lefebvre’a jako badacza codzienności), wskazującego na niebezpieczeństwo dyskursywizacji tego, co kryje się w sferze praktyk i działania (a raczej na pewne pułapki towarzyszące temu procesowi). Jednocześnie praktyka performowania miasta za pomocą spacerów odpowiada temu, co pisał Ingold: życia rozgrywającego się wzdłuż ścieżek, nie tylko w stacjonarnie rozumianych miejscach. To chyba tutaj osadza się w najpełniejszym zakresie opozycyjność dryfu. Sęk bowiem nawet nie w tym, że to sposób poruszania się, który radykalnie zrywa z ustatycznioną i skonstruowaną (Lefebvre powiedziałby – abstrakcyjną) miejską przestrzenią. To raczej sposób poruszania się w przestrzeni, który narusza jednolitość i homogeniczność reprezentacji; stara się umknąć dyskursowi, który stanowi o abstrakcji modeli jej opisu zależnych od porządku aktualnej władzy. Tak bowiem można interpretować dobrze znaną praktykę tworzenia map, które nie odzwierciedlały terytorium, albo raczej czyniły z niego zestaw puzzli lub niekoherentnych, fragmentarycznych skrawków, częściowo tylko znajdujących punkt odniesienia. Tym właśnie byłaby mapa Paryża sporządzona przez Gillesa Ivaina [Chtcheglova] i wystawiona w ramach letrystycznej ekspozycji *66 métagraphies influentielle* w Galerie du Passage w 1954 roku: na odwzorowanie Paryża zostały naklejone archipelagi i wyspy z zupełnie innych miejsc na świecie. Podobną praktykę można odnaleźć także w *Fin de Copenhague* Asgara Jorna (autor spreparował wybrzeże Danii) oraz w bardziej znanych sytuacjonistycznych mapach: *Guide psychogéographique du Paris*, *The Naked City: illustrations de l’hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique* oraz w *Memoires* Guy Deborda. Będzie to więc zatem także naruszenie fundamentu modeli abstrakcyjnych, które zasadzają się na koherencji znaków w kulturze druku, przede wszystkim pisma oznaczanego kreską ciągłą i nie pozostawiającą wątpliwości. Potwierdzeniem może być aktualna diagnoza Claire Bishop, pobrzmiewająca kryzysem reprezentacjonizmu: zauważanym przynajmniej od czasów sztuki konceptualnej, ale wzmocnionym współcześnie za sprawą wiązek technologii, w której istotniejszy niż obraz staje się cyfrowy ślad, najczęściej niewidoczny: „Z perspektywy historii sztuki, *dérive* oferuje niewiele, jeśli chodzi o analizę wizualną”²¹.

Interesująco jawią się tutaj praktyki znane ze sztuki land artu – przede wszystkim z działań Hamisha Fultona i Richarda Longa. Francesco Careri wprowadza w odniesieniu do obu artystów pewien istotny podział: na działania, które pozostawiają ślady w terenie oraz takie, które się bez nich odbywają. Tę pierwszą praktykę ucieleśniają na przykład wspomniane już prace Richarda Longa z cyklu *A Line...*, rozpoczęte przez *A Line Made By Walking England*, 1967 (która polegała na wydeptaniu ścieżki na trawniku, później udokumentowanej na fotografii przez artystę) i kontynuowane pracami realizowanymi na podobnej zasadzie w wielu innych miejscach Ziemi (*A Line in Peru*, 1972; *A Line in Ireland*, 1974; *A Line in Himalayas*, 1975; *A Line in Australia*, 1977; *A Line in Bolivia*, 1981; *A Line in Scotland*, 1981). Formy reprezentacji mogły być różne, często przybierały postać znaków o charakterze indeksalnym, kiedy Long tworzył w galeriach lub muzeach instalacje z zebranych w trakcie wypraw materiałów, lub – jak w trakcie działania *Walking a Straight 10 Mile Line Forward and Back – Shooting Every Half Mile* – fotografii wykonywanych w dokładnie odmierzanych interwałach i połączonych później w jedną sekwencję filmową. Jest zresztą znaczące, że film Gerry Schuma *Land Art* z 1969 roku, w którym się one znalazły, był próbą eksperymentalnej formy reprezentacji działań land artu, nie mieszczącej się – zdaniem autora – w dotychczas wypracowanych formach dokumentacji artystycznej. Prace Hamisha Fultona z kolei wyznaczają biegun przeciwny – działań, które nie oznaczają terenu, nie wprowadzają weń żadnego śladu ani obiektu, ale nie są także czysto konceptualne. Pozostaje po nich forma dokumentacji: fotograficznej oraz multimodalnej, jak w przypadku poezji, którą Careri nazywa „poecią geograficzną”, stanowiącą rodzaj swoistej kartografii. Nawet jednak w przypadku kolejnych realizacji linii Longa mamy do czynienia z ciekawą praktyką: powstające linie są materializacjami ulotnymi i nietrwałymi. Tak jest w przypadku otwierającej całą serię pracy *A Line Made by Walking England* (1967), w wyniku której powstała wydeptana w trawie ścieżka w linii prostej (zobrazowana w postaci fotografii, co w przypadku prac land artowych jest – jak wspomniałam - równie istotne). *A Ten Mile Walk England* (1968) jest wyraźnym przywołaniem opozycji między liniami prostymi w kartografii a koniecznością meandrowania w terenie: artysta nakreślił linię prostą na mapie turystycznej Exmoor wzbogacając ją słowem „Start” przy końcu linii a później zrealizował spacer w terenie, który znacznie odbiega od linearnego zamierzenia. Jak widzimy – odniesienia do tej realizacji wydają się w przypadku projektu *Peregrini* nieuniknione. W rzeczywistości linie kreślone przez Richarda Longa w terenie (jak *A Line in the Himalayas*, 1975) i w galerii (np. *A Line of 682 stones*) są znakomitą ilustracją problematyki eksplorowanej przez Tima Ingolda: wpisując się w porządek geometryczny artysta dokonuje jednocześnie jego subwersji ze względu na nieoczywistą materializację trajektorii. Ta

materializacja ma zresztą ambiwalentny charakter nie tylko ze względu na szczególny, procesualny sposób inskrypcji (ułożone kamienie, kolejne fazy wydeptywania ścieżki itp.). Równie ważne jest to, że ontologia dzieła jest rozpięta między terenową realizacją, której często nikt poza artystą nie widzi oraz dokumentacją fotograficzną stanowiącą indeks, ale jednocześnie nie do końca tożsamą z samym dziełem.

Teletechnologie: linie cyfrowego śladu vs. dyslokacje

Z tej perspektywy projekty realizowane za pomocą mediów lokacyjnych (czyli w rozmaitych wariantach mediów sieciowych, w których skład wchodzi łączność bezprzewodowa oraz technologia GPS) wprowadzają pewną istotną komplikację. Choć Lefebvre, analizując społeczne mechanizmy wytwarzania przestrzeni nie mógł znać zrębów współczesnych geomediów, to jego słowa brzmią dzisiaj nadzwyczaj adekwatnie: „nie doceniać, ignorować, pomniejszać znaczenie przestrzeni oznacza przyczynić się do przecenienia tekstów; tego, co zapisane oraz systemów zapisu, podobnie jak tego, co pisalne i czytalne – aż do przypisania im monopolu na inteligibilność”²². Jeśli przyjrzyć się temu, jak olbrzymiego znaczenia w odniesieniu do mediów lokalizacji nabierają współcześnie kwestie związane z analizą tzw. *big data* i jak stopniowo dane oraz metody ich wizualizacji zaczynają pełnić funkcję najistotniejszego mechanizmu współczesnych metod produkcji wiedzy o świecie (podlegając jednocześnie radykalnemu utowarowieniu), to w świetle tych słów proces faworyzowania i fetyszyzowania systemów znakowych nabiera symptomu stałego rysu charakteryzującego kapitalizm niemal od momentu jego narodzin i aktualnego także w świecie mediów cyfrowych. Lefebvre, kreśląc rys historyczny od starożytności do czasów nowoczesnego kapitalizmu, wielokrotnie wskazuje na związki między logiką skrywającą się za produkcją i cyrkulacją znaków (czyli tego, co widzialne i jednocześnie intelligibilne) a wyłanianiem się przestrzeni abstrakcyjnej – parcjalizującej, ale także homogenizującej i stanowiącej niemal synonim, jak to określa jego marksistowski słownik, „fetyszyzmu towarowego” nowoczesności. Kwestia staje się tym istotniejsza, że dane pochodzące z miejskich mediów lokacyjnych, informujące o przyzwyczajeniach przestrzennych ich użytkowników, mają swoją cenę: dane stały się bowiem jedną z najważniejszych form waluty kapitalizmu informacyjnego. Coraz trudniejszy staje się zatem dryf rozumiany jako praktyka subwersji wobec linii ciągłej, na której opiera się dominacja nowoczesnych systemów produkcji znaczeń. Jeśli więc Teri Rueb odwołuje się w swojej instalacji *Drift* do przyjemności towarzyszących rodzajowi zabawy w zagubienie i dezorientację, w odkrywanie swoich ścieżek w przestrzeni wyposażonej w znaczniki dźwiękowe, które można aktywować za pomocą przenośnego urządzenia, to nieuniknionym tłem jest ślad, jaki zostawiają kolejne sekwencje danych opisujące tryby, momenty i miejsca włączania się w zawiąlane sieci komunikacji wykorzystującej GPS. Jego materializacja i podstawa ontologiczna jest także pod wieloma względami paradoksalna, ale wykorzystanie technologii automatycznej lokalizacji (jak w przypadku GPS) zawsze pozostawia niemal namacalny ślad, choć realizowany w przestrzeni hybrydowej. Z tego względu strategie opozycyjne muszą uwzględniać logikę cyfrowego namierzania i potencjalnej linii, jaką daje się nakreślić łącząc punkty komunikacji z serwerami gromadzącymi dane o lokalizacji.

Być może dlatego właśnie pojawiają się projekty sygnowane określeniem *dislocative media*, choć różne są motywacje takiego gestu. Jednym z projektów tego rodzaju jest *Transborder Immigrant Tool*, realizowany w latach 2007-2010 przez zespół Electronic Disturbance Theater w B.a.n.g. Lab na Uniwersytecie Kalifornijskim. W skład grupy, znanej z wcześniejszych projektów w obszarze net artu i mediów taktycznych (takich jak FloodNet czy SWARM) wchodził: Ricardo Dominguez (zaangażowany w latach osiemdziesiątych w prace innej grupy wczesnej sztuki sieci, Critical Arts Ensemble), Micha Cardenas (związana z B.a.n.g. Lab i Uniwersytecie Kalifornijskim osoba transgenderowa, aktywna także w ruchu LGBT), Brett Stalbaum (programista, autor aplikacji, na której oparto interfejs projektu, *Virtual Hiker*), Amy Sara Carroll (poetka i pracownik naukowy uniwersytetu w Ann Arbor), Elle Mehrmand. W początkowych pracach brał także udział Jason Najarro. Najistotniejszym elementem projektu *Transborder Immigrant Tool* jest aplikacja na tani model telefonu obsługującego GPS (pierwotnie była to Motorola 455i), która informuje osoby przekraczające nielegalnie granicę amerykańsko-meksykańską o wszystkich niebezpieczeństwach czyhających po drodze oraz o zasobach umożliwiających wędrowkę, np. o patrolach straży obywatelskiej, miejscach niebezpiecznych, ale i o zapasach wody czy żywności oraz kryjówkach)²⁴. To właśnie w tej fazie autorzy zaczęli nazywać projekt mianem *dislocative media*, a Amy Carroll przyjęła strategię rozszyfrowywania skrótu GPS nie tylko jako Global Positioning System, ale także jako „global poetic system”²⁵. W tym kontekście termin medium dyslokacyjnego/dyslokującego można rozumieć także jako przemieszczenie zasadniczego znaczenia technologii GPS – z obszaru namierzania i lokacji (związanych u źródeł ze sferą militariów) w przestrzeń poezji o zasięgu lokalnym i globalnym jednocześnie, rodzaj szczególniego *détournement*. Dla Domingueza TBT – od początku będący formą gestu

przede wszystkim estetycznego, poetyckiego – oznacza „dyslokację efektu techno-politycznego za pomocą afektu estetycznego”²⁶. Zważywszy na poważne konsekwencje (m.in. polityczne, jak interwencja senatora Partii Republikańskiej, Duncana Huntera w 2009 roku, w wyniku której projekt został objęty wnikliwym audytem finansowym oraz śledztwem policji stanowej) – owa translokacja okazała się niezwykle skuteczna. W tym przypadku akt chodzenia oznaczał nie tylko oczywistą dywersję pilnie strzeżonej i niezwykle wyraźnie zaznaczonej granicy między Meksykiem a Stanami Zjednoczonymi, ale był także transgresją realizowaną na wielu poziomach. Jednym z nich było – według Rodrigueza – zapytywanie o relację między dwoma formami płynności: technologią cyborgiczną a imigracją (obie strefy oparte na nieustannym naruszaniu granic).

Podobnie jak przypadek mediów dyslokacji, identyfikuje swój projekt Julian Oliver, uczestnik Critical Engineering Group, którą zawiązał wraz z dwójką innych artystów (Gordanem Saviciem i Danjo Vasilievem) zainteresowanych krytyką performatywną, realizowaną na gruncie konkretnych rozwiązań technologii komunikacyjnych. Projekt będący częścią działania zainicjowanego z okazji festiwalu Abandon Normal Devices w 2012 roku, zatytułowany *Border Bumping*, jest zorientowany na, jak to określa sam artysta, „dysruptywny potencjał infrastruktury sieci komórkowej, stanowiącej wyzwanie dla integralności granic narodowych”²⁷. Zaprojektowana przez Olivera aplikacja mobilna rejestruje wszelkie nieścisłości, jakie zachodzą podczas przekraczania granic, a więc „przełączania się” między obszarami będącymi w gestii operatorów telekomunikacyjnych i dostosowuje mapę administracyjną do obrazu, jaki wyłania się z przesłanych danych: jeśli osoba przekroczyła właśnie granicę z Niemcami, a jej telefon informuje, że wciąż jest we Francji, mapa zostanie adekwatnie do sytuacji „poprawiona”. Taką aktywność Oliver nazywa „tele-kartografią”, a jej działanie można zobaczyć w czasie realnym na specjalnej mapie, gdzie granice państw ulegają „poprawieniu” z każdą instancją odnotowaną przez serwery²⁸. Nie jest przy tym bez znaczenia, że w trakcie projektu Oliver przeprowadził rozległe badania lokalizując wieże transmisyjne GSM usytuowane blisko miejsc przekraczania granicy. Warto jednak przede wszystkim odnotować, że Oliver antagonizuje nie tylko instancje arbitralnych kresów granic narodowych oraz „realnego” sieciowego życia urządzeń i przemieszczających się wraz z nimi ludzkich podmiotów, ale także dwie logiki przestrzeni: logikę opartą na tradycyjnej euklidesowej geometrii oraz logikę organizacji przestrzennej, w której dużo bardziej istotna staje się siła sygnału łączności bezprzewodowej. Według Lwa Manovicha, przestrzeń augmentowana, w której żyjemy (taka, w której dane są dostępne w przestrzeni fizycznej lub wręcz są na nią nakładane) powoduje, że „przestrzeń fizyczna zawiera teraz o wiele więcej wymiarów niż wcześniej”²⁹, co w efekcie prowadzi do sytuacji, w której tradycyjne korelaty geometryczne tracą na znaczeniu. To dlatego właśnie „zamiast binarną logiką widzialne/niewidzialne, opis nowej organizacji spacji może posłużyć się pojęciem funkcji pola, gdyż z perspektywy tych nowych technologii każdy punkt przestrzeni ma pewną konkretną wartość w ramach określonego *continuum*”³⁰. Wydaje się zatem, że w przypadku projektów realizowanych w obszarze teletechnologii wpisanej w logikę organizacji przestrzennej rządzonej za pomocą funkcji pola, mamy do czynienia z odmiennymi formami subwersji linii prostej o ciągłym charakterze. Samo kluczenie, meandrowanie i wywoływanie efektu zagubienia nie wystarcza, nie jest zresztą możliwe w sytuacji, kiedy każde działanie pozostawia wyraźny cyfrowy ślad w postaci momentu logowania w sieci i wymiany danych, często w sposób niewidoczny dla chodzącego podmiotu. W tej sytuacji nabiera znaczenia inna hipoteza Ingolda, dotycząca tego, jak pewne typy linii generują specyficzność topologii – antropolog zwraca zwłaszcza uwagę na różnicę między śladem (*trace*) a nicią (osnową) (*thread*). Ten pierwszy, zdaniem Ingolda rozgrywa się na powierzchni, powierzchnia dostarcza podstawy dla aktu inskrypcji, wyraźnego naznaczania. Ten drugi zaś rozgrywa się w przestrzeni. Jednak, jak pisze Ingold, choć oba typy linii wydają się należeć do zupełnie odmiennych kategorii, w gruncie rzeczy relacje między nimi są bardziej złożone: jedne przekształcają drugie: „Nici znajdują sposób, żeby przekształcać się w ślady i vice versa. Co więcej, za każdym razem, kiedy nic zamienia się w ślad, formują się powierzchnie, a kiedy ślady stają się nićmi, powierzchnie się rozplývają”³¹. Taki wniosek nasunął się brytyjskiemu antropologowi, kiedy ten śledził związki genealogiczne między pismem a tkactwem – dziedzinami, dla których posługiwanie się linią ma charakter fundamentalny, stanowi wręcz ich osnowę. Ta konstatacja pozwoliła zresztą dostrzec znacznie bogatsze związki między nimi. Jeśli przyjrzeć się projektom „wędrownym” w takiej właśnie perspektywie – przez pryzmat obecności, funkcji i typów linii – uchwycenie gry ciągłości i zerwań między praktykami sytuacjonistycznymi, land artem oraz sztuką mediów lokacyjnych oferuje niezwykle interesujące możliwości badawcze.

PRZYPISY

- ¹ Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (London and New York: Routledge, 2007). Wszystkie tłumaczenia w niniejszym artykule: Anna Nacher.
- ² Ibidem, 2.
- ³ Ibidem, 3.
- ⁴ Julian Bleecker i Jeff Knowlton, „Locative Media: A Brief Bibliography and Taxonomy of GPS-Enabled Locative Media,” *Leonardo Electronic Almanac*, volume 14, nr 3-4 (June-July 2006), wersja online: <https://extranet.uj.edu.pl/ehost/DanaInfo=web.ebscohost.com+detail?vid=21&hid=119&sid=84d3ff67-13e7-412a-b9da-6ab1db02eabb%40sessionmgr111&bdata=JnNpdGU9ZWVhc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=a9h&AN=26204306> (dostęp: 10.12.2012).
- ⁵ Jeremy Hight, „Locative Narrative, Litterature and Form,” w: *Beyond the Screen: Transformations of Literacy Structures, Interfaces and Genres*, red. Jörgen Schäfer i Peter Gendolla (New Brunswick: Transitions, 2010), 317-328.
- ⁶ Strona domowa Resilients: http://libarynth.org/resilients/resilients_in_review (dostęp: 12.09.2014).
- ⁷ Strona domowa The Pollinators: http://libarynth.org/resilients/the_pollinators_review (dostęp: 12.09.2014).
- ⁸ Ibidem.
- ⁹ Zob. *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni – The Situationist International (1957-1972)*, red. Stefan Zweifel, Juri Steiner i Heinz Stahlhut (Zurich: JRP/ Ringier, 2006) oraz Gilles Ivain [Ivan Chtcheglov], „Formulary for a New Urbanism,” tłum. Ken Knabb, *Situationist International Online*, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/formulary.html> (dostęp: 12.09.2014).
- ¹⁰ Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como practica estetica. Walking as an Aesthetic Practice* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002).
- ¹¹ Sztuce mediów lokacyjnych poświęciłam więcej uwagi w innych publikacjach: Anna Nacher, „Images of the City in the Making: Participatory Mapping, Dynamic Data Processing and Collective Knowledge,” *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 4 (18) (2013): 287-300. eadem, „Ku kognitywnej przestrzeni publicznej – strategię otwierania,” w: *Mindware. Technologie dialogu*, red. Piotr Celiński (Lublin: Warsztaty Kultury – WSPiA, 2012), 147-161. eadem, „Geomedia jako miejsce budowy. Poza logikę spektaklu,” *Kultura Popularna*, nr 1-2 (29-30) (2011): 140-154. eadem, „Bio Mapping Christiana Nolda – transmedialna retoryka wędrówna,” w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Żałuski (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, 2010), 232-243.
- ¹² Hamish Fulton, „Walk,” *Visual Studies*, t. 25, nr 1, (2010).
- ¹³ Careri, *Walkscapes El andar como practica estetica. Walking as an Aesthetic Practice*. Zob. także: *Architecture and Participation*, red. Peter Blundell Jones, Doina Petrescu, Jeremy Till (London and New York: Routledge, 2005), gdzie można znaleźć opis praktyki Petera Langa na przykładzie warsztatów prowadzonych w paryskim ECOBox.
- ¹⁴ Phil Smith, *Mythogeography: A Guide to Walking Sideways* (Devon: Triarchy Press, 2010).
- ¹⁵ Jedną z najnowszych propozycji jest książka Karen O'Rourke, *Walking and Mapping. Artists as Cartographers* (Cambridge – London: MIT Press, 2013). Zob. także: Rebecca Solnit, *Wanderlust. A History of Walking* (London – New York: Verso, 2002).
- ¹⁶ Ivain [I. Chtcheglov], „Formulary for a New Urbanism.”
- ¹⁷ Guy Debord, *Spółczesność i spektakl oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. Mateusz Kwaterko (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006), 123.
- ¹⁸ Henry de Bearn, Andre Concord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Patrick Staram, Gil J. Wolman, „Response to the question: »Does thought enlighten both us and our actions with the same indifference as the sun, or what is our hope, and what is its value?«,” tłum. Nick Tallett. *Internationale Lettriste*, nr 4 (czerwiec 1974); wersja online: <http://notbored.org/la-carte.html> (dostęp: 15.09.2014).
- ¹⁹ Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008).
- ²⁰ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, tłum. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 62.
- ²¹ Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London and New York: Verso, 2012), loc. 1558 (wersja Kindle).
- ²² Lefebvre, *The Production of Space*..., 62.
- ²³ Zob. http://bang.calit2.net/xborderblog/?page_id=2 (dostęp: 10.10.2010). Zob. także Sophie Le-Phat Ho, „Locative Media as War,” post.thing.net (09.06.2008), <http://post.thing.net/node/2201>
- ²⁴ *Transborder Immigrant Tool – Dubliners*, <http://vimeo.com/6108310> (dostęp: 15.12.2013). Więcej uwagi poświęcam temu projektowi (na etapie jego rozwoju z 2012 roku) w rozdziale piątym („Kontrkultury mediosfery – media taktyczne”) mojej książki: Anna Nacher, *Rubieże kultury popularnej. Popkultura w świecie przepływów* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2012), 202-203. Zob. także opis projektu w zasobach Tactical Media Files: <http://www.tacticalmediafiles.net/article.jsp?objectnumber=52367> (dostęp: 20.12.2013). Aktualny opis projektu wraz z materiałami prasowymi można znaleźć na nowej stronie B.a.n.g. Lab: <http://bang.transreal.org/transborder-immigrant-tool/> (dostęp: 14.01.2014), materiały archiwalne są dostępne częściowo w Internet Archive: <http://web.archive.org/web/20120830062232/http://bang.calit2.net/tag/transborder-immigrant-tool/>
- ²⁵ Zob. Amy Sara Carroll, „A Global Poetic/Positioning System: The Transborder Immigrant Tool,” <https://post.thing.net/node/2792> (dostęp: 20.10.2014).
- ²⁶ Lawrence Bird, „Global Positioning: An Interview with Ricardo Dominguez,” *Furtherfield*, (15.10.2011), <http://www.furtherfield.org/features/global-positioning-interview-ricardo-dominguez>. (dostęp: 20.10.2014).
- ²⁷ Strona projektu <http://borderbumping.net/> (dostęp: 20.10.2014).
- ²⁸ Strona projektu <http://borderbumping.net/map/> (dostęp: 20.10.2014).
- ²⁹ Lev Manovich, „Poetyka powiększonej przestrzeni,” tłum. Anna Nacher. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2010), 604.
- ³⁰ Ibidem.
- ³¹ Ingold, *Lines: A Brief History*..., 2.

BIBLIOGRAFIA:

- Bearn, Henry de i Andre Concord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Patrick Staram, Gil J. Wolman. „Response to the question: »Does thought enlighten both us and our actions with the same indifference as the sun, or what is our hope, and what is its value?«.” Red. Rene Magritte, tłum. Nick Tallett. *Internationale Lettriste*, nr 4 (June 1954). <http://www.notbored.org/la-carte.html>.
- Bird, Lawrence. „Global Positioning: An Interview with Ricardo Dominguez.” *Furtherfield*, (15.10.2011). <http://www.furtherfield.org/features/global-positioning-interview-ricardo-dominguez>.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso, 2012.
- Bleecker, Julian i Knowlton, Jeff. „Locative Media: A Brief Bibliography and Taxonomy of GPS-Enabled Locative Media.” *Leonardo Electronic Almanac*, volume 14, nr 3-4 (June-July 2006). <http://www.leoalmanac.org/wp-content/uploads/2012/07/Locative-Media-A-Brief-Bibliography-And-Taxonomy-Of-Gps-Enabled-Locative-Media-Vol-14-No-3-July-2006-Leonardo-Electronic-Almanac.pdf>.
- Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como practica estetica. Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Carroll, Amy Sara. „A Global Poetic/Positioning System: The Transborder Immigrant Tool.” <http://post.thing.net>.
- Certeau, Michel de. *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Debord, Guy. *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłum. Mateusz Kwatko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Fulton, Hamish. „Walk.” *Visual Studies*, t. 25, nr 1 (2010): 8-14.
- Ingold, Tim. *Lines: A Brief History*. London and New York: Routledge, 2007.
- Ivain, Gilles [Ivan Chitchevlov]. „Formulary for a New Urbanism.” Tłum. Ken Knabb. *Situationist International Online*. <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/formulary.html>.
- Hight, Jeremy. „Locative Narrative, Literature and Form.” W: *Beyond the Screen: Transformations of Literacy Structures, Interfaces and Genres*, red. Jörgen Schäfer, Peter Gendolla, 317-328. New Brunswick: Transitions, 2010.
- Jones, Peter Blundell, Petrescu, Doina i Till, Jeremy. *Architecture and Participation*. London – New York: Routledge, 2005.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Tłum. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- Le-Phat Ho, Sophie. „Locative Media as War.” <http://post.thing.net>.
- Manovich, Lev. „Poetyka powiększonej przestrzeni.” W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, tłum. Anna Nacher, 596-628. Kraków: Universitas, 2010.
- Nacher, Anna. „Bio Mapping Christiana Nolda – transmedialna retoryka wędrówna.” W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, 232-243. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, 2010.
- . „Geomedia jako miejsce budowy. Poza logikę spektaklu.” *Kultura Popularna*, nr 1-2 (29-30) (2011): 140-154.
- . „Images of the City in the Making: Participatory Mapping, Dynamic Data Processing and Collective Knowledge.” *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 4 (18) (2013): 287-300.
- . „Ku kognitywnej przestrzeni publicznej – strategie otwierania.” W: *Mindware. Technologie dialogu*, red. Piotr Celiński, 147-161. Lublin: Warsztaty Kultury – WSPiA, 2012.
- . *Rubieże kultury popularnej. Popkultura w świecie przepływów*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2012.
- O'Rourke, Karen. *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*. Cambridge – London: MIT Press, 2013.
- Smith, Phil. *Mythogeography: A Guide to Walking Sideways*. Devon: Triarchy Press, 2010.
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust. A History of Walking*. London – New York: Verso, 2002.
- Zweifel, Stefan, Steiner, Juri i Stahlhut, Heinz, red. *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igne – The Situationist International (1957-1972)*. Zurich: JRP/Ringier, 2006.

EWA WÓJTOWICZ

OBCYM OKIEM. PODRÓŻ ARTYSTYCZNA JAKO PRODUKCJA OBRAZÓW

Obrazów wciąż przybywa. Cyrkułują w sieci, są przetwarzane i korygowane. Są także nieustannie produkowane za sprawą podróży, z których większość dotyczy konwencjonalnie pojmowanej turystyki, ale niekiedy łączy się ze sztuką poprzez rezydencje, plenery, artystyczne peregrynacje. Służą one szczególnie „produkcji” obrazów powstających w określonym kontekście. Powstaje jednak pytanie, czy monokultura obrazowania wypracowana w ramach doświadczenia turystycznego, różni się od obrazów produkowanych przez artystów? Czy w rezultacie, wobec świadomości nadmiaru obrazów, istnieje możliwość znalezienia alternatywy? Czy jest nią zaprzestanie uporczywej dokumentacji, czy może raczej nieco odmienne rozłożenie akcentów wobec tego, co może zostać zobaczone, umieszczone w kontekście i poddane petryfikacji w obrazie? Zagadnieniem szczególnie interesującym jest nie tylko modalność artystycznej podróży, ale także relacja podmiotu patrzącego z obrazami produkowanymi w trakcie podróży. Dotyczy to przede wszystkim podróży artystycznej, ale także innych jej modeli, nie mieszczących się w rozpoznanych już (np. na gruncie antropologii) typologiach postrzegania świata w podróży. Użytecznych, do pewnego stopnia, metafor dostarcza teoria zaprezentowana przez Nicolasa Bourriauda w książce w *The Radicant*. Jednak ani antropologia podróży, ani analiza pejzażu kultury w dobie globalizacji nie są tu kontekstem wystarczającym. Uzupełnienia dostarczają, odpowiednio: sztuka powstająca w oparciu o doświadczenie podróży, ale także sieciowa kultura popularna, wraz z jej mechanizmami multiplikacji i cyrkulacji obrazów.

Już Susan Sontag pisała: „Nie istnieje prosta jednoznaczna czynność zwana widzeniem (zapisywanym, wspomagany przez aparat fotograficzny), lecz »spozstrzeganie fotograficzne«, które jest nową odmianą ludzkiej percepcji i nową czynnością, jaką muszą wykonywać”¹. Teoretyzujący na temat widzenia i spojrzenia w podróży ukształtowanego m.in. pod wpływem powstania i upowszechnienia się fotografii, John Urry wyróżniał, m.in. spojrzenie spektatorskie, polegające na kolekcjonowaniu postrzeganych obrazów, czy też spojrzenie zapośredniczone medialnie, które zauważa motywy znane wcześniej z mediów (*mediatized gaze*)². Analogicznie, podróż nie musi być już doświadczeniem bezpośrednim; może odbywać się w sposób zapośredniczony; nie chodzi tu jednak ani o lekturę diariuszy podróżniczych, ani też o wirtualną symulację. Nie jest konieczne fizyczne przemieszczanie się w przestrzeni. Gdy przed odwiedzeniem realnego miejsca zapoznajemy się z nim za pomocą Google Street View, po przybyciu w to miejsce mamy wrażenie, że już tam byliśmy. Rozpoznajemy je na potrzeby naszej orientacji w fizycznej przestrzeni, jednak dzielimy te fikcyjne wspomnienia ze wszystkimi, którzy obejrzeliby ten sam materiał. Powoduje to powstanie wspólnej (*shared*) przestrzeni pamięci, która choć nie odnosi się do doświadczeń podmiotu w realnej przestrzeni, może oddziaływać równie skutecznie. Dzieje się tak za sprawą panoramicznego obrazu, który imituje pozycję obserwatora zbliżoną do tej, która jest bliska percepcji rzeczywistości za sprawą naturalnego aparatu widzenia³. Niekiedy także nasza obecność w przestrzeni egzotycznej naznaczona jest poczuciem wejścia w rolę Innego, które rozsądza naturalną wcześniej sytuację. Píše o tym Nicolas Bourriaud, gdy przywołuje myśl Victora Segalena, opisującego swoje doświadczenia z podróży po Dalekim Wschodzie na początku dwudziestego wieku⁴. Segalen w swoich *Esejach o egzotyce* wprowadza tam figurę egzoty (fr. *exote*), definiując egzotykę jako „paradę klisz: »palma i wielbłąd, tropikalny hełm, czarne skóry i żółte słońce«”⁵. Egzota musi być obcym w odwiedzanym środowisku, jest to warunek konieczny dla podtrzymania różnorodności.

Problem mitologizacji przestrzeni odwiedzanej przez pionierów-podróżników i zniekształcania ich relacji za sprawą tego, co „utraczone w tłumaczeniu” (*lost in translation*), albo skłonności do konfa-



Ivan Puig i Andrés Padilla Domene, *SEFT-1*, 2010 - 2012. Dzięki uprzejmości artystów.

bulacji, opisuje trafnie Božidar Jezernik⁶. Współcześnie, kiedy każda upubliczniona relacja może zostać skonfrontowana z inną, a model Grand Tour nie stanowi już wzorca dla artystycznej podróży, powstaje pytanie o to, jak można zdawać relację ze spotkania z Innym za pomocą środków artystycznej wypowiedzi. Topos podróży jako metody opisywania świata za pośrednictwem sztuki pojawia się w książce Anny Maj *Media w podróży*. Na patrzeć na świat przez pryzmat sztuki, mającej zdolność jego reprogramowania, zwraca także uwagę Nicolas Bourriaud, konstatując, że to „emigrant, wygnaniec, turysta i miejski spacerowicz są dominującymi figurami współczesnej kultury”⁷. Warto przyrzeć się tym figurom i w odniesieniu do niektórych rozwinąć zasygnalizowane przez autora *The Radicant* wątki, ponieważ wszystkie z tych postaci przyczyniają się do produkcji obrazów – każda jednak w nieco inny sposób.

Korzenie jako metafora mobilności

Fotografia przedstawia ciemne sylwetki ludzi unoszących telefony w stronę księżyca. Można odnieść wrażenie, że fotografują księżyc, albo robią sobie autoportrety typu *selfie* w jego świetle. Nic bardziej błędnego. Nagrodzone zdjęcie roku 2014 w konkursie World Press Photo, wykonane przez Johna Stanmeyera, przedstawia afrykańskich emigrantów na wybrzeżu Dżibuti, próbujących przechwycić sygnał sieci telefonicznej z sąsiedniej Somalii, zanim wyruszą w niebezpieczną podróż w stronę Europy. Ten obraz mówi o wymuszonej mobilności, której konsekwencją jest wykluczenie. Wątek emigranta i wygnańca zarazem pojawia się w refleksji Nicolasa Bourriauda, który zauważa, że cechą współczesnego świata są nieustanne migracje, tak dobrowolne, jak i wymuszone, a to pociąga za sobą określone skutki, ponieważ: „To **korzenie** [wyróżnienie

autora – przyp. E.W.] wywołują cierpienie jednostek; w naszym zglobalizowanym świecie trwają jak fantomowe kończyny po amputacji, powodując ból, którego nie da się wyleczyć, ponieważ dotyczą czegoś, co już nie istnieje”⁸. Ten problem pojawia się w projekcie Andrzeja Syski *Zachodni Wiatr* (2014), w którym artysta, po podróży do obozu dla uchodźców w Saharze Zachodniej w ramach projektu Artifariti, proponuje rozpowszechnienie zarejestrowanych przez siebie fragmentów materiału filmowego. Taka formuła pracy wydaje się bliska idei *radicant* zaproponowanej przez Bourriauda, ponieważ dochodzi tu do celowego rozproszenia obrazów, które mogą ulec rekontekstualizacji, transkodowaniu, czy też po prostu multiplikacji. Co więcej, wideo, jako współczesna, wizualna odmiana *lingua franca*, o czym pisze również Bourriaud, dobrze nadaje się do zainicjowania ponadkulturowego polilogu. Jednak różnica między teoretycznym ujęciem Bourriauda a praktyką pracy artystycznej odnosi się do podmiotu widzącego i rejestrującego. Pobyt o charakterze rezydencji w odizolowanych, niedostępnych turystycznie miejscach jest doświadczeniem szczególnym, nie mającym nic wspólnego z artystycznym plenerem. Paradoxy ujawniające się w trwałości tego, wydawałoby się tymczasowego koczowiska wpływają na unikalność doświadczenia artystycznego i zmieniają nie tylko to, co wiąże się z obrazem tej społeczności, ale rzutują na postrzeganie świata, z którego artysta przybywa i do którego wraca. Stąd hybrydowość realizacji, zakorzenionej wyraźnie w rzeczywistości, ale w formule rozpowszechniania sięgającej do żywej struktury sieci⁹. Udostępniając materiał, zgodnie z zasadą wyrażoną w ekonomii dzielenia się (*sharing economy*), artysta wydaje się postępować zgodnie z tym, co Bourriaud nazywa „nomadycznym zbieraniem znaków” prowadzonym w celu ustanowienia połączeń niosących znaczenia¹⁰. Pojęcie nomady nie wydaje się tutaj całkowicie przypadkowe; odnosi się przecież do wolności związanej ze swobodnym przemieszczaniem się, którą utracili mieszkańcy terytoriów takich, jak Sahara Zachodnia. W tym duchu, jak zauważa Bourriaud, „można albo połączyć się z tymi, którzy pochodzą z tego samego miejsca, albo z tymi, którzy zmierzają do tego samego miejsca, nawet jeżeli ich cel jest mglisty i hipotetyczny”¹¹. Wydaje się, że w tym znaczeniu *Zachodni wiatr* spełnia oba te kryteria, z dodatkowym uwzględnieniem uniwersalnego wydzźwięku problemów, jakie rysują się w formule wszelkich enklaw i eksklaw.

Pojęcie zakorzenienia wydaje się być przeciwieństwem mobilności, jaką zapewnia podróż. Jednak do takiej właśnie botanicznej nomenklatury odwołuje się Nicolas Bourriaud dla opisu praktyk artystycznych, polegających na czerpaniu z różnych źródeł i łączeniu treści na sposób podobny do rozrostu tzw. korzeni przybyszowych (fr. *radicant*). Tak rozumiane korzenie rozrastają się wielokierunkowo, choć nie są podobne do kłacza, które to pojęcie zostało zaadaptowane w refleksji kulturoznawczej za sprawą metafor, którą wprowadzili Deleuze i Guattari. Bourriaud określa kłacze jako bardziej statyczną formę, a korzeń *radicant* jako formę związaną z poruszaniem się po wielokierunkowej trajektorii.

Paradoxy autentyczności

Tak, jak „niewinne oko już nie istnieje”¹², tak też coraz trudniej o indywidualne doświadczenie podróży, nieskażonej wcześniej poznanym materiałem, narzucającym określoną perspektywę. Prowadzi to do banalizacji doświadczeń, ich powtarzalności, na co trafnie zwraca uwagę Corinne Vionnet w projekcie *Photo Opportunities* (2005-2013)¹³. Nałożenie na siebie wielu podobnych ujęć z amatorskich, turystycznych fotografii skutkuje wyłonieniem się jednego, nieostrego, ale rozpoznawalnego obrazu któregoś ze światowych ikonicznych zabytków. Powtarzalność tego procesu wykluczająca indywidualne doświadczenie nasuwa skojarzenie z pseudowydarzeniami, o których krytycznie wypowiadał się Daniel Boorstin, którego myśl przywołuje Anna Wieczorkiewicz pisząc, że turysta „zadowala się podróbkami rzeczywistości” i tworzy „samonapędzający się mechanizm iluzji”¹⁴. Nie chodzi tu jednak o zbyt łatwe ironizowanie wobec banalności wczasowej pamiątki, czy swoistego dyscyplinowania fotografujących turystów czekających na moment, w którym punkt pozwalający zrobić idealne ujęcie będzie dostępny, dając chwilowe wrażenie ekskluzywności. Zarówno nadmiar obrazów, jak i standaryzacja tego sposobu obrazowania, pozwalają zadać pytanie o autentyczność przeżywanego i zapisywanego doświadczenia. Wątek ten podejmuje Wieczorkiewicz, pisząc, że w sferze turystyki „»Poszukiwanie autentyczności« staje się żywotnym motywem kulturowym.”¹⁵ Jonathan Culler natomiast zwraca uwagę na sprzeczności w tym procesie: „Paradoksem, dylematem autentyczności jest fakt, że aby coś mogło być doświadczone jako autentyczne, musi być oznaczone jako autentyczne, jeśli jednak zostaje to oznaczone, staje się już zapośredniczone, staje się znakiem samego siebie i stąd brakuje mu autentyczności (...)”¹⁶. Kolokwialne zawołanie: *Pics or it didn't happen*, wyrażające jeszcze wiarę w autentyczność obrazu, wydaje się już dziś nie ratować przed niczym.

Natomiast Bourriaud przywołuje wątek autentyczności i tego właśnie zakłócającego jej czystość zapośredniczenia w kontekście wypowiedzi artystycznej, zauważając, że: „Operacja, która zmienia każdego artystę (...) w tłumacza samego czy samej siebie, wymusza akceptację założenia, że żadna wypowiedź nie jest »autentyczna«: wkraczamy w erę uniwersalnego »podkładania napisów« i uogólnionego dubbingu”¹⁷.

Problem, czy doświadczenie jest autentyczne, pozostaje więc nierozstrzygnięty, a znalezienia rozwiązania nie ułatwia istnienie narzędzi umożliwiających wyjście poza dotychczasowe pojmowanie autentyczności. Należą do nich wszelkie udogodnienia w zapośredniczaniu obrazowania świata i jego prezentacji poprzez określone interfejsy, jak np. Google Earth. Jak zauważa Anna Maj: „Można tu mówić o decydującej roli Google w kreowaniu współczesnych wyobrażeń o świecie oraz wyznaczaniu horyzontu poznawczego”¹⁸. Przykładem może być strona Google Sightseeing opatrzona podtytułem: po co trudzić się oglądaniem prawdziwego świata? (*Why bother seeing the world for real?*)¹⁹. Wydaje się on tyleż prowokacyjny, co inspirujący do podjęcia rozważań na temat tego, co w podróży jest prawdziwe, a co symulowane. Podróż po świecie dostępnym za sprawą narzędzi zapośredniczających widzenie, takich jak Google Street View pozwala uwolnić się od tych rozterek, a przede wszystkim zobaczyć miejsca, których być może nie będzie nam dane nigdy odwiedzić. Ta osobliwa dokumentacja cudzej obecności w świecie, którego ogląd „infekuje” nasze spojrzenie, staje się także przedmiotem działań artystów, takich, jak np. Jon Rafman, który w ramach projektu *geyes* kolekcjonuje i rekontekstualizuje kadry z Google Street View. Wymykające się funkcjonalności, utrwalające niejednoznaczne sytuacje, niepokojące albo zaskakujące estetyczne, tworzą atlas zbudowany na podobieństwo gigantycznej kolekcji Gerharda Richtera. Dotyczą jednak widzenia z zasady zapośredniczonego przez owe dziewięć fotografujących aparatów, które dostarczają użytkownikom panoramicznej iluzji rzeczywistości. Podobne podejście polegające na działalności par excellence kuratorskiej wobec tego, co istnieje jako obraz rzeczywistości, rozpoznać można u artystów takich, jak Michael Wolf czy Mischka Henner²⁰. Ten ostatni artysta w projekcie *No Man's Land* (2011) korzysta z kilku rodzajów mediów: fotografii, wideo i książek drukowanych na zamówienie. Wideo, składające się ze zmontowanych w nieciągłą narrację zrzutów ekranu nosi podtytuł: Film drogi (*Road Movie*), a opis książki wyjaśnia: „nakręcone w całości przez Google Street View”. Narrację stanowią przenikające się kadry przedstawiające scenerię dróg w Hiszpanii i Włoszech, przy których stoją kobiety oferujące usługi seksualne. Wybór tych motywów, obecnych w tym obiektywnym odbiciu świata odsyła do problemów wykluczenia, eksploatacji i przemocy.

Michael Wolf natomiast, w projekcie *Life in Cities*, kataloguje i wybiera dobrane tematycznie obrazy, dla których wspólnym motywem może być prawdziwe lub domniemane tragiczne wydarzenie bądź agresywna reakcja fotografowanych przechodniów kierujących w stronę kamer środkowy palec²¹. Nieostre obrazy, jak kadry z taśmy Zaprudera, dają fragmentaryczną wiedzę o gwałtowności, banalności i niejednoznaczności wydarzeń rozgrywających się równocześnie w tysiącach miejsc na świecie.

Refleksję związaną z przejęciem przez artystę roli kuratora i archiwisty podejmuje także Joachim Schmied w projekcie *Other People's Photographs* (2008-2011). Nie tylko jednak artysta, ale również każdy użytkownik może stać się kuratorem treści (tu: obrazów) pochodzących z wciąż rozszerzającego się repozytorium obrazów zarejestrowanych na ulicach niemal całego świata. Są one łatwe do skatalogowania i niezmiernie do siebie podobne, a wysiłek ich opracowania można podsumować słowami, które w książce *The Radicant* umieszcza Nicolas Bourriaud: „Od trzydziestu lat pejzaż globalnej kultury ukształtowany został, z jednej strony przez nacisk ze strony nadprodukcji przedmiotów i informacji a z drugiej przez nieokreśloną standaryzację kultur i języków”²².

Jednak piętrzą się tu paradoksy, ponieważ, jak zauważa Anna Wieczorkiewicz „Nie można być dumnym z cudzej pamiętki” i rozwija tę myśl: „Pamiątkowa replika nie jest modelem, lecz aluzją; następując po fakcie, pozostaje cząstkowa, a jednocześnie bardziej ekspansywna niż sam fakt. Nie zadziała bez uzupełniającej ją narracji dyskursywnej, która wiąże ją z pochodzeniem, a zarazem tworzy mit owego pochodzenia”²³.

Jeżeli można przyjąć, że fotografie z podróży są takimi właśnie osobistymi pamiątkami, to w ich przypadku narracja dyskursywna jest szczególnie istotna, zwłaszcza wobec prezentacji obrazów na platformach, których przeznaczeniem jest dzielenie się treścią (*sharing economy*), jej komentowanie i afirmacja (trywializowana jako „lajkowanie”). Dlatego, być może Jon Rafman korzysta z platformy Tumblr, jako narzędzia odpowiadającego swoim charakterem rzeczywistości w dobie ekonomii uwagi (*attention economy*) będącej konsekwencją ekonomii dzielenia się (*sharing economy*). Za sprawą egalitarnych narzędzi re-prezentacji, takich samych, jakie ma do dyspozycji każdy użytkownik, artysta zwraca uwagę na zmienioną relację między miejscem a jego obrazem. Satelitarne mapy Ziemi wyrugowały niemal całkowicie przestrzenie *terrae incognitae*, jeśli nie liczyć miejsc, których obraz został oceniony w myśl „ciemnej geografii”, którą bada Trevor Paglen. Za sprawą Google Street View można nie tylko oswoić się z niepoznaną jeszcze przestrzenią, ale także porównać zmiany, które zaszły w znanych nam miejscach od czasu naszej fizycznej bytności. Możliwy jest także powrót do miejsc, które niegdyś odwiedziliśmy, a które stały się dziś niedostępne, ze względu na zmienione warunki geopolityczne. Pozostaje jednak pytanie o swoisty dyspozytyw podróży i podróżującego, który wyłania się w efekcie zaistnienia alternatywnej przestrzeni obrazów dostępnej w sieci. Należy bowiem pamiętać, że iluzjonistyczne doświadczenie zmieniające naszą pamięć i orientację zapewniane przez Google Street View nie jest niczym nowym. Anna

Wieczorkiewicz pisze: „Crawshaw i Urry dowodzą, że cudze wspomnienia – zreifikowane i dostępne nam poprzez fotografie robione przez innych – zostają włączone w tworzenie naszych własnych wizji podróży, a więc zawłaszczone”²⁴. Wydaje się jednak, że o ile w kontekście sztuki akcent można położyć nie tyle na zawłaszczenie (będące pełnoprawną taktyką artystyczną), to w odniesieniu do podróży artystycznej kluczowe jest „zainfekowanie” pamięci widzianymi wcześniej obrazami. Projekty Rafmana, Schmieda czy Hennera mogą być tego dowodem, choć wytwarzanie obrazów ze świadomością, że są one sztuczne ma już swoją historię w sztuce XX wieku a także w refleksji nad podróżą. W odniesieniu do antropologii podróży, bada to zagadnienie Anna Wieczorkiewicz, zastrzegając, że: „Nie sposób zajmować się amatorskimi zdjęciami z podróży, nie biorąc pod uwagę innych wizerunków – tych ukazujących się na kartach pocztowych i w materiałach promocyjnych”²⁵. Analogiczny problem pojawia się w twórczości artystów takich, jak Edward Ruscha, o którego projektach takich, jak *Twentysix Gasoline Stations* (1963) Rosalind Krauss pisała, że samochód jest dlań artystycznym medium²⁶. Podróż, której lejtmotywywem stają się stacje benzynowe, pojawia się także w projektach Johna Margoliesa, takich, jak *Pump and Circumstance* (1993), czy *Roadside America* (2010) również wydawanych w formie książek. Jednak współcześnie, w doszczętnie opisanym świecie, matrycą podróży staje się powtórzenie. Dotyczy ono doświadczenia wybranej jednostki bądź wyobraźni zbiorowej. Takie podejście widoczne jest także bardziej współcześnie, m.in. we wczesnej twórczości brytyjskiej artystki Suki Best, która w projekcie *The Time for Talking is Over* (2000) zestawiała fragmenty z barwnych pocztówek w ciągu kadrów przypominające klatki filmowe. Wyeksponowała jednocześnie widoczny raster i niedoskonałość obrazu. Podobną strategię rozpoznać można w projekcie Mikołaja Długosza *Pogoda ładna* (2006) gromadzącym pocztówki z wakacji z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku w formie albumu²⁷. W tym wypadku widoczna jest analogia do albumu, który stworzył Ruscha, choć treść albumu w przypadku *Pogody ładnej* ma już charakter materiału zapośredniczonego. Tego rodzaju re-praktyki mają związek z postmodernistyczną apriopriacją, jeżeli chodzi o sposób działania, ale w kontekście treści bliskie są pojęciu postturystryki, o której pisze John Urry w *Spojrzeniu turysty*: „niektórzy turyści niemal pławią się w nieautentyczności doświadczenia turystycznego. »Postturyści« z radością oddają się rozmaitym turystycznym grom. Wiedzą, że nic takiego jak autentyczne doświadczenie nie istnieje, że jest tylko szereg gier lub scenariuszy do odegrania”²⁸. W tym kontekście można interpretować prace takie, jak *A Journey that Wasn't* (2005), której autorem jest Pierre Huyghe. Artysta odwołuje się do fikcji zarówno w odniesieniu do powodów odbycia takiej podróży, jak i w odniesieniu do realizacji filmu. Nagromadzenie elementów fikcji działa podobnie, jak podwójne przeczenie – zaczyna mieć moc twierdzącą. Analogicznie, Abraham Poincheval i Laurent Tixador realizują swoje projekty w formule „podróż niemożliwej”, często posuwając się do granic absurdu, jak w pracy *Horizon moins vingt / Horizon minus 20* (2008), która polegała na speleologicznej ekspedycji w tunelu, który sami wykopali, czy w pracy *L'Inconnu des grands horizons / The Unknown of the Wide Horizons* (2002) polegającej na przemierzeniu Francji w linii idealnie prostej. W tych pracach widać z jednej strony ironię dotyczącą heroicznej figury odkrywcy-podróżnika, z drugiej - nutę tęsknoty za tym, co być może popchnęło Basa Jana Adera do podróży w poszukiwaniu tego, co niedosiężne – *In Search of the Miraculous* (1975). Radykalizm artystycznego i podróżniczego doświadczenia możliwy jest tylko przy narzuceniu ograniczeń bądź konieczności ich pokonywania.

Dokumentacja w dobie postturystryki

Etapy, które prowadzą od zapisu materiału w terenie, przez jego postprodukcję, aż do formy, w jakiej zostanie zaprezentowany, są w produkcji obrazów tyleż istotne, co oczywiste. Równie ważny jest etap kolejny – kontekstualizacja danego przekazu w ramach wystawy bądź innej formy publicznej prezentacji. Produkcja obrazów jest związana z ich cyrkulacją, publiczną obecnością, ciągłym ich dodawaniem i ustanawianiem dla nich interpretacyjnych sensów. Są one kontekstualizowane zarówno w praktykach twórczych o charakterze oddolnym, jakimi są np. blogi, ale także na większą skalę – w formie wystaw. Przykładem może być 8 Biennale Berlińskie z roku 2014, jedna z wielu wystaw, które odwołują się do formy podróży, ewokując postkolonialne i muzealne konteksty. Juan A. Gaitán, kurator Biennale mówił: „Historia sztuki była estetycznym fundamentem nowoczesnej Europy. Pojęcie antyczności jest także nowoczesnym wynalazkiem, i to niedawnym, opartym o romantyczną interpretację ruin”²⁹. Do tej wypowiedzi nawiązywała jedna z prac w ramach Biennale, zaprojektowana przez Andreasa Angelidakisa aranżacja przestrzeni CrashPad. Wnętrze wypełniały dziewiętnastowieczne dywany i tkaniny wykonane w Grecji, ale noszące wpływy estetyki epoki ottomańskiej. Towarzyszyły im różne dekoracje odnoszące się do klisz związanych z greckim antykiem. W ten sposób połączone zostały zarówno zapomniane wątki, wymazane z historii Grecji po tym, jak uzyskała ona niezależność, ale także narodziła się symbolicznie na nowo, jako



1



2



3

1-3 Andrzej Syska,
Zachodni Wiatr, 2014.
Kadr z filmu video,
dzięki uprzejmości
artysty.



4 Corinne Vionnet, *Rome*, z cyklu *Photo Opportunities*, 2005-2013.
Dzięki uprzejmości artystki.

4



5 Laurent Tixador,
KERGUELEN 62eme, 2012.
Dzięki uprzejmości artysty.

5

cel podróży w poszukiwaniu korzeni autentycznego antyku. Tak wyprodukowana mityczna przeszłość wydaje się mieć bliski związek z tym, co przywoływany powyżej Segalen nazywał „paradą klisz”, ale równie istotny jest wątek „produkcji ruin” wypracowany w romantycznym modelu podróżowania i naturalizowania historii. Jego konsekwencją jest traktowanie wystaw jako form objaśniania świata, bedekerów po rzeczywistości, o której widzowie wystawy chcą się czegoś dowiedzieć od artystów – traktowanych tutaj dwójako: jako etnografowie bądź jako „inni”. O ruinach muzeum pisał już w dobie postmodernizmu Douglas Crimp, natomiast bardziej współcześnie mówi o tym Bourriaud, dostrzegając jednocześnie aporię tkwiącą w formule odbioru takich wystaw: „(...) prowadzi to do postrzegania niezachodnich artystów jako gości, których się grzecznie traktuje, ale nie są oni pełnoprawnymi aktorami na międzynarodowej scenie. (...) Ten tak zwany »szacunek dla innego« generuje rodzaj odwróconego kolonializmu”³⁰.

Problem z wystawami mającymi świat tłumaczyć i przedstawiać jest zasadniczy oraz podobny do sprzeczności, która ujawnia się w uwagach Bourriauda. Przykładem mogą być – skądinąd udane od strony kuratorskiej – projekty takie, jak *Il Palazzo Enciclopedico* – monumentalna wystawa, którą przygotował Massimiliano Gioni w ramach 55 Biennale Sztuki w Wenecji, czy skromniejsza w skali, ale również interesująca *Nothing to Declare?* (2013) zrealizowana w Berlinie przez Akademie der Künste i we współpracy z ZKM w Karlsruhe. Kuratorzy tej ostatniej wystawy podjęli próbę naszkicowania map sztuki na świecie po 1989 roku. Do najbardziej interesujących prac należy *Édouard Glissant: Un Monde en Relation* (2009), którego autor, Manthia Diawara, jest zarówno teoretykiem filmu, jak i artystą. Projekt ten odnosi się do podróży w formie przyjętej dla jego rejestracji. Diawara i Glissant, płyną razem transatlantykem z Southampton do Nowego Jorku, zatrzymując się na rodzinnej Martynice Glissanta i prowadząc rozmowę układającą się w formułę wywiadu-rzeki. Intrygujące i niejednoznaczne podejście do problemu postkolonialnych napięć widać w projekcie *Elmina* (2010), którego autorem jest Doug Fishbone. Artysta stał się współproducentem filmu wyprodukowanego w Ghanie. Film ten nie jest jednak jego autonomicznym dziełem – ma dwóch reżyserów – są nimi bracia Emmanuel i John Apea. Fabuła dotyczy dramatycznych skutków bezwzględnej eksploatacji, zarówno ziemi, jak i ludzi. Fishbone natomiast, będąc producentem i zapewniając filmowi zabezpieczenie finansowe, zarezerwował dla siebie główną rolę. Tym samym postkolonialna nierównowaga związana z przepływem kapitału uwidacznia się w jaskrawy sposób – rolę ghanijskiego rolnika odgrywa biały, amerykański aktor.

Tak jak w przypadku Fishbone’a kluczowe jest uwidocznienie różnic, tak Pieter Hugo w projekcie *Nollywood* (2008) koncentruje się na ich zacieraniu. Projekt ten dotyczy obrazów filmowych produkowanych w ramach trzeciej na świecie kinematografii – nigeryjskiego Nollywood. Początki tego przemysłu filmowego były skromne i miały na celu imitację kina hollywoodzkiego, jednak wkrótce Nollywood rozwinął bardziej autonomiczny język, włączając do fabuły filmu zarówno wątki bliższe warunkom nigeryjskim, jak i elementy fantastyczne. Stąd swoboda w operowaniu motywami sensacyjnymi, wykraczającymi poza racjonalizm amerykańskich pierwowzorów. Sam artysta ujawnia niewiarę w prawdziwość fotografii, zwłaszcza portretowej, ale też wszelkiego dokumentu. Stąd fotosy z planu filmowego są aranżowane – wierne estetyce filmów Nollywoodu, ale jednak nieprawdziwe. Nieprawdziwość ta wynika z poglądów artysty, który mówi o obciążeniu konsekwencjami związanymi ze skierowaniem aparatu fotograficznego w jakąkolwiek stronę, ale wspomina też o nieautentyczności w kontekście własnej „społecznej topografii”³¹. Jak mówi, będąc o urodzenia mieszkańcem RPA, uważa się za Afrykanina, choć, jako biały, przez większość Afrykanów nie będzie tak postrzegany. Podobny problem dostrzega Viviane Sassen, autorka fotograficznego cyklu *Parasomnia* (2010), w którym portretuje swoich afrykańskich modeli często tak, że nie widać ich twarzy, bądź upozowanych w specyficzny, sztuczny sposób. Tę sztuczność autorka tłumaczy swoją relacją z Afryką, w której mieszkała we wczesnym dzieciństwie, pozostając wobec mieszkańców Kenii w niejednoznacznej relacji kogoś, kto nie jest obcym, ale nie jest też swoim. To napięcie między obcością a swojskością może też ujawnić się nie tylko w relacjach międzyludzkich, ale także w obrazowaniu, o czym mówi Araya Rasdjarmrearnsook w pracy *Dow Song Duang – The Two Planet Series* (2008). Artystka dokumentuje sytuację, w której tajskim wieśniakom zaprezentowane zostają reprodukcje europejskiego malarstwa, rejestrując ich komentarze, wahające się pomiędzy odebraniem obrazu jako niezrozumiałego, a elementami, które mogą być odczytane jako znajome (praca na polu w obrazie *Kobiety zbierające kłosy* Jeana-François Milleta).

Bourriaud wyjaśnia tego rodzaju sprzeczności odwołując się do opozycji między postmodernistycznym multikulturalizmem a modernistycznym uniwersalizmem. Ten pierwszy, jak zauważa, stosuje logikę przynależności, polegającą na interpretacji dzieł z perspektywy pochodzenia jego autorów³². W rezultacie utrwała podziały, które, wydawałoby się, mogłyby zostać zniesione, choćby poprzez prezentację twórców pochodzących z obszarów innych niż Europa, czy Stany Zjednoczone, na arenie międzynarodowej. Wciąż jednak otwarte pozostaje pytanie o to, jak można odbierać wypowiedzi artystyczne kontekstualizowane w ramach takich prezentacji? Czy wystawy, pretendujące do funkcji narzędzi opisu świata i translacji z obcych języków są także doświadczeniem o charakterze w jakimś stopniu postturystycznym?

Jeżeli przyjąć, że tak, to czy te same kryteria można zastosować do blogów, kolekcji i atlasów, w których ważniejsze od produkowania obrazów staje się ich kuratorski wybór i prezentacja? Być może jednak istotny jest indywidualizm odbioru świata, w którym coraz trudniej o podróż nie będącą wejściem w jedną z wyznaczonych już ról. Zwraca na to uwagę Anna Wiczorkiewicz, przypominając, że już Mark Twain w książce *Innocents Abroad* (1869) opowiadał się za prawem turysty do patrzenia „własnymi oczyma”, spojrzeniem niezależnym, korzystającym ze zdroworozsądkowej wiedzy patrzącego³³. Czyżby więc najważniejszym tropem był właśnie dyspozytyw podróży? Zagadnienie to jest obecne w pracach Nicolasa Grosppierre’a, zarówno w cyklach fotograficznych katalogujących fasady wschodnioeuropejskich bloków, jak i materiale poświęconym obrazom miejsc, z których wywodził się Mark Rothko. To odwołanie do dyspozytywu, nieograniczonego wyłącznie do sposobu widzenia miejsc, których światło, pejzaż i warunki naturalne mogły oddziaływać na artystę, ale także do szerzej rozumianego ich doświadczenia, jest jednym z najbardziej interesujących powodów, dla których warto odbyć podróż artystyczną³⁴. Nie dla kolonizacji przestrzeni i przyszpilenia obrazów jak podróżniczych trofeów, ale dla próby uchwycenia tego, co efemeryczne, wymykające się możliwościom obrazowania i stawiające pytania o ontologię fotografii, na podobieństwo refleksji Andre Bazina. Zawsze jednak istotny jest kadr, jako dosłowna, ale i pojęciowa rama, w której to, co sfotografowane w podróży może być – świadomie – zobaczone.

Rebbilib – zadanie tłumacza

Czytając Nicolasa Bourriauda, postrzegającego proces translacji jako wysiłek podejmowany w celu połączenia wątków, nie można pominąć „zadania tłumacza”, rozumianego jednak nieco inaczej niż w oryginalnym ujęciu Waltera Benjamina. Tłumaczenie może być tu rozumiane wprost: jako praca, której celem jest uzyskanie trafnego i klarownego przekładu oryginalnej myśli, ale można też potraktować je szerzej i bardziej metaforycznie. Nie należy jednak zapominać, że w kontekście podróży nie zawsze można wierzyć prawdzie translacji, o czym pisze Bożidar Jezernik:

Podejmowane przez podróżnych próby zapoznania się z miejscowymi warunkami przeważnie utrudniała niezajomość języków (...) Niektórzy podróżni starali się przezwyciężyć tę przeszkodę wynajmując tłumacza. Tworzyło to jednak kolejną barierę komunikacyjną, prawie nie do pokonania, potęgowało trudności i sprzyjało powstawaniu nowych uprzedzeń i wyobrażeń na temat panujących zwyczajów i poglądów. Tłumacze nie śmieli zadawać pytań, które mogłyby w najmniejszym choćby stopniu urazić rozmówcę. Ponieważ pracowali pod presją, korzystając z niewiedzy rozmówcy często, jeśli nie zawsze, sami wymyślali zarówno pytania, jak i odpowiedzi³⁵.

Podobny problem napotkać można, próbując zastosować sugerowany przez Bourriauda model translacji do wyjaśnienia tego, co nieznanne za sprawą sztuki. Żadna ze stron nie może mieć pewności, co do prawdziwości i pełni przekazywanego komunikatu, zwłaszcza w dobie politycznej poprawności i wymuszonych za jej sprawą eufemizmów językowych oraz w odniesieniu do retoryki postkolonialnej. Nie oznacza to jednak, że wysiłek translacji jest jałowy. Sam fakt, że podjęcie tej próby uwidacznia sprzeczności i niejasności, wprowadza nowe, choć nie do końca naświetlone wątki. Bourriaud wydaje się być tego świadom, pisząc, że: „nie można uznawać za empatię tego, co jest najwyżej świadomością turystyczną, ale można podjąć próbę translacji”³⁶. Problem tych sprzeczności opisywał także Jonathan Culler, mówiąc o produkcji atrakcji turystycznych za sprawą różnych semiotycznych mechanizmów³⁷.

Praca *The Place of Dead Roads* (2014) duetu Josh Bitelli i Felix Melia, odpowiada tej zasadzie translacji. Składa się na nią film, zrealizowany w Maroku oraz obiekty rzeźbiarskie. Film, przedstawiający dwu mężczyzn objeżdżających na motocyklu dzielnicę nieukończonych budynków, w której znajdują się porzucone, zarośnięte szkielety budowli otoczone płotem i spłowiałe reklamy zachęcające do kupna nieruchomości. Pasażer trzyma sztandar, którego płat wykonany jest z przezroczystej folii, co powoduje fragmentaryczne zatarcie czytelności obrazu. Materiał ten wyświetlony został w opuszczonym kinie w Marrakeszu. W rozmowie z artystami Lucia Pietroiusti mówi: „Przybycie do opuszczonego kina skłania do myśli o pojęciu widza (*visitor*), także w relacji do ekranu jako obrazu i jako idei, oraz tego, co oznacza widz. Poza tym, że jest obserwatorem bądź interpretatorem, może być także obcym, zarówno jako figura globalnej polityki, jak i science-fiction”³⁸. Translacja i przedstawianie są tu zatem potraktowane jako formy negocjacji znaczeń. Z kolei Anna Wiczorkiewicz pisze: „Topologiczne teorie języka mają swój odpowiednik w tekstualnym podejściu do topografii. Zakłada się wówczas, że podróżowanie wymaga umiejętności odpowiedniego interpretowania różnych elementów krajobrazu, traktowanych jako »znaki do odczytania«;

relacja z podróży staje się zapisem takiej interpretacji. W sposób narracyjny odtwarza podróż i w pewnym sensie ją przywraca”³⁹.

Analogiczną próbą translacji, czy też przywrócenia wydaje się projekt *SEFT-1* duetu Los Ferrocarrilistas, który tworzą Ivan Puig i Andrés Padilla Domene⁴⁰. SEFT to skrót od Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada – co oznacza podróż specjalnie przystosowanym pojazdem po wyłączonych z użytkowania liniach kolejowych w Meksyku i Ekwadorze. Artyści przemierzali te trasy między rokiem 2010 a 2012, tworząc swoistą odpowiedź na to, co Ted Conover opisał w książce *Szlaki człowieka*⁴¹. Miejsca, które kiedyś zostały nobilitowane ze względu na połączenie kolejowe, utraciły swój status i ulegają szybkiej degradacji do stanu „nowoczesnych ruin”. Swoiste „wytwarzanie” ruin, poszukiwanie w nich turpistycznego uroku prowadzącego niekiedy do eskalacji emocji tak silnych, że mówi się o „pornografii ruin” nie jest wymysłem współczesności, choć ten ostatni termin bywa najpowszechniej kojarzony z fotowycieczkami do zdegradowanych przestrzeni miast takich, jak Detroit. Anna Wiczorek, analizując historię turystyki i przywołując myśl Davida Lowenthala, pisze o tym, jak na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku zaczęto uznawać ruinę za obiekt malowniczy i stanowiący gwarancję autentyczności, co było zapowiedzią romantycznych klisz podróży⁴².

Jeżeli zatem przyjąć, że istotnie „translacja jest esencją aktu przemieszczenia”⁴³, to tak rozumiana translacja wydaje się w podróży równie niezbędna, co dokładna mapa. Najbardziej interesującym przykładem, łączącym w sobie zarówno formę mapy jak i elementy translacji, jeżeli można ją pojmować jako odczytanie zakodowanego komunikatu, wydaje się być Rebbilib, osobliwy rekwizyt nawigacyjny z Wysp Marshalla. Ponieważ w tej wyspiarskiej kulturze umiejętność nawigacji była elitarnym sekretem, do zapamiętania współrzędnych służyły struktury w formie przestrzennej siatki, odnoszące się do wiedzy o koordynatach poszczególnych wysp archipelagu. Nie były jednak mapą w sensie literalnym; wskazówki w nich zawarte były zarówno uniwersalne, jak i indywidualne, przeznaczone wyłącznie dla twórcy i użytkownika. Co najważniejsze, ich strukturę należało zapamiętać, ale nie brać ich ze sobą na morze⁴⁴. Sam artefakt nie miał więc tak dużego znaczenia, jak wypracowana na podstawie kontaktu z nim umiejętność wykorzystania informacji w nim zakodowanej. Na drugi plan odsuwa się więc, zazwyczaj faworyzowany, wzrokocentryczny aspekt podróży jako produkowania i kolekcjonowania obrazów. Rebbilib może posłużyć za najbardziej trafną metaforę wszelkich artystycznych postaw, które angażują formułę podróży. Mówi zarówno o konceptualizacji idei, jak i o niebezpośrednim komunikowaniu, o pamięci i interpretacji, o przemianie wiedzy w praktykę.

PRZYPISY

- ¹ Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magała (Warszawa: Wyd. Artystyczne i Filmowe, 1986), 86.
- ² John Urry, *Spojrzenie turysty*, tłum. Alina Szulżycka (Warszawa: PWN, 2007).
- ³ O konsekwencjach pisze: Anna Nacher, „Post-panoptycyzm w przestrzeni gęstej informacyjnie: locative media jako media taktyczne,” *Kultura Współczesna*, nr 2(60) (2009): 136-150.
- ⁴ Victor Segalen przyczynił się zresztą do utrwalenia jednego z mitów dotyczących obrazowania, „smutku tropików” i heterotopii – zgodnie z legendą, miał przybyć na Tahiti tuż po śmierci Gauguina i zastać w jego domu ostatni, jeszcze nie wyschnięty obraz.
- ⁵ Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, tłum. James Gussen i Lilli Porten (New York: Sternberg Press, 2009), 60. Wszystkie cytowane w tekście tłumaczenia własne.
- ⁶ Skrajnie zniekształconą formę przybierają one w dziennikarstwie typu gonzo, opierającym się na konfabulacji dla efektu.
- ⁷ Bourriaud, *The Radicant*, 51.
- ⁸ Ibidem, 20.
- ⁹ Rozmowa z Andrzejem Syską przeprowadzona w sierpniu 2014 roku w Poznaniu.
- ¹⁰ Bourriaud, *The Radicant*, 39.
- ¹¹ Ibidem, 43.
- ¹² Nawiązanie do tytułu projektu *Niewinne oko już nie istnieje* (2009) Wojciecha Wilczyka i książki pod tym samym tytułem wydanej nakładem Atlasu Sztuki oraz Korporacji Ha!art (2009). Także tytuł książki: John Ruskin, *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, tłum. Jakub Szczuka (Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2011).
- ¹³ <http://www.corinnevionnet.com/site/1-photo-opportunities.html> (dostęp: 16.09.2014).
- ¹⁴ Anna Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży* (Kraków: Universitas, 2008), 32-33.
- ¹⁵ Ibidem, 41.
- ¹⁶ Jonathan Culler, „Semiotyka turystyki,” tłum. Halina Baczeńska, *Panoptikum*, nr 8(15) (2009): 19.
- ¹⁷ Bourriaud, *The Radicant*, 44.
- ¹⁸ Anna Maj, *Media w podróży* (Katowice: Wydawnictwo Naukowe Ex Machina, 2010), 157.
- ¹⁹ <http://googlesightseeing.com/> (dostęp: 16.09.2014).
- ²⁰ <http://mishkahenner.com/filter/works/No-Man-s-Land> (dostęp: 16.09.2014).
- ²¹ <http://photomichaelwolf.com/#> (dostęp: 16.09.2014).
- ²² Bourriaud, *The Radicant*, 19.
- ²³ Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty*, 46-47.
- ²⁴ Ibidem, 180.
- ²⁵ Ibidem, 177-178.
- ²⁶ Rosalind E. Krauss, „Two Moments from the Post-Medium Condition,” *October*, nr 116 (Spring 2006): 55-62.
- ²⁷ Mikołaj Długosz, *Pogoda ładna* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2006).
- ²⁸ Urry, *Spojrzenie turysty*, 30.
- ²⁹ Barbara Casavecchia, „8th Berlin Biennale,” *Mousse*, nr 43 (2014): 158.
- ³⁰ Bourriaud, *The Radicant*, 27.
- ³¹ <http://www.theasc.com/blog/2012/11/05/pieter-hugo-in-nollywood/> (dostęp: 16.09.2014).
- ³² Bourriaud, *The Radicant*, 34.
- ³³ Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty*, 136. Dodać można, że tytuł książki Twaina może przywoływać raz jeszcze, wspomniany wyżej, stan niewinności związany z patrzeniem i poznawaniem „niewinnym okiem”.
- ³⁴ Przykładem może być formuła podróży przyjęta w projekcie Michała Worocha i Macieja Kamińskiego *Wheelchairtrip*, pomyślanym jako podróż o wyraźnie określonym celu („Ruszając w Amerykę Południową w celu spotkania szamanów znad Ukajali”), ale także mająca przynieść dokumentację w postaci filmu (*Chciałbym chodzić*). <http://wheelchairtrip.com/> (dostęp: 16.09.2014).
- ³⁵ Bożidar Jezernik, *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, tłum. Piotr Oczko (Kraków: Universitas, 2007), 27.
- ³⁶ Bourriaud, *The Radicant*, 60.
- ³⁷ Culler, „Semiotyka turystyki,” 21.
- ³⁸ Lucia Pietroiusti, „Dustsheeting,” *Mousse*, nr 43 (2014): 197.
- ³⁹ Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty*, 127.
- ⁴⁰ www.seft1.com (dostęp: 16.09.2014).
- ⁴¹ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1978.412.826> (dostęp: 16.09.2014).

BIBLIOGRAFIA:

- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction. Culture as a Screenplay: How Art Reprograms the World*. Tłum. Jeanine Herman. New York: Lukas & Sternberg, 2007.
- . *The Radicant*. Tłum. James Gussen, Lilli Porten. New York: Sternberg Press, 2009.
- Culler, Jonathan. „Semiotyka turystyki.” Tłum. Halina Baczeńska. *Panoptikum*, nr 8 (15) (2009): 11-23.
- Jezernik, Bożidar. *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*. Tłum. Piotr Oczko. Kraków: Universitas, 2007.
- Krauss, Rosalind E. „Two Moments from the Post-Medium Condition,” *October*, nr 116 (Spring 2006): 55-62.
- Maj, Anna. *Media w podróży*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Ex Machina, 2010.
- Pietroiusti, Lucia. „Dustsheeting,” *Mousse*, nr 43 (2014): 196-203.
- Urry, John. *Spojrzenie turysty*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: PWN, 2007.
- Wiczorkiewicz, Anna. *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*. Kraków: Universitas, 2008.

TOMASZ FERENC

AMBIWALENCJA KATEGORII „SUKCESU” NA PRZYKŁADZIE OPOWIEŚCI POLSKICH ARTYSTÓW EMIGRANTÓW

Polska diaspora, biorąc pod uwagę relację liczby ludność w kraju pochodzenia i poza nim, jest jedną z najliczniejszych na świecie. Dla wielu pokoleń Polaków emigracja była i wciąż jest kluczowym doświadczeniem biograficznym. W znaczący sposób odbija się to nie tylko w wymiarze mikrospołecznym (np. funkcjonowanie rodzin, wspólnot, kręgów towarzyskich), ale także na poziomie mezo- (np. zmiany struktury społeczności lokalnych), oraz makrospołecznym (np. procesy demograficzne). Myślenie o trwałym lub czasowym opuszczeniu kraju jest stale obecnym elementem polskiej tożsamości. Znakomicie stan ten oddał Jerzy Pilch, tworząc taki oto dialog:

- Normalny Polak przynajmniej raz w życiu myśli o emigracji.
- Normalny Polak, proszę pana, myśli o emigracji przynajmniej raz w tygodniu. Moim zdaniem jak najczęstsze myślenie o emigracji jest kryterium i normalności, i polskości¹.

Można odnieść wrażenie, że w pewnych kręgach społecznych jest to tendencja niezmiennie narastająca. Biorąc pod uwagę współczesną historię Polski należy podkreślić znaczącą skalę emigracji artystycznej, która aktualnie znajduje się w nowej fazie w warunkach zjednoczonej Europy. Proponując przyjęcie perspektywy badawczej opartej na idei biograficznie zorientowanej socjologii sztuki, chciałbym w swoim artykule postawić kilka pytań. Między innymi o to, na ile losy artystów emigrantów mają typowy, wspólny dla tej grupy społecznej charakter, a na ile są one wyjątkowe i niepowtarzalne? Artystyczne mitologie skłaniają nas do wiary w wyjątkowość i niepowtarzalność każdego z twórców, nie tylko ich dzieł, ale i życiorysów. Czy zatem można poszukiwać wspólnych biograficznych schematów dla tak różnorodnej grupy społecznej? Będę chciał także ukazać, na ile osiedlenie się poza krajem pochodzenia wpływa na twórczość artystów i na to, co możemy określić mianem sukcesu. Poszukując odpowiedzi na te pytania odwołam się do badań biograficznych, które prowadziłem w latach 2008-2012 wśród artystów, którzy osiedlili się w Londynie, Berlinie, Nowym Jorku i Paryżu. W badaniach wzięli udział artyści, zajmujący się różnymi dziedzinami sztuki: fotografią, grafiką, malarstwem, filmem, ale także literaturą, tańcem, rzeźbą i sztuką multimedialną. W gronie ponad sześćdziesięciu twórców, z którymi udało mi się spotkać, znaleźli się artyści znani, funkcjonujący w gronie kosmopolitycznych elit, ale i twórcy o ograniczonym kręgu recepcji swojej sztuki. Była to zmierzona strategia badawcza, oparta na przekonaniu, że poznanie społecznych światów artystów emigrantów możliwe będzie jedynie wówczas, gdy wypowiedzą się osoby o różnym przebiegu karier artystycznych. Należy dodać, że było to osoby emigrujące z Polski w różnych okresach, począwszy od lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku, aż do pierwszej dekady wieku dwudziestego pierwszego. W oczywisty sposób ma to wpływ na okoliczności wyjazdów i ich konsekwencje. Metoda wywiadu biograficznego, którą wykorzystałem w tym badaniu, wymaga anonimizacji narratorów. Dlatego fragmenty opowieści pojawiające się w tekście, sygnowane będą jedynie obszarem sztuki, którym zajmują się poszczególni rozmówcy².

Przyczyny wyjazdów i strategie adaptacyjne emigrantów. Kilka uwag wstępnych

Kluczowe dla zrozumienia procesów emigracyjnych jest pytanie o przyczyny wyjazdów. Ustalenie listy powodów emigracji stało się pierwszym celem badania. Z reguły, co podkreślało wielu artystów, ich zamiary emigracyjne kształtowały się przez wiele lat. W znacznej części przypadków nie były to też plany na trwałą emigrację, a raczej proces formowania się pewnej postawy, rozwijania kosmopolitycznych dyspozycji, chęci doświadczania i uczestniczenia w innej rzeczywistości niż polska. Jedną z klasycznych już teorii próbujących wyjaśnić przyczyny emigracji jest koncepcja *push* i *pull* sformułowana przez Everett S. Lee w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku. I choć przez wielu badaczy traktowana jest jako zbyt upraszczająca, to w moim przekonaniu wciąż może być przydatna do analizy zjawiska emigracji. Zakłada ona istnienie dwóch, wzajemnie na siebie oddziałujących czynników. Pierwszy z nich (*push*) ma działanie wypychające jednostkę z kraju pochodzenia, drugi (*pull*) przyciąga ją do innego miejsca osiedlenia. Oba te czynniki zazwyczaj działają równocześnie, tworząc dynamiczny układ. Czynniki *push* to między innymi: brak pracy, głód, słaba opieka medyczna, katastrofy naturalne, zanieczyszczenie środowiska, złe warunki mieszkaniowe, prześladowania polityczne, brak wolości słowa i wyznania, dyskryminacja, ograniczone szanse na znalezienie życiowego partnera i założenie rodziny, brak poczucia bezpieczeństwa, obawa o przyszłość. Wśród czynników *pull* pojawiają się natomiast: szansa uzyskania zatrudnienia, lepsze warunki życia, wolność polityczna i religijna, lepsza opieka medyczna, bezpieczeństwo, uprzemysłowienie, edukacja, powiązania rodzinne (migracja łańcuchowa), korzystniejsze zabezpieczenia emerytalne. Kolejnymi istotnymi elementami tego modelu są przeszkody pośrednie oraz czynniki osobiste. Przeszkody pośrednie mogą uniemożliwić emigrację podobnie jak kompleks czynników osobistych, który może wzmacniać lub osłabiać możliwości i wolę opuszczenia miejsca zamieszkania. Wedle tej koncepcji decyzja o migracji podejmowana jest w oparciu o porównanie cech miejsca pochodzenia i docelowej lokalizacji³. Zbiór czynników za każdym razem ma charakter subiektywny i, co istotne, występuje w nim znacząca różnica w sposobie oceniania cech miejsca pochodzenia i cech miejsca ewentualnego wyjazdu. Pierwsze z nich są jednostce znane, podczas gdy drugie postają w mniejszym lub większym stopniu zbiorem projekcji, mitów i wyobrażeń. Konfrontacja owych wyobrażeń i rzeczywistości, czasami bywała bolesna, posiadająca znamiona kulturowego szoku. Za przykład, który dobrze to ilustruje niech posłuży fragment opowieści artysty, emigrującego w latach siedemdziesiątych do Nowego Jorku:

Tylko to co masz w głowie, twoje wyobrażenie, że jedziesz do innego kraju, do innego miasta, do stolicy świata, gdzie i ty możesz coś zdziałać. (...) No i bum przyjeżdżam na lotnisko Kennedy'ego, kupa strachu, nie znam angielskiego, podchodzę, żeby złapać taksówkę, a w każdej taksówce czarny, a ja się boję czarnych. Pomyślałem, wywiezie mnie, kurwa, gdzieś, jakie myślenie było (śmiech). Naogładałem się, kurwa, za dużo filmów amerykańskich. Myślę sobie, że każdy czarny to kryminalista. Podjeżdża do mnie czarny, macha ręką, ja nie - dziękuję, podjeżdża następny - też czarny. Po półgodzinie decyduję się, że pojadę z czarnym. Wydaję mi się, że jestem przygotowany na taką podróż, a okazuje się, że nie. W Europie to ja się czułem swobodnie, a tu strach mnie ogarnął, nie wiem gdzie jestem. [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator]

W rezultacie analizy zgromadzonych wywiadów wyodrębniono kilku głównych powodów wyjazdów, oraz szereg łączących się z nimi okoliczności towarzyszących. Wyróżniono grupę najistotniejszych czynników *push* i *pull*. Do pierwszego typu determinantów, dominujących do roku 1989 zaliczyć należy: represje polityczne (w tym wprowadzenie stanu wojennego, opresyjną politykę paszportową), ograniczenie kontaktów ze światem zewnętrznym, brak możliwości swobodnej artystycznej ekspresji (państwowa cenzura), wreszcie ogólną zapaść ekonomiczną kraju. Po roku 1989 repertuar czynników *push* zmienia się, pojawia się na przykład często wspomniane rozczarowanie nową rzeczywistością i kierunkiem zamian tak zwanej transformacji systemowej. Jednak z listy przyczyn emigracji znikają powody polityczne. Dodatkowo do pozostania w kraju zniechęcały relatywnie niskie zarobki, a w przypadku młodych osób po studiach artystycznych niemożność znalezienia pracy po uzyskaniu dyplomu. Czynniki te rodziły gotowość do opuszczenia Polski, przynajmniej na jakiś czas. Dodatkowo wzmacniające tę dyspozycję były czynniki *pull*. Do najważniejszych zaliczyć możemy: sytuację osobistą (związek z osobą już mieszkającą lub pochodzącą spoza Polski), psychiczne predyspozycje do wyjazdu (wspomniana już postawa kosmopolityczna), ciekawość świata i chęć podróżowania. Istotne i często podkreślane w narracjach było także pragnienie kontynuowania artystycznego lub naukowego

rozwoju, wreszcie poszukiwanie możliwości zmiany, zarówno w życiu osobistym, jak i twórczo-zawodowym. Wielu twórców wyjazd rozpatruje w kategoriach biograficznego przymusu, imperatywu, wewnętrznej konieczności, doświadczenia niezbędnego w procesie samokształcenia i rozwoju. Wspomina o tym artystka mieszkająca w Paryżu:

(...) chęć podróży dla artysty jest absolutnie podstawowa, żeby zobaczyć obrazy w oryginale, żeby dowiedzieć się czegoś więcej, to jest naturalne. Więc po skończeniu studiów chciałam jakiś czas spędzić we Francji, w Szwajcarii, spędzić kilka lat za granicą i do Polski wrócić, a potem znów wyjechać. Zaczął się dla mnie okres, może nie tułaczki, tylko zaczęłam być pomału obywatelem świata, tzn. wiedziałam, że zawsze mogłam wrócić do Polski, mogłam mieszkać w Monachium albo w Lozannie. [wywiad 12. Artystka-plastyczka]

Tym, co wpływało na realizację biograficznych planów emigracyjnych, była gotowość i jednocześnie zdolność przyjęcia postawy kosmopolitycznej, ułatwiająca podjęcie decyzji o wyjeździe i późniejszą asymilację. Postawa ta została wskazana w kilku narracjach, jako wynik procesów socjalizacyjnych (np. atmosfera domu), odbytych w młodości podróży, oddziaływania kręgów towarzyskich złożonych z ludzi podróżujących, znających obce języki i zainteresowanych innymi kulturami.

Mnie brakowało Zachodu. Wiesz, mój ojciec był kapitanem żeglugi towarowej. Ja jestem z Gdańska. Miałem to szczęście, że na przykład w roku 1970 odbyłem piękną podróż: cała Afryka Zachodnia statkiem, dojechałem do równika, praktycznie zaliczyłem wszystkie porty, które są do zaliczenia od Maroka do Kamerunu, Wyspy Kanaryjskie po drodze, była też Francja, Niemcy, Paryż. To mi dało taki szpunk do podróży; nagle stwierdziłem, że fajnie jest się dogadać w jakimś języku, mój ojciec władał chyba 6 językami. Więc wiesz, to jakoś ustawia cię psychologicznie. Ja się zawsze czułem obywatelem świata. Nigdy nie czułem się obywatelem Polski, który za granicą musi się wstydić, że jest Polakiem. [wywiad 10. Fotograf]

Trzeba zaznaczyć, że osiedlanie się za granicą nie zawsze wynika z całkowitego świadomie realizowanego planu biograficznego. Zdarza się, że jest skutkiem spontanicznej decyzji, konsekwencją nagle pojawiających się możliwości, działaniem traktowanym jako czasowe, które przeradza się w trwałe osiedlenie poza krajem pochodzenia. Pojawiają się tu, podobnie jak w wielu innych momentach biografii, rozmaite sploty okoliczności i koïncydencje. Innym jeszcze przypadkiem, jest emigracja osób uzależnionych w swoich działaniach od rodziny, głównie od rodziców decydujących się na emigrację. W kilku przypadkach, narratorzy mieli ograniczony wpływ na decyzję o pozostaniu poza krajem.

To nie była moja decyzja, tylko moich rodziców, którzy wyjechali do Stanów. Zrobiłam maturę i pojechałam ich odwiedzić. Ja chciałam wracać do Polski, ale ojciec mnie powstrzymał, żebym studiowała tutaj. Ja nie byłam z tego powodu szczęśliwa, zostałam przyparta do muru, wywarto na mnie presję rodzinną i tak zostałam. Byłam w takim nie najszczęśliwszym momencie. Zdawałam do szkoły plastycznej w Gdańsku, nie dostałam się i przyjechałam tutaj. Miałam zostać rok, potem znowu zdawać, ale zaczęłam chodzić tutaj na zajęcia i stwierdziłam, że może jednak. (...). [wywiad 14. Artystka multimedialna]

Pierwszy etap emigracji z reguły jest niezwykle trudny, zazwyczaj towarzyszy mu niepewność co do przyszłości, intensywne próby organizowania życia, stworzenia nowego kręgu znajomych. Często rozważane są możliwości ponownej zmiany państwa zamieszkania lub nawet powrotu do kraju. W kilku opowieściach proces dochodzenia do decyzji o pozostaniu opisywany był jako długotrwały i trudny. W wielu przypadkach nawet kilkuletni. Znamienne jest to, że w momencie podjęcia decyzji o pozostaniu, następuje okres uspokojenia, otwierający możliwość pełniejszego zaangażowania się w życie społeczno – zawodowe. Jednak stan decyzyjnego rozchwiania może okazać się trwały, czasami nawet doprowadzający do reemigracji artysty. Osoby takie nigdy całkowicie nie porzucają idei powrotu i dlatego też trwają w stanie liminalności, nie zakorzenieni w nowym miejscu, ale i systematycznie oddalający się od swojej dawnego, przedemigracyjnego życia.

Opowieści artystów migrantów ujawniły kilka kluczowych dla tej grupy społecznej problemów oraz powtarzalnych etapów biograficznych. Dotyczą one dwóch, wzajemnie przenikających się sfer. Pierwsza z nich obejmuje to, co staje się udziałem większości emigrantów i wiąże się z koniecznością organizowania życia w nowych, nieznanym sobie okolicznościach. Oznacza to konformację z inną kulturą, odczuwanie obcości, konieczność podejmowania pracy poniżej poziomu zawodowych kwalifikacji. Innymi słowy, zazwyczaj jest to społeczna i zawodowa degradacja, doświadczana przez wielu emigrantów

i często opisywana w zgromadzonych wywiadach. Na tym etapie losy artystów zwykle są tożsame z losami innych emigrantów. Wszyscy muszą nauczyć się nowych zasad funkcjonowania, zabezpieczyć swój byt od strony materialnej i społecznej. W przypadku emigrantów przedunijnych ważnym fragmentem opowieści stały się kwestie legalizowania pobytu za granicą. Procesy te niejednokrotnie okazywały się trudne i długotrwałe, wiążące się z przeżyciami o charakterze trajektoryjnym. Ekstremalnym tego przykładem są opowieści o zagrożeniu ekstradycją oraz te, w których opowiadano o długoletnim zablokowaniu możliwości odbycia podróży do Polski, a co za tym idzie utraty kontaktu z najbliższymi. Druga sfera dotyczy twórczości, sposobów realizowania artystycznego powołania, funkcjonowania w świecie sztuki, budowania kariery. Różni artyści przyjmują rozmaite strategie postępowania. Z reguły jednak ujawniają się dwa dominujące wektory postępowania. Część twórców decyduje się na podjęcie wysiłku mającego na celu wejście w lokalny świat sztuki i rozwijanie swojej kariery w kraju osiedlenia. Jest to z reguły skomplikowany i długi proces. Z drugiej strony istnieje spora grupa twórców, którzy żyjąc poza krajem pochodzenia, tworzą z myślą o polskim odbiorcy i polskim rynku sztuki. Ich kariera artystyczna rozwija się zatem w Polsce, tu publikowane są książki, albumy, tu organizowane są wernisaże. Rzecz jasna, w ten dwubiegunowy diagram należy wpisać także szereg różnych pośrednich strategii, rozmaitych wariantów rozwoju karier, biograficznych zmian. Artyści często próbują łączyć dwie opisane ścieżki, lub też na różnych etapach swojej twórczej drogi orientują się bardziej na kraj pochodzenia, lub na kraj osiedlania. Czasami obie te strategie udaje się z sukcesem połączyć.

Niezależnie od czasów w jakich poszczególni twórcy zaczynali swoją emigrację, jedna motywacja skłaniająca do wyjazdów wciąż pozostaje niezmienna. Jest to wspólna i uniwersalna chęć poprawy i zmiany losu, wiara w to, że gdzieś poza własnym krajem pochodzenia będą w stanie zorganizować sobie lepsze, bardziej satysfakcjonujące życie. Dla twórców miarą powodzenia takiego biograficznego planu, może być odniesiony za granicą sukces artystyczny, miejsce zajmowane w polu działalności artystycznej, obecność i pozycja w świecie sztuki.

Niejednoznaczność kategorii „sukcesu” w narracjach biograficznych polskich artystów emigrantów

Co determinuje artystyczny sukces? Jakie warunki muszą zostać spełnione, aby artysta zaistniał i trwał z sukcesem w świecie sztuki? Według Mariana Golki, skala kariery artysty wyznaczona jest kilkoma czynnikami. Należą do nich: subiektywne odczuwanie satysfakcji z sukcesu i poczucie bezpieczeństwa egzystencjalnego, zasób społecznego prestiżu w środowiskach artystycznych i w szerszym kręgu odbiorców, towarzysząca uprzednio wymienionym czynnikom popularność, swoboda w podejmowaniu decyzji i stopień ich ważkości (możliwość samostanowienia, ale i władza w mikro i makrostrukturach społecznych), wielkość dochodów i związany z tym styl życia, zasięg obiegu i społeczna trwałość wytworów danego artysty⁴. Na przykład istotne staje się to do jakich kolekcji trafią dzieła twórców i na ile są to miejsca prestiżowe, gwarantujące przyszły obieg prac artystów.

Zanim jednak będziemy mogli przejść dalej, należy zastanowić się jakie okoliczności sprzyjają rozwojowi karier artystów migrantów? Ważnym czynnikiem warunkującym sukces jest artystyczne przygotowanie nabyte w kraju pochodzenia, najlepiej jeśli zostaje ono rozszerzone o edukację na akademii za granicą już w czasie trwania imigracji. Wiedza i umiejętności uzyskane w kraju pochodzenia dają ugruntowaną podstawę do artystycznej pracy, kontynuowanie nauki za granicą pozwala rozwijać te umiejętności, nabywać kulturowe kompetencje, oraz stwarzać lokalną sieć znajomości i kontaktów. Jest to istotny proces sprzyjający asymilacji. Czynnikiem zasadniczym ułatwiającym start jest opanowanie języka gospodarzy w możliwie jak najlepszym stopniu. Osoby potrafiące komunikować się w obcym języku, zazwyczaj rozpoczynają swoje życie za granicą od korzystniejszego dla nich społeczno-zawodowego poziomu. Kolejnym elementem ułatwiającym, choć co oczywiste nie gwarantującym, odniesienia sukcesu jest związek z osobą pochodzącą z kraju docelowej migracji. Kilkakrotnie w narracjach pojawiła się opowieść o osobie, która odegrała na pewnym etapie życia migranta rolę Istotnego Innego, pozytywnie modyfikując biografię artysty, pomagając, doradzając, interweniując w trudnych sytuacjach. Odniesienie artystycznego sukcesu z reguły jest wynikiem złożonej, wieloczynnikowej koincydencji. Obok czynników społecznych równie istotne są predyspozycje psychiczne, talent, determinacja w dążeniu do celu, umiejętność radzenia sobie z porażkami oraz to, co można określić jako przypadek czy zbieg okoliczności. Element ten staje się kluczowy w wielu opowieściach, na przykład w narracji artysty mieszkającego i tworzącego w Paryżu.

Po dziewięciu miesiącach spotkałem dyrektora Théâtre National de la Colline – Jorge’a Lavellego, który był przyjacielem Gombrowicza i który wprowadził go jako pisarza

do Francji. Zakochany w kulturze polskiej. Zaproponował mi pracę nad komunikacją teatru. Gazety, broszury sezonowe, plakaty itd. Tak że od 1994 roku zaczęła się moja kariera jako plakacisty. I w tym momencie cała wiedza o plakacie zdobyta w Polsce i cała ta historia plakatu zaczęła się konkretyzować w moich projektach. [wywiad 4. Malarz, grafik, plakacista].

Istotnym czynnikiem jest także okres w jakim artysta osiedla się w nowym miejscu, to na jakie artystyczne kompetencje jest w danym czasie zapotrzebowanie, jakie są dominujące mody i trendy, jak funkcjonuje rynek sztuki, oraz gospodarka. Wszystko to znacząco wpływa na przebieg kariery. Mówi o tym jeden z artystów:

Przyjechałem w takim dobrym momencie dla amerykańskiej ilustracji, która kwitła i przez to nie miałem trudnego okresu finansowo, który każdy przechodzi, od razu zacząłem zarabiać dobre pieniądze i nie miałem nigdy takiego momentu, że z głodu musiałem brać każdą pracę. Robiłem to, co robiłem w Polsce tylko na większym boisku, ekstra klasy światowej, a nie piątej klasy w Polsce. Taka była różnica. [wywiad 1. Malarz, plakacista].

Początkowe sukcesy nie zawsze jednak są zapowiedzą dalszego rozwoju kariery. Dopiero jej wieloletnie ugruntowanie, stwarza artyście stabilniejszą pozycję. Jednak brak sukcesu nie musi łączyć się z przerwaniem pracy twórczej, czy nawet z osłabieniem jej intensywności. Wielu twórców doświadcza czegoś, co można określić „zawieszeniem kariery”. Artystom tym zazwyczaj udaje się funkcjonować na peryferiach artystycznego świata, organizować wystawy i publikować swoje prace, jednak ich twórczość pozostaje poza głównym nurtem tego, co dzieje się w polach artystycznej produkcji dziedzin, którymi się zajmują. Kategoria „zawieszenia” nie ma nic wspólnego z artystycznym poziomem działań poszczególnych twórców, lecz odnosi się przede wszystkim do przebiegu biografii, rekonstruowanych w oparciu o wywiady, głównie zaś o ich części autorefleksyjne. Podkreślić należy, że „zawieszenie” może być stanem przejściowym, ale też może stać się swoistą artystyczną/biograficzną strategią przeradzając się w stan permanentny. „Zawieszenie” może mieć wiele przyczyn, nie zawsze jasnych dla samych narratorów. Ilustruje to poniższy fragment wypowiedzi:

Od 10 lat codziennie myślę, że pójść i to załatwić, ale nie robię tego. Miałem pracę w *Drawing Centre*, strasznie im się spodobały prace z 1984 roku, miałem portfolio w galerii, ważnej instytucji, co roku trzeba odnawiać tam portfolio i nie pojawiłem się już 10 lat. Mogłem mieć rysunki nawet w muzeum. Przestałem chodzić. Nie wiem z czego to wynika. [wywiad 11. Malarz]

Artysta, przechodząc okres „zawieszenia” kariery, kontynuuje swoją twórczą aktywność, którą jednak musi dzielić z pracą zarobkową. Kwestia zajmowania się sztuką pozostaje jednak dla narratora biograficznie kluczowa. Co więcej, nieprzerwane praktykowanie działalności twórczej jest przez niego rozumiane jako warunek konieczny do tego, aby pozostać artystą, aby rozwijać siebie i swoją sztukę. Praca twórcza staje się zatem biograficzną koniecznością, o której kontynuacje i ciągłość narrator zabiega pomimo zachodzących w jego życiu zmian:

Maluję, robię w sumie dla siebie samego. Nie wyobrażam sobie rezygnacji ze sztuki, byłaby to totalna katastrofa. [wywiad 13. Malarz].

Fakt kontynuowania pracy twórczej, nawet jeśli nie prowadzi ona bezpośrednio do rozwoju kariery, jest zatem w takich przypadkach niezwykle istotny. „Zawieszenie” może mieć wiele przyczyn i biograficznych wariantów. Na przykład niektórym spośród twórców, którzy wzięli udział w badaniu, udało się przed opuszczeniem Polski osiągnąć dobrze ugruntowaną pozycję artystyczną. Wyjazd z kraju zmuszał ich do ponownego rozpoczęcia budowania kariery. Nie zawsze jednak udawało się im odnieść sukces w nowych warunkach, czy też zdobyć pozycję zbliżoną do uzyskanej w kraju:

Tu nie udało mi się powtórzyć tego, co w Polsce. Może nie spotkałem ludzi, którzy by pomogli czy docenili. Może to wymaga pewnych cech charakteru, których ja nie miałem. W Polsce to się zrobiło samo z siebie. [wywiad 8. Fotograf].

Artysta zaznacza jednak, że pobyt we Francji dał mu innego rodzaju korzyści, jak chociażby finansową swobodę, pozwalającą mu na niezależne realizowanie swoich fotograficznych projektów:

Z drugiej strony życie tutaj jest drogie, więc jakby zabezpieczenie materialne pozwala mi robić to, co lubię. Na przykład w pewnym momencie miałem ochotę pojechać do Wilna. Pojechałem na miesiąc, potem na dwa tygodnie. Pracując w Polsce nie wiem gdzie, nie mógłbym pozwolić sobie na taki luksus. [wywiad 8. Fotograf]

Satysfakcja życiowa artysty migranta nie jest następstwem jedynie sukcesu zawodowego. Obok rozwijania potencji twórczych, istotne staje się także zrealizowanie się w innych rolach społecznych: małżonka, partnera, rodzica. Obok sztuki równie ważna w ostatecznym życiowym bilansie wielu artystów jest rodzina i wychowanie dzieci:

Ważne jest też, by się spełnić jako człowiek, żeby mieć dzieci i żonę. To było dla mnie ważne. To jest jakby moje największe szczęście, że mam syna i będę miał jeszcze córkę i może jeszcze jednego syna. Gdzieś tam zrealizowałem się jako człowiek, który ma rodzinę. Taka cegiełka nieśmiertelności – to jest dziecko. Potem można zrobić coś jeszcze więcej, ale to jest taka baza. [wywiad 9. Fotograf].

Jeszcze inaczej sukces rozumiany jest przez kolejnego z artystów. W biograficznym bilansie pisarza, podstawową kategorią życiowego sukcesu staje się niezależność, manifestująca się w swobodnym dysponowaniu czasem, oraz osiągnięciem stabilnego poziomu finansowego zabezpieczenia.

Zresztą w ogóle zauważyłem, że w moim życiu się układa tak, że ja o nic się nie proszę. To się dzieje. Ja wiem, co chciałbym robić i staram się to robić. Oczywiście, jestem pełen winy i wyrzutów sumienia, że robię to za słabo, za mało intensywnie, i że powinienem robić znacznie więcej, ale wypracowałem sobie rzecz niesłychaną i sądzę, że wiele osób może mi tego zazdrościć: mam czas. Uważam, że to jest największy skarb, jaki można osiągnąć. Na tym polega niezależność. Nie skarżę się na brak pieniędzy. Mam trochę, nie za dużo, wystarczy mi. (...) Mam nadzieję, że tak do końca życia już będzie. Że będę mógł pokonywać kolejne progi, które sam sobie stawiam, dlatego, że to nie jest tak, że ktoś mi podwyższa poprzeczkę i ja muszę przez nią skakać. [wywiad 2. Pisarz, naukowiec].

Poczucie niezależności jest niezwykle istotną kwestią, która pojawiła się w wielu narracjach. Częściej jednak inaczej niż w przytoczonym fragmencie, mówiono o niej w kategoriach celu do, którego się dąży, a nie osiągniętego już punktu. Jako sukces traktowany jest także fakt poradzenia sobie na emigracji, umiejętność przetrwania i sprostania kolejnym wyzwaniom, z jakimi musi poradzić sobie emigrant. Przyjazd z komunistycznej Polski do Anglii na początku lat osiemdziesiątych oznaczał konieczność doświadczenia stresogennej zmiany kulturowej i systemowej. Wymagał on przejścia przez proces poważnych społeczno-psychologicznych transformacji. Od ich przebiegu uzależniona była adaptacja w nowym środowisku, a ich pozytywny efekt, mógł stać się źródłem satysfakcji, traktowanym przez narratorów w kategorii biograficznego sukcesu:

Przejechanie z jednego systemu w drugi, bo jak wyjeżdżałam, to tam (w Polsce – T. F.) był ten jeszcze bardzo wschodni system, a tu ten bardzo zachodni, to tak zbija z tropu, że to czego człowiek jest pewien, zaczyna na nowo kwestionować i musi ustawić sobie priorytety na nowo i to strasznie długo trwa, prawie tak, jak urodzenie się i dorośnięcie. Więc to jest dla mnie sukcesem. [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

Metafora dorastania na nowo pojawiła się kilkakrotnie w różnych opowieściach z poszczególnych miast. W początkowym okresie pobytu na emigracji poza komplikacjami administracyjnymi, pojawia się cały zestaw innych koniecznych do rozwiązania problemów. Ten pierwszy okres zazwyczaj cechuje się spiętrzeniem trudności i intensyfikacją działań, które należy przedsięwziąć, aby zorganizować życie za granicą. Wszystko to przebiega w warunkach nieznanych dla migranta i dlatego dodatkowym czynnikiem deprymującym staje się konieczność konfrontacji ze środowiskiem, którego ów nie rozumie i w którym pozostaje obcym. Brak kulturowych kompetencji, w tym przede wszystkim dogłębnej znajomości języka, powoduje nieustanne narażenie na niezrozumienie i wzmacnia poczucie wyobcowania. Wreszcie pojawia się także potrzeba przepracowania swojej relacji z pozostawioną ojczyzną. Ten ostatni aspekt przebiegu asymilacji podkreślono w jednej z biograficznych opowieści:

(...) coś czego się nie spodziewałem jako młody człowiek, to było to, co można byłoby nazwać kompleksem latarnika, czyli wyobcowanie i pewna doza tęsknoty za tym, co polskie. [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

Przejście przez ten okres, wykonanie intensywnej i długotrwałej biograficznej pracy, staje się podkreślanym w opowieściach niezwykle istotnym osiągnięciem, kluczowym w budowaniu tożsamości emigranta. Dotyczy to wszystkich emigrantów. Migracja dla młodych artystów staje się źródłem ważnego biograficznie doświadczenia wynikającego z funkcjonowania w wymiarze transnarodowym. Jest zarazem poważnym życiowym sprawdzianem, który może doprowadzić do psychicznego wzmocnienia. Obok ogromnego wysiłku z jakim wiąże się życie na emigracji, o którym wielokrotnie wspominali artyści w swoich narracjach, opisywane są w nich także rozmaite biograficzne korzyści związane z opuszczeniem rodzinnego kraju.

Sporo się nauczyłam i na pewno nie nauczyłabym się tego w Polsce. Jestem bardziej pewna siebie i chyba mocniejsza. Artystycznie mam większą swobodę. Tu mam większe możliwości, operuję porównaniami z różnych stron świata. Po prostu więcej wiem, i to nie tylko z książek, ale od ludzi. [wywiad 13. Poetka].

Pełna asymilacja kulturowa zazwyczaj wymaga dwu lub trzech pokoleń, natomiast osobowościowa dopełnia się dopiero w trzecim pokoleniu. Wszyscy moi rozmówcy reprezentowali pierwsze pokolenie migrantów. Jednak proponowane przez Hieronima Kubiaka stopnie asymilacji, niekoniecznie mają w pełni adekwatne zastosowanie w stosunku do migrantów epoki globalizacji i transnarodowych sieci powiązań⁵. Stopień i szybkość asymilacji zależy dziś już nie tylko od kolejnych pokoleń, ale przede wszystkim od przyjętych strategii adaptacyjnych. Inaczej mówiąc, schemat ten może wciąż mieć zastosowanie, jednak cele migrantów nie muszą zmierzać w stronę pełnej osobowościowej asymilacji, w dobie niespotykanego do tej pory pluralizmu tożsamościowego. Między innymi dlatego migranci reprezentujący młodsze pokolenie podkreślają w swoich narracjach biograficzne korzyści, jakie czerpią z doświadczanej kulturowej różnicy. Emigracja często jest opisywana przez nich jako proces wzmacniający biograficznie i sprzyjający samopoznaniu:

Ja poznałem siebie samego w Londynie. Za to mogę Londynowi podziękować. Naprawdę poznałem siebie. [wywiad 11. Fotograf].

Przedstawiciele młodszej generacji polskich emigrantów potrafią sprawnie poruszać się w globalizującym się świecie, dopasowując swoje życiowe strategie do aktualnie panujących warunków. Większość z nich wykonuje rozmaite prace zarobkowe i nie może tym samym zajmować się sztuką z pełnym zaangażowaniem, jednak każdy z narratorów podejmuje wysiłek wygospodarowania czasu i środków na swoją twórczość:

Teraz jest dobrze. Mam komfort stabilności. Idziemy do pracy, wracamy, nie martwimy się o pieniądze. Stać nas na to, by robić to, co robimy. Po godzinach, jak nie jesteśmy zmęczeni, malujemy na przykład. [wywiad 10a. Malarz].

Odczuwanie życiowego sukcesu i porażki przez artystów zazwyczaj ma charakter ambiwalentny i trudny do jednoznacznego zakwalifikowania. Obiektywne oznaki sukcesu, takie jak: publikacje, wystawy, pozytywne recenzje, sprzedaż dzieł, aktywna obecność w polu artystycznej produkcji, nie są konieczne do tego, by artysta odczuwał subiektywną satysfakcję z przebiegu swojej kariery. Możliwa jest jednak sytuacja dokładnie odwrotna. Niektórzy twórcy, którzy odnieśli obiektywny sukces, sami w pewnym stopniu deprecjonują swoje osiągnięcia. To, co traktowane było jako znaczące osiągnięcie na pewnym etapie ich karier, z czasem staje się w opowieściach jedynie elementem przeszłości, nie wpływającym już w żaden istotny sposób na teraźniejszość. A zatem obiektywnie mierzalny sukces, chociażby w postaci prestiżowych nagród, publikacji w czasopiśmie o światowym zasięgu, wystaw w znanych galeriach itp. może także wywoływać niejednoznaczne odczucia. Wątek taki ujawnił się w jednej z nowojorskich narracji artysty, który uwzględniając kategorie zewnętrzne odniósł znaczący sukces, zarówno artystyczny, jak i komercyjny.

Zasmakowałem w tym, że zacząłem zarabiać pieniądze, zamaskowałem w tym, że się robi rzeczy ważne, widoczne, dla *Newsweeka*, *New York Timesa*. Wiesz, psychiczne podłoże. Wydaje ci się, że jesteś na szczycie świata. Potem okazuje się, że jak masz już którąś okładkę, i wtedy tak naprawdę

nikt nie patrzy na tę okładkę. Jest się częścią medialnej maszyny, tobie się wydaje, że to jest ważne. [wywiad 1. Malarz, plakacista].

Przyglądając się karierom artystów migrantów, można wskazać kilka potencjalnych scenariuszy zbudowania kariery sukcesu. Oczywiście, scenariusze te w poszczególnych przypadkach przybierają odmienne zindywidualizowane formy, posiadają jednak dające się wskazać elementy wspólne, pozwalające mówić o różnych stopniach artystyczno-zawodowego sukcesu i o kilku rodzajach karier, a nawet szerzej o pewnych modelach biograficznych. Mamy twórców, którym udało się płynnie kontynuować rozpoczętą jeszcze w Polsce karierę zawodowo-artystyczną i dość szybko osadzić się w nowych realiach. Na biegunie przeciwnym można usytuować artystów, którzy dopiero na migracji rozpoczynali artystyczną karierę i musieli budować ją stopniowo, mając jednak już za sobą pełne profesjonalne wykształcenie. Sukces artystów bez wątpienia jest konsekwencją posiadanego talentu, wykonanej pracy, oryginalnych pomysłów, jednak obok talentu oraz determinacji potrzebna jest jeszcze odpowiednia koincydencja zdarzeń, czasu i miejsca. Trzeba spotkać osoby, które mają wpływ na to, co dzieje się w danym okresie w polach produkcji artystycznej. Dlatego też w narracjach często jako ważny czynnik wpływający na odniesienie sukcesu wymieniane jest szczęście oraz przypadek:

Konsekwentność, ciężka praca, bycie artystą to 98 procent, reszta to szczęście. [wywiad 19. Malarka].

Trzeba być tam, gdzie dzieją się rzeczy istotne, intensywnie pracować, jednocześnie należy budować sieć kontaktów i mieć cierpliwość w oczekiwaniu na odpowiedni sprzyjający układ wymienionych czynników. To wszystko jeszcze nie gwarantuje sukcesu, lecz przynajmniej stwarza szansę na zaprezentowanie siebie i swoich umiejętności. Wypracowanie sposobności do prezentacji, zostało także opisane w jednej z opowieści. Sprawą kluczową staje się wejście w odpowiednie środowisko i dzięki temu zbliżenie się do pola artystycznej produkcji, w którym twórca chce zaistnieć. Taką właśnie strategię powolnego stwarzania rynku na swoje usługi realizował artysta fotograf:

Wyjechałem do T. w stanie Massachusetts, wioska rybacka, do której przyjeżdżali artyści amerykańscy, mnóstwo galerii, byłem kelnerem, z czego moi krakowscy znajomi bardzo się śmiali, zacząłem chodzić na wernisaże, powiedziałem, że jestem fotografem, ściągnąłem swój powiększalnik z NY, czeski, który przywiozłem z sobą z Polski, miałem niemiecki aparat fotograficzny, wynająłem mały pokój w motelu, w nocy wywoływałem zdjęcia, w czasie dnia pracowałem jako kelner, wieczorem robiłem zdjęcia. Tak sobie stwarzałem rynek, dzięki temu poznałem przypadkowo Arnolda Newmana, wielkiego portrecistę, który mi proponował pracę w NY, od jednego do drugiego, poznałem Avedona, on się zainteresował moimi pracami. Otworzył studio i pracowałem dla niego. Straszna masa przypadków. Trzeba umieć wykorzystywać sytuację w danym momencie. Wiedzieć z kim warto, z kim nie warto. I robić to, co się da. Pokazać co się ma, bez nachalności, w moim *dossier* były moje zdjęcia – z Polski, potem zacząłem robić tutaj. Po prostu ludziom się to podobało. W tym okresie jako chłopak miałem już jakiś talent, zdawałem sobie sprawę z tego. Coś w tych zdjęciach było i to mi pomogło. Nie tylko moja osobowość, ale miałem coś na papierze, jak to się mówi. Co nie było polskie, nie było amerykańskie, było moje. [wywiad 3. Fotograf].

Artysta musi zatem zyskać doskonale rozeznanie w społecznym świecie, w którym chce zacząć zawodowo funkcjonować, musi poznać wybitnych twórców, którzy mogą na pewnym etapie kariery stać się dla niego ważnymi innymi. Konieczne są też profesjonalizm i opanowanie techniki, szczególnie wówczas, gdy artysta wykorzystuje najnowsze technologie. Wreszcie, co prawdopodobnie jest kluczem do sukcesu, trzeba zaproponować coś, co „wyraża się w wyznaczeniu przez pojedynczą jednostkę właściwej tylko jej drogi estetycznej”⁶.

Sukces niemal w każdej narracji definiowany jest odmiennie. Czasami w swoich narracjach artyści wspominają o jego obiektywnych wymiarach, takich jak: publikacje w prestiżowych czasopiśmie, ważne wystawy, sprzedaż prac lub umieszczenie dzieł w prestiżowych kolekcjach, dobra recepcja dzieł wśród odbiorców. W innych przypadkach sukces definiuje się poprzez osiągnięcie niezależności, mocnej pozycji w świecie sztuki, uzyskanie zabezpieczenia finansowego. Za istotny, a w niektórych przypadkach za kluczowy aspekt narratorzy uznają kontynuowanie rozwoju intelektualnego i artystycznego. Dla artysty-filmowca fundamentem sukcesu jest konsekwencja i umiejętność niepoddawania się („trzeba być konsekwentnym i dobrze reagować na odmowy”). Skutkiem przyjęcia takiej postawy staje się to co najistotniejsze dla narratora – artystyczna niezależność:

Mój sukces polega na tym, że jestem, tym kim jestem, nie poddałem się tym wszystkim stresom, niepowodzeniom. Tylko robię, to co lubię, robię filmy dokumentalne, takie jak chcę robić, a nie jakie ktoś chce, żebym robił. Wymyślam je albo ktoś przychodzi z pomysłem, a ja dalej już obrabiam. To jest właśnie sukces, a nie nagrody, kiedy komuś coś się spodoba, we właściwym czasie, właściwy temat. [wywiad 16. Reżyser filmów dokumentalnych].

W zbliżony sposób sukces definiuje inny artysta. Możliwość całkowitego skoncentrowania się na pracy twórczej, staje się w tym przypadku podstawowym wyznacznikiem sukcesu:

Do tego się sprowadza sukces, że robię co chcę, a nie jakoś po godzinach. Mam mocne poczucie, że wszystko jest spójne, jedna rzecz bierze się z drugiej i *vice versa*. [wywiad 18. Artysta grafik].

Jednym z ważnych wyznaczników sukcesu artysty jest zdolność kształtowania swojej przyszłości. Oznacza to między innymi posiadanie finansowej niezależności i związanej z tym możliwości wyboru miejsca zamieszkania, istotną będzie tu także zdolność do swobodnego przemieszczania się, nie tylko w obszarze państwa osiedlania, ale całego globu. Zygmunt Bauman nazywa to „wolnością wyboru szlaków życiowych”. Oznaczana ona, że „wolność wyboru jest dziś głównym i decydującym czynnikiem stratyfikującym”⁷. Dotyczy to, rzecz jasna, także twórców, może nawet w większym stopniu niż innych ludzi.

Podsumowanie

Według Nathalie Heinich, współcześnie sukces w sztukach plastycznych nie oznacza jedynie zdolności do spieniężenia swoich prac, ale także bycie identyfikowanym jako artysta uznany. Szczytem kariery artystycznej będzie natomiast obecność danego artysty w ważnych instytucjach sztuki: muzeach, elitarnych kolekcjach, czy akademiach sztuk pięknych. Jednak prawdziwie udana kariera, zdaniem Heinich, „nie wyraża się jedynie w możliwości narzucenia innym artystom pewnych rozwiązań estetycznych jako obowiązkowych, polega również na możliwości zaproponowania przyszłym pokoleniom prawdziwego modelu, w którym istotną rolę odgrywa zarówno osoba artysty, jak i jego dzieło”⁸. O problemach i niepewnościach związanych z definiowaniem sukcesu artysty pisze Jan Hausbrandt. „Sprawa sukcesu w świadomości artysty jest przeważnie rozumiana nieco inaczej niż w wypadku innych członków społeczeństwa, pracujących w tzw. zawodach stacjonarnych. Mam na myśli sytuację, gdzie podstawą wykonywanej pracy jest wykształcenie profesjonalne (inżynier, lekarz, chemik czy matematyk), które gwarantuje zatrudnienie w konkretnym sektorze gospodarczym. W tym wypadku sukces wiąże się z awansami w korporacji, stopniowym wzrostem wynagrodzenia i przywilejów, ewentualnie rozwijaniem własnego biznesu, zwiększeniem liczby zamówień i ogólną poprawą standardu życia. Sukces jest tutaj bardziej wymierny i w miarę upływu czasu ma zwykle tendencję wzrostową, zwłaszcza kiedy związani etatem pracownicy dużych firm sumiennie i skrupulatnie wypełniają swoje zadania. Jak się ma do tego artysta (malarz, muzyk czy literat), który tworzy swoje dzieło i zależnie od akceptacji odbiorcy staje się znany i wynagradzany lub odrzucany, biedny, rozczarowany?”⁹. Subiektywne poczucie sukcesu artysty nie musi przekładać się na jego obiektywne manifestacje (np. takie jak: pozycja w polu produkcji artystycznej, liczba wystaw, publikacji itd.). Z drugiej strony obiektywne oznaki sukcesu nie muszą oznaczać subiektywnego jego odczuwania lub traktowania go jako istotny. Ponadto sukces jest pojęciem, którego nie możemy zawężyć jedynie do wymiaru kariery zawodowej czy artystycznej. Poszczególne narratorzy odmiennie definiują pojęcie sukcesu, inaczej argumentują i racjonalizują rozwój swoich karier. Często pojęcie to utożsamiają z procesem rozwijania własnego twórczego potencjału, z samopoznaniem, z podejmowaniem i realizowaniem coraz trudniejszych zadań artystycznych.

Losy tych, którzy odnieśli sukces, mogą zostać zrozumiane jedynie wówczas, gdy zestawimy je z historiami twórców, którzy pozostają na peryferiach świata sztuki. Każdy z omawianych przypadków jest indywidualny, wymykający się prostym klasyfikacjom, czy też próbom typologizacji. Problem ten dotyczy także próby zrozumienia kategorii jaką jest sukces, która w zależności od losów poszczególnych artystów, będzie zmieniać swoje pole semantyczne. Pojęcie to, tak różnie interpretowane, pozostaje w znacznym stopniu nieostre, za każdym razem wymagające dookreślenia i ukonkretnienia w odniesieniu do biografii i okoliczności w jakich znajduje się dany artysta¹⁰.

PRZYPISY

- ¹ Jerzy Pilch, *Marsz Polonia* (Warszawa: Świat Książki, 2008), 120.
- ² Pełny raport z badań znajduje się w książce: Tomasz Ferenc, *Artysta jako Obcy. Socjologiczne studium polskich artystów na emigracji* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej, 2012).
- ³ Paweł Kaczmarczyk, *Migracje zarobkowe Polaków w dobie przemian* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2005), 29.
- ⁴ Marian Golka, *Socjologia artysty* (Poznań: Ars Nova, 1995), 114.
- ⁵ Hieronim Kubiak, „Asymilacja,” w: *Encyklopedia socjologii. Suplement* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2005), 33.
- ⁶ Nathalie Heinrich, *Być artystą. Rzecz o przekształceniu statusu malarzy i rzeźbiarzy* (Warszawa: Vizja Press & IT, 2007), 114.
- ⁷ Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jak źródło cierpień* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2000), 125.
- ⁸ Heinrich, *Być artystą. Rzecz o przekształceniu statusu malarzy i rzeźbiarzy*, 111.
- ⁹ Jan Hausbrandt, „Polskie środowiska twórcze w Nowym Jorku,” w: *Migracje i kultura*, cykl „Migracje i społeczeństwo,” t. 11, red. Jan E. Zamojski (Warszawa: Instytut Historii PAN, 2006), 234.
- ¹⁰ Istota takiego podejścia opiera się na próbie przełamania dominacji instytucjonalnych wyznaczników i sposobów definiowania artystycznego sukcesu oraz związanej z tym hierarchizacji twórców konstruowanej przez uczestników i decydentów świata sztuki.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman, Zygmunt. *Ponowoczesność jak źródło cierpień*. Warszawa: Wydawnictwo Sic, 2000.
- Golka, Marian. *Socjologia artysty*. Poznań: Ars Nova, 1995.
- Hausbrandt, Jan. *Polskie środowiska twórcze w Nowym Jorku*. W: *Migracje i kultura*, cykl *Migracje i społeczeństwo*, t. 11, red. Jan E. Zamojski, 234-235. Warszawa: Instytut Historii PAN, 2006.
- Heinrich, Nathalie, *Być artystą. Rzecz o przekształceniu statusu malarzy i rzeźbiarzy*. Tłum. Lucyna Mazur. Warszawa: Vizja Press & IT, 2007.
- Kaczmarczyk, Paweł. *Migracje zarobkowe Polaków w dobie przemian*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2005.
- Kubiak, Hieronim. *Asymilacja*. W: *Encyklopedia socjologii. Suplement*, 29-36. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2005.
- Pilch, Jerzy, *Marsz Polonia*. Warszawa: Świat Książki, 2008.

ŁUKASZ GUZEK

BIOGRAFIA W BADANIACH NAD SZTUKĄ PERFORMANCE. PROPONOWANE ZAKRESY TEMATYCZNE I METODY

Metamuzeum – to projekt Artura Tajbera obejmujący dokumentowanie działalności artystów-performerów. Metodologia projektu zakładała ujęcie zagadnienia sztuki od strony osoby artysty, a nie od strony dzieła. Aspekt biograficzny i autobiograficzny był więc tu kluczem do analiz porównawczych materiału dokumentacyjnego zgromadzonego w ramach projektu. Celem owych analiz była próba uchwycenia specyfiki dzieł poprzez kontekst ich powstania. Tytuł projektu, *Metamuzeum*, sugeruje w nazwie bazowe założenie projektu – skupienie się na tym, co poprzedza dzieło, czy tak jak tu dokumentację dzieł. Tym metaczynnikiem sztuki w przypadku performance, co zostało wskazane w projekcie, jest osoba artysty.

Autobiografia jako punkt wyjścia badań zagadnień sztuki nie jest czymś zaskakującym w projekcie dotyczącym performance. Performance jest sztuką opartą na kondycji psychicznej i fizycznej artysty. Jego całościowo rozumiane doświadczenie jest materiałem, z którego powstaje sztuka. Tak więc biografia i autobiografia, w tego rodzaju sztuce, nie służą tylko narracji, nie są treścią „literacką” dzieł, tak jak to zazwyczaj jesteśmy przyzwyczajeni rozumieć, ale są też czynnikami formotwórczymi. Projekt Tajbera jest interesujący jeszcze z jednego powodu: jest to nie tylko projekt artystyczny, ale i badawczy, a więc jest hybrydą metodologiczną, łączącą metody tworzenia sztuki, w tym wypadku performance, z jej badaniami i opracowaniami przez historyków sztuki. Projekt jest więc przykładem łączenia nie tylko dyscyplin należących do sfery sztuki (na zasadzie intermedialnej dialektyki¹), ale i łączenia obszarów nauk. Należy do typu projektów opartych na badaniach (*research based*), ale też reprezentuje paralelną tendencję w szkolnictwie artystycznym – zbliżania sztuki do nauki. Akademii Sztuk Pięknych nie tylko pod względem formalno-prawnym, ale także, co wynika z poprzedniego, praktyki dydaktycznej i sposobu dyplomowania, są coraz bardziej zbliżone do modelu uniwersyteckiego. Projekt *Metamuzeum* Tajbera wpisuje się w tę tendencję². Jest to jednak temat na osobne opracowanie.

Zasada wyboru materiału do projektu przyjęta przez Tajbera również była oparta na (auto)biografii. Punktem wyjścia stał się rok urodzenia autora i artystów uwzględnionych w projekcie – 1953. Łączyła ich więc wspólnota generacyjna. Stała się ona punktem wyjścia do poszukiwania wspólnoty artystycznej. Do projektu zaproszeni zostali: Jaap Blonk (Holandia), Seiji Shimoda (Japonia) i Roi Vaara (Finlandia). W części wstępnej opracowania powstałego po projekcie, Tajber naszkicował cechy kultury wspólne dla tej generacji. Należy do nich silna tendencja kontrkulturowa, przenikająca „żelazną kurtynę” oraz kontynenty. Ale także podobnie wspólnym wyznacznikiem cywilizacyjnym tego czasu jest industrializacja zmieniająca otoczenie i sposób życia³.

Dopełnieniem i rozszerzeniem tego projektu był festiwal sztuki performance zorganizowany w MOCaKu w Krakowie pod tytułem *1923-2013 Sztuka Performance* (kuratorem był A. Tajber). Punktem wyjścia festiwalu również była biografia performerów, tym razem obchodzących w 2013 roku „okrągłą” rocznicę urodzin: Jana Świdzińskiego (rocznik 1923), który kończył 90 lat; Stuarta Brisley’a (rocznik 1933), który kończył 80 lat; Alastaira McLennana (rocznik 1943), który kończył 70 lat; oraz wcześniej wymienieni artyści, urodzeni w 1953 i kończący 60 lat. Jest to więc kontynuacja metody biograficznej. Zastosowana na większej „próbie”, czyli większym zbiorze artystów-performerów, jeszcze lepiej ukazuje rolę doświadczenia osobistego jako źródło sztuki. Tak stworzone, w Muzeum Sztuki w Krakowie, meta-

muzeum sztuki performance domaga się metametodologii dla opisu i interpretacji zgromadzonego w nim „materiału”.

W projekcie *Metamuzeum*, biografizm jako metoda opisu sztuki performance pozwoliła ukazać historyczność tej dyscypliny. Nie tylko poprzez ukazanie indywidualnej drogi twórczej, trwającej wiele lat. Analiza biografii wskazuje także, iż każdy z bohaterów odegrał rolę w biografii innych performerów, stanowił (i po części stanowi nadal) łącznik pomiędzy artystami i kluczowymi wydarzeniami z historii tej dyscypliny. Biografia pokazuje także globalny charakter sztuki performance. Artyści zaproszeni przez Tajbera byli jego dobrymi znajomymi – i nie mam tu na myśli emocjonalnego wymiaru tych kontaktów, ale ich rozległość geograficzną. Festiwale sztuki performance tworzą globalną sieć. Artyści podróżują między punktami tej sieci, spotykając się nieustannie w różnych miejscach Globu. Owa sieć jest instytucją sztuki, a precyzyjniej działa ona **tak jak** instytucja sztuki. Oznacza to, iż w sieci dokonuje proces wartościowania, a wymienione nazwiska artystów są punktami odniesienia w tym procesie. Posługując się za Arturem Danto kategorią instytucji sztuki, można powiedzieć, iż sieć definiuje sztukę, a więc określa, co jest, a co nie jest sztuką, tu sztuką performance, czyli tworząc definicję daje zarazem podstawy teoretyczne tej sztuki⁴. Sieć jest rizomatyczna, miejsca przechodzą rozmaite koleje losów, pojawiają się i znikają, działają z mniejszą bądź większą intensywnością. Podobnie jak artyści pojawiający się w sieci. Ale artyści zaproszeni do projektu przez Tajbera mają status szczególny – są stałymi punktami sieci, funkcjonują w niej „od zawsze”. Można więc powiedzieć, iż tworzą sieć, gdyż decydują o jej strukturze. Tam gdzie się pojawiają, tam nie tylko może zaistnieć sztuka, ale i ustanowiona zostaje instytucja sztuki (rozumiana za Danto). Biograficzne ujęcie sztuki performance ukazuje jej ważną cechę. Mianowicie, warunkiem zaistnienia tej sztuki jest obecność. Biografia oprócz doświadczenia indywidualnego, mającego sens egzystencjalny, składa się z biografii artystycznej, *curriculum vitae*, czyli realizacji będących zarazem historią odwiedzanych miejsc. Ostatecznie, to biografia i doświadczenie indywidualne decydują o powstaniu metastruktury sztuki performance.

Biografia w badaniach nad sztuką ma szczególny i nieoczywisty status. Jest źródłem informacji, ale i kieruje badania ku kontekstowi, co powoduje „fabularyzację” interpretacji, zwłaszcza, gdy sięgamy w niej po metody psychoanalityczne, do czego, jak się wydaje, skłania biografizm w historii sztuki. Ale dotyczy to wszystkich metod kontekstowych. Źródła biograficzne wskazujące i wyjaśniające inspiracje artystyczne mają wpływ na formę prac, i wtedy (i o tyle) stanowią część faktografii. I tę perspektywę metodologiczną należy oddzielić od biografizmu w procesie interpretacji kontekstowej, gdzie szczegóły z życia artysty służą rozwijaniu narracji, a inaczej wspomnianej wyżej „fabularyzacji”.

Historia sztuki stara się uchwycić specyfikę dzieła na gruncie formy, a nie interpretacji. Jednak czynnik (auto)biograficzny może zostać włączony w analizę formalną. Wymaga to odpowiedniego usytuowania faktów (auto)biograficznych w procesie analizy dzieł sztuki. Mieczysław Porębski, pisząc o sztuce Picassa, stawia problem roli biografii twórców w badaniach nad dziełem. Pisze, iż historyk sztuki może pisać trzy rodzaje biografii:

Jest biografia, którą każdy twórca zapisuje, jeżeli nie na swoich obrazach, to zawsze jednak swoimi obrazami. Jest ta, którą do jego obrazów dopisują inni. Jest wreszcie ta, która poprzez wszystko, co dopisano, wraca do tego, co zapisano. Pierwsza nie jest ani szczerą, ani nieszczerą. Jest nieustannym wyborem maski, kostiumu, wyborem drugiego autorskiego ja, jakiego dokonuje swobodna decyzja twórcy. Następna z kolei jest oceną roli, zerkaniem za kulisy w atmosferze świątecznej ekscytacji. Stanowi ona udział i dobre prawo publiczności, która z własnego również wyboru czy tylko na mocy obyczaju widowisko ogląda. Trzecia byłaby historią roli poprzez historię widowiska i ją to właśnie z trudem próbuje odtwarzać nauka⁵.

Porębski przyznaje tylko temu trzeciemu podejściu status naukowy. Owo teatralne porównanie relacji widowiska i roli, zakłada pewną logikę tej metody pracy: po pierwsze badanie widowiska, a więc większej całości – zbioru dzieł bądź szerszego nurtu (tu performance), i poprzez uzyskane wyniki, na ich tle, ukazuje się to, co poszczególne, jednostkowe dzieło. Porębski podsuwa więc sposób, w jaki można usytuować dane (auto)biograficzne w badaniach. Nie mają one mocy ostatecznego wyjaśnienia. Uzupełniają i dopełniają badanie na ostatnim etapie, gdy rozpatrywane są szczegóły dzieła. Ale owe szczegóły są najpierw rozpatrywane w świetle ustaleń analizy formalnej, jako jedna z danych, jeden z heterogenicznych elementów z jakich złożone jest dzieło.

Rosalind Krauss, również rozważając przykład obrazów i kolaży Picassa, odrzuca analizę jego dzieł poprzez biografię, gdyż posłużenie się danymi zaczerpniętymi z biografii w interpretacji zastępuje ich analizę formalną i deszyfrację wyglądu (analizę ikonologiczną). Przykład „autobiograficznego” Picassa służy jej do wskazania zjawiska, które nazwałem „fabularyzacją” dyskursu sztuki⁶.

Peter Bürger, określa dzieła sztuki awangard jako „nieorganiczne”, mając na myśli dzieła o charakterystyce formalnej kolażu (montażu), a więc składające się elementów zaczerpniętych bezpośrednio z rzeczywistości i tym samym znoszących granicę między nią a dziełem⁷. Stąd dla Bürgera jedyną awangardą zasługującą w pełni na tę nazwę pozostaje dadaizm, gdzie podstawowym środkiem artystycznym jest „zniesienie sztuki w praktyce życiowej”. Przy czym, nie chodzi tu o to, że zastępujemy sztukę jakąś inną jej postacią (definicją). Sztuka przestaje istnieć jako sztuka. Wysiłek, by sztuka przestała istnieć, jest utopijny. A utopia jest istotową cechą modernistycznej awangardy, na przykład w ujęciu Porębskiego, czy Andrzeja Turowskiego.

W związku z tym, w metodologii interpretacji dzieł sztuki awangard Bürger wprowadza modyfikację w sposobie stosowania koła hermeneutycznego. Pozostając przy zasadniczym schemacie relacji części i całości wskazuje, iż konsekwencją owej „nieorganiczności” jest niemożność uchwycenia sensu całości dzieła, natomiast ruch koła hermeneutycznego kieruje ku ujęciu zasady jego konstrukcji. W konsekwencji sens całości jest rekonstruowany na podstawie jego strukturalnej, wewnętrznej budowy⁸. Konsekwencja dla interpretacji dzieł jest taka, że jej punktem wyjścia staje się analiza formalna, a to oznacza, iż interpretacje zostają osadzone w dziele. Tak rozumiane „koło hermeneutyczne” znajduje zastosowanie w interpretacji dzieł „nieorganicznych”, które mają podobną „naturę” jak współczesne dzieła sztuki instalacji, czy realizacje projektowe, konceptualne i akcjonistyczne, a więc należące do szerokiej kategorii dzieł efemerycznych i performatywnych, uwzględniających obecność w rozmaitej formule. W sytuacji, gdy włączamy biografię w konstrukcję dzieła, obroty koła hermeneutycznego, we wspomnianym wyżej rozumieniu Bürgera, powodują, że w procesie interpretacji oba czynniki – formalny i biograficzny – wzajemnie się wspierają.

*

Przybliżę teraz wybrane kategorie, które mogą posłużyć do analizy dzieł sztuki ze względu na składnik biograficzny i autobiograficzny. Pozwalają one również na całościowe ujęcie funkcjonowania sztuki performance jako sieci instytucjonalnej, której kształt nadaje mobilność artystów będąca warunkiem zaistnienia dzieł.

Czynnik (auto)biograficzny

Performance można zdefiniować jako sztukę opartą bezpośrednio na kondycji psycho-fizycznej artysty. Kondycje psycho-fizyczną można tu określić jako „środek artystyczny”. Kategorii środka artystycznego używam za Peterem Bürgerem. To jedno z podstawowych pojęć jego *Teorii awangardy*. Kategoria „środka artystycznego” zastępuje kategorię stylu jako kategorię najbardziej ogólną, wobec niemożności wyodrębnienia w awangardach takiej tradycyjnie stosowanej metakategorii, gdyż nie da się wyodrębnić całości obejmującej „świat, w którym żyjemy” (określenie Jana Świdzińskiego, często przez niego używane). Awangardy zakładają natomiast zmienność, pęd (*élan*), zarówno w odniesieniu do form sztuki, jak i widzą w nim główną cechę owego świata. Są więc źródłowo, u swych założeń, **performatywne**.

Środki nie są więc stosowane zgodnie z przyjętymi zasadami, tak jak w przypadku stylu, ale się usamodzielniają, są ważne same w sobie **jako** środki artystyczne⁹. W konsekwencji, jak się wydaje, uznanie indywidualnej kondycji psychicznej i fizycznej za tak rozumiany środek artystyczny powoduje, że życie artysty, biografia, wszystko to, co składa się na historię osobistą, jak i cechy charakteru performerów, ma szczególne znaczenie i należy do pierwszoplanowych czynników kształtowania dzieła sztuki. Są to zatem dane, które są ważne bezwzględnie dla jego rozumienia i interpretacji.

Ugruntowanie takiego stanowiska znajdziemy w filozofii (estetyce) pragmatycznej, zakładającej bezpośredni związek z życiem praktycznym, która w tej kwestii, jak i w innych tu dyskutowanych aspektach sztuki performance, stanowi ważny punkt odniesienia. Richard Shusterman, szukając w historii filozofii argumentu na rzecz związku sztuki z życiem, i chcąc pokazać, że u swych podstaw filozofowanie ma bezpośredni związek z życiem, przywołuje postać Sokratesa. Sokrates nie pisał filozofii, tylko uprawiał ją w dyskusjach (choć znamy ją z zapisu w dialogach Platona). Jego biografia ściśle łączy się z jego filozofią, a jego poglądy były uwiarygodniane (uprawomocniane) w życiu. „Jeżeli filozofia ma być czymś żywym to naukę modelowego sposobu postępowania najlepiej jest przekazywać poprzez filozoficzną biografię (...)”¹⁰. Bezpośrednia obecność artysty w sztuce performance powoduje, że czynnik (auto)biograficzny to nie tylko treść, ale że jest on niejako w sposób naturalny i konieczny częścią formy dzieła.

Fakt, że dzieła efemeryczne, konceptualne i akcjonistyczne usuwały ze sztuki przedmiot (obiekt estetyczny), doprowadzał do podobnego paradoksu, jak sposób filozofowania Sokratesa: choć on sam nie

utrwał swojej filozofii w formach językowych, to ma ona dla nas znaczenie, gdyż została zapisana przez Platona. Podobnie wiemy i dyskutujemy o sztuce z założenia efemerycznej, zdematerializowanej, dlatego, że została ona w jakiś sposób utrwalona, zmaterializowana – zdokumentowana. Także ten tekst, podejmujący wysiłek znalezienia miejsca biografii w sztuce akcji, jest tego przejawem. Warto wspomnieć, że sami artyści rzadko decydują się na taki „sokratejski” – można by powiedzieć – radykalizm. Porównanie stanie się jeszcze bardziej wymowne, gdy uświadomimy sobie w pełni, iż Platon nie tyle „dokumentował” filozofię Sokratesa, co pisał własną. Istnienie dokumentacji jest zazwyczaj zakładane przez artystów, co rodzi pytanie o jej status w sztuce i **jako** sztuki (dzieła). Konceptualiści i akcjonisci pozostawiali rozmaite ślady, które dziś funkcjonują **tak jak** dzieła sztuki. Dlatego rola dokumentacji i nabywanie przez nią statusu samodzielnego dzieła sztuki oraz pojawianie się praktyk (projektów) transmedialnych, świadomie wykorzystujących transferowanie dzieła z jednego medium sztuki na inne, będzie jednym z kluczowych zagadnień w polu badawczym sztuki akcji. Dodam – choć to marginalna uwaga dla tych rozważań i temat na osobne opracowanie – że ciekawej obserwacji dostarcza tu rynek sztuki, gdzie artefakty będące dokumentacją funkcjonują niezależnie od ich artystycznie drugoplanowego statusu, choć, co trzeba przyznać, nie osiągają takich cen, jak dzieła-przedmioty tych samych artystów, albo pochodzące z tego samego czasu i kręgu artystycznego.

Shusterman, mówiąc o „somaestetyce”, czy postulując uwzględnienie udziału czynnika somatycznego w filozofowaniu, miał na myśli właśnie ów oczywisty fakt, że filozofujemy nie tylko przy użyciu języka, że filozofia ma nie tylko i wyłącznie charakter językowy (czynnik dyskursywny), ale też cielesny (czynnik niedyskursywny). A owa „niedyskursywna bezpośredniość” ma znaczenie estetyczne¹¹. Jeżeli powiążemy sposób rozumienia estetyki z ciałem – odczuwaniem i ekspresją, a nie z teorią jako konstruktem intelektu, to znajdziemy się blisko platońskiego rozumienia sztuki, a więc znów dochodzimy do źródeł. Źródłowość należy tu odróżnić od fundacjonizmu – fundamentu epistemologicznego, czego dowodzi Shusterman¹². Wskazuje on, że jest to postawa, która nie doczekała się wielkiego uznania w nauce. Inaczej jednak jest w sztuce, która wszak dla wiedzy życiowej, praktycznej, może być źródłem poznania i „psychosomatycznego spełnienia”. Na gruncie filozofii pragmatyzmu, jak i sztuki, dokonuje się uzgodnienie czynników psychicznych i fizycznych i uznanie ich kompetencji w filozofowaniu, co umożliwia powiązanie z życiem, usuwając tym samym zasadniczy dualizm filozofii, co było celem pragmatyzmu, a co jest tematem w sztuce akcji, często akcentowanym mniej lub bardziej bezpośrednio. Podobnie uwzględnienia kompetencji „ciała własnego” w filozofowaniu dokonuje Maurice Merleau-Ponty, co powoduje, iż jest częstym punktem odniesienia dla artystów np. minimal artu, rezygnujących z pierwszeństwa artefaktu przed znaczeniem i uwzględniających relacje przestrzeni i obecności. Pisałem w *Sztuce instalacji*¹³. Tu jednak posłużę się wzorcem zaczerpniętym z pragmatyzmu.

Doświadczenie

Kategoria doświadczenia jest kluczowa dla systemu Deweya. Rozróżnia on tzw. „doświadczenie rzeczywiste”, *an experience*¹⁴, kompletne w treści i formie, od *experience* - doświadczenia po prostu, jednego z wielu będących nieustannie naszym udziałem, które jednak nie skutkują przekształceniem w „doświadczenie rzeczywiste”. W życiu występują oba typy doświadczenia. Ale tylko te „rzeczywiste” odgrywają rolę twórczą. Każde tego typu doświadczenie stanowi zamkniętą całość, które to całości składają się na ogół naszego doświadczenia. Mają one nie tylko konkretną postać i zawartość, ale także są ulokowane w czasie. I jako takie, i tylko one, zyskują wymiar estetyczny. Doświadczenie estetyczne jest jedną z form doświadczenia życiowego, choć uznawaną najwyższą. Doświadczenie sztuki jest doświadczeniem rzeczywistym wtedy i tylko wtedy gdy jest powiązane z doświadczeniem życiowym¹⁵.

Paradygmat doświadczenie – doświadczone

Wilkożewska, rekonstruując estetyczny system Deweya, wskazuje na powiązanie aktu i przedmiotu, które są ze sobą (prawie) tożsame. Przywołuje na dowód tego liczne sformułowania samego Deweya, które można sprowadzić do twierdzenia, że wytwór nie istnieje niezależnie od procesu wytwarzania¹⁶. Doświadczenie i doświadczone łączy inna centralna deweyowska kategoria – ekspresja. Ekspresja tłumaczy ich relację polegającą na wzajemnych wpływach. W ten sposób deweyowskie rozumienie ekspresji zmierza do przekroczenia dualizmu jaki wiąże się z ekspresją w tradycji estetyki ciągnącej się od starożytności, czyli dualizmu wnętrza i zewnątrz. Także w utrwalonym, potocznym rozumieniu ekspres-

sja to sprawa czysto wewnętrzna. Taką ekspresję nazywa „naturalną”, bądź „bezpośrednią”. Wprowadza jednak pojęcie ekspresji sztucznej, pośredniej, w sensie, iż jest związana z dziełem. Jednak ekspresja nie jest po prostu zawarta wewnątrz dzieła sztuki, nie jest trwale związana z formą, a „przenika przedmiot ekspresyjny, nie wchodzi jednak w jego zawartość”¹⁷. Inaczej doświadczanie byłoby czymś innym niż doświadczane – tymczasem ów dualizm ma zostać przekroczony. Są to „dwa aspekty tego samego procesu”¹⁸. W ten sposób doświadczenie, mówi tu o doświadczeniu ekspresyjnym, staje się zarazem doświadczeniem sztuki i życia - nie ma między nimi różnicy. Ekspresja rozumiana w duchu pragmatyzmu Deweya jest więc wszelkiego rodzaju użytkiem jaki czynimy z doświadczenia.

Uzasadnienie tego na gruncie sztuki bazującej na przedmiocie (obiekcie) jest kłopotliwe. Analiza każdej formy artystycznej bierze pod uwagę proces twórczy, w dziele materialnym sprowadzony do techniki. Ale nawet gdy weźmiemy pod uwagę całość warsztatu, rozumianego zarówno jako idee jak i technikę, które stoją za powstaniem wytworu, to nawet wtedy, uwzględniając czynniki niematerialne, intelektualne, myślowe oraz psychologiczne, emocjonalne – wytwór funkcjonuje nadal w dużym stopniu niezależnie, także dla nas odbiorców. Taką jedność daje tylko taka sztuka, w której przedmiot nie odgrywa roli kluczowej.

Tytuł *Art as Experience – Sztuka jako doświadczenie* - zawiera ów łącznik „jako”. Wilkoszewska mówi, że u Deweya owo „jako” wskazuje na „czasownikowy” charakter sztuki. Jest to podkreślanie procesu, dynamicznego i momentalnego charakteru doświadczenia, w przeciwieństwie rzeczownikowego: statycznego, przedmiotowego, substancjalnego. A zarazem odróżniające od zwykłego doświadczenia. Doświadczenie sztuki jest połączone z życiem¹⁹.

Rozważmy teraz przykład formy sztuki akcji jak happening, po który sięga Wilkoszewska. Happeningi są sztuką dziejącą się na żywo. Jednak odbywają się *in situ*, w scenografii naturalnej, „znalezionej”, bądź stworzonej i wtedy korzystającej z elementów ready made, czy elementów malarskich, opartych jednakowoż na akcji (pamiętajmy, iż w punkcie wyjścia happening był zakorzeniony w malarstwie ekspresjonistycznym, malarstwie gestu, informel). Zarazem w happeningu forma zawsze zakładała jakąś formę partycypacji, przynajmniej w teorii opracowanej przez głównego twórcę i teoretyka happeningu Alana Kaprowa, bo już inni happenery nie uznawali partycypacji w tym ujęciu za najważniejszą, a nawet pożądaną cechę swoich prac. Nie były to tylko spory o słowa. Kluczowe dla happeningu słowo partycypacja odnosi się do stopnia interaktywności i interpersonalności działania, a więc jego otwartości strukturalnej na innych, na obecność, co było istotą sporu między happenerami tej pierwszej generacji²⁰.

Wilkoszewska ten spór o partycypację w happeningu odnosi do szerszego zjawiska dotykalności (takterności) sztuki współczesnej, która rozwija „relacje z rzeczami” (w pracach typu *assamblage*, kinetycznych, *enviroment* oraz *last but not least* sztuki mediów) w kierunku coraz większej interaktywności, w sensie nasycenia różnymi mediami będącymi do dyspozycji użytkownika, a służącymi interakcji. Interakcja jako sposób budowy relacji z dziełem i w konsekwencji doświadczenia odbiorczego, przeciwstawiona została kontemplacji²¹.

Pojęcie relacjonalności Wilkoszewska łączy z koncepcją „znaczeń relacjonalnych” czyli takich które powstają wraz z procesem (rytmu) doświadczania, „doświadczenia rzeczywistego” według deweyowskiej nomenklatury, a związanego z odbiorem takich dzieł, które mają charakter procesualny. Ilustracje to poprzez odwołanie do przykładu happeningu (formy happeningowej), ale zarazem rozciąga tę zasadę na neoawangardę i podkreśla jej aktualność w sztuce współczesnej sztuki bez wskazywania jednak szerszego zestawu przykładów²². Można jednak rozszerzyć zakres tej koncepcji na wszelkie dzieła efemeryczne oparte na obecności. Sformułowana została w ten sposób zasada sięgania poza przedmiot w poszukiwaniu istoty (definicji) tego, czym jest sztuka.

Jest tu echo ideologicznej niechęci do sztuki muzealnej, będącej „endemiczną” cechą sztuki awangard, które oskarżały muzeum o wyobcowanie sztuki i oddzielenie jej od doświadczenia codziennego człowieka, co również było poglądem podzielanym przez Deweya²³. Zwracam uwagę na ten antyinstytucjonalny aspekt omawianej tu sztuki, gdyż uzasadnia to zwrot ku bezpośredniej obecności i poszukiwanie form dla realizacji tego postulatu. Jest to zagadnienie trwale wbudowane w historię sztuki. Happening należy do tej historii. Ale także próbą jego rozwiązania są współczesne prace – projekty relacjonalne. Kategoria relacjonalności pozwala więc na wskazanie ciągłości sztuki akcji w historii sztuki.

Relacjonalność

W *Estetyka relacjonalnej* Nicolasa Bourriaud, podobnie jak dla Deweya, estetyka jest rozumiana jako skończone, niepodzielne, kompletne doświadczenie – zespolenie momentów subiektywności²⁴. Kategorią relacjonalności posługuje się także Wilkoszewska w rekonstrukcji estetyki Deweya²⁵. Podobnie też czyni z niej metakategorię dyskursu sztuki²⁶. W estetyce relacjonalnej jest ono realizowane poprzez

spotkania rozumiane jako spotkania międzyludzkie. Można tu przywołać pojęcie inkontrologii, czyli teorii spotkań²⁷. To pojęcie, wywodzące się z ekonomii, odnosi się do działań mających spowodować, by spotkanie przyniosło możliwie dobry rezultat, co też jest troską artystów i kuratorów dzieł – projektów relacyjnych. Spotkanie rozpatrywane jako komunikacja międzyludzka jest własnością teorii Deweya rozważaną przez Wilkoszewską²⁸. Budowa relacji zakłada też miejsce spotkań – miejsce obecności, tworzone w galeriach ale i poza nimi na całym świecie, co wynika z globalnego charakteru sztuki. Zarazem, do takich miejsc należy się udać, czyli wpisać je w swoją biografię, powiązać ze swoim życiem. W sztuce performance, takie spotkania w punktach sieci, czyli na festiwalach, tworzą biografie artystów.

Dzieła – projekty relacyjne zakładają więc mobilność, a tym samym napędzają dynamizm współczesnego świata, są więc zgodne (uzgodnione) z jego „naturą”. Przywołane przez Bourriaud przykłady współczesnego użycia form relacyjnych są oparte bardziej na typie happeningowej partycypacji i zacierają do nadania sztuce charakteru kontekstualnego (prospołecznego), niż na zindywidualizowanych formach performerskich²⁹. Ale zaproponowana przez niego kategoria relacyjności jako metakategoria opisu i interpretacji sztuki powstającej na bazie systemu relacji rozumianych jako relacje międzyludzkie, dobrze odpowiada funkcjonowaniu instytucji sieci festiwalu performance oraz stałej obecności w niej performerów, którzy stanowią swoiste osoby – instytucje. Pozwala także uchwycić jej kontekstualny charakter. Tu nasuwa się porównanie z teorią kontekstualną Jana Świdzińskiego i praktyką sztuki jako sztuki kontekstualnej, której przykład, zawarty postulatywnie w jego książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, stanowi sieć galerii konceptualnych w Polsce oraz inna działalność artystów oparta na oddolnej samoorganizacji, zmierzająca do stworzenia alternatywnej (wobec galerii oficjalnych) instytucji sztuki z własnym systemem jej wartościowania (definiowania)³⁰. Sieć galerii konceptualnych w latach siedemdziesiątych działała właśnie tak jak instytucja sztuki, a w niej podstawową rolę odgrywały formy efemeryczne. Na gruncie sztuki konceptualnej można zinterpretować ową autorską działalność galeryjną właśnie tak jak tworzenie form relacyjnych.

Podsumowanie

Przedstawiona powyżej siatka pojęciowa stanowi propozycję kategoryzacji, wokół której można tworzyć strategie metodologiczne badania zjawisk performatywnych z uwzględnieniem czynnika (auto) biografii. Warunkiem dla zaistnienia dzieł sztuki akcji jest obecność, rozumiana jako dosłowna obecność w przestrzeni rzeczywistej. Zaznaczmy przy tym, że w odniesieniu do szerokiego spektrum działań performatywnych obecność jest kategorią wyższego rzędu, metakategorią, obejmującą zarówno zindywidualizowane działanie artysty-performera, jak i otwarcie struktury dzieła na czynnik partycypacji. Podobnie metakategorią są przywołane powyżej pojęcia z zakresu estetyki pragmatycznej. Źródłowo, są one definiowane tak, by stały się użyteczne w badaniach uwzględniających zmienność przedmiotu badania. Przybliżenia tych pojęć w tym artykule służą wskazaniu możliwości ich zastosowania w badaniach dzieł opartych na użyciu środka sztuki akcji. Pragmatyzm, na mocy swych bazowych założeń, tak jak i formy performerskie ze swej natury, kierują ku jednostce i jej praktyce życiowej, oraz odpowiednio – ku indywidualnej praktyce artystycznej. Skłania to do uwzględniania biografii w badaniu i interpretacji pojedynczych dzieł, ale co tu w tym artykule jest ważniejsze, stanowi jeden ze sposobów badania historii sztuki akcji i historii dyscypliny performance. Historia sztuki akcji to historia obecności. Historię sztuki performance można „opowiadać” poprzez historię performerów. Przykłady zgromadzone w projekcie *Metamuzeum* pokazują jak indywidualne biografie budują sztukę performance w skali globalnej. Biografie artystyczne performerów są zapisem ich podróży, ale zarazem zapisem części historii tej dyscypliny. W zebranych w projekcie Tajbera przykładach biografie (historie) indywidualne nieomal pokrywają się z historią dyscypliny. Analiza tych przypadków pokazuje proces światowego rozwoju sztuki performance, ale i różnicowania regionalnego. Możemy zaobserwować jak powstaje sieć – instytucja sztuki performance i jak się zmienia; jej dynamikę, jej „rytm życia”. Historia sztuki performance to także, w znacznej mierze, historia podróży performerów.

PRZYPISY

- ¹ Por. tzw. „Karta intermediów” opracowana przez Dicka Higginsa.
- ² Zob. Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 8 sierpnia 2011 r. w sprawie obszarów wiedzy, dziedzin nauki i sztuki oraz dyscyplin naukowych i artystycznych.
- ³ Artur Tajber, *Metamuzeum. Urodzeni w 1953* (Kraków: Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Intermediów, 2013), 8-9.
- ⁴ Arthur C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. Leszek Sosnowski (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2006), 44.
- ⁵ Mieczysław Porębski, *Kubizm* (Warszawa: WAiF, 1986), 92.
- ⁶ Rosalind E. Krauss, „W imię Picassa,” w: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. Monika Szuba (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 31-47.
- ⁷ Peter Bürger, *Teoria awangardy* (Kraków: Universitas, 2006), 92-101.
- ⁸ Ibidem, 105-106.
- ⁹ Ibidem, 24.
- ¹⁰ Richard Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*, tłum. Alina Mitek (Kraków: Universitas, 2005), 24.
- ¹¹ Ibidem, 219.
- ¹² Ibidem, część III „Cielesność i etniczność”, rozdz. 6 „Doświadczenie somatyczne. Ugruntowanie czy rekonstrukcja”.
- ¹³ Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej* (Warszawa: Neriton, 2007), 6-7.
- ¹⁴ Takie brzmienie temu sformułowaniu nadała tłumaczka *Art as Experience*, Irena Wojnar. Zostało ono przyjęte przez Wilkoszewską i tak też jest stosowane w tym tekście.
- ¹⁵ Krystyna Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia* (Kraków: Universitas, 2003), 69, 84.
- ¹⁶ Ibidem, 111.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Ibidem, 114.
- ¹⁹ Ibidem, 148, 150.
- ²⁰ Julie H. Reiss, *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art* (Cambridge: MIT Press, 1999), 17.
- ²¹ Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia*, 173.
- ²² Ibidem, 175.
- ²³ John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. Irena Wojnar (Wrocław: Ossolineum, 1975), 11, 48. Zob. też Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia*, 47, 55.
- ²⁴ Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2012), 48.
- ²⁵ Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia*, 52-53, 143, 144, 175.
- ²⁶ Dlatego też uważam, iż tytuł polskiego tłumaczenia książki Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, jest złym pomysłem, gdyż wskazuje na relacje w sensie przedmiotowym, podczas gdy „relacjonalność” Wilkoszewskiej i Bourriaud jest metakategorią i ma sens metodologiczny. Zob. także: Iwona Lorenc, „O estetyce relacjonalnej,” *Sztuka i filozofia*, 34 (2009): 41-44.
- ²⁷ *Inkontro* - z włoskiego „spotkanie”, „zderzenie”, w handlu oznacza: „pomyślny zbieg okoliczności przy podaży i popycie,” za: Michał Arct, *Słownik Wyrzów Obcych* (Warszawa: Wydawnictwo M.Arcta, 1937). Zob. Łukasz Guzek, „Teleperformance,” w: *Galeria QQ. Dokumentacja 1995* (Kraków: QQ Press, 1995), strony nienumerowane. <http://www.doc.art.pl/qq>. Obecnie używane w pedagogice i filozofii spotkań. Zob. Janusz Łukaszyński, „Inkontrologiczna koncepcja wzajemności Andrzeja Rusława Nowickiego,” *Kultura i wartości*, nr 1 (2013): 79-92.
- ²⁸ Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia*, 121, 123.
- ²⁹ Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, 34.
- ³⁰ Jan Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, tłum. Łukasz Guzek (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2009), 129-134.

BIBLIOGRAFIA

- Arct, Michał. *Słownik Wyrzów Obcych*. Warszawa: Wydawnictwo M.Arcta, 1937.
- Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłum. Łukasz Białkowski. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2012.
- Bürger, Peter. *Teoria awangardy*. Tłum. Jadwiga Kita-Huber. Kraków: Universitas, 2006.
- Danto, Arthur C. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Tłum. Leszek Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2006.
- Dewey, John. *Sztuka jako doświadczenie*. Tłum. Irena Wojnar. Wrocław: Ossolineum, 1975.
- Guzek, Łukasz. *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*. Warszawa: Neriton, 2007.
- . „Teleperformance.” W: *Galeria QQ. Dokumentacja 1995*, strony nienumerowane. Kraków: QQ Press, 1995. <http://www.doc.art.pl/qq>.
- Łukaszyński, Janusz. „Inkontrologiczna koncepcja wzajemności Andrzeja Rusława Nowickiego.” *Kultura i wartości*, nr 1 (2013): 79-92.
- Krauss, Rosalind E. „W imię Picassa.” W: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, 31-47. Tłum. Monika Szuba. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Lorenc, Iwona. „O estetyce relacjonalnej.” *Sztuka i filozofia*, 34 (2009): 41-44.
- Porębski, Mieczysław. *Kubizm*. Warszawa: WAiF, 1986.
- Reiss, Julie H. *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art*. Cambridge: MIT, 1999.
- Shusterman, Richard. *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*. Tłum. Alina Mitek. Kraków: Universitas, 2005.
- Świdziński, Jan. *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*. Tłum. Łukasz Guzek. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2009.
- Tajber, Artur. *Metamuzeum. Urodzeni w 1953*. Kraków: Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Intermediów, 2013.
- Wilkoszewska, Krystyna. *Sztuka jako rytm życia*. Kraków: Universitas, 2003.

Biblio- grafia

Allen, Gwen. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge: MIT Press, 2011.

AP. „70 czyli lepsze mieszkania.” *Dziennik Łódzki*, nr 213 (1973): 1-2.

Archiwum Galerii Manhattan, teczka: W sprzecznym mieście. Archiwum pamięci mieszkańców.

Archiwum Galerii Manhattan, teczka: W sprzecznym mieście. Dyspozycje do wywiadu. Manhattan – Mit – Nostalgia.

Archiwum Galerii Manhattan, teczka: W sprzecznym mieście. Projekt składa się z trzech modułów.

Archiwum Galerii Manhattan, teczka: Przewodnik po Manhattanie. Projekt społeczno-edukacyjny „Przewodnik po Manhattanie” 1995-2010. Pomiedzy.

Arct, Michał. *Słownik Wyrazów Obcych*. Warszawa: Wydawnictwo M.Arcy, 1937.

A.T. „Miejsce w mrowisku,” *Dziennik Łódzki*, nr 201 (1973): 5.

Augé, Marc. *In the Metro*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2002.

Baudelaire, Charles. *Kwiaty zła*. Tłum. Antoni Lange. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994.

Bauman, Zygmunt. *Ponowoczesność jak źródło cierpienia*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2000.

Bearn, Henry de i Andre Concord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Patrick Staram, Gil J. Wolman. „Response to the question: »Does thought enlighten both us and our actions with the same indifference as the sun, or what is our hope, and what is its value?«.”

Red. Rene Magritte, tłum. Nick Tallett. *Internationale Lettriste*, nr 4 (June 1954). <http://www.notbored.org/la-carte.html>.

Bird, Lawrence. „Global Positioning: An Interview with Ricardo Dominguez.” *Furtherfield*, (15.10.2011). <http://www.furtherfield.org/features/global-positioning-interview-ricardo-dominguez>.

Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso, 2012.

Bleecker, Julian i Knowlton, Jeff. „Locative Media: A Brief Bibliography and Taxonomy of GPS-Enabled Locative Media.” *Leonardo Electronic Almanac*, volume 14, nr 3-4 (June-July 2006). <http://www.leoalmanac.org/wp-content/uploads/2012/07/Locative-Media-A-Brief-Bibliography-And-Taxonomy-Of-Gps-Enabled-Locative-Media-Vol-14-No-3-July-2006-Leonardo-Electronic-Almanac.pdf>.

Borowski, Wiesław i Turowski, Andrzej. „Żywe archiwum.” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 2 (1972): strony nienumerowane.

Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłum. Łukasz Białkowski. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2012.

———. *Postproduction. Culture as a Screenplay: How Art Reprograms the World*. Tłum. Jeanine Herman. New York: Lukas & Sternberg, 2007.

———. *The Radicant*. Tłum. James Gussen, Lilli Porten. New York: Sternberg Press, 2009.

Bürger, Peter. *Teoria awangardy*. Tłum. Jadwiga Kita-Huber. Kraków: Universitas, 2006.

Byszewski, Janusz i Parczewska, Maria. *Sztuka współczesna – instrukcja obsługi*, strony nienumerowane. Warszawa: LET/CSW, 2007.

Cerri, Francesc. *Walczyki. El andar como practica estetica. Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

Carroll, Amy Sara. „A Global Poetic/Positioning System: The Transborder Immigrant Tool.” <http://post.thing.net>.

Carr, Cynthia. *On Edge. Performance Art at the End of the Twentieth Century*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

———. „Poles Apart.” *The Village Voice*, (31.03.1987): 93.

Certeau, Michel de. *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.

Culler, Jonathan. „Semiotyka turystyki.” Tłum. Halina Baczewska. *Panoptikum*, nr 8 (15) (2009): 11-23.

Danto, Arthur C. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Tłum. Leszek Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2006.

Debord, Guy. *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłum. Mateusz Kwatko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.

Denisiuk, Jarosław, red. *Notatnik Robotnika Sztuki 1972–1973*. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria El, 2008.

Dewey, John. *Sztuka jako doświadczenie*. Tłum. Irena Wojnar. Wrocław: Ossolineum, 1975.

Droffelaar, Josine van i Piotr Olszanski, red. *Works and Words*. Amsterdam: De Appel, 1980.

Fischer, Alfred, red. *Who's Afraid of Nothing?* Köln: Museum Ludwig, 1999.

Froń, Alicja. „W stronę innych światów.” W: *Warto zapytać o kulturę 3. Obcy, inny, swój*, red. Krzysztof Czyżewski, 259-278. Białystok-Sejny: Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego, 2008.

Fulton, Hamish. „Walk.” *Visual Studies*, t. 25, nr 1 (2010): 8-14.

Godfrey, Mark. „Across the Universe.” W: *Light years: Conceptual Art and the Photograph 1964–1977*, red. Matthew S. Witkovsky, 57-65. Chicago: Art Institute of Chicago, 2011. Kat. Wyst.

Golka, Marian. *Socjologia artysty*. Poznań: Ars Nova, 1995.

Groh, Klaus. *Aktuelle Kunst in Osteuropa. ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn*. Köln: DuMont Schauberg, 1972.

Groys, Boris, red. *Empty Zones. Andrei Monastyrski and Collective Actions*. London: Black Dog Publishing, 2011.

Guzek, Łukasz. *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*. Warszawa: Neriton, 2007.

———. „Teleperformance.” W: *Galeria QQ. Dokumentacja 1995*, strony nienumerowane. Kraków: QQ Press, 1995. <http://www.doc.art.pl/qq>.

Hausbrandt, Jan. *Polskie środowiska twórcze w Nowym Jorku. W: Migracje i kultura, cykl Migracje i społeczeństwo*, t. 11, red. Jan E. Zamojski, 234-235. Warszawa: Instytut Historii PAN, 2006.

Heinich, Nathalie. *Być artystą. Rzecz o przekształceniu statusu malarzy i rzeźbiarzy*. Tłum. Lucyna Mazur. Warszawa: Vizja Press & IT, 2007.

Hight, Jeremy. „Locative Narrative, Litterature and Form.” W: *Beyond the Screen: Transformations of Literacy Structures, Interfaces and Genres*, red. Jürgen Schäfer, Peter Gendolla, 317-328. New Brunswick: Transitions, 2010.

hz. „Budownictwo tematem dyskusji dziennikarzy z gospodarzami miast.” *Dziennik Łódzki*, nr 180 (1973): 5.

Ingold, Tim. *Lines: A Brief History*. London and New York: Routledge, 2007.

Ivain, Gilles [Ivan Chatcheglov]. „Formulary for a New Urbanism.” Tłum. Ken Knabb. *Situationist International Online*. <http://www.cddc.vt.edu/situationline/presitu/formulary.html>.

Jezernik, Božidar. *Dziła Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*. Tłum. Piotr Oczko. Kraków: Universitas, 2007.

Jones, Peter Blundell, Petrescu, Doina i Till, Jeremy. *Architecture and Participation*. London and New York: Routledge, 2005.

Kaczmarczyk, Paweł. *Migracje zarobkowe Polaków w dobie przemian*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2005.

Kas. „1974 Prognozy i nadzieje.” *Dziennik Łódzki*, nr 207 (1973): 5.

Kemp-Welch, Klara. „Affirmation and Irony in Endre Tót's Joy Works of the 1970s.” *Art History & Criticism*, nr 3 (2007): 137-144.

„Komisja Społeczno-Samorządowa S.M. Śródmieście w Łodzi, 8 lutego 2008 o 19-tej w Klubie Manhattan wzniesmy lampkę szampana na następne 30 lat istnienia Manhattanu.” Ulotka.

Koolhaas, Rem. *Deliryczny Nowy Jork. Retroaktywny manifest dla Manhattanu*. Tłum. Dariusz Żukowski. Kraków: Karakter, 2013.

Kosuth, Joseph. „Art After Philosophy.” *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson, 158-177. Cambridge, London: MIT Press, 1999.

Krauss, Rosalind E. „Two Moments from the Post-Medium Condition.” *October*, nr 116 (Spring 2006): 55-62.

———. „W imię Picassa.” W: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, 31-47. Tłum. Monika Szuba. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.

Kubiak, Hieronim. „Asymilacja.” W: *Encyklopedia socjologii. Suplement*, 29-36. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2005.

Kulik, Zofia, Przemysław Kwiek i Maryla Sitkowska. „KwieKulik – Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi, czyli Sztuka z Nerwów.” http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_wywiad2.html.

Kulik, Zofia. [Bez tytułu]. *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 4 (1972): strony nienumerowane.

Kuźma, Inga i Owczarek, Przemysław. „Antropologdy „w sprzecznym mieście.” W: *W sprzecznym mieście dokumenty tożsamości*, strony nienumerowane. Łódź: Galeria Manhattan, 2008). Kat. wyst.

Kuźma, Inga. „Badania etnograficzne na łódzkim »Manhattanie«.” *Journal of Urban Ethnology*, nr 9 (2008): 5-12.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Tłum. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.

Le-Phat Ho, Sophie. „Locative Media as War.” <http://post.thing.net>.

LeWitt, Sol. „Paragraphs on Conceptual Art.” W: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson, 12-16. Cambridge, London: MIT Press, 1999.

Lorenc, Iwona. „O estetyce relacjonalnej.” *Sztuka i filozofia*, 34 (2009): 41-44.

Lorens, Jerzy. „Łódzkie przeobrażenia.” *Dziennik Łódzki*, nr 177 (1973): 1, 3.

Lubiak, Jarosław. „Tworzenie innego miejsca - między archeologią a futurologią.” W: *Inne miejsce. Galeria Manhattan - 20 lat*, red. Aleksandra Talaga-Nowacka, Krystyna Potocka-Suwalska, 26-36. Łódź: Stowarzyszenie Obszary Kultury, 2011.

Ludwiński, Jerzy. *Epoka błękitu*. Kraków: Otwarta Pracownia, 2003.

———. „Wrocław'70.” W: *Notes from the Future of Art. Selected Writings by Jerzy Ludwiński*, red. Magdalena Ziółkowska, 34-37. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2007.

Łukaszyński, Janusz. „Inkontrologiczna koncepcja wzajemności Andrzeja Rustawa Nowickiego.” *Kultura i wartości*, nr 1 (2013): 79-92.

Maj, Anna. *Media w podróży*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Ex Machina, 2010.

Manovich, Lev. „Poetyka powiększonej przestrzeni.” W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. Ewa Rewers, tłum. Anna Nacher, 596-628. Kraków: Universitas, 2010.

Mechelen, Marga van. *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983*. Amsterdam: De Appel, 2006.

Nacher, Anna. „Bio Mapping Christiana Nolda – transmedialna retoryka wędrowna.” W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, 232-243. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, 2010.

———. „Images of the City in the Making: Participatory Mapping, Dynamic Data Processing and Collective Knowledge.” *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 4 (18) (2013): 287-300.

———. „Geomedia jako miejsce budowy. Poza logikę spektaklu.” *Kultura Popularna*, nr 1-2 (29-30) (2011): 140-154.

———. „Ku kognitywnej przestrzeni publicznej – strategię otwierania.” W: *Mindware. Technologie dialogu*, red. Piotr Celiński, 147-161. Lublin: Warsztaty Kultury – WSPiA, 2012.

———. *Rubieże kultury popularnej. Popkultura w świecie przepływów*. Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2012.

Nadillon, Pierre. „Polis: Tubist Trompe-l'œil.” <http://www.thepolisblog.org/2013/10/tubism-pierre-nadillon.html>.

Niziołek, Katarzyna. „Fotografia uczestnicząca. Od jakościowych badań światów społecznych do interwencji socjologicznej.” *Przegląd Socjologii Jakościowej*, nr 1 (2011): 22-41.

Novak, Linda. „The Działania of Zofia Kulik and Przemysław Kwiek.” *High Performance*, nr 2 (1987): 54-58.

O'Rourke, Karen. *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*. Cambridge-London: MIT Press, 2013.

Partum, Andrzej. „Inventaire nr 1.” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 4 (1972): strony nienumerowane.

Pietroiusti, Lucia. „Dustsheeting.” *Mousse*, nr 43 (2014): 196-203.

Pilch, Jerzy. *Marsz Polonia*. Warszawa: Świat Książki, 2008.

Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005.

Pohl, Klaus-D i Dimitrijević, Nena, red. *Braco Dimitrijević: Against Historic Sense of Gravity*. Darmstadt: Roethendruck Darmstadt, 1995.

Polish Art Copyright. Warszawa: Agencja Autorska, 1975.

Porębski, Mieczysław. *Kubizm*. Warszawa: WAiF, 1986.

Potocka-Suwalska, Krystyna. „Od siebie – między marzeniem a spełnieniem.” W: *Inne miejsce. Galeria Manhattan - 20 lat*, red. Aleksandra Talaga-Nowacka, Krystyna Potocka-Suwalska, 6-9. Łódź: Stowarzyszenie Obszary Kultury, 2011.

———. [bez tytułu]. W: *W sprzecznym mieście – dokumenty tożsamości*, strony nienumerowane. Łódź: Galeria Manhattan, 2008. Kat. wyst.

Riley-Smith, Ben. „What do London Underground stops taste like?” <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/road-and-rail-transport/10257633/What-do-London-Underground-stops-taste-like.html>.

Reibel, Michel. „Mappingrama - le blog de Michel Reibel: CV Resume Map.” <http://mappingrama.blogspot.fr/p/cv-resume-map.html>.

Reiss, Julie H. *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art*. Cambridge: MIT Press, 1999.

Rewers, Ewa. „Marginalizacja interpretacyjnej mocy kontekstu. Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, nr 36 (2012): 6-15.

Ronduda, Łukasz i Georg Schöllhammer, red. *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*. Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012.

Ronduda, Łukasz. *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Jelenia Góra, Warszawa: Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009.

Sasvári, Edit i Julia Klaniczay, red. *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonoglári Kápolnaműterme 1970–1973*. Budapest: Artpool-Balassi, 2003.

Saussure de, Ferdinand. *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Tłum. Krystyna Kasprzyk. Warszawa: PWN, 1961.

Shusterman, Richard. *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*. Tłum. Alina Mitek. Kraków: Universitas, 2005.

Simon, Zsuzsanna. *Kelemen Károly, Képek/Pictures 1978 – 1993*. Budapest: Dovin, 1993.

Skrzydło, Leszek. *Łódź, która odchodzi*. Łódź: Muzeum Miasta Łodzi, 2012.

Smith, Phil. *Mythogeography: A Guide to Walking Sideways*. Devon: Triarchy Press, 2010.

Solnit, Rebecca. *Wanderlust. A History of Walking*. London and New York: Verso, 2002.

Stanković, Slobodan. „Tito-Kadar Meeting: Party Relations to Improve.” http://www.osa.ceu.hu/files/holdings/300/8/3/text_da/35-4-271.shtml.

Stokłosa, Bożena. „Contemporary Polish Art.” W: *Contemporary Art from Poland. Walter Phillips Gallery, July 5-28, 1985*, 7-18. Banff: The Walter Phillips Gallery, 1986. Kat. wyst.

Šuvaković, Miško. „Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans.” W: *Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politicized Art Under Late Socialism*, red. Aleš Erjavec, 90-134. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2003.

Świdziński, Jan. *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*. Tłum. Łukasz Guzek. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2009.

Sztuka pojęciowa. Wrocław: Galeria Pod Moną Lizą, 1970. Kat. wyst.

Tajber, Artur. *Metamuzeum. Urodzeni w 1953*. Kraków: ASP w Krakowie, Wydział Intermediów, 2013.

Tatar, Ewa Małgorzata. „Zdarzyło się we Wrocławiu... Z Anną i Romualdem Kuterą Ewa Małgorzata Tatar rozmawia o kontekstualizmie, polskiej sztuce lat 70. oraz jej uwikłaniach (fragmenty wywiadu-rzeki).” *Obieg*, (16.09.2008). <http://www.obieg.pl/rozmowy/4421>. (dostęp: 23 sierpnia 2014)

Thurmann-Jajes, Anne. „Robert Rehfeldt and Ruth Wolf-Rehfeldt. Their GDR-Based International Network.” *set up 4*, nr 1 (2013). <http://www.setup4.de/ausgabe-1/themen-und-beitraege/anne-thurmann-jajesrobert-rehfeldt-and-ruth-wolf-rehfeldt>.

Tousley, Nancy. „Polish art stresses the process, not the product.” *Calgary Herald*, (19.07.1985).

Urry, John. *Spojrzenie turysty*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: PWN, 2007.

Vágvölgyi, András. „Peter Halász Virtual Memorial/Halász Péter Virtuális Emlékmű.” <http://www.freewebs.com/wordcitizen11/index.htm>.

Warpechowski, Zbigniew. „Dishing.” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 4 (1972): strony nienumerowane.

Wesołowski, Piotr. „Akupunktura miasta – zmieniający się pejzaż.” Wrocław, 2010. Maszynopis.

Wieczorkiewicz, Anna. *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*. Kraków: Universitas, 2008.

Wilkożewska, Krystyna. *Sztuka jako rytm życia*. Kraków: Universitas, 2003.

Załuski, Tomasz. „KwieKulik i konceptualizm w uwarunkowaniach PRL-u. Przyczynek do analizy problemu.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 79-88.

———. *Praktyki powtórzeniowe w sztuce performance*. W: *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. Aurelia Nowak, Dorota Dolata, Marcin Markowski, 59-84. Lublin: E-naukowiec, 2014.

Zweifel, Stefan, Steiner, Juri i Stahlhut, Heinz, red. *In Giron Imus Nocte et Consumimur Igni – The Situationist International (1957-1972)*. Zurich: JRP/Ringier, 2006.

VA

RIA

Wojciech Szymański

„Obraz tym się różni od pilnika, że jest w użyciu wszechstronniejszy” lub Andrzej Wróblewski na nowo odczytany. Notatki na marginesie *Unikania stanów pośrednich*

„Czy nie jest kuszące takie pseudonaukowe odnalezienie, w ostatniej sekundzie świadomości umierającego człowieka, wiecznej radości nieba i wiecznego cierpienia piekła?”

Andrzej Wróblewski

1. Nowe odczytanie

„Wróblewski umarł wczoraj. Dziś w nocy”¹, pisał przeszło dwadzieścia lat temu Jan Michalski w przełomowej pod wieloma względami dla recepcji dzieła i życia artysty książce *Andrzej Wróblewski nieznany*. Pisał to ze wszech miar zaskakujące zdanie w roku 1993; a nie w marcu 1957 roku, kiedy rzeczywiście malarz zmarł. Oddzielający śmierć wybitnego artysty od piszącego te zdumiewające słowa autora prawie czterdziestoletniej długości interwał, miał w intencji Michalskiego w magiczny wręcz sposób skurczyć się i rozpląnąć w kilku godzinach szarości przed brzaskiem. Zniknąć, aby wytworzyła się – oddajmy głos Michalskiemu – „taka płaszczyzna czasu, takie dziś, które łączy terazniejszość niegdyśszą z terazniejszością obecną. Współczesność minioną ze współczesnością terażniejszą”². Ta fantazmatyczna czasoprzestrzeń wyobrażona na przecięciu się czasów i umożliwiająca skrócenie dystansu oddzielającego dwie współczesności, była komentatorowi twórczości Wróblewskiego potrzebna i przydatna po to, aby zrozumieć „w jaki sposób Go odosobniono”³. Według Michalskiego bowiem, „artysta, którego osobę utożsamiano z kilkoma – kilkunastoma płótnami, przestał istnieć”⁴; „nikt nie podjął się analizy jego twórczości, nikt nie skonfrontował go ze współczesnością, nikt wreszcie nie przedstawił rachunku sumienia. (...) Nie ma żadnej perspektywy krytycznej, w której dorobek jego przedstawiałby się obiektywnie i twórczo”⁵.

Z dzisiejszej perspektywy, rozpoznanie Michalskiego wydaje się nie tyle nawet nieaktualne, bo za sprawą retorycznych predyspozycji autora do używania wielkich kwantyfikatorów („nikt”, „żadna”) było nim już wtedy, gdy je drukowano⁶, co wręcz – z punktu widzenia ekonomii poznania – luksusowe. Luksusem co wzbudza zazdrość jest bowiem móc mówić o artyście, że jest on niezapisaną i nierozpoznaną kartą polskiej historii sztuki, podczas gdy, zdawałoby się, wypowiedzieli się już o nim wszyscy i powiedzieli już wszystko. Wróblewski bowiem, którego restytucja faktycznie dokonała się w ostatnim dwudziestolecu i którego postać skutecznie została wydobyta ze strefy półcienia, by jaśnieć jako jeden z najważniejszych punktów odniesienia dla malarstwa polskiego drugiej połowy dwudziestego wieku⁷. Równocześnie stał się on jednym z najbardziej zdyskursyfikowanych artystów swojego pokolenia.

Pomimo tego, a może właśnie dzięki temu wzmocnionemu zainteresowaniu postacią i twórczością artysty, ukazała się właśnie za sprawą Fundacji Andrzeja Wróblewskiego monumentalna (dosłownie: licząca przeszło siedemset stron), dwujęzyczna publikacja pt. *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957)* pod redakcją Magdaleny Ziółkowskiej i Wojciecha Grzybały. Ta „monografia (nie)ortodoksyjna”, jak nazywają swój projekt i jego pokłosie redaktorzy książki⁸, ma na celu zdemistyfikowanie artysty oraz jego dzieła i wyłuskanie z wielowątkowej legendy, jak dziś nie-razdoko jawi się jego twórczość, garści pierwotnych

faktów. Tak o swym zamierzeniu piszą sami redaktorzy: „Mit Wróblewskiego nabierał kształtów, rysowany mocną i stanowczą kreską. Wszak i nasz bohater unikał momentów apatycznego trwania, w zawieszeniu, w stanie przejściowym. »Unikanie stanów pośrednich« – to jego własne słowa, deklaracja postawy i imperatyw zdecydowanych wyborów. (...) Stąd też nadaliśmy naszej postawie rys ortodoksyjności, podejmując próbę uporządkowania faktów, by ukazać możliwie pierwotny stan artystycznej spuścizny, bez przypisanych jej wtórnie dat i tytułów”⁹. I dalej, jeszcze bardziej dobitnie: „Wróblewski to artysta zatrzęsnięty we własnym mieście, mieście bezdomnym i wędrownym. (...) Dlatego też (...) nie ukrywamy naszego przywiązania do rygoru faktografii”¹⁰.

Zauważmy, że przyjęta tutaj perspektywa ma wiele wspólnego z prezentowaną dwadzieścia lat wcześniej przez Michalskiego. Poza tym, że ambicją obu jest skonstruowanie wizji totalnej życia i twórczości Wróblewskiego i dostarczenie możliwie kompletnej wiedzy dotyczącej artysty, dla obu punktów widzenia zasadniczy wydaje się również powrót do owego „pierwotnego stanu artystycznej spuścizny”, do tej nocy, kiedy umarł Wróblewski, nocy, która była wczoraj. O ile jednak Michalski nie zdawał, lub nie chciał zdawać sobie sprawy z istnienia długiej historii recepcji dzieła artysty („nikt”, „nigdy”, „żadnej”), o tyle Ziółkowska i Grzybała są jej doskonale świadomi. Można powiedzieć, że Michalski powracał do fantazmatycznej nocy, aby ignorując dotychczasowe odczytania twórczości Wróblewskiego, zbudować swój własny obraz artysty. Natomiast redaktorzy *Unikania stanów pośrednich* powracają do owej nocy po to, aby uczynić coś przeciwnego – wychodząc od narosłych przez lata interpretacji, mitów i legend, chcą przyglądać się im oraz zweryfikować je z perspektywy owego marcowego poranka 1957 roku.

I trzeba przyznać, że starają się to ambitnie zadanie pieczołowicie wykonać. Obchodzą się z artystą nie jak konwencjonalni biografowie i nie jak zawodowi hermeneuci celujący w tłumaczeniu wyborów ideowych artysty (dobrych i złych), lecz raczej traktują przedmiot swoich badań i swej fascynacji tak jak tekst (kultury). Jest to dobrze widoczne, gdy piszą na temat ostatniego rozdziału książki, dookreślając jego temat: „»Andrzej Wróblewski« [traktowany jest] jako zbiór faktów, dat i źródeł, archiwalny folder przeglądany i poddany wielokrotnej analizie przez niejednego historyka sztuki”¹¹.

I tak, zamierzona przez redaktorów demitologizacja i dekonstrukcja obrazu życia i twórczości Wróblewskiego, odbywa się w książce na kilku płaszczyznach.

Po pierwsze: w ośmiu pomieszczonych tutaj tekstach autorstwa historyków i historyczek sztuki napisanych specjalnie z myślą o tej pu-

blikacji. Tak o nich piszą redaktorzy: „W ośmiu opracowaniach tematycznych pytamy o to, czy 84 monotypie mogły zostać stworzone w ciągu 70 dni i czy możemy je traktować jako artystyczny testament w obliczu rychłej śmierci twórcy. Opisujemy okoliczności wyjazdu do Holandii, zaprzeczając pogłoskom o przedłużonym pobycie w Zachodniej Europie. Przede wszystkim jednak staramy się rozpoznać techniki, jakie posłużyły matce artysty do skonstruowania legendy tragicznie zmarłego syna”¹².

Po drugie: w reprodukowanych – często po raz pierwszy – pracach. Owo budowanie legendy i udział w nim matki, Krystyny Wróblewskiej, opisywane są tutaj w wielu miejscach. Jednak tym, co w sposób najbardziej jaskrawy zaważyło na recepcji prac Wróblewskiego, będąc jednocześnie elementem wtórnie skonstruowanym właśnie przez matkę artysty, były niejednokrotnie przez nią wymyślone tytuły prac, które pierwotnie nie rzadko były albo ich pozbawione albo zostały podpisane przez artystę inaczej. Dlatego też, zamierzona demitologizacja odbywa się tu także na poziomie ponownego nadawania tytułów, wbrew dobrze już utrwalonym przyzwyczajeniom edytorskim. *Unikanie stanów pośrednich* jest więc nie tylko najbardziej kompletnym i najobszerniejszym dziś katalogiem prac artysty, ale przede wszystkim pierwszym katalogiem krytycznym, zawierającym reprodukcje na najwyższym poziomie technicznym¹³.

Po trzecie: w po raz pierwszy publikowanych tekstach autorstwa samego Wróblewskiego, zebranych w pierwszej części publikacji. To one, zestawione w książce z drukowanymi ponownie, dobrze już czytanyymi i często cytowanymi pismami malarza, oraz z przedrukami recenzji i innych form krytyki artystycznej traktujących o jego twórczości pochodzących z epoki, budują nowy obraz Wróblewskiego.

Gdyby tylko ograniczyć się do trzech wymienionych powyżej części składających się na *Unikanie stanów pośrednich*, książkę tę już trzeba byłoby uznać za pozycję ważną i przełomową. A przecież nie do tego, że do trzech potrafię zliczyć, ogranicza się jej zawartość i wartość¹⁴. Owszem, można się spierać, na ile wyznaczony sobie przez redaktorów książki cel, polegający na ukazaniu „możliwie pierwotnego stanu artystycznej spuścizny”, został osiągnięty i czy aby na pewno nie został sformułowany nazbyt bałamutnie¹⁵. Sądzę jednak, że nie ulega wątpliwości, iż dzięki tej publikacji Wróblewski nie tyle umarł wczoraj, co narodził się ponownie. Raz jeszcze narodził się, tym razem jako tekst – „zbiór faktów, dat i źródeł, archiwalny folder” – dla swych dzisiejszych i przyszłych interpretatorów.

2. Notatki na marginesie

Trzy po raz pierwszy opublikowane w książce teksty autorstwa Wróblewskiego powinny stać się, o czym jestem głęboko przekonany, nowym impulsem badawczym i świeżą perspektywą dla wszystkich zainteresowanych jego twórczością malarzką. Dzięki dziełu Ziółkowskiej i Grzybały otrzymujemy bezcenny dar, składający się z trzech różnych form (gatunków) wypowiedzi pisemnej. Są to, kolejno: fragment dziennika z 1948 roku („Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym”), niedatowany traktat teoretyczny na temat malarstwa („Wielohoryzontowość a »nieudolność perspektywiczna« wczesnego naturalizmu”) oraz również pozbawione daty, bardzo dobre pod względem literackim opowiadanie („Pamiętnik samobójcy”). Teksty te nie tylko uzupełniają znany już badaczom i miłośnikom twórczości Wróblewskiego korpus jego spuścizny literackiej i *quasi-literackiej*. Pozwalają nam także na nowo przemyśleć cały zespół tekstów omawiających twórczość Wróblewskiego, tekstów, za pomocą których jego twórczość jest przez nas, często nawet bezwiednie, zapośredniczana, opisywana i rozumiana. A więc umożliwiają nam przemyślenie Wróblewskiego, a co za tym idzie, jesteśmy w stanie zbliżyć się do jego malarstwa i zobaczyć je niejako na nowo. Tak, jakby artysta faktycznie, powracając do fantazmatu, umarł wczoraj. W nocy.

Tym, co przenika upublicznione przez redaktorów *Unikania stanów pośrednich* teksty jest nastrój. Nastrój tyle oniryczny, co tanatyczny; przeszywający – któż tego nie zauważył i nie był opisał – całe *oeuvre* artysty. Na przykład w artykule autorstwa Borisa Budena poświęconym nie tyle samemu Wróblewskiemu, co raczej problemowi w jaki sposób o Wróblewskim mówić i pisać, czytamy: „Motyw śmierci jest wszechobecny w dziełach i koncepcjach Wróblewskiego. Weźmy na przykład serię *Rozstrzelań* z lat 40. albo koncepcję wystawy z 1956 roku, za której motto posłużył fragment wiersza Louisa Aragona *Słyszę głosy umarłych*. (...) Pytanie, jak przekłada się to na ideologicznie zuniwersalizowaną współczesność? Naiwny tłumacz zapytałby pewnie, czy Wróblewski znał Heideggera, po czym zacząłby gorączkowo przedzierać się przez gąszcz dokumentów, zapisków i istniejących materiałów zebranych w publikacjach w rodzaju *Filozofia egzystencjalna za żelazną kurtyną: Polska albo Recepcja Heideggera na komunistycznym wschodzie*”¹⁶. Ale mniejsza o Heideggera i jego domniemane wpływy. Jak bowiem poucza Buden: „pytanie, czy Wróblewski czytał o autentyczności historii i istnienia, jest nie na miejscu. Nie jest istotne, czy artysta znał Heideggera”¹⁷. A zatem, chociaż owe trzy literackie fragmenty Wróblewskiego zdają się być wręcz utkane wokół Heideggerowskiej kondycji „bycia-ku-śmierci”

(*Sein-zum-Tode*), tj. wokół obezwładniającego odczucia „możliwości niemożliwości egzystencji w ogóle”¹⁸, to kwestia, ile w nich Heideggera, nie jest w ogóle tutaj istotna. To, co jest ważne i co wyczytać możemy dziś z tekstów artysty, sprowadza się bowiem nie do rekonstrukcji pierwotnego kontekstu czasowego, poucza dalej Buden¹⁹, lecz polega na „dawaniu życia dziełu sztuki, które pozostało w przeszłości w swej kulturalnej odmienności”²⁰.

A zatem, spróbujmy. Spróbuję w poniższym zbiorze wstępnych zaledwie notatek powstałych pod wpływem lektury trzech nieznanych mi dotąd tekstów Wróblewskiego, zobaczyć wielokrotnie już oglądane obrazy na nowo; pomyśleć je raz jeszcze. Chciałbym teraz zatem zasugerować nowe tropy interpretacyjne dotyczące twórczości malarza, które rysują się podczas lektury opublikowanych pism. Dotyczą one kwestii zupełnie podstawowych dla dyskursu na temat malarza w polskim piśmiennictwie mu poświęconym; problemów więc omawianych już, co oczywiste, wielokrotnie. Tropy, które traktuję jako własną korektę dotychczasowych sądów na temat twórczości Wróblewskiego, dotyczą domniemanej romantycznej proveniencji artysty, która wpływa na jeden zaledwie, aczkolwiek kluczowy cykl malarski, tj. wspomniane przez Budena *Rozstrzelania* (1949).

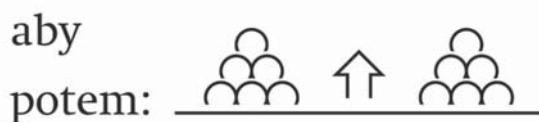
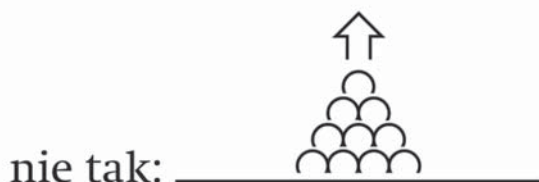
3. Twórca romantyczny?

Ubieranie Wróblewskiego w kostium romantyczny, zabieg w pewnych szkołach interpretacyjnych dość rozpowszechniony i wcale nienowyy²¹, można odczytywać w modelu użyć i nadużyć spuścizny artysty, jak opisała go w znakomitym i utrzymanym w polemicznym tonie tekście Anna Markowska²². Badaczka na temat skrojonych na miarę Wróblewskiemu kostiumów, pisała w następujący sposób: „Gdybyśmy przypomnieli fakty z interpretacji i manipulacji twórczością Andrzeja Wróblewskiego, to oprócz oczywistości, że twórczość ta nie mogła zostać zauważona w okresie odwilży (...), zobaczymy, że pojawia się na fali zmęczenia sztuką abstrakcyjną i wszelkimi nurtami hermetycznymi, które nie zaczęły rzeczywistości. (...) W ten sposób Wróblewski stał się antenatem grupy »Wprost«, a później brakującym ogniwem potrzebnym do zrozumienia twórczości Jarosława Modzelewskiego. Z Wróblewskim mamy więc kłopot wieloraki: ci, co patrzą na późne dzieło w kontekście osobistej klęski artysty, będą wyśmiewać się, że waloryzacja jego dzieła to waloryzacja typowo polskiej kultury klęski, kolejna martyrologia”²³.

Jeśli zaś tak, faktycznie niewiele więcej ponad kostium pozostaje z rzekomego romantyzmu twórcy koncepcji „realizmu bezpośredniego”. Nie roszcząc sobie prawa do kategoriycznego rozstrzygnięcia tej kwestii (wszakże to tylko interpretacje), chciałbym wskazać inaczej zarysowaną (antropo-

logicznie) romantyczność postawy twórczej Wróblewskiego. Ta zaś możliwa jest do prześledzenia dzięki opublikowanym w *Unikaniu stanów pośrednich* tekstom. Odnajdujemy w nich na wskroś romantyczną postawę w stosunku zarówno do własnego dzieła, jak i do życia.

W dzienniku pod datą trzeciego stycznia 1948 roku Wróblewski zapisuje wielce interesującą myśl dotyczącą tak sztuki jak życia, tak sztuki i życia innych, jak życia i sztuki własnej: „o ile nie będę wielkim w malarstwie, to cena zniszczenia (domu, wpływów matki, wykształcenia domowego, pozycji materialnej dzieciństwa) odkupioną nie jest! « Ale: trzeba być Synem marnotrawnym, Rembrandcie; trzeba wszystko zniszczyć i upaść zupełnie, aż do najgłębszego dna, aby wrócić – do starego młyna nad Renem. Dlaczego tak? Czy nie prościej iść ciągle wzwyż, a nawet, jeśli ma się wrócić, stać wciąż – z wysiłkiem – na tym samym poziomie (życie nad stan)? Dawniej rysowałem już swoją ewolucję²⁴. W tym miejscu następuje seria rysunków:



czy to złe, czy właśnie
dobre, czy w ogóle jakieś.

Co na temat artysty („jego ewolucji”, życiowej i artystycznej) mówi powyższy schemat? I jak go możemy rozumieć? Tym, co automatycznie rzuca się w oczy, jest odrzucenie prostego schematu ewolucji rozumianego jako kumulacja i wzrastanie podmiotu (ruch w górę wyraźnie oznaczony przez artystę strzałką po słowach „nie tak:”) i zastąpienie go schematem bardziej złożonym. Ten, zupełnie inaczej niż pierwszy, polega na oddzieleniu i podziale, które to operacje następują pod wpływem zewnętrznego nacisku na podmiot (pionowa strzałka z wektorem wyraźnie skierowanym w dół po słowach „ale tak:”). Podział, który w koncepcji Wróblewskiego jest częścią jego ewolucji, prowadzi, co dobrze widoczne jest w ostatniej części schematu, po słowach „aby potem:”, do całkowitego zniknięcia podmiotu, który dopiero rozdzielony na dwie części może wznosić się ku górze z nicości (czystej świadomości?).

Najbliższym modelem rozumienia tak naszkicowanej ewolucji jest, jak mi się wydaje, ściśle romantyczny koncept, który nazwać możemy – za Stefanem Chwinem – fenomenem życia rozszczepionego²⁵. Życie rozszczepione – to znaczy, tak jak ukazuje rysunek Wróblewskiego, podzielone na dwie części, można odczytywać zarazem jako egzystencję rozpaczającą i jako niepokój o własne wybory etyczne. Taka romantyczna koncepcja rozpacz jako rozpadu jedności egzystencji właśnie²⁶, przedstawiona została przez Søren Kierkegaarda równo sto lat przed schematem Wróblewskiego w fundamentalnej *Chorobie na śmierć* wydanej w 1848 roku. Czytamy w niej: „Rozpacz jest chorobą ducha, jaźni i jako taka może być potrójna: rozpacz, że się nie jest świadomym swej osobowości (rozpacz niewłaściwa); rozpacz, że się nie chce być sobą; rozpacz, że się chce być sobą. (...) Człowiek jest syntezą nieskończoności i skończoności, doczesności i wieczności, wolności i konieczności, jednym słowem syntezą. Synteza ta to połączenie dwóch czynników. (...) Rozpacz nieudanego połączenia nie jest prostym przypadkiem”²⁷.

Rozpacz jako formuła rozumienia swojej egzystencji, jest jednocześnie rozpoznaniem obciążonym ważkimi konsekwencjami natury etycznej. Chwin opisuje je w odniesieniu do innego klasyka romantycznej rozpacz, Heinricha von Kleista: „Życie duchowe jest serią gwałtownych zerwań, przeskoków z jednej tożsamości w drugą. Tak rysująca się tektonika życia duchowego zagraża moralnemu łaadowi duszy, bo dusza nigdzie nie może znaleźć trwałego punktu oparcia. Jest samym ruchem nagłych przeistoczeń i rozszczepień. I w *Kasi z Hielbronn*, i w *Rozbitym dzbanie*, i w *Księżu Homburgu* ten fenomen życia rozszczepionego Kleist ukazywał z wielu perspektyw, wciąż zaniepokojony moralnymi konsekwencjami własnych odkryć. W *Rozbitym dzbanie* sądowa

fabuła – miejscami groteskowa i wulgarna – była w istocie satyrycznym wariantem tego tematu. W tej pozornej satyrze na wiejskie sądownictwo Kleist bawił się okrutnie – bo to bardzo okrutna komedia – paradoksem sędziego-przestępcy, który musi samego siebie osądzić. W rozdwojonej duszy urzędnika wymiaru sprawiedliwości toczył się konflikt między oficjalnym ja a jego osobowością nieoficjalną, »nocną«²⁸.

W omawianym rysunku Wróblewskiego, który próbuję czytać jak obraz jego romantycznej (zrozpaczonej po kierkegaardowsku) duszy, ten etyczny aspekt nieciągłej, rozdwojonej jaźni jest aż nazbyt widoczny. Artysta kończy swój schemat przecież pytaniem natury etycznej: „czy to złe, czy dobre, czy w ogóle jakieś”.

Tak ujętą koncepcję antropologiczną wy- czytać można także z publikowanego w książce przygotowanej przez Ziółkowską i Grzybałę teoretycznego tekstu Wróblewskiego pt. „Wielohoryzontowość a »nieudolność perspektywiczna« wczesnego naturalizmu”. W tym, jak się ma okazać, fundamentalnym dla zrozumienia cyklu *Rozstrzelań* tekście, artysta notuje: „Co to jest wielohoryzontowość. Jest to połączenie w jednym przedstawieniu kilku motywów (wzgl[ędn]ie ich kompleksów), z których każdy ma inną perspektywę (wzgl[ędn]ie): perspektywa każdego jest słuszna względem innego horyzontu). Skrajna wielohoryzontowość prowadzi do zespolenia kilku przedstawień na jednym obrazie. Genezą jest tematyka. Celem: przedstawienie ilustracyjne zdarzeń lub motywów niejednoznacznych w czasie i niepołączonych w przestrzeni”²⁹. I dalej, bardziej w odniesieniu do życiam niż do twórczości, co mnie interesuje najbardziej w tym miejscu: „Wiemy, że świadomość człowieka przytomnego posiada 1. strukturę wielowarstwową, tzn., że możliwe jest a) przeżywanie stanu psychicznego, b) przeżywanie tego przeżywania, c) przeżywanie, myślenie o tym drugim przeżywaniu, 2. zakres, obejmujący dane zmysłowe (postrzeżenia), dane, że tak powiem, mózgowe (obr[azy] pamięciowe) i stany żadnym danym nie odpowiadające (uczucia). Co się zmienia, gdy rozpatrujemy ciąg świadomość śmierć nieświadomość”³⁰.

Zauważmy, że tak charakterystyczna dla niektórych obrazów z cyklu *Rozstrzelanie* „dziwna”, określana często jako surrealistyczna³¹, perspektywa, którą w świetle powyższego cytatu możemy nazywać wielohoryzontowością właśnie, a o której pisało wielu interpretatorów dzieła Wróblewskiego³², opisana została przez artystę jako „struktura wielowarstwowa”. Ta zasada antropologiczna, czy też egzystencjalna kategoria, umożliwia taką perspektywę poznania, w której nie tylko przeżywam własne przeżywanie, ale przeżywam lub oglądam przeżywanie przeżywania. Zatem tak rozumiana wielohoryzontowość jest stosunkiem

jaźni do siebie samej i może zostać schematycznie przedstawiona jako rozdwojona egzystencja, tak jak na omawianym wcześniej schemacie pochodzącym z dziennika artysty. Zauważamy także, niejako *en passant*, że takie rozumienie wielohoryzontowości odpowiada opisowi rozpaczki u Kierkegaarda: „Taki właśnie stosunek, który zwraca się ku sobie, to znaczy jaźń, albo powstaje sam z siebie, albo ukonstytuowany jest przez inny czynnik. Jeżeli stosunek zachodzący pomiędzy stosunkiem a jaźnią ustanowiony jest przez czynnik inny, to staje się on niewątpliwie trzecim składnikiem, ale ten trzeci czynnik jest znowu stosunkiem, odnoszącym się do całego czynnika konstytuującego. Taki pochodny, ustanowiony, założony stosunek jest ludzką jaźnią, stosunkiem, który łączy się sam z sobą i, łącząc się z sobą, łączy się z innym. Stąd to wynika, że mogą istnieć dwa kształty właściwej rozpaczki”³³.

Tak się składa, że ów stosunek jest tym samym aktem świadomości, w którym jestestwo (*Dasein*) zdaje sobie sprawę z „możliwości własnej niemożliwości”. Tym samym powracamy nie tylko do wprowadzonego przez Budena motywu heideggerowskiego (wszak zależność niemieckiego filozofa od myśli Kierkegaarda nie jest niczym nowym), lecz przede wszystkim, do tanatycznych i autotanatycznych motywów, tak bardzo charakterystycznych dla twórczości Wróblewskiego³⁴.

4. „Autotanatografie” Andrzeja Wróblewskiego

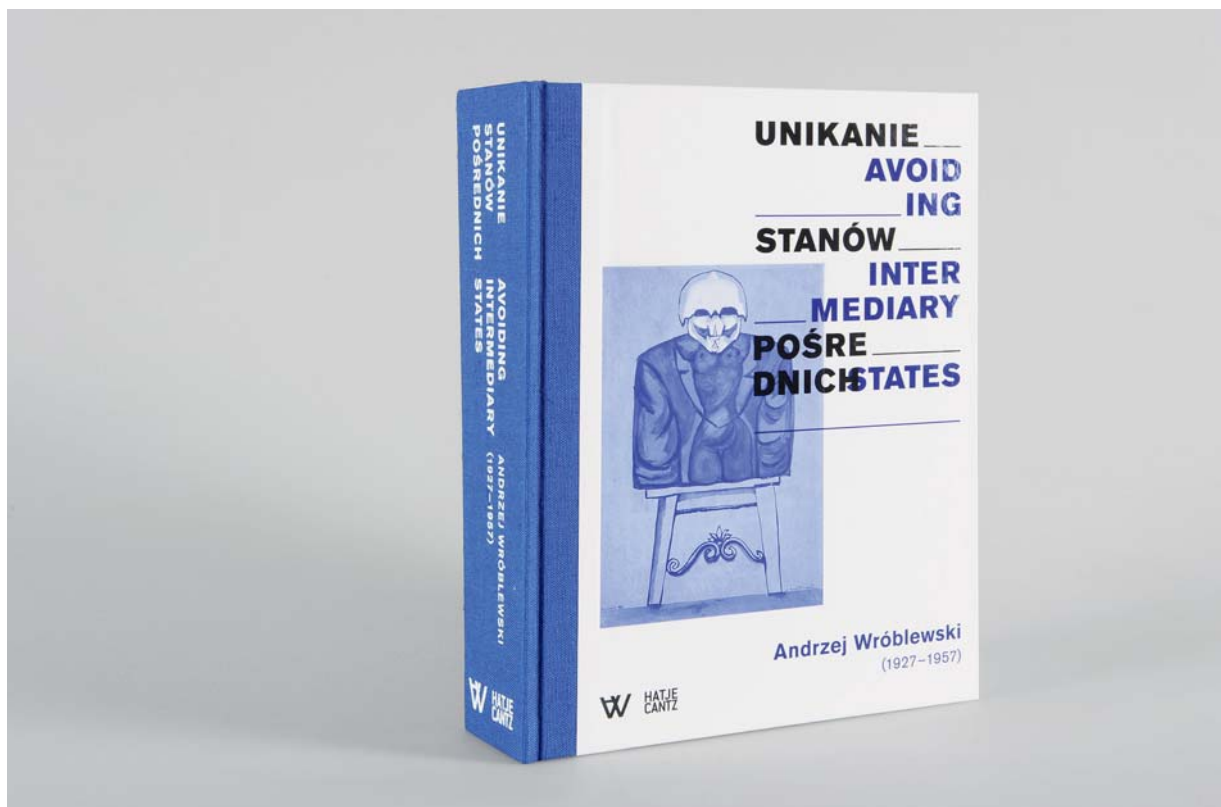
„Przeżywanie tego drugiego przeżywania”, mówiąc słowami samego artysty, które (to „drugie przeżywanie”) jest rozpięte w trójkącie świadomość - śmierć - nieświadomość, Wróblewski tematyzuje w trzecim opublikowanym w książce tekście, opowiadaniu zatytułowanym „Pamiętnik samobójcy”. Jego tematem jest, gdyby próbować ująć go w kategoriach tradycyjnej koncepcji podmiotowości, swego rodzaju paradoks: przeżywanie własnego samobójstwa. Nazywam taki stan paradoksem, gdyż trudno wyobrazić sobie przeżycie towarzyszące swojej własnej śmierci; nikt nigdy bowiem nie przeżył własnej śmierci³⁵. Jak bowiem trzeźwo zauważał w swoim traktacie na temat wielohoryzontowości Wróblewski: „Potocznie przyjmujemy, że (2) [śmierć] nie posiada już w ogóle świadomości”³⁶. Zauważmy jednak, że opisany powyżej jako paradoks stan przeżywania własnego samobójstwa, a więc sprzeczność pragmatyczna, nie jest w ogóle paradoksalne z punktu widzenia romantycznej (zblizonej do takiej, jaką znajdujemy w pismach Kierkegaarda i Kleista) i przyjętej jako własna przez malarza antropologii jaźni rozpaczającej. Tematem opowiadania autorstwa Wróblewskiego jest przeżywanie własnej śmierci. I to nie

jeden raz, lecz przynajmniej cztery razy.

To opowiadanie, utrzymane w onirycznej konwencji i wysoce psychologizowane, aczkolwiek niepozbawione oznak czarnego humoru, rozgrywa się „zaraz po wojnie” w Krakowie, Katowicach, Łodzi i Częstochowie, a także w bliżej nieokreślonym świecie ruin. Narrator swoje próby autotanatyczne rozpoczyna od autobiograficznego wyznania, w którym rozpoznajemy samego Wróblewskiego: „Niezdolny był dom! Nikt mnie tam nie podtrzymał i ponieważ sam nie mogłem czy nie umiałem żyć – więc odbiorę sobie życie; bo wtedy dopiero zobaczę, że brak jest mnie, i że robili mi krzywdę żyjąc mimo mnie; że mimo mojej jawnej wrogości Jurek żył i był lepszy ode mnie, a matki nie umiałem pobudzać do tego, by o mnie pomyślała. Ludzie byli uprzedzająco uprzejmi, bo zasłaniała mnie Matka”³⁷. Po czym następuje pierwsza próba samobójcza³⁸: „Sznur przypuszczalnie wytrzyma. Teraz wystarczy kopnąć, a raczej przewrócić pod sobą te kanciaste, mocno stojące drzwiczki... i wtedy już nic nie będę mógł poradzić”³⁹. Próba nieudana⁴⁰: „pod naporem mego ciężaru pękł sznurek. Więc jednak przewróciłem te pęknięte drzwiczki!; i gdyby nie słabość sznurka...”⁴¹. Jeśli więc sznura nie starczyło, narrator próbuje innego sposobu i udaje się do kościoła dominikanów w Krakowie: „Zapomniałem o romantycznych, ascetycznych projektach przespania się w zakurzonej kościele dominikanów, którego zaśniedziały, złote ołtarze dziwnie wabiły o zmierzchu. Na chustce uwiązałem sprytnie butelkę [eteru], tak, aby wisiała pod nosem, i zacząłem regularne wdechy. Od głębokiej narkozy do śmierci – wszystko było możliwe”⁴². Lecz co ma wisieć, nie utonie, nawet w butelce eteru: „Oczy, napelnione zasypiającym miastem, upadły nagle na schody i na mnie. Zegarek, chwila namysłu: eter nie działa”⁴³. Dalej jest jeszcze pociąg; jak bowiem wyznaje narrator: „myślałem o śmierci pod kołami”⁴⁴. W końcu raz jeszcze próba powieszenia się: „Do dzieła. Wódka. Przymocować sznur. Wódka. Sznur na szyję, stanąć na cegle. Wódka. Szum. Świat leniwy ciężko przytłacza. Muszę, muszę! Nie – nie mogę. Bezmyślnie zdejmuję pętlę – runąłem w siano. Nicość!”⁴⁵.

Interesujące, że ostatnia z podjętych tutaj prób samobójczych była, jak się zdaje, przynajmniej z punktu widzenia zrozpaczonej jaźni, próbą udaną. To znaczy, próbą dobrze przeżyty, czyli taką, w której narrator wyraźnie przeżył swą własną śmierć, doświadczając nicości; albo, by raz jeszcze przywołać Heideggera, przeżył możliwość niemożliwości własnego bycia, delektując się i rozplywając w nicości.

Jeśli spróbować odpowiedzieć na pytanie dotyczące przyczyny zainteresowania artysty tematem własnej śmierci, (które nie występuje wszak tylko i wyłącznie w omawianym tutaj utworze)⁴⁶, trzeba poszukać wskazówek w tekście opo-



Unikanie stanów pośrednich. Materiały prasowe Fundacji Andrzeja Wróblewskiego.

wiadania. We fragmencie rozwijającym autotantyczną wizję po pierwszej próbie samobójczej, czytamy: „Przypuszczalnie prędko mnie nie znajdą; dojrzeć mnie będzie można tylko pochyliwszy się i zajrzawszy z boku przez okienko; może więc jakoś – do mnie podobny – amator śmierci wojennych natknie się na mnie. Pewno nie od razu wyjdzie rzecz na jaw. (...) Matce będzie wstyd, bo przed obcymi: będzie się może czuła winną, że syn się »powiesił«; spyta się jak w *Mieszczanach* [Maksyma] Gorkiego: »cóżemy jej zrobili, cóżemy jej zawiniłi?!«, a właśnie – zawiniła, bo urodziła mnie”⁴⁷. A zatem, winą jest samo istnienie, a mówiąc słowami Chwina: „grzech istnienia”. Grzechem jest pojawienie się i trwanie na tym świecie, na którym on, „amator śmierci wojennych”, nie powinien był się znaleźć, a już na pewno nie ma prawa by żyć. Wina jest natury metafizycznej, zaś fantazmat samobójstwa – jej odkupieniem i zmyciem.

Przybliżamy się tutaj, jak się zdaje, do dobrze rozpoznanego na gruncie historii sztuki i ciągle dyskutowanego motywu „urazu przetrwania”, mówiąc słowami Anny Branach-Kallas⁴⁸, lub inaczej: wojennej traumy artysty. Trauma będącej udziałem zarazem świadka i ocalańca, która w najbardziej spektakularny sposób uwidoczniła się w cyklu *Rozstrzelań*. Używając klucza traumatycznego (lub klucza realizmu traumatycznego) pisali na temat tych obrazów Piotr Piotrowski, w niezwykle ważnym i przywoływanym już tutaj artykule; Marcin Lachowski; Noit Banai w *Unikaniu stanów pośrednich* i wielu innych. Nie idzie mi tutaj ani o powtórzenie zawartych w wymienio-

nych artykułach tez, ani o rekapitulację ich struktury argumentacyjnej. Idzie mi o takie poszerzenie i przewartościowanie odczytań zbudowanych na kulturowych oraz psychoanalitycznych teoriach traumy, które zawierałoby wyczytaną z tekstów Wróblewskiego antropologiczną i filozoficzną koncepcję własnej śmierci. Ta bowiem, wraz z jego autorską teorią wielohoryzontowości, uwidoczniła się w tym malarskim cyklu.

O tym, że składające się na cykl *Rozstrzelań* są dużo wszechstronniejsze od pilnika, nie trzeba nikogo przekonywać. O tym, że mamy do czynienia z najważniejszym może dziełem malarskim tematyzującym traumatyczne doświadczenie śmierci nie z wyboru i jej świadectwem ambiwalentnej natury ocaleniem z okresu wojny, również nie. Do poczynionych już hipotez badawczych oraz przyjętych ustaleń, należy teraz włączyć odkryte dzięki publikacji *Unikania stanów pośrednich* motywy i wątki, po to, by raz jeszcze przemyśleć wybory kompozycyjne i techniki narracyjne zawarte w obrazach, a także stanowisko samego twórcy. To znaczy pozycję, którą ten zajmował, wykonując liczne szkice, a później malując kolejne płótna cyklu. Jest to pozycja szczególna, gdyż nie tylko umożliwia bycie świadkiem wykreowanej przez siebie egzekucji, lecz „przeżywając to drugie przeżywanie”, umożliwia fantazmatyczne przeżycie własnej śmierci. Wróblewski przeżywa więc rozstrzelanie, ale zarazem, dzięki *Rozstrzelaniom*, które w kontekście uwag o romantycznej, rozpaczającej podmiotowości artysty są autoportretem – czuje, że co dzień umiera.

¹ Jan Michalski, „Wróblewski umarł dziś w nocy,” w: *Andrzej Wróblewski nieznany*, red. Jan Michalski, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Marta Tarabuta (Kraków: Galeria Zderzak, 1993), 10.

² Ibidem, 11.

³ Ibidem, 10.

⁴ Ibidem, 10.

⁵ Ibidem, 10.

⁶ O tym, że opinia Michalskiego, wedle której nikt nigdy nie przedstawił żadnej perspektywy krytycznej dotyczącej Wróblewskiego, jest nieco na wyrost, świadczy pokaźna literatura na temat artysty pochodząca sprzed 1993 roku, składająca się z około pięćdziesięciu publikacji różnego typu (w tym katalogów wystaw). Spośród nich wymienić można najbardziej wpływowe i przełomowe: wydany w 1971 roku tom *Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci. Referaty i głosy w dyskusji w Rogalinie 4 Maja 1967* pod redakcją Ireny Moderskiej, często cytowany artykuł Andrzeja Kostołowskiego „Ze studiów nad twórczością Andrzeja Wróblewskiego (1927-1957). Okres do roku 1949” opublikowany w 1968 roku w *Studiach Muzealnych*.

⁷ Tak malarza postarali się przedstawić Piotr Bazyłko i Krzysztof Masiewicz, autorzy koncepcji rozmów z polskimi artystami na temat Wróblewskiego. O Wróblewskim pisali w następujący sposób: „Andrzej Wróblewski: jeden z najwybitniejszych polskich malarzy XX wieku, wielka osobowość, postać tragiczna, człowiek dokonujący fundamentalnych wyborów, świadek dwóch totalitaryzmów. Ale Wróblewski to także (a może przede wszystkim) twórca, który przez ostatnie półwiecze inspirował kolejne pokolenia artystów.” Piotr Bazyłko, Krzysztof Masiewicz, *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim* (Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2011).

⁸ Zob. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, „Monografia (nie)ortodoksyjna,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 630-679.

⁹ Ziółkowska, Grzybała, „Monografia ...”, 631.

¹⁰ Ibidem, 632.

¹¹ *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 36.

¹² Ziółkowska, Grzybała, „Monografia ...”, 632.

¹³ O przyjętej zasadzie tytułowania prac czytamy: „Podczas pracy nad niniejszą publikacją podjęliśmy szereg działań i decyzji weryfikujących dotychczasowy stan opracowania dorobku Andrzeja Wróblewskiego. W nazewnictwie dzieł zastosowaliśmy rozróżnienie tytułów autorskich od tytułów nadawanych po śmierci artysty przez matkę, (...) kuratorów i badaczy. Zależało nam na ukazaniu stanu pierwotnego spuścizny artysty, w odróżnieniu od wtórnych ingerencji osób trzecich. W niniejszej monografii jako pierwszy podajemy tytuł autorski zapisany bez nawiasów (jeśli istnieje), tuż za nim (w nawiasie okrągłym) tytuł opublikowany w 1958 roku przez matkę artysty. W przypadku ich braku opatrujemy pracę tytułem stosowanym w literaturze przedmiotu – w nawiasie kwadratowym.” Elizaveta Butakowa-Kilgarrioff, Wojciech Grzybała, Krzysztof Kościuczuk, Ewa Twardowska, Magdalena Ziółkowska, „Od redakcji,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 38.

¹⁴ Poza wymienionymi elementami publikacja składa się, między innymi, z wyboru przedruków słynnych „Kalendarzyków” Wróblewskiego i transkrypcji notatek w nich zawartych, listów artysty do np. Marka Oberländera, Andrzeja Wajdy i Krystyny Wróblewskiej, bibliografii najważniejszej literatury dotyczącej artysty, doskonałej rekonstrukcji III Wystawy Dyskusyjnego Salonu Plastyki „Po Prostu” z 1956 roku, czy rekonstrukcji trzytygodniowej podróży, jaką Wróblewski odbył wraz z Barbarą Majewską do Jugosławii w tym samym, 1956 roku.

¹⁵ Nie sposób nie zauważyć, że ów powrót do pierwotnego znaczenia jest dość deklaratoryjny. *Unikanie stanów pośrednich* kontynuuje bowiem zamysł kuratorski Magdaleny Ziółkowskiej, który uwidocznił się w 2010 roku przy okazji wystawy *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back*, jaką ta przygotowała w Van Abbemuseum w Eindhoven. W katalogu jej towarzyszącym kuratorka pisała: „Na wystawę *To the Margin and Back* spojrzeć można przez pryzmat podróży, które odbył Wróblewski w Europie Zachodniej w 1947 roku oraz Jugosławii w 1956 roku (które ukształtowały jego artystyczny idiom), repatriacji z Wilna do Krakowa, którą przeżył wraz z matką i bratem, licznych podróży koleją po kraju, a także górskich podróży po Tatrach, które potem okazały się miejscem jego śmierci.” Magdalena Ziółkowska, „To the Margin and Back,” w: *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back*, red. Magdalena Ziółkowska, (Eindhoven: Van Abbemuseum, 2010), 12. Zaznaczony wówczas przez kuratorkę aspekt „podróży, które ukształtowały artystyczny idiom” Wróblewskiego, jest rozwijany z powodzeniem w krytycznej monografii artysty. I tak w tekście autorstwa Noit Banai czytamy: „Aby wypracować ową koncepcję (realizmu bezpośredniego), Wróblewski nie tylko wyjechał na »zachód«, ale i aktywnie przyswoił i zinterpretował rozmaite prądy artystyczne, od Marca Chagalla po sztukę prymitywną. Choć Stedelijk Museum zorganizowało wystawę poświęconą Chagallowi w 1947 roku, została ona otwarta dopiero kilka miesięcy po wizycie Wróblewskiego, jego uwagi o rosyjskim mistrzu (sic!) powstały zatem w oparciu o dzieła ze stałej kolekcji muzeum, a nie ową prezentację.” Noit Banai, „Figuracja eksperymentalna w stanie wyjątkowym,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 236. W artykule autorstwa Eckharta Gillena odnajdujemy natomiast taki passus: „Pewnym jest, że pobyt w Berlinie długofalowo wpłynął na jego [Wróblewskiego] twórczość aż do roku 1954, naznaczając ją socrealizmem o radzieckiej proveniencji.” Eckhart Gillen, „Andrzej Wróblewski. Między realizmem społecznym a socjalistycznym,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 334. Tekst Branislava Dimitrijevića rozpoczyna się od konstatacji: „Wizyta Andrzeja Wróblewskiego w Jugosławii, trwająca od 30 X do 21 XI 1956 roku, zdaje się mieć szczególną wagę w kontekście nagłej śmierci artysty zaledwie cztery miesiące po powrocie do Polski. Wiele prac powstałych po tej podróży cechuje uderzająca atmosfera oczekiwania – czy może przerażające przeczucie – śmierci.” Bronislav Dimitrijević, „Folklor, nowoczesność i śmierć – wizyta Wróblewskiego w Jugosławii,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 484. W cytowanych powyżej fragmentach, uwagę zwraca nie tylko podkreślany w katalogu wystawy przez Ziółkowską aspekt „turystyczny” (podróże artysty do Holandii, Berlina i Jugosławii), co – przede wszystkim – charakterystyczne dla akademickiej i tradycyjnie nastawionej historii sztuki, wyciąganie dalekosieżnych wniosków natury genetyczno-formalnej, wedle których empirycznie potwierdzone fakty (na przykład, a może właśnie zwłaszcza podróże) z życia artystów mają głęboki wpływ na ich praktykę artystyczną. Podróż artystyczna to jednak przede wszystkim dobrze rozpoznany topos i chwyt narracyjny historii sztuki, mający niewiele wspólnego z zadeklarowanym powrotem do stanu pierwotnego artystycznej spuścizny. Ten bowiem musiałby ograniczyć się do kronikarskiego wyliczenia faktów i dat, bez wyprowadzania wniosków opartych na rozumowaniu przyczynowo-skutkowym.

¹⁶ Boris Buden, „Warunki możliwości. Tłumacząc Wróblewskiego,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 726-727.

¹⁷ Ibidem, 728.

¹⁸ Martin Heidegger, *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008), 330.

¹⁹ Buden, „Warunki ...”, 727-728.

²⁰ Ibidem, 728.

²¹ O romantyzmie Wróblewskiego wypowiadali się niejednokrotnie Jan Michalski oraz Andrzej Wajda. Zob. dwa eseje Jana Michalskiego: „Na kształt ptaka-ryby. Adam Mickiewicz – Andrzej Wróblewski” i „Samobójstwo na raty. Marksizm romantyczny Andrzeja Wróblewskiego”. Jan Michalski, *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim* (Kraków: Galeria Zderzak, 2009), 53-71, 179-190. O romantyzmie w postawie artysty Michalski mówił także w wywiadzie udzielonym dla miesięcznika *Znak* w czerwcu 2007 roku, w następujący sposób: „Twórczość Wróblewskiego można przyporządkować wzorcowi romantycznemu, jeśli na nią będziemy patrzeć lokalnie, w kontekście polskim. Będzie to wówczas romantyzm czysty, wileńskiego chowu.” Cyt. za: „Wróblewski wielowymiarowy. Z Janem Michalskim rozmawia Marek Maksymczak,” <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/9414/wroblewski-wielowymiarowy> (data dostępu: 01.12.2014). Andrzej Wajda natomiast w często cytowanej wypowiedzi mówił: „Wróblewski był jeden przeciw wszystkim w walce o uznanie i miłość wszystkich. Dlatego wymieńmy go śmiało z naszymi Największymi. Dla mnie był i pozostanie ostatnim romantykiem jakiego znałem (...) Andrzej w moim rozumieniu kontynuował właśnie linię romantyczną artystów, którzy są do nas pośłani przez zmarłych.” Wypowiedź Andrzeja Wajdy w *Andrzeju Wróblewskim w 10-lecie śmierci. Referaty i głosy w dyskusji w Rogalinie 4 Maja 1967*, red. Irena Moderska (Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1971), 29-33. Cyt. za: Tadeusz Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy* (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1987), 85-86.

²² Tekst Markowskiej jest polemiką z ważnym i niezwykle wpływowym artykułem Piotra Piotrowskiego pt. „Obraz po wielkiej wojnie” opublikowanym dwukrotnie w 1999 roku: w pokonferencyjnej książce *Sztuka w okresie PRL-u*, oraz jako rozdział w *Znaczeniach modernizmu*.

²³ Anna Markowska, „Orfickie transkrypcje granicy. Późne gwasze Andrzeja Wróblewskiego,” w: Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku* (Toruń: Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, 2012), 157-158.

²⁴ Andrzej Wróblewski, „[Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym],” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 77.

²⁵ Stefan Chwin, *Samobójstwo i „grzech istnienia”* (Gdańsk: Wydawnictwo TYTUŁ, 2013), 295.

²⁶ Ów rozpad (rozdwój) jako istota rozpaczy widoczny jest dobrze zarówno w niemieckim słowie oznaczającym rozpacz: „Verzweiflung”, jak i w terminie angielskim: „despair”.

²⁷ Søren Kierkegaard, „Choroba na śmierć,” w: Søren Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Tłum. Jarosław Iwaszkiewicz (Kraków: Wydawnictwo Homini, 2008), 166-167.

²⁸ Chwin, *Samobójstwo...*, 294-295.

²⁹ Andrzej Wróblewski, „Wielohoryzontowość a »nieudolność perspektywiczna« wczesnego naturalizmu,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 130.

³⁰ Ibidem, 134.

³¹ Najlepiej widoczna jest w tzw. *Rozstrzelaniu VIII* (1949), przez samego artystę zatytułowanym, *nomen omen*, *Rozstrzelaniem surrealistycznym*.

³² Zob. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011), 10-22, Marcin Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013), 245-265. Barbara Banaś, *Andrzej Wróblewski [1927-1957]* (Warszawa: Edipresse Polska S.A., 2006), 35-45.

³³ Kierkegaard, „Choroba ...”, 166-167.

³⁴ Do podobnych konstatacji dotyczących podmiotowości artysty, aczkolwiek zupełnie inną drogą, dochodzi Anna Markowska. W cytowanym już artykule „Orfickie transkrypcje granicy” pisze na temat sztuki Wróblewskiego: „określiłam tę twórczość jako sięgającą po orficki wzorec w dwojakim rozumieniu: niewywyższającą się – jako twórczość adresowaną do swoich i jako podmiot rozczłonkowujący się, dekonstruujący i scalający, gdzie wróg to zawsze ja, to znaczy nikt inny poza mną. Tak jak śmierć, która również jest w nas, we mnie.” Markowska, „Orfickie transkrypcje ...”, 166.

³⁵ W takim sensie, jak poucza nas sławna epikurejska maksyma: „Śmierć nie istnieje ani dla żywych, ani dla zmarłych, gdyż nie ma ona nic wspólnego z pierwszymi, a gdy przybywa, ostatni już nie istnieje.” Epikur, *Być szczęśliwym*. Tłum. Leopold Staff (Wrocław: Sfera, 2003), 22-23.

³⁶ Wróblewski, „Wielohoryzontowość ...”, 134.

³⁷ Andrzej Wróblewski, „Pamiętnik samobójcy,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 140.

³⁸ Istotne, że to, co z punktu widzenia diegezy opowiadania uznać trzeba za kolejne próby samobójcze, jest naturalnie z punktu widzenia jaźni piszącego artysty (przeżywającego podczas pisania „to drugie przeżywanie”) fantazmatem samobójczym: przeżywaniem własnej śmierci.

³⁹ Wróblewski, „Pamiętnik ...”, 140.

⁴⁰ Nie jest to do końca pewne, gdyż po pierwszym przeżytym samobójstwie narrator występuje z czerwoną przęgą na szyi, jakby ze znamięm samobójczej śmierci, tym samym pojawia się topos żywego trupa. O tym, że reszta opowiadania może być pisana (choć nie musi) z perspektywy trupa, świadczą także nierzeczywiste zwroty akcji, szybkie tempo, senne przygody bohatera.

⁴¹ Wróblewski, „Pamiętnik ...”, 142.

⁴² Ibidem, 146.

⁴³ Ibidem, 146.

⁴⁴ Ibidem, 148.

⁴⁵ Ibidem, 154.

⁴⁶ Własna śmierć i jej obserwowanie jest także tematem wiersza Wróblewskiego publikowanego pod tytułem incipitu „[Sen jest największą przyjemnością...].” Wiersz kończy się strofą: „Dzień dobry. Co ja śniłem? Aha – że umarłem / To nic; dziś wieczór znowu tę przyjemność mamy / dzień tylko trzeba przeżyć – z umiarem! / Żeby się nie wytrącić z rytmu »przeżyciami« / Dziś wieczór znowu umrę. – Ciepłoci!”. Andrzej Wróblewski, „[Sen jest największą przyjemnością...].” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 401.

⁴⁷ Wróblewski, „Pamiętnik ...”, 140

⁴⁸ Mam na myśli jedynie tytuł książki Anny Branach-Kallas *Uraz przetrwania. Trauma i polemika z mitem pierwszej wojny światowej w powieści kanadyjskiej*.

BIBLIOGRAFIA

- Banai, Noit. „Figuracja eksperymentalna w stanie wyjątkowym.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 220-51. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Banaś, Barbara. *Andrzej Wróblewski (1927-1957)*. Warszawa: Edipresse Polska S.A., 2006.
- Bazyłko, Piotr, Masiewicz, Krzysztof. *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim*. Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2011.
- Branach-Kallas, Anna. *Uraz przetrwania. Trauma i polemika z mitem pierwszej wojny światowej w powieści kanadyjskiej*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014.
- Buden, Boris. „Warunki możliwości. Tłumacząc Wróblewskiego.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 718-29. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Butakowa-Kilgariff, Elizaveta, Grzybała, Wojciech, Kościuczuk, Krzysztof, Twardowska, Ewa, Ziółkowska, Magdalena. „Od redakcji.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 38-9. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Chwin, Stefan. *Samobójstwo i „grzech istnienia”*. Gdańsk: Wydawnictwo TYTUŁ, 2013.
- Dimitrijević, Bronislav. „Folklor, nowoczesność i śmierć – wizyta Wróblewskiego w Jugosławii.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 482-525. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Epikur. *Być szczęśliwym*. Tłum. Leopold Staff. Wrocław: Sfera, 2003.
- Gillen, Eckhart. „Andrzej Wróblewski. między realizmem społecznym a socjalistycznym.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 334-51. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Kierkegaard, Søren. „Choroba na śmierć.” W: Søren Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz, 157-293. Kraków: Wydawnictwo Homini, 2008.
- Lachowski, Marcin. *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013.
- Markowska, Anna. „Orfickie transkrypcje granicy. Późne gwasze Andrzeja Wróblewskiego.” W: Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, 145-66. Toruń: Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, 2012.
- Michalski, Jan. *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*. Kraków: Galeria Zderzak, 2009.
- . „Wróblewski umarł dziś w nocy.” W: *Andrzej Wróblewski nieznany*, red. Jan Michalski, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Marta Tarabula, 10-21. Kraków: Galeria Zderzak, 1993.
- Miczka, Tadeusz. *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1987.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenie modernizmu*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011.
- Wróblewski, Andrzej. „[Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym].” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 44-119. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- . „Pamiętnik samobójcy.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 138-61. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- . „[Sen jest największą przyjemnością...].” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 398-401. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- . „Wielohoryzontowość a «nieudolność perspektywiczna» wczesnego naturalizmu.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 130-7. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- „Wróblewski wielowymiarowy. Z Janem Michalskim rozmawia Marek Maksymczak.” <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/9414/wroblewski-wielowymiarowy> (data dostępu: 01.12.2014).
- Ziółkowska, Magdalena, Grzybała, Wojciech. „Monografia (nie)ortodoksyjna.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 630-79. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Ziółkowska, Magdalena. „To the Margin and Back.” W: *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back*, red. Magdalena Ziółkowska. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2010.

Filip Lipiński

Ku „krytycznej autonomii” dzieła sztuki

Pytanie o status i znaczenie współczesnej krytyki artystycznej powraca przynajmniej od momentu, gdy radykalne ponowoczesne odrzucenie, czy też krytyczne przepracowanie modernistycznych paradygmatów sztuki i towarzyszącej jej pewności sądów wartościujących, wydaje się kwestią przeszłości. Wyczuwalna jest wciąż tęsknota za wyrazistymi opiniami, odważnymi ocenami, których wyraźnie brakuje na szerokim horyzoncie pisania o sztuce. Jednak jest to tęsknota raczej do tego, co może nastąpić, niż za tym co już było; nie za nieuchronnie związanym z wartościowaniem paradygmatem modernizmu, a więc formalizmem, sztywno pojmowaną autonomią dzieła sztuki i specyfiką medium, ale nowymi kategoriami, które odpowiadałyby na złożone mechanizmy sztuki współczesnej, a także pozwalały na przeddefiniowanie kategorii stosowanych w przeszłości. Jak owe sądy miałyby być formułowane, w jakim obszarze miałyby się lokować, jakimi kryteriami się kierować? Warto również zastanowić się nad tym, jak powraca kwestia autonomii dzieła sztuki, doświadczanego w swojej materialnej i wizualnej bezpośredniości, a jak była ona formułowana jako przedmiot namysłu krytyki i praktyki interpretacyjnej. Kwestie te stanowią punkt wyjścia książki Agnieszki Rejniak-Majewskiej o znamienym tytule *Puste miejsce po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki*¹.

Książka, z jednym wyjątkiem, stanowi zbiór publikowanych w latach 2008-2012 i częściowo przeredagowanych artykułów poświęconych ważnym artystom, koncepcjom filozoficznym i problemom sztuki i krytyki dwudziestego wieku: autonomii dzieła sztuki w myśli estetycznej Teodora Adorna; estetyce i podmiotowości w malarstwie Barnetta Newmana; kontrowersji wokół *Tilted Arch* Richarda Serry; statusowi krytyki artystycznej po modernizmie; wystawie Josepha Kosutha *Gra przemilczanego*; koncepcji *informe* Georgesa Bataille’a; „historii oka” Władysława Strzemińskiego oraz projektom typograficznym Kurta Schwittersa. Ten szeroki wachlarz problemów związanych zarówno z amerykańską sztuką i krytyką, jak i europejską awangardą, stanowić będzie zapewne

interesujący punkt odniesienia dla badaczy zajmujących się różną problematyką. Należy jednak zastanowić się nad sugerowanym przez autorkę w tytule i wstępie spoiwem poszczególnych rozdziałów, wątkiem książki jako obiecującej całości podejmującej niebłahy, aktualny problem krytyki, zwłaszcza autonomii i doświadczenia dzieła.

We wstępie autorka pyta o przyczyny owego ewentualnego, bo będącego przedmiotem zapytywania, „pustego miejsca” i możliwych sposobów go zagospodarowania. Tytułowe „puste miejsce po krytyce” „odnosi się przede wszystkim do (...) podkreślanej dziś utraty stabilnej pozycji i prerogatyw dyskursu komentującego sztukę i dążącego do jej wartościowania”². Znak zapytania w tytule sygnalizuje, że nie jest to książka oplakująca krytykę i czy obwieszczająca jej koniec, co raczej pytająca o dynamikę owego miejsca, znaczenie i formę krytyki, która może go zagospodarować. W początkowej części wstępu przywołuje rozważania Yve’a-Alaina Boisa, który w książce *Painting as Model*, podtrzymuje konieczność traktowania dzieła sztuki, w jego materialnej i formalnej strukturze, jako punktu wyjścia i specyficznie pojętego modelu dla dyskusji teoretycznej. Określany często jako formalista, Bois stanowi przykład jednego z niewielu historyków sztuki, którzy przy dużej świadomości teoretycznej, nie ulegli dominującej od lat osiemdziesiątych tendencji antyestetycznej, opartej na krytyce ideologii i szeroko rozumianego kontekstualnego uwikłania dzieła sztuki³. Kwestię formy i jej doświadczenia marginalizowano w geście wyraźnego zakwestionowania modernistycznych paradygmatów, z jednej strony jednoosobowo utożsamianych z Clementem Greenbergiem, a awangardowymi utopiami z drugiej. Zgadzam się tu z autorką, która pisze, że bliskie jest jej założenie Boisa, iż „sztuka posiada pewien wymiar autonomii mający oparcie w wymiarze materialnego kształtowania i formy”⁴. Jej „celem nie jest jednak czysta afirmacja i abstrakcyjna obrona pojęcia autonomii, lecz jego kontekstualizacja – zbadanie jego znaczenia w ramach konkretnych artystycznych sporów i strategii, w tym uchwycenie tego, jak sama praktyka artystyczna może być jej źródłem”⁵. W centrum

zainteresowania książki spoczywa zatem problem autonomii sztuki, a więc i autonomii podmiotu, czyli twórcy i odbiorcy. Doświadczenie estetyczne i autonomia sztuki są ze sobą powiązane, jak wskazuje autorka, na różne, często nieoczywiste sposoby, tak, że nawet deklarowane antyestetyczne gesty i koncepcje formułują w istocie inne rodzaje estetyki. „Rozważając te działania jako praktyki estetyczne, jako obszar materialnej konstrukcji znaczeń, uznać można, że wskazywały one na potrzebę nowego, szerszego pojęcia estetyki, akcentującego procesualny, afektywny oraz cielesno-zmysłowy wymiar doświadczenia”⁶. Ponadto Rejniak-Majewska retorycznie pyta nieco dalej o konieczność krytyki sztuki, której twórcy zaznaczają swą „krytyczną autonomię”. Dodajmy, że pojawiające się tu sformułowanie „krytyczna autonomia”, które badaczka używa dla określenia postawy artystów wobec krytyki⁷, wydaje mi się trafne właśnie dla określenia impulsu krytycznego wyłaniającego się z doświadczenia estetycznego dzieła i w tym sensie się użyłem go w tytule. Wtedy komentarz dyskursywny pełni jej zdaniem hermeneutyczną funkcję „instrukcji obsługi” i – słusznie zauważa niebezpieczeństwo – „jest w stanie wchłonąć każdy materiał, niekoniecznie dogłębnie w niego wnikając”⁸, co nie musi być związane z krytycznym ustosunkowaniem się do analizowanego obiektu czy działania, ale skutkować instrumentalizacją dzieła, na przykład – dodajmy – na użytek z góry założonych agend ideologicznych. Uwagi te trafnie ujmują problem statusu komentarza krytycznego po modernizmie, a przede wszystkim w sytuacji dzisiejszej, gdy trudno uchwycić dominujący nurt czy strategię artystyczną, ująć ją w ramę pozwalającą ustalić kryteria udanej, „mocnej”, sztuki, której materialna, czy medialna substancja generowałaby może nie tyle, jak chciał Hans-Georg Gadamer, przyrost bytu, co przyrost krytycznego, ale i teoretycznie owocnego – potencjału⁹. *Puste miejsce po krytyce?* poświęcone jest zatem przełamaniu binarnej opozycji pomiędzy modernistyczną autonomią ufundowaną w doświadczeniu estetycznym, utożsamianą z modelem greenbergowskiej krytyki, a krytyczną funkcją sztuki uwikłanej w gęstą sieć dyskursów. Autorka domaga się „otwarcia innych wymiarów myślenia o estetycznym doświadczeniu”¹⁰ związanych na przykład z sytuacją zmysłowego odbioru sztuki, którego znaczenie, upraszczając, było od lat sześćdziesiątych, marginalizowane na rzecz „obiektów teoretycznych” poddających się przede wszystkim intelektualnej interpretacji. Chodziłoby zatem o odzyskanie i dowartościowanie doświadczenia estetycznego bez utraty krytycznego znaczenia dzieła, czyli przekraczającego jego autoreferencyjność. Ostatecznie autonomia sztuki ma oznaczać ponowną możliwość jej doświadczania i recepcji, refleksji fenomenologicznej, oraz refleksji nad samym medium, które – być może

(tego autorka nie rozstrzyga) – pozwoliłyby na wyostrzenie dyskursu krytycznego: „Nie sposób nie zgodzić się z obserwacją Irit Rogoff” – pisze – „(...) że najbardziej istotne impulsy dla krytycznej refleksji często płyną z konkretnych doświadczeń, ze zmierzenia się z jednostkową sytuacją czy zdarzeniem”¹¹, a dalej dodaje „estetyczna autonomia jest sztuce potrzebna choć nie jest jej *telosem*”¹².

Pierwszy (nie licząc wstępu) rozdział pt. *Estetyczne iluzje wolności? O autonomii sztuki w dobie późnej nowoczesności* – co istotne – wcześniej niepublikowany, czyli można się domyślać, że napisany z myślą o tej książce jako pewnej całości, autorka rozpoczyna od omówienia osiemnastowiecznych fundamentów refleksji estetycznej związanych z ideami podmiotowej „wolności” i „piękna”, wyłaniającymi się w subiektywnym doświadczeniu, które zmierza jednak do ustanowienia „obiektywności, potencjalnej wspólnoty i powszechności”¹³. Koncepcje te, które wyewoluowały w ideę autonomicznej „sztuki dla sztuki” zostały poddane krytyce przez marksistów postulujących społeczny, narzędziowy wymiar twórczości. Niektórzy z nich, tacy jak wnikliwie analizowany przez autorkę Meyer Schapiro, dostrzegali jednak w związanej z autonomią sztuki wolnością jednostki aspekt emancypacyjny. Wątki pokantowskiej estetycznej autonomii Rejniak-Majewska konfrontuje z poglądami innych myślicieli – Terry’ego Eageltona, Pierre’a Bourdieu oraz teoretyka awangardy Petera Bürgera, wskazując na różne redakcje i krytykę tego problemu za strony lewicy. Zauważa też zmianę podejścia u wywodzących się ze środowiska pisma *October* krytyków, takich jak Hal Foster czy Benjamin Buchloh, którzy, mimo wcześniejszego, zwłaszcza w przypadku tego pierwszego, antyestetycznego nastawienia, nie rezygnują z analizy materialnej substancji dzieł. Buchloh twierdzi, że „estetyczna struktura” jest w stanie rozpuścić „wszelkie formy dominacji, zaczynając od represji wpisanej w istniejące kody i konwencje: czy to językowe, wizualne, przedstawieniowe, czy behawioralne struktury społecznej interakcji”¹⁴. Rzecz nie w tym, tłumaczy autorka, by powracać do tradycyjnego pojmowania struktury estetycznej, ale by wyzyskać potencjał krytyczny, czy dekonstrukcyjny tkwiący w substancji dzieła, bowiem „Pojęcie struktury estetycznej (...) nie mówi o dziele sztuki jako zamkniętej w sobie, autonomicznej całości, ale pewnym układzie jakości i napięć, tworzących przestrzeń dla złożonego doświadczenia”¹⁵. Poszukuje ona w takiej postawie „odejścia od »ikonoklastycznego pragnienia« i rezygnacji z opozycji „krytyczne” – „estetyczne”, gdyż „koncepcja estetycznej autonomii nie musi być bowiem tożsama z izolacjonistycznie rozumianą autonomią sztuki”¹⁶, co potwierdza również odniesieniem do rozważań Jacquesa Ranciere’a. Zreferowany tu pokrótce i wybiórczo rozdział książki wydaje się w kluczowy, bowiem pozwala wyraźnie

wybrzmieć diagnozie Rejnia-Majewskiej, która wyraźnie zmierza do dowartościowania wspomnianego wcześniej doświadczenia sztuki w jej materialnym i medialnym wymiarze. Można rzec, że w takiej optyce dzieło sztuki, nie tracąc swojego krytycznego potencjału, zyskuje materialność. Nie po to jednak, by epatować autoreferencyjną formą, ale by zastosować ją w poszerzonym polu doświadczenia przekładalnego na wymiar społeczno-kulturowy, w którym znajduje się odbiorca. Trudno odmówić słuszności takiemu postulatowi, jednak wydaje się, że Rejnia-Majewska mogłaby wyartykułować swój stosunek do amerykańskiej krytyki zwłaszcza, zamiast jedynie nazywać pewne symptomy znane z niezbyt już przecież nowych publikacji. Foster, jako redaktor kluczowego dla postmodernistycznej krytyki estetycznych aspektów dzieła sztuki zbioru *The Anti-Aesthetic*, występuje tu początkowo jako główny oponent jej głównej tezy, który jednak, co zauważa autorka ledwie w jednym zdaniu, „częściowo skorygował to ujęcie, przyznając w swoich późniejszych pracach więcej miejsca refleksji nad znaczeniem medium, sposobem użycia i krytycznym oddziaływaniem nie tylko semantycznych operacji na znakach, ale także określonych technik i form”¹⁷. Warto by jednak rozwinąć tę uwagę i wskazać w jaki sposób Foster i inni krytycy powracają do refleksji nad krytycznym wymiarem medium, nad „krytyczną autonomią”. Być może omówienie też podanej jako przykład tylko w przypisie, niedawno wydanej książki Fostera *The First Pop-Age* mogłoby tu spełnić rolę wyjaśnienia¹⁸, jak właściwie rozumieć paradoks sztuki, która ma być autonomiczna a jednocześnie krytyczna i zaangażowana; poszerzająca swoje pole oddziaływania poza własnym fizycznym wymiarem i jego bezpośrednim doświadczeniem, lecz warunkująca owo oddziaływanie medium, formą, materiałem.

Wydaje się, że pojęcie autonomii należałoby zaktualizować, dokonać operacji pojęciowej, która pozwoliłaby wyzyskać jego zróżnicowany status, ową wolność w rządzeniu się własnym regułami. Może należałoby sięgnąć po kategorie uczynniające strukturę dzieła sztuki, a nawet, jak to czyni W.J.T. Mitchell je upodmiotowiające, oddające dziełu pewną moc sprawczą, która jednak zawsze wkracza w horyzont tego, kto owego dzieła doświadcza i dokonuje jego interpretacji¹⁹. W takim ujęciu, próba oceny dzieła warunkowana jest przede wszystkim jego efektywnością w tworzeniu doświadczenia łączącego fenomenologię i teoretyczną produktywność, co – jak sądzę – pokazują choćby analizy dzieł sztuki dawnej w publikacjach Georgesa Didi-Hubermana czy, w inny sposób, Mieke Bal, która, mimo koncentracji na teorii, w istocie poświęca dużo miejsca zmysłowemu doświadczeniu interpretowanych przez nią dzieł²⁰. Ponadto, zwłaszcza w dobie tzw. nowych mediów i dynamicznego, zmediatyzowanego od-

bioru, należałoby jednak nie ograniczać się, co deklaruje w podtytule autorka, do problematyki materialności dzieła, ale bardziej złożonej sytuacji recepcyjnej, gdy dzieło sztuki swoją stroną materialno-wizualną aktywizuje doświadczenie oparte na międzyobrazowym dialogu, uprawomocniając konstelację niematerialnych śladów – obrazów pamięciowych, skojarzeń, które wprowadza do gry widz/krytyk/historyk sztuki²¹. Choć z pozoru wyżej wspomniane kwestie wydają się być dalekie temu, o co chodzi Rejnia-Majewskiej, to łączą one najważniejsze przesłanki jej książki: dowartościowanie formalno-materialnej struktury dzieła i ufundowanie jego znaczenia i potencjału w zmysłowym odbiorze poręczonym przez tę strukturę. W istocie, stawiany przez nią problem jest moim zdaniem bardziej aktualny na polu nie zagospodarowanym przez jej analizy, a mianowicie mechanizmu odbioru dzieł, niezależnie od momentu ich powstania, opartego o negocjację ich immanentnych własności ze współczesnym – zawsze przecież nieuchronnym – horyzontem recepcji.

Problematykę tę poruszył w 2008 roku w swoim omówieniu współczesnych tendencji w sztuce i kulturze wizualnej Keith Moxey, który diagnozuje istotną zmianę: zużycie się „tekstualizmu” i krytyki opartej na formacjach znaczeniowych zdystansowanych od dzieła na rzecz zainteresowania podejściem fenomenologicznym, które charakteryzuje „refleksja nad egzystencjalnym statusem obrazów, koncentrującym się na ich naturze i strukturze” oraz wyłanianiem się współczesnego horyzontu znaczeń dzieł powstałych dawniej²². „Znudzeni »zwrotem lingwistycznym« i tym, że doświadczenie jest przefiltrowywane przez medium” badacze zastąpili rozkosz upolitycznionych *signifiants* zainteresowaniem specyficznie pojętą aurą i problemem obecności dzieła sztuki. Wedle tego rozumowania „Dzieła sztuki uznaje się za obiekty w większej mierze napotymane niż interpretowane” i stanowi ono „uderzający kontrast z do niedawna dominującymi dyscyplinarnymi paradygmatami: historią społeczną w przypadku historii sztuki oraz polityki tożsamości, studiów kulturowych w przypadku studiów wizualnych”²³. Jednak, twierdzi Moxey, ten „ontologiczny zwrot”, czyli nurt myślenia o autonomii, obecności i immanentnie tkwiącym w dziele znaczeniu, nie musi – co *mutatis mutandis* jest zgodne z tezą Rejnia-Majewskiej – być niemożliwy do pogodzenia z konstruktywistycznym podejściem opartym na zmienności perspektywy i ramy nadawanej przez interpretatora, a w ten sposób z politycznym czy krytycznym, zaangażowanym wymiarem dzieła sztuki: „Analiza medium z łatwością prowadzi ku politycznym rozważaniom, podczas gdy polityczna analiza może skorzystać z »aury« obrazu jako elementu jego retoryki”²⁴.

W kontekście zainteresowania Rejnia-

-Majewskiej amerykańską postgreenbergowską krytyką artystyczną, może też dziwić brak skupienia się na pisarstwie Rosalindy Krauss, a zwłaszcza radykalnych tezach z jej ostatniej książki *Under Blue Cup*, bowiem to właśnie amerykańska historyczka sztuki wydaje się największą zwolenniczką refleksji nad medium i obrończynią specyficznego pojętej autonomii dzieła sztuki, jego „medialnej specyfiki”, który to problem stanowi niechybnie ślad oddziaływania jej mentora Clementa Greenberga, tyle, że w dużo bardziej wysublimowanym wydaniu²⁵. Nie miejsce tu na szczegółową dyskusję fluktuujących tez Krauss, jednak warto zaznaczyć, że niemal od zawsze obdarzała ona, podobnie jak określający się mianem formalisty, przytaczany przez Rejniak-Majewską, Bois, uwagę doświadczenie sztuki w jej formalno-przedmiotowym wymiarze. Kluczowe wydaje się tutaj przededefiniowanie przez Krauss pojęcia medium, wynikające ze sprzeciwu wobec jego negowania w okresie tzw. „postmedialnej kondycji”, które zamiast stanowić „materialne tworzywo” czy „podstawę” (*material support*), powinno być raczej traktowane jako „tworzywo techniczne” (*technical support*), oparte na zasadach, konwencjach postępowania, związanych z materiałem, ale nie przezeń definiowane, bowiem mogą one wiązać owe materialne aspekty konceptualną nicią – medium właśnie. Na pewnym etapie, od końca lat dziewięćdziesiątych Krauss stosowała paradoksalne pojęcie „dyferencyjnej specyfiki medium”, które wydaje się mieć podobny wydźwięk proponowanego tu rozumienia „krytycznej autonomii”: z jednej strony podtrzymuje ono przywiązanie do autonomii materialno-znaczeniowej substancji dzieła, z drugiej wprowadza możliwość gry w obrębie zakreślonych przez medium-obiekt ram. W *Under Blue Cup*, Krauss podkreśla konieczność wskazania medialnego szkieletu lub rusztowania, które pozwala odróżnić dobrą sztukę od złej, sztukę samoświadomą, wskazującą na warunki własnego powstania (struktura rekursywna). Sens owej wolności (działania, tworzenia, doświadczenia) ufundowany jest na ograniczeniach, konsekwencji, powrotach procedur, czy tym, co za Stanleyem Cavellem, Krauss określa mianem automatyzmów. Dodajmy na marginesie, że idzie ona również dalej, bowiem sytuację dzieła sztuki przekłada na sytuację egzystencjalną człowieka, na konieczność zadania pytania „kim jesteś?” i próby odpowiedzi poprzez wskazanie określających nas, konstytutywnych ograniczeń. Słowem, Krauss, która najintensywniej recypowała teoretyczny horyzont poststrukturalizmu, zwłaszcza semiotykę, dekonstrukcję i psychoanalizę, przeszczepiając ją na grunt historii sztuki i krytyki artystycznej, w zasadzie (z różnym natężeniem), robiła to „w cieniu Greenberga”: nie kontynuując jego koncepcji, ale ją wewnętrznie, z zachowaniem pojęciowych konturów, różnicując²⁶. W ostatniej książce krytycznie

rewiduje poststrukturalistyczny dyskurs różnicy i dystansuje się wobec wcześniejszych sprzymierzeńców (Derrida, Duchamp), jeszcze wyraźniej podkreślając to, co, jak się wydaje, sugeruje Rejniak-Majewska: że owo rzekome puste miejsce po krytyce nigdy puste nie było, lecz wymagało, by tak rzec, zmiany parametrów działania. Propozycja Krauss i jej konsekwentne już od lat siedemdziesiątych zapytywanie o medium i jego specyfikę, może stanowić moim zdaniem jedną z odpowiedzi przynajmniej na część stawianych w książce pytań. Ważne i wyjściowo trafnie zdiagnozowane kwestie podjęte przez Rejniak-Majewską w dwóch pierwszych rozdziałach jej książki, zapowiadają kontynuację i ich pogłębienie w kolejnych rozdziałach. Autorka w swoich estetyczno-filozoficznych analizach już istniejących tekstów (krytycznych, filozoficznych interpretacji dzieł) dokonuje tu czegoś, co można by nazwać archeologią estetycznej złożoności. Taką funkcję z pewnością pełni esej o Adornie kierujący czytelnika w stronę problemu relacji między subiektywnością, podmiotem a dziełem, gdzie „Nie subiektywna zdolność refleksji, a właśnie refleksja »zawarta« w sztuce, dawała w jego przekonaniu możliwość wyjścia poza ograniczającą zasadę subiektywnego panowania (...)”²⁷. Kwestia podmiotowości wobec doświadczenia dzieła sztuki stanowi również oś szczegółowego omówienia koncepcji estetycznej w malarstwie Barnetta Newmana, w której Rejniak-Majewska zwraca uwagę na kluczowy, choć dość często opisywany aspekt wzniosłości i otwarcia malarza na „nieredukowalny wymiar bezpośredniego, zmysłowego doświadczenia”²⁸. Kolejny rozdział poświęcony jest doświadczeniom ufundowanym na minimalistycznej formie, do pewnego stopnia pokrewnej wielkoformatowym obrazom Newmana, lecz osadzonej w przestrzeni publicznej – czyli *Titled Arch* Richarda Serry. Referując znane powszechnie kontrowersje wokół ustawienia i likwidacji rzeźby na Federal Plaza w Nowym Jorku, autorka zauważa, że przyćmiły one „dzieło w jego konkretnym, estetycznym wymiarze”²⁹. Takie stwierdzenie może dziwić, bowiem następnie referuje ona wypowiedzi Serry i krytyków związanych z czasopismem *October* (Krauss, Bois, Foster), którzy wyraźnie podejmują ten właśnie aspekt. Po następnym, wspomnianym już rozdziale poświęconym krytyce artystycznej następuje cenne omówienie wystawy Josepha Kosutha *Gra przemilczanego*, w kontekście jego praktyki artystycznej i koncepcji sztuki. Tutaj też silniej wybrzmiewa w jej analizie dialektyka (kon)tekstualności i estetycznej materialności dzieł: „sama wystawa (...) była tyleż efektem krytycznych, dekonstrukcyjnych zabiegów artysty, co znaczeniowej otwartości i siły działania zgromadzonych przez niego przedmiotów. Bez tego efektywnego apelu, konceptualna refleksja pozostałaby prawdopodobnie jedynie »kopią« le-

wicowej krytyki”³⁰. Następna część dotyczy lektury pism Georges’a Bataille’a zawartych w *Documents*, gdzie Rejniak-Majewska, śledząc inne komentarze, wskazuje, za Didi-Hubermanem, estetyczny pierwiastek, znajdujący się „między formami”, w, jak by się wydawało, z założenia przeciwieństwa antyestetycznej bataillowskiej koncepcji *informe*³¹. Ostatnie dwa obszernie rozdziały poświęcone są ważnym artystom awangardowym, odpowiednio Władysławowi Strzemińskiemu i Kurtowi Schwittersowi i stanowią analizę ich – w pewnym sensie drugoplanowych – działań – problemowi fizjologii i cielesności widzenia, wpisanej w późniejsze prace Strzemińskiego, gdzie, jak konkluduje autorka, „cielesność oka, połączona z przeświecającym je blaskiem słońca, pozostaje w nich »prawdą widzenia«, przedmiotem myślącego oglądu”³². Z kolei tekst o Schwittersie odsłania przenikanie się dadaistycznej postawy z działalnością komercyjną w typograficznych pracach reklamowych.

W rezultacie badaczce udaje się, co zapowiadała na wstępie, wskazać na niejednorodny charakter estetyki i doświadczenia estetycznego, „wielość estetyk” i aktualność zadawania pytania o jej status. Jednocześnie jednak tematyczne spektrum poruszanych wątków i problemów wydaje się do pewnego stopnia przygodne (co sama w pewnym momencie stwierdza) i arbitralne. Można bowiem wyobrazić sobie całkowicie inny ich zestaw, który pełniłby podobną rolę. Jak sugerowałam wcześniej, nie zostają też wyrażone zaadresowane najistotniejsze moim zdaniem zagadnienia, o których była mowa wcześniej: rozumienie krytycznego potencjału dzieła wyłaniającego się w doświadczeniu zmysłowym, czy dzisiejsze miejsce (puste?) krytyki. Brak również perswazyjnych, analitycznych przykładów rozładowania sygnalizowania napięcia między antyestetyką i teorią, a materialno-estetycznym oddziaływaniem dzieła. Jest tak z bardzo prostego, wspomnianego na wstępie powodu: książka ta jest zbiorem wcześniej napisanych esejów, które łączy nie zainteresowań autorki, lecz które nie do końca idą za ciosem początku książki. Takie zbiory są potrzebne, bowiem gromadzą dorobek pewnego okresu danego badacza i wyznaczają spektrum jego/jej zainteresowań. Osobno teksty te, nawet jeśli nie obfitują w przełomowe interpretacje czy radykalne redefinicje, to solidne i często interesujące, artykuły. W rezultacie, mimo obiecującego otwarcia (oraz rozdziału o krytyce) i sugestywnego tytułu, czyta się przede wszystkim jako osobne całości, nie tyle kontynuujące główne tezy, co, przy odrobinie intelektualnej sprawności czytelnika, mogące pełnić funkcję ich dopowiedzenia. Szkoda, że zbiór nie został domknięty zakończeniem, w którym autorka sprecyzowałaby przesłanki i wnioski każdego z esejów w kontekście ramowych problemów książki, a analizy oparte na lekturze

i zestawianiu już istniejących tekstów nie były uzupełnione oryginalnymi propozycjami interpretacji dzieł, które mogłyby stanowić praktyczną realizację sygnalizowanych kwestii teoretycznych. Retorycznym symptomem wspomnianych pęknięć jest zbyt wiele ważnych wątków i potencjalnych tez artykułowanych w formie pytania, jakby niepewnie, na zakończenie rozdziału lub akapitu, sygnalizujących, że czytelnik będzie musiał sam sobie na nie odpowiedzieć. Tym niemniej namysł wiodący ku, być może tylko pozornie paradoksalnej „krytycznej autonomii” sztuki, otwiera cenne i szerokie pole istniejących i jeszcze nieprzedyskutowanych problemów modernizmu, a zwłaszcza współczesnej refleksji nad doświadczeniem formy dzieła i wyłaniającym się zeń znaczeniem oraz sposobem jego komentowania.

PRZYPISY

- ¹ Agnieszka Rejniak-Majewska, *Puste miejsce po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki* (Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2014).
- ² Ibidem, 14.
- ³ Zob. np. Yve-Alain Bois, „Whose Formalism?” *Art Bulletin*, t. 78, nr 1 (1996): 9-12.
- ⁴ Rejniak-Majewska, *Puste miejsce po krytyce?...*, 9-10.
- ⁵ Ibidem
- ⁶ Ibidem, 11.
- ⁷ Ibidem, 14.
- ⁸ Ibidem, 15.
- ⁹ Przywołane przeze mnie nazwisko Hansa-Georga Gadamera nasuwa również myśl, że szkoda, iż autorka nie omówiła, wpisujących się moim zdaniem w spektrum jej namysłu nad autonomią dzieła sztuki i jego oddziaływania na odbiorcę, koncepcji związanych z niemiecką szkołą hermeneutyki obrazu, inspirującą się między innymi filozofią Gadamera właśnie (Max Imdahl, Oskar Bätschman, Gottfried Boehm, Michael Brötje), która podkreślała aktualność dzieła sztuki w jego immanentnej strukturze, którego znaczenie wyłania się w oglądzie. Michael Brötje wyraźnie wskazywał, że udatność dzieła sztuki i możliwość jego krytycznej oceny ufundowana jest właśnie w samym dziele. Koncepcje te omówione są szczegółowo w książce: Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku* (Poznań: Wydawnictwo UAM, 2008), 433-494 (rozdział „Hermeneutyki w historii sztuki: między alternatywą a przyswojeniem”).
- ¹⁰ Rejniak-Majewska, *Puste miejsce po krytyce?...*, 18-19.
- ¹¹ Ibidem, 19.
- ¹² Ibidem, 45.
- ¹³ Ibidem, 23.
- ¹⁴ Ibidem, 43.
- ¹⁵ Ibidem, 44.
- ¹⁶ Ibidem, 45.
- ¹⁷ Ibidem, 13.
- ¹⁸ Zob. Hal Foster, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the The Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha* (Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2012).
- ¹⁹ Zob. William J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013).
- ²⁰ Za przykład takiej analizy Bal może posłużyć podrozdział poświęcony współczesnym rzeźbom Jeanette Christensen w: Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago: Chicago University Press, 1996), 168-175.
- ²¹ Taką perspektywę, określoną przez teoretyczno-metodologiczną ramę między hermeneutyką obrazu a wizualną intertekstualnością szeroko rozwijam i aplikuję analitycznie w mojej książce *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu* (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2013).
- ²² Keith Moxey, „Visual Studies and the Iconic Turn,” *Journal of Visual Culture*, nr 7 (2008): 131-132.
- ²³ Ibidem, 132.
- ²⁴ Ibidem, 143.
- ²⁵ Zob. Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup* (Cambridge: MIT Press, 2012). Rejniak-Majewska oczywiście przywołuje rozmaite teksty Krauss w poszczególnych esejach, ale nie koncentruje się na tej kwestii. Jednocześnie należy oddać autorce sprawiedliwość, że poświęciła problemowi medium w pisarstwie Krauss cały tekst: Agnieszka Rejniak-Majewska, „»Kondycja postmedialna« i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss.” W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych, 2010), 42-52.
- ²⁶ Pisałem o tym aspekcie i powyżej wspomnianych kwestiach w: Filip Lipiński, „Rosalind Krauss – przekraczanie modernizmu?” *Didaskalia*, nr 111 (2012): 41-50. Zob. też „Biali rycerze. Z Rosalind Krauss rozmawia Yve-Alain Bois,” *Didaskalia*, nr 111 (2012): 57-62.
- ²⁷ Rejniak-Majewska ..., *Puste miejsce po krytyce?*, 65.
- ²⁸ Ibidem, 94.
- ²⁹ Ibidem, 96.
- ³⁰ Ibidem, 151.
- ³¹ Ibidem, 171-172.
- ³² Ibidem, 200.

BIBLIOGRAFIA

- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: Chicago University Press, 1996.
- „Biali rycerze. Z Rosalind Krauss rozmawia Yve-Alain Bois.” *Didaskalia*, nr 111 (2012): 57-62.
- Bois, Yve-Alain. „Whose Formalism?” *Art Bulletin*, t. 78, nr 1 (1996): 9-12.
- Bryl, Mariusz. *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*. Poznań: Wydawnictwo UAM, 2008.
- Foster, Hal. *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the The Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha*. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2012.
- Krauss, Rosalind. *Under Blue Cup*. Cambridge: MIT Press, 2012.
- Lipiński, Filip. „Rosalind Krauss – przekraczanie modernizmu?” *Didaskalia*, nr 111 (2012): 41-50.
- . *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2013.
- Mitchell, William J.T. *Czego chcą obrazy?* Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.
- Moxey, Keith. „Visual Studies and the Iconic Turn.” *Journal of Visual Culture*, nr 7 (2008): 131-146.
- Rejniak-Majewska, Agnieszka. *Puste miejsce po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki*. Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2014.
- . „»Kondycja postmedialna« i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss.” W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, 42-52. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, 2010.

AWU

chinn

Tekst Andrzeja Mroczka „Historia sztuki performance w Lublinie. Na podstawie wybranych przykładów” został napisany w 1999 roku, na zamówienie Waldemara Tatarczuka, z okazji zorganizowanej przez niego w Galerii Labirynt sesji „Trzy dekady performance w Lublinie.” Nie był publikowany. Udostępniamy go teraz dzięki uprzejmości Galerii Labirynt w Lublinie.

Historia Sztuki Performance w Lublinie na podstawie wybranych przykładów

Kiedy w 1984 roku przystąpiłem do organizacji kilku wystaw pod wspólnym tytułem "Nurt intelektualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej" w galeriach lubelskiego Biura Wystaw Artystycznych jedną z nich przeznaczyłem na prezentację sztuki performance. Kuratorem tej wystawy i autorem wstępu do katalogu był Zbigniew Warpechowski. We wstępie tym Warpechowski napisał: "Była to pierwsza taka wystawa w Polsce. To dobrze, że w Lublinie, bo lublin oglądał najwięcej performance'ów". Tak też w rzeczywistości było i jest, bo długi jest proces prezentacji sztuki performance w Lublinie trwa nadal. Przypominając jego historię posłużę się materiałami zaczerpniętymi z Galerii Labirynt, a następnie z galerii BWA, choć zdaje sobie sprawę z roli jaką w tym obszarze sztuki (zwłaszcza w ostatnim okresie) odegrała np. Galeria Kont. Ale jeszcze jeden cytat z historii performance w Polsce, dotyczący Lublina, zaczerpnięty z publikacji Grzegorza Dziamskiego "Performance - tradycje, źródła" zamieszczonej w pracy zbiorowej "Performance", Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, str.47: "W Polsce termin "performance" upowszechniły dwie zorganizowane w 1978 roku imprezy obie o zasięgu międzynarodowym "International Artists Meeting - Jam" (Galeria Remont, kwiecień) oraz "Performance and Body" (Galeria Labirynt, październik). Nie znaczy to oczywiście, aby przed 1978 rokiem okazjonalnie i w jednostkowych przypadkach termin ten nie występował, a tym bardziej, by nie istniały zjawiska mogące uchodzić za pionierskie przykłady rodzimego performance tworzące specyficzne polskie zaplecze". Przytaczam to z oczywistą satysfakcją, bo Lublin poprzez program ówczesnej Galerii Labirynt był ważnym ośrodkiem u początków sztuki performance w Polsce, zwłaszcza, że jak postaram się wykazać, już przed wspomnianym przez Dziamskiego rokiem 1978 dużo się w Lublinie w tym obszarze sztuki działo.

Długi, systematyczny proces prezentacji sztuki performance w Lublinie rozpoczyna się w 1973 r. W tym roku w czasie kolejnej "Lubelskiej Wiosny Teatralnej" Zbigniew Warpechowski otrzymuje

propozycję prowadzenia "warsztatów plastycznych", a do udziału w nich zaprasza grupę artystów, znakomitości polskiej sztuki współczesnej. W galerii BWA, gdzie "warsztaty" się odbywały wystąpili: Jerzy Bereś, Włodzimierz Borowski, Andrzej Dłużniewski, Andrzej Bereziański, Edward Kraaiński, oraz Jerzy Ludwiński i Jan Swidziński. Jerzy Bereś wykonuje wtedy swoją Manifestację, a Warpechowski dwa słynne performancje "Nic + Nic + Nic", oraz "Dialog z rybą". Przypominam też, że organizatorem Lubelskich Wiosen Teatralnych był ówczesny dyrektor studenckiego teatru "Gong 2" Andrzej Rozhin. Trudno byłoby mi natomiast teraz, po wielu latach przytoczyć niepowtarzalną atmosferę ówczesnego Lublina ogarniętego olbrzymią rzeszą młodzieży akademickiej z całego kraju.

Prezentacje plastyczne w ramach Lubelskich "Wiosen" przetrwały również w roku następnym 1974 i odnotujmy tu kolejne wystąpienie (performance) Warpechowskiego "Pierwsze czytanie traktatu". Prezentacje plastyczne prowadził tym razem Andrzej Kostołowski.

Rok 1974 traktuję jako ważny również z osobistego punktu widzenia. Rozpaczynam bowiem swoją pracę w Galerii Labirynt, proponując w niej nowy program artystyczny. Sztuka performance, jak już wspomniałem, zajmuje w nim ważne i należne jej miejsce. Można powiedzieć, że od performance zaczynam.

Wróćmy więc do początków, bo wspomniany już wcześniej i cytowany rok 1978 był nie początkiem a raczej konsekwencją już przebytego okresu. Pierwszymi artystami zaproszonymi do Galerii Labirynt z jej odnowionym programem byli Krzysztof Zarębski, jeden z pierwszych artystów performerów w Polsce, oraz Piotr Bernacki. Obydwaj wykonali równolegle performance na wirytarzu Lubelskiego Domu Kultury ingerując, każdy w charakterystyczny dla siebie sposób w przestrzeń wirytarza poprzez gesty, głos, wprowadzanie własnych atrybutów itp.

W 1975 roku dwie manifestacje wykonuje Jerzy Bereś. Pierwsza z nich "Olarz Rozweselający" w Galerii Labirynt i następna "Runda Honorowa" we wspaniałej scenerii Rynku Starego Miasta w Zamościu. Biorąc pod uwagę zupełną niezwykłość tego wystąpienia pozwolę sobie powtórzyć tu opis manifestacji zaczerpnięty z wydanego wtedy katalogu.

"Runda Honorowa" - Jerzego Beresia na Rynku Starego Miasta w Zamościu dnia 15 listopada 1975 r. godzina 15.30, temperatura około zera.

Na pusty Rynek Starego Miasta w Zamościu wychodzi Jerzy Beres. Wybiera dogodnie dla "Akcji" miejsce. Stawia na nim niewielki pniak, a wkoło niego pisze zieloną farbą "Ołtarz kreacji", obok kładzie szeroki ciesielski topór. "Ołtarz kreacji" stanie się za chwilę punktem centralnym "Rundy Honorowej". Beres opuszcza rynek, wchodzi do lokalu Biura Wystaw Artystycznych. Po kilku minutach wychodzi zeń ponownie. Teraz jest nagi i tylko jego biodra przysłaniają dwie deseczki z napisem "Beres". Przed sobą pcha "Taczki Symboliczne". Jest to duża drewniana konstrukcja składająca się z "Koła" ciętego z nieregularnego pnia i dużej deski z napisem "Taczki Symboliczne 1975". Koniec deski wycięty jest w kształt rączek, po bokach tkwią cztery długie kije, do których przywiązany jest prostokąt szarego płótna na kształt baldachimu. Beres zbliża się do "Ołtarza Kreacji". Otacza go wzrastający tłum ludzi. "Runda Honorowa" wkoło "Ołtarza Kreacji" to jednocześnie mozolne przebijanie się przez ów tłum, który rozstępując się wyznacza duży, naturalny krąg. W środku jest "Ołtarz". Kierownik BWA w Zamościu przedstawia sylwetkę artysty. Beres ustawia "Taczki" na obwodzie koła i odwraca je o 180 stopni. Odtąd "Taczki" stają się narzędziem do produkowania "pamiątek". Na leżącym teraz na ziemi płótnie widnieje napis "pamiątka" a na odwrocie deski "Odbij waż". Do odbijania służy duża drewniana pieczęć z konturem twarzy i napisem "Twarz". Pieczęć nasącza się tuszem a następnie wykonuje odbitkę na przygotowanym papierze formatu A-4. Kilka pierwszych "pamiątek" odbija sam Beres, dalsze odbitki każdy może wykonać samodzielnie. Beres podchodzi do "Ołtarza Kreacji". Rąbie pniak, zapala ogień. W ogniu spala swoje "drewniane ubranie". Trwająca około 20 minut "Akcja" kończy się. Beres opuszcza rynek. Wchodzi do lokalu BWA. "Produkcja" pamiątek trwa dalej. Ale to jeszcze nie był koniec. Tylko, że wtedy w 1975 r. ostatecznego zakończenia tej manifestacji opisać nie mogłem. Do akcji wkroczyła bowiem milicja. Duże zgromadzenie, jakaś dziwna drukarnia, "produkcja" rozchwytywanych przez zamościan "pamiątek". To było poejrzane. To dla PRL-u mogło być wręcz niebezpieczne. Na szczęście wszystko skończyło się dobrze i po mniej więcej

godziennym wyjaśnieniu w milicyjnej "Nysie" stróżowie ówczesnego porządku dali się przekonać, że zamachu na PRL i sojusze tym razem nie zaplanowano.

Przechodzę do roku 1976. Do Lublina ponownie przyjeżdża Zbigniew Warpechowski tym razem ze swoim 10-letnim synem Samuelem. Performance jak napisał to sam autor "miał pokazać różnice i podobieństwa pomiędzy ojcem (38 lat) i synem (10 lat). Trzeba było odpowiedzieć na pytanie zawarte w tekście towarzyszącym: w jaki stopniu jest on stworzonym?, w jakim stopniu jest on twórczym samorodnie?" (Zbigniew Warpechowski, Zasobnik, Wydawnictwo Słowo (Obraz Terytoria, Gdańsk 1998 str.40).

Jesienią tegoż roku w ramach największej międzynarodowej prezentacji sztuki współczesnej w Lublinie lat siedemdziesiątych w "Ofercie Galerii Labirynt" nie zabrakło oczywiście i sztuki performance. Wystąpili wówczas: Dobrosław Bagiński, Jerzy Bereś, Wolf Kahlen, Zbigniew Warpechowski i Krzysztof Zarębski.

Przedstawiając początki sztuki performance w Lublinie staram się opisywać ją na przykładach wybranych, ale jednocześnie wylania się z nich stała grupa artystów performerów, którzy w tamtym okresie i właściwie po dzień dzisiejszy są podstawowymi reprezentantami performance. Wymienię więc ich raz jeszcze: Jerzy Bereś, Zbigniew Warpechowski, Krzysztof Zarębski, oraz nierozłączna w tamtym okresie para Kwiek-Kulik i Marek Konieczny. Nieco później, o czym będę jeszcze pisał zaczęły być lublinian i jeden z weteranów sztuki współczesnej Włodzimierz Borowski, Maria Pinińska-Bereś i stopniowo artyści młodszej generacji, aczkolwiek w ilości niewielkiej, potwierdzającej prawdę, że droga ta w sztuce jest trudna, a grupa artystów szczególnie elitarna.

Pewnym podsumowaniem tego okresu była wymieniona już wcześniej międzynarodowa prezentacja "Performance and Body". Przytoczę pokrótce wystąpienia artystów uczestników prezentacji:

Action Space

Biurko zastawione elektronicznym zestawem odtwarzającym stoi pod ścianą, w centrum - drabina, pod drugą ścianą - łóżko.

Przy trzeciej ścianie, za drabiną - drewniana deska. Dwoje artystów, ubranych w pseudowojskowe uniformy + mężczyzna w czerni i kobieta. Różne działania, jakie podejmuje ta czwórka, czwórka podporządkowane są generalnej idei przedstawienia: wyrażenia sytuacji człowieka w społeczeństwie, które dąży do zabicia indywidualności. W dialogach dyskutuje się o prawdziwym systemie wartości.

Jerzy Beres

W centrum galeryjnego pomieszczenia leży kawałek lnianego płótna z umieszczonym w środku kamieniem. "Kamień Filozoficzny" - taki napis nadrukowano na płótnie. Beres otwiera salę. Jest nagi. Wokół bioder artysta ma owiniętą gazetę - tygodnik "Kultura". Zrywa ją i rzuca na płótno. Rąbie drzewo na szczapy. Owija kamień w gazetowe plachty i układa szczapy w stos, wokół kamienia, wreszcie podkłada ogień. Siedzi blisko ognia, skupiony w kłębach dymu.

Flatz

Artysta buduje pomieszczenie kubiczny o wymiarach 180 x 180 x 180 cm wewnątrz pomieszczenia galerii. Decyduje się publicznie zostać zamknięty wewnątrz "pudła" przez trzy dni i trzy noce, nagi, bez żadnego kontaktu z kimkolwiek, bez jedzenia. Kamera video rejestruje jego zachowanie wewnątrz: publiczność może obserwować to na ekranie monitora. "Pudło" jest białe wewnątrz i na zewnątrz. Magnetofon odtwarza przeciągły (ciągły) dźwięk, towarzysząc przedstawieniu przez cały czas jego trwania.

Zgodnie z protestami innych artystów, biorących udział w "Performance and Body", którzy mieli zamiar wykorzystać salę z "pudłem" - bez niego, zarzucając Flatzowi imperializm artystyczny - zakończono performance po pięciu godzinach za zgodą Flatza.

Tibor Hajas

Ciemny pokój. Drewniane deski leżą na podłodze, na nich - proszek magnezowy. Hajas siedzi na jednej z desek. Podkłada płomień do lontu, następuje świetlista eksplozja. Hajas ściąga z siebie ubranie i uwiesza się za przeguby ponad podłogą. Zaczyna grać muzyka, jego ubrania tlą się wolno.

Harry de Kroon

Ciemny pokój. Projektor, umieszczony w środku, rzuca slide'y na drewnianą deskę umieszczoną pod ścianą. Harry rysuje na desce - maluje i zamazuje, co koresponduje ze zdjęciem. Trzeci rysunek powstaje w przestrzeni, kiedy Harry wściekle przecina powietrze między deską a projektorem, machając drewnianą pałką w poprzek strumienia światła. Wszystkie trzy obrazy są dobrze widoczne.

Zofia Kulik/Przemysław Kwiek

Pomiędzy krzesłami dla publiczności stoją dwa krzesła, posiadające dziury na głowy artystów. Kwiek i Kulik siedzą na podłodze i trzymają swoje głowy w tych otworach. Po kilku minutach sytuacja się zmienia. Druga część: garnek z dziurą w dnie. Zofia Kulik siedzi na podłodze z głową w tej dziurze. Kwiek nalewa do garnka nieco wody, poczym zdejmuje część odzieży oraz buty i myje się, zalewając wodą po umyciu głowę swojej partnerki. To kolejna wersja performance Kwiek-Kulik "Działanie na głowę".

Roland Miller (wcześniej wystąpił w Lublinie ze swoją żoną Shirley Cameron przede wszystkim w performances na ulicy) -
"Spools, bobbins, reels" (szpule, szpulki, rolki)

R Miller rozpoczyna działanie w pustym pokoju: publiczność siedzi pod ścianami. Używa kilku świateł oraz projektora, za pomocą którego wyświetla slide'y ze swoich poprzednich działań. W centrum pomieszczenia znajduje się konstrukcja wykonana z metalu, kawałków płótna i motków sznurka oraz taśmy. Miller rozwija taśmę i rzuca ją w różnych częściach galerii. równocześnie wyświetla slide'y wydając przy tym nieartykułowane dźwięki. Jest przedziwnie ubrany w porwane strzępy odzieży, kawałki taśmy. Podczas przedstawienia rozcina swoje ubranie nożykiem, zrywa je z siebie, wreszcie zostaje niemal nagi, oprócz kilku kawałków czarnej, płóciennej taśmy. Ekranem dla wyświetlanych zdjęć są ściany i sufit.

Kees Mol

Oto tekst, który został rozdany publiczności przed akcją:
I propose to people of good will the use of uncertain nuamce,
And that you will shall be a fact, a certain number of times,
for instance two times, for that I can count, go to sleep and

rejście.

Paul Eluard "The Beyond of a Life"

Słowa:

I	Ja
delay	opóźnienie
cover	zakrycie
conquered	zdobyty
only	tylko
no nonsense	bez nonsensu
space	przestrzeń
(a pagan goes heart)	(poganin idzie ku sercu)

Kees rozkłada niewielkie spodeczki wypełnione solą w różnych miejscach na planie koła. Kładzie także kilka obiektów, takich jak papierosy, zapalniczka - w sól. Zbliża się do ściany, potem idzie wokół kręgu, paląc papierosa, czasami mówiąc (wypowiadając) jedno ze "słów", kończy pisząc sprayem słowo "lost" (zgubiony) na ścianie. Wtedy pokrywa ten fragment ściany innym kolorem, słowo "lost" zanika. Akcja powtarza się z małymi zmianami. Performance kończy się po upływie 30 minut.

Todosijevic Rasa "Wast ist Kunst"

W pomieszczeniu jest papierowy ekran. Artysta znajduje się za nim, wraz z mikrofonem, wzmacniaczem, magnetofonem i głośnikami. Asystentka, Małgorzata Sady siedzi przed ekranem na zwykłym krześle w naturalny sposób nic nie wyrażając. Artysta krzyczy tak głośno jak może słowa "Wast ist Kunst". Jest to nagrywane na taśmę i odtwarza się równocześnie. Kiedy przestaje, jego asystentka mówi Palenie zakazane (po polsku). Przedstawienie kończy się po około 30 minutach.

Schuetz

Przedstawienie jest zatytułowane: "Hare I was in My Own Room and They Come Rushing In" (Oto byłem w swoim własnym pokoju a oni wdarli się do środka). Przezroczysty ekran zawieszony jest w centrum przestrzeni działania artysty, za ekranem - projektor. Wiele slide'ów miejsc, w których artysta pojawiał się i znikał. Równocześnie wyświetlane są linijki poematu, wydrukowane pod zdjęciami. Tekst czytany jest podczas akcji przez asystenta. Artysta zaczer-

nie ekran podczas wyświetlania. Kiedy ekran jest kompletnie czarny Schuetz skreśla ostatnie słowa poematu.

Zbigniew Warpechowski "Champion of Golgota"

Przedstawienie na zewnątrz galerii. Artysta identyfikuje się ze współczesnym idolem (sławnym sportowcem, gwiazdorem filmu, piosenkarzem). Aby to osiągnąć, zbiera wokół siebie różne przedmioty łączące się ze współczesną cywilizacją. Warpechowski jest ubrany w sportowy strój, jego postać pokryta jest poprzypinanymi zdjęciami, wycinkami prasowymi, popija coca-colę, dezodorantem perfumuje dłonie publiczności. Kariera współczesnego idola podobna jest do życia Jezusa - aż do ukrzyżowania. Warpechowski nawiązuje przy tym do stacji drogi krzyżowej kończąc działanie samoukrzyżowaniem. Dodam w tym miejscu, że pośród serii "Chempionów" jedna z jego wersji została wykonana również w 1978 r. w czasie pleneru ZPAP w Kazimierzu nad Wisłą.

Van der Weide "Not what I see but what I feel"

"Nie to co widzę lecz to co czuję"

Puste, ciemne pomieszczenie. 50 świeczek stoi rzędem pod ścianami, każda przy kartce z wydrukowanym tytułem przedstawienia. Artysta chodzi dookoła pokoju pod ścianami powtarzając tenże tekst, stopniowo gasząc świece. Kiedy gasi ostatnią, wychodzi w publiczność zebraną w centrum i oświadcza, że performance ten był rodzajem wyrażenia jego przeżyć z ostatniego pobytu w Polsce. Drugie przedstawienie.

Czas akcji - jedna godzina. Przez ten czas Albert Van der Weide spacerując po pokoju galerii, od czasu do czasu uderzając dłońmi o ściany. Kamera i monitor TV rejestrują jego zachowanie oraz publiczność. Kameral steruje asystent z przewiązanymi oczyma, "na oślep" wybierając kierunki.

Równocześnie z performance's odbywały się projekcje zestawów slide'ów, których autorami byli Krzysztof Zarębski, J. Bereś, R. Miller, filmów Marka Koniecznego, a także odczyty Angeli Carter i Jerzego Korusa. Arnulf Rainer przesłał książki i zdjęcia, mówiące o jego twórczości, z propozycją wystawienia ich, John Schuetz wystawił swoje fotografie. Grupa Action Space również przygotowała rodzaj dokumentacji swojej działalności z różnych

okresów.

Kończąc ten opis dodam jeszcze, że w przeddzień rozpoczęcia prezentacji, kiedy wszyscy artyści byli już na miejscu otrzymałem oficjalną wiadomość, że ówczesne komunistyczne władze miejskiego wydziału kultury cofnęły wydane wcześniej zezwolenie. Cóż było robić? Należało to najnowsze zarządzenie po prostu zignorować. Program został zrealizowany w całości. Tylko w przerwach pijąc kawę w pobliskiej kawiarni "Ewa" (już jej nie ma) czuliśmy na sobie oddech "dyżurnych osobników" w długich skórzanych płaszczach. Ja po kilku dniach otrzymałem nagane. Jeden z uczestników Jugosłowianin Todosijevic Rasa mówił mi wtedy "po co ty Mroczek organizujesz te festiwale sztuki performance, przecież ten cały twój kraj to jeden wielki performance. Teraz już wiemy jak potoczyły się losy naszych krajów. Jak krwawo potoczyły się losy Jugosławii. Rasę spotkałem jeszcze w Amsterdamie w Galerii De Appel w czasie sztuki z krajów Europy Środkowo-wschodniej. Jakie były jego dalsze losy nie wiem.

Przypominam fakty, które przecież nie każdy uzna za istotne. Uważam jednak należy pamiętać i o tym, że był taki czas w którym nie artysta a cenzor decydował co można powiedzieć, lub pokazać, a władza w każdej dowolnej chwili mogła zabronić lub łaskawie pozwolić.

Wkraczając w lata osiemdziesiąte zacząć muszę, niestety od wprowadzenia stanu wojennego w Polsce i jego nieodwracalne konsekwencje również w obszarze sztuki. Przechodząc jednak do wydarzeń artystycznych, a przede wszystkim do historii performance w Lublinie podkreślić należy, że obok artystów wcześniej wymienionych regularnie w Lublinie prezentowanych pojawia się grupa artystów młodszego pokolenia, a niebawem niektórzy z nich np. Janusz Bałdyga, Jerzy Onuch, Anna Płotnicka, Zdzisław Kwiatkowski i Ewa Zarzycka będą regularnie uczestniczyć w prezentacjach performance indywidualnie lub w wystąpieniach zbiorowych ogólnopolskich lub międzynarodowych. Warto może również przypomnieć, że właściwie jedyne w tym czasie miejsce pokazów sztuki performance Galeria Labirynt działająca w ramach Lubelskiego Domu Kultury przestaje istnieć od 1981 r. Program jej jest jednak kontynuowany przez galerie BWA, a w 1983 r. wznowia działalność Labirynt 2 jako galeria należąca do BWA.

Omawiając ten okres posłużę się oczywiście wybranymi przykładami, traktując je jako charakterystyczne i szczególnie ważne. Rozpocznę od kilku wystąpień indywidualnych. W listopadzie 1981 r. w lubelskim BWA ma miejsce kolejna wystawa Jerzego Beresia, oraz manifestacja "Dialog z Marselem Duchamp". Artysta - Jerzy Bereś - "Przedmiot gotowy" rozgrywa partię szachów z asystującą mu młodą kobietą (Małgorzata Sady). Bereś po każdym ruchu na szachownicy maluje na swoim nagim ciele mały odcinek linii. Po pewnym czasie powstaje w ten sposób namalowany na ciele duży znak zapytania.

Manifestacje Beresia z tego okresu są jednocześnie propozycją do publicznej dyskusji. Bereś proponuje, stawia pytania "pod osąd publiczny" W 1986 r. na kolejnej wystawie p.t. "Nowa treść" Bereś zachęca do dyskusji "Czy treść bez Formy może być - Piękna? Z tym pytaniem, chcę oddać pod osąd publiczny pewną ilość potencjalnych dzieł powstałych w latach 1980-86". "Zwidy, Wyrocznie, Ołtarze" tak zatytułował Bereś swoją wystawę również w galerii BWA w 1990 r. W czasie otwarcia wystawy wykonuje manifestację poddając "pod osąd publiczny" pojęcie kiczu.

W październiku 1987 r. Zbigniew Warpechowski obdarza nas chyba niezwykle codziennym, a jednocześnie najbardziej monumentalnym performance jaki w Lublinie wykonał. Jest to "Azja". Jest to po prostu opowieść o człowieku, zwykłym, anonimowym, jak nazywa go Warpechowski, "niewiadomokogo", przyzwoity, ani biedny, ani bogaty, ani robotnik, ani Azjata, ni Europejczyk. Człowiek zduszony przez komunistyczny system, ale wychowany w kulcie telewizyjnych idoli. Ja na tej krótkiej informacji po-przestaję, zachęcając wszystkich do przeczytania niezwykle sugestywnego opisu w cytowanym tu już "Zasobniku" Warpechowskiego.

"Azja" Warpechowskiego była częścią dużej wystawy, a w tym pokazów sztuki performance p.t. "Z przeszłości do nieskończoności". Z pokazami performance wystąpili wtedy artyści tej miary jak Nigel Rolfe z Irlandii przedstawił swój znany "Sznur", Zygmunt Piotrowski - "Rzeźby dźwiękowe", Anna Flotnicka "Łódkę", Krystyna Kutyna "Złote zero". Teoretyk sztuki z Wielkiej Brytanii

Rob la Franaiss miał wykład "Performance angielski".

Włodzimierz Borowski miał dużą wystawę w Galerii Starej "Ślady" w 1993 r. W dniu otwarcia Borowski wykonał performance "No to co" na podstawie obszernej partytury z udziałem tancerki Małgorzaty Mazurkiewicz, oraz grających na kotłach uczniów Szkoły Muzycznej. Kolejny performance Borowskiego odbył się w czasie wystawy i sympozjum z okazji 20-lecia programu artystycznego Galerii Labirynt w 1994 r. Był to "Rozbiór etyczny II (sztuka publiczna)" z udziałem Piotra Bikonta. Ostatni (jak dotąd) w Galerii Grodzkiej w 1995 r. "Poemat pedagogiczny stołowy cz.II".

Wspomnianą już para artystów Kwiek-Kulik występowała w Lublinie wielokrotnie, a jedną z wersji najbardziej znanego ich performance "Działania na głowę wykonali po raz pierwszy w 1978 r. Wymienię też Teresę Murak, artystkę, która w Lublinie zadebiutowała w 1975 r. prezentując w Galerii Labirynt i na Rynku Starego Miasta "Rzeźbę Lady's smock", a następnie w 1976 r. "Zasiew 31" z udziałem grupy muzycznej "Sesja 76" pod przewodnictwem Andrzeja Bieżana.

Wspomniałem już o grupie artystów, którzy w latach osiemnastych zajęli stałe miejsce w sztuce polskiej, a niektórzy z nich są uczestnikami programów galerii lubelskich. Artyści ci wnoszą często do sztuki performance nowe wartości, również o znamionach politycznych i społecznych. Zaczę od Jerzego Bałdygi. Zadebiutował w grupie "Pracownia Dziekanka" jeszcze w latach siedemnastych, ale performance w pełnym tego słowa znaczeniu uprawia już po roku 1980. Odnotujmy jego Tatry polskie z 1983 i "Użycie siły" z 1989 r. w galerii BWA, performance właśnie o znamionach politycznych, "Małe ryzyko" z 1987 i "Uwaga Granica" 1989. W ostatnim okresie odnotujmy "Wychylenie", oraz "Widok w okno".

Zdzisław Kwiatkowski, artysta z Lublina należy do stałych uczestników prezentacji sztuki performance, w galeriach lubelskiego BWA poczynając od "Zmiany układu sił" instalacji i performance w 1983 r. Odtąd występuje systematycznie. Przypomnę wybrane wystąpienia indywidualne "W twarz część I i II", "Ruletka" w czasie pleneru w Kazimierzu nad Wisłą, "W lewo - w prawo", "Między lewym a prawym", "Poniżenie - Wywyższenie" performance i instalacja "Znaki zwycięstw", Ostatnio wykonał Kwiatkowski tryptyk - performens: "Przelewanie wina" z 1992 r., "Moje 15 minut" z 1993 r.

oraz "W połowie pełne w połowie puste" z 1994 r.

Na pograniczu sztuki performance wydaje mi się twórczość Ewy Zarzyckiej. Podaję kilka przykładów. Artystka najczęściej łączy wystawę z wygłaszanym monologiem, przerywanym czy ilustrowanym gestami, czy pokazywanymi atrybutami. Oto niektóre z nich "Alfabet", "Pamiętnik", (1990), "Jeszcze nie obiekt, jeszcze nie performance", (1992 r.), "Codzienna praca artystki". Próby uchwycenia i usystematyzowania niektórych zjawisk i procesów. "Fragmenty". W działaniu uczestniczyły dwie osoby: Elżbieta Bojanowska i Miłosz Gałęcki, (1995), "Obowiązki i przywileje artystów u schyłku XX wieku w świetle akceptowanych norm wobec faktów realnych i fikcyjnych na podstawie skojarzeń subiektywnego oglądu losowo wybranej artystki".

Wspomnę również, choć w ogromnym skrócie przyjazdy do Lublina z wystawami grupy artystycznej z Włoch "Logomotives". Reprezentowali ją zwykle Eugenio Miccini i Sarenco. Przywozili wystawy grupy, ale uprawiali również performance zakorzeniony przede wszystkim w poezji wizualnej. Z pokazów indywidualnych artystów zagranicznych wymienię trzy wystąpienia, które traktuję za szczególnie ważne są to: Dick Higgins z 1987 r., Eric Andersen z 1994 r. oraz Ester Ferrer z 1995 r. Nie pomnę również stałego już bywalca Lublina, reprezentującego młode pokolenie Cezarego Bodzianowskiego.

Stałą pozycją programu galerii nawiązujących do lubelskiego BWA były wystawy i sympozja często międzynarodowe poświęcone sztuce współczesnej z performance w programie, lub wyłącznie performance poświęcone. Teraz skoncentruję się przede wszystkim na ich przypomnieniu artystów często wybitnych przedstawicieli sztuki performance.

"Zapisy" z 1983 i "Zapisy 2" z 1986 r. Performances wykonali m.in.: Bałdyga, Bereś, Kwiek, Piotrowski, Robakowski, Warpechowski, M.Konieczny, Z.Kwiatkowski, T.Murak, M.Pinińska-Bereś. Wspomniałem już wcześniej o wystawie "Z przeszłości do nieskończoności" z udziałem czołowego performerów na świecie Nigela Rolfe'a.

"Performance teraz". Galeria Labirynt gościła w 1990 r. grupę artystów uczestników międzynarodowego Festiwalu Sztuki Perfor-

mance "Łucznica", którego kuratorem był Jan Swidziński. Osoba kuratora jest znana powszechnie, z jego wieloletnich związków z galerią Labirynt, przede wszystkim jako artysty. Odtąd Swidziński rozpoczyna naszą współpracę również jako współorganizator prezentacji sztuki performance. On sam zaczyna się również coraz częściej wypowiadać jako performer. W prezentacjach tych uczestniczyli: Janusz Baldyga, Bartolomeo Fernando (Hiszpania), Giovanni Fontana (Włochy), Zdzisław Kwiatkowski, Alistair Mac Lennan (Irlandia), jeden z najwybitniejszych performerów świata, Bruce Barber (Kanada), Domingo Cisneros (Meksyk), Mikołaj Smoczyński i Ewa Zarzycka. We współpracy z Janem Swidzińskim odbyły się dwie kolejne prezentacje poświęcone wyłącznie sztuce performance. Były to "Sztuka Performance" w 1991 r. oraz "Real Time - Story Telling" - Międzynarodowy Festiwal Sztuki Performance w 1993 r. Uczestniczyli w nich między innymi: Roger Ely z USA, Jerzy Onuch, Seji Shimodo z Japonii, Fernando Aquiar, Andrzej Dudek-Durer, Przemysław Kwiek, Larry Miller (USA), Krzysztof Zarębski, Inghild Karlsen z Norwegii, Hong O-Bong z Korei, ponownie Alistair Mac Lennan, Andrzej Partum (wykonał wspaniały performance muzyczny), Przemysław Kwiek, Ryszard Piegza, oraz po raz pierwszy performerzy z Litwy - Linos Lienzbergis i Dzingas Katinas i z Ukrainy - Oleg Hinas i Anatolij Gonkewicz.

W 1992 r. w Galerii Starej odbyła się duża wystawa "Fluxus and Company". Kuratorem wystawy była Eulalia Domanowska - Szere-meta. Wystawę tą w tym miejscu wspominam ze względu na udział w niej Erica Andersona z Danii (już wspomnianego) oraz Emmetta Williama i Ann Noel, artystów amerykańskich mieszkających w Niemczech, którzy otwarcie wystawy uświetnili swoimi znakomitymi występami (Williams wykonał performance Genesis).

Kończąc wspomnę o pobytach w Lublinie performerów kanadyjskich, których prezentował Richard Martel i fińskich, a wśród nich był Rai Vaara - znakomitość światowego performance.

I już dosłownie z ostatniej chwili. Rok bieżący przynosi nam obfitość sztuki performance z Azji. Pierwsza z tych prezentacji to "Nowe twarze sztuki Azji". Kuratorem był ponownie Jan Swidziński. Niestety zaproszeni artyści w znacznym stopniu zawiedli i idee pełnego pokazania performance w Azji (głównie południowo

- wschodniej) nie w pełni się powiodła. Jesienią na zaproszenie Zbigniewa Warpechowskiego przyjechała do Polski grupa artystów japońskich. Przywiódł ich wymieniony już wybitny performer Seji Shimoda. Artyści wystąpili w trzech miastach: Sandomierzu, Lublinie, i w Krakowie.

ENGLISH SUMMARIES

Art on the Move Tomasz Załuski, ed.

Foreword by Tomasz Załuski

From the sixties onwards there emerged many time-based and site-specific art practices and initiatives related to cultural, social, economical and geopolitical contexts. This resulted in the increased mobility of artists, who devised their performances and installations while travelling or touring around various countries. These trips have opened up spaces for inter-cultural exchange, shaped the circulation of ideas and drew new artistic geographical possibilities. They also manifested a politico-cultural hegemony of some countries and a self-colonization of others. Before the fall of the iron curtain, it was of particular importance to travel to countries on the other side of the geopolitical border, a border which defined the shape of the world during that time. However, the purposes of journeys by artists from socialist countries and capitalist ones differed, relating to the different conditions which existed on 'the other side' and this determined the selection of artistic performances and installations to be performed abroad. Some travelling artists strove to create a vision of a universal art idiom. Others, less numerous, showed critical awareness of the existence of the geopolitical division and drew from it consequences in their art.

After the fall of the iron curtain the newly globalising world was also re-configuring the divisions. Issues of travelling, mobility, transit, emigration and nomadism gathered new dimensions. For many artists these became essential elements of their artistic stance and leading motifs of their art. In contemporary art, travelling is an occasion to practice artistic anthropologies, histories, ethnographies and sociologies - urban, translocal, postcolonial and transcultural - but it also provides a basis for artistic tourism and symbolic neo-colonization, supported by the institutionalization of performance art and the phenomenon of the artists' residencies. In practices that challenge the current economic-political cartography and engage in tactical play with it, contemporary teletechnologies are increasingly important, especially mobile technologies. Artistic journeys have complex and differentiated relationships with the global flow of capital - economical, symbolic or social.

The authors of the texts gathered in the thematic issue "Art on the Move" analyse those issues in various thematic, historic and geopolitical contexts. Describing the projects by Romuald Kuterka, and *My History of Art* in particular, Sylwia Serafinowicz focuses on how conceptual media and ways of artistic communication fostered the mobility of artists. Small sized photos, slides, prints or drawings were easy to take in the artist's private luggage of artist as they used the new fast means of international transport. This provided them with an opportunity to present the documentation of their ideas, actions and installations. The conceptual media also made it easy to document the 'life' and reception of the travelling works abroad as well as to make new works during the journeys. Tomasz Załuski shows the traces that the geopolitical division left between the East and the West, delimited by the iron curtain, in the biography, artistic practices and theories of the duo KwieKulik. The artists were critically aware of the existence of the 'divided world'; consequently, they pointed out the incommensurability of political and economic-social realities in the two geopolitical blocks. Nevertheless, they tried to spread into the other side of the iron curtain, information about their process based ephemeral art that was inextricably linked to the conditions of life and art in the People's Republic of Poland in the seventies and eighties. What seems to be highly interesting in this context is the fact that they often repeated in the West their performances that stemmed from socialist conditions. Magdalena Radomska describes journeys by artists from Central and Eastern Europe in the seventies, with particular focus on those from Hungary, Yugoslavia, Czechoslovakia and Russia. These journeys featured not only trips to art centers outside of the capital cities and travel to establish cooperation with artist from other countries of the Eastern block, but also trips and journeys of emigration to the West. This mobility is mainly interpreted in terms of setting the obligatory system of concepts and meanings into motion and revealing their contradictions, or – in the case of journeys to the West – getting away from them. Artistic journeys led towards the utopia of a free and universal language or towards aporias of translation and experience of miscomprehension by the Western public.

Julia Sowińska-Heim reconstructs the ideas behind the course of a series of urban projects that were organized during the last dozen or so years by the Manhattan Gallery in Łódź. She is especially interested in the ones that touched upon the immediate context of the gallery and its functioning - namely, Śródmiejska Dzielnica Mieszaniowa, a residential district consisting of large blocks of flats, known as 'Manhattan'. The enterprises in question joined artistic, educational and social practices together with field research into the anthropology of the city. The journeys around the area of Manhattan in Łódź gave a chance to excavate and rework the collective memory of the inhabitants of the district, as well as reveal some local myths and problems of everyday life. Unfortunately, work on the identity of the place was interrupted when the gallery had to move out of the district. The city also forms the context for artistic journeys described by Blanka Brzozowska. She uses Marc Augé's anthropology of the metro to analyse examples of contemporary *flânerie* that is performed by means of city transportation: the tube and the tram. Pierre Nadillon's 'tubist mapjacking', the interception of the official tube maps and transformation of them into his own poetic, cultural and social representations of space, helps to call into question the functionalism of relocation and transforms a journey into a vehicle of memory. Similarly, in his works, Patrick Corillon uses tram stops as landmarks on his maps of alternative poetical and narrative journeys around the city. What is at stake here is the possibility of an experience of the city, enriched beyond functionalist reductionism.

The issue of following an incorrect route, going off course and crossing cartographic divides comes back again in the text by Anna Nacher. The author deals with the subversion of the straight continuous line in projects dealing with the effectiveness of communication and the problem of borders - especially state borders. This phenomenon is analysed in the context of the situationist art of 'drifting' or 'meandering' and certain urban projects that can be linked to this tradition, then also the classical land art works, and, last but not least, the contemporary locative media projects. The next step in this tactical game is provided by projects called 'dislocative media', which have become important symbolic instruments in order to fight with the immigration policies of many countries nowadays. Ewa Wójtowicz brings to the fore the mediating role that image technologies play, together with traditional cultural codes, in shaping the experience of the journey. She looks at a couple of artistic projects that play with the state of image overproduction and poses a question concerning the 'authenticity' of the experience of the journey at a time when its new, collective and a priori forms are generated, for example, by the interfaces Google Earth and Google Street View. Today, the role of journey interfaces is also played by contextual art exhibitions that aim at bringing closer and explaining the cultural specificity and the way of life for people from outside of the Western world. Such postcolonial enterprises often risk becoming the tools of a hidden symbolic neocolonialism. This necessitates questions about the very possibility of intercultural translation, about a certain ethics of travelling and its image testimony as experiences of translation.

The last two texts both refer to biographical methods of research as appropriate tools of confronting the problem of "art on the move". Tomasz Ferenc uses his own research carried out within the perspective of biographically oriented sociology of art in order to describe the experience of emigration by contemporary Polish artists from different art fields who live in Berlin, Paris, London and New York. He asks if their individual biographical trajectories share any common features that would prove a certain experience typical of this social group. He therefore examines the reasons for emigration and the strategies used to adapt to the conditions in a foreign country. He also asks how a new situation translates into their art and their artistic success abroad - its individual factors, measures and definitions. Finally, Łukasz Guzek shows the possibility and validity of interpreting performance art as well as writing its history with the use of biographies and autobiographies of performers treated as formative factors of the discipline. An example of such procedure is *Metamuseum*, a project by Artur Tajber that aims at documenting performance art by referring to elements of performers' biographical data. Guzek grounds such biographism in a variety of philosophical and theoretical contexts. The biography not only helps to put into place the historical context of performance art but it also shows the intersection of personal and geographical trajectories of singular performers' activities - it sketches a net of routes and a map of places they visited. In this way, the history of performance art turns out to be at the same time, a history of performers' journeys.

Sylwia Serafinowicz, "The mobility of Romuald Kutera's works"

Mobility is an indispensable part of conceptual practice. Its main mediums - photographs, slides, drawings and texts - allowed artists the possibility of circulating their works relatively easily, both in Poland and abroad. Smaller works, whose dimensions did not exceed the A4 format, were sent by post. The bigger ones were often transported in suitcases. In the late sixties and in the seventies, this strategy was often employed by radical conceptual artists to reach beyond the existing art scene and create an

alternative. The process was triggered by a new, and faster means of travel, which had not been available to the previous generations of artists.

Consequently, Romuald Kuter's *oeuvre* consists of numerous projects intended to be displayed abroad. Perhaps the most intriguing one is his work from 1985 *My History of Art*. It measures 111 cm by 206 cm and was prepared to be shown at the *Contemporary Art from Poland* which opened at the Walter Phillips Gallery in Banff in 1985. It was later transported by Anna Kuter to Toronto and exhibited at the Artculture Resource Centre. Another work shown in Banff was created by Anna Kuter following Romuald's directives dictated by telephone and further tips sent by post. Another popular method of transmitting the message of a conceptual work from the sixties onwards was by telephone. This solution was pioneered by László Moholy-Nagy in 1923 when his avant-garde works *Konstruktion in Emaille 2* and *3* were prepared by a local enamel manufacturing plant following the artist's telephone instructions.

Conceptual ideas travelled also in print. In 1973, Romuald Kuter together with Anna Kuter, Wiesława Siwicka, Mirosław Gliński, and Piotr Błażejowski, who were all members of the Recent Art Gallery collective set up the previous year, created *Publication*. Key figures of the American art scene, including Sol LeWitt in his *Paragraphs on Conceptual Art* (1967), emphasised the lesser importance of the material and visual layer of an artwork compared to its idea. Publications played a key role in conveying information about actions undertaken in remote and rather insignificant places like Osieki, Turów, or Rozel Point, Utah. From the late sixties onwards, slides, photographs and texts enabled artists to communicate their ideas, find allies and a way to show their work in places that they could not reach in person. Due to the light and compact character of materials used by conceptual artists, their art could venture beyond their circle of friends, their cities and eventually continents. Artworks could even be made while travelling and in the open air. Therefore Romuald Kuter's objects are not only a registration of his artistic ideas from the seventies until today but they also document his journeys, meetings and conversations.

Tomasz Załuski, „The divided world. The geopolitics of art according to KwieKulik”

The aim of the article is to trace the impact of the geopolitical division between the West and the East - as symbolized by the iron curtain - on the biography, artistic theories and practices of Polish duo KwieKulik. I focus on the artists' attempts to spread abroad information about Polish ephemeral art. I am particularly interested in their journeys to the West, during which they presented their performances and showed art documentation.

KwieKulik were critically aware of the incommensurability of Western capitalist and Eastern socialist economic and political conditions of life and art production. What is more, they conceived their art as deeply embedded in those conditions and they used it as a means of exposing and commenting on them. In the divided world, there was no 'universal' realm, or the universal existed only in so far as it was also divided. According to KwieKulik, to expose the local conditions of life and art under socialism was the only chance to be universal. They were against the attempts on the part of some Polish neo-avant-garde artists to appropriate Western artistic idioms and try to symbolically enter the Western art world as, supposedly, its rightful participants. Such self-colonisation by subordinating oneself to the West as a substitute cultural hegemon seemed inauthentic to them and it led to art practices that were without any meaningful and critical relationship with the local socialist reality.

At the end of the seventies and throughout the eighties KwieKulik confronted the divided reality while traveling to western countries and presenting their art. There they often repeated performances - linking them in new configurations called 'multiperformances' - that were originally showed in Poland. They did so because each time they came to the West, they had to present themselves as a 'repeated debut', as artists with no artistic biography and no symbolic capital - except for one connected with coming from the East. Thus, repeating performances could play the role of 'performing the documentation'. Another thing was that KwieKulik were probably unable to prepare a premiere performance that would answer the specific nature of Western life and art. The Western conditions were simply not theirs and they had not shaped their existential and artistic experience.

Magdalena Radomska, Journeys by Central-Eastern European artists in the seventies

The totalitarian communist regime, which fell in Europe in 1989 was totalitarian also in how it had appropriated the semantic field constituting meaning. Travels undertaken by artists outside of the geographical borders of communist countries had therefore the status of an attempt to construct works outside of this semantic system of gravitation, which seemed to control the meanings of notions in use behind the iron curtain. Simultaneously these travels could be called hazardous as they misled the traveller towards the utopia of a free and universal language or - towards misunderstanding – loss and imperfections which appeared when those notions were translated for the Western receiver. Travels were of various kinds - from emigration and from outside the system of references, to trips enabling the relative mobility of notional categories constitutive for the meaning of works. An interesting phenomenon was established with artistic travels to other countries of the Eastern Block, undertaken often within the official framework of international cooperation. They revealed inconsistencies in the language which although propagated as common and readable, appeared as a language appropriating notions.

Particularly significant were those works, which problematized the status of travel undertaken within the fame of the Soviet Block - such as art works created as a result of cooperation by Czech, Slovakian and Hungarian artists concerning artistic commentary on the Warsaw Pact intervention in Czechoslovakia, or performances created in Budapest by Yugoslavian artist Bálint Szombathy.

Another crucial form of travel was established with trips away from the Capital cities identified with the particular control of the censorship apparatus such as trips by Hungarian neo-avant-garde artists to outside Budapest or those leading out of Moscow practised by the Russian group Collective Actions. These have a particular status of reflection, a semantic distance from the notional structure.

The issue of the translation of codes relating to both the creation and reception of the art work created during artistic travels to the West as early as in the seventies are problematized by Hungarian artist Endre Tót and Yugoslavian Braco Dimitrijević. The art created by them was readable both in the Western and non-Western idiom (E. Tót) and it is rooted in various semantic systems enabling the critical attitude towards historical formation and their discursive practices (B. Dimitrijević).

The last and often ultimate way of travelling was designed by emigrations - both inner and outer. Crucial works on the subject were created by Hungarian neo-avant-garde artists - such as András Halász - equipped with particular sensitivity towards the political context, who, beside the importance of the destination of emigration, emphasized the importance of its context, which functioned as a peculiar baggage dragged by these artists during each and every journey.

Julia Sowińska-Heim, „Artistic and scientifically documentative journeys around Manhattan in Łódź”

In 1991, an innovative and original artistic space was created by Krystyna Potocka-Suwalska on the ground floor of a block of flats in Łódź's Manhattan district (which is a housing estate dating from the 1970s). Since the very beginning, a significant part of the program of the Manhattan Gallery, which presents trends important to modern art as well as artists linked with alternative culture (including music, literature and activities from the borders of various artistic disciplines), has been joining or in many cases initiating a discourse on the city. Importantly, projects run by The Manhattan Gallery have not been limited to activities closed within the gallery space, provoking artists to set off on a peculiar, real and conceptual journey around the city and around a specific area within its structure, namely a communist housing estate, whose name was borrowed from the very heart of capitalist New York, Manhattan, and transferred to worker's Łódź.

The question of a place's context and its artistic penetration has always been an important element of the Manhattan Gallery's functioning and artistic establishment. One of the first activities of that kind was an educational and social project *A guide to Manhattan (Przewodnik po Manhattanie)* carried out at the end of 1995/beginning of 1996. It provoked both audience and authors to make a unique journey promoting a new outlook - discovering, interpreting and understanding Łódź's city space, namely the Manhattan housing estate. After ten years, the same people made a journey around Manhattan once again. Another confrontation with the city provided a strong impetus to a new self-reflection and resulted in the project *A guide to Manhattan. 1995-2010. Continuation (Przewodnik po Manhattanie. 1995-2010. Ciąg dalszy)*.

As far as art and science are concerned, the journeys around Łódź's Manhattan fosters a divulging memory and identity of the place through creating multi-layered micro-narrations. Creative activity

provides an opportunity for diagnosing as well as undertaking a peculiar assessment of this anonymous urban space.

Blanka Brzozowska, „Travelling by public transport. Art projects by Pierre Nadilon and Patrick Corillon in the context of Marc Augé's anthropology of the metro”

This article presents art projects that use urban transport and their schemes for the documentation of experience of urban space. The context for this discussion relates to the work of Marc Augé *In the Metro*. The metro in terms of the anthropology of the underground is shown as a ‘memory machine’ which allows the user to navigate the web of references to various aspects of an individual and collective life. Navigating the subway therefore leads one to confront with one’s own memories, which are associated with specific parts of urban space. This in turn creates opportunities for artistic practice, which aim to break with perceptual habits created by everyday routes.

The article presents artistic projects by two artists: Pierre Nadilon and Patrick Corillon. The first represents tubism, urban art using as material, subway maps. This particular practice allows us to create maps that do not help us orientate faster in space, but on the contrary, they make it possible to get lost, finding unexpected meanings. ‘Mapjacking’ is based on intercepting the map as the visual representation of urban space and using it in the form of an artistic game. As an art form tubism is close to graffiti and other forms of art in the public space, even though its actions are made on the basis of digital design tools. Using maps of public transport Nadilon creates ‘portraits’ and ‘landscapes’. He substitutes the actual stations’ names for new ones, related to a chosen topic. The practice changes completely the experience of using maps to plan an established order.

The *Fleurs du tramway* uses the tram to construct alternative narratives about the city. The artist uses the metaphor of a flower to describe and modify the experience of urban space. He offers passengers a ‘flower’ pattern, according to which they can traverse the space, breaking the perceptual habits devised in the course of daily trips. Such ‘walks’ are inscribed in the graphical form of a flower, accompanied in each case on the side of an anecdote. Visualizations of the ‘walks’ are printed on transparent film and placed at bus stops. Such formulas have an impact on the imagination of passengers, who are travelling daily the same route.

Anna Nacher, „Teletechnologies, maps and digital traces. From situationism and land art to locative media art”

The article is aimed at analysing the common theoretical thread running through several walking-based projects, classified as situationist, land art and / or locative media art. My main point of departure is the following question: how do the spatial characteristics of such projects relate to the concept of geometrical line? Drawing upon the proposition of Tim Ingold I look at how particular art projects problematize the regularity of line: either through the idea of situationist drift or through ambiguous forms of materializations embodied in the walking-based artworks by Hamish Fulton and Richard Long. What is quite evident in such instances is the fact that respective practices constituting the work of art in fact address the issue of spatial regimes based on geometrical, straight line which - according to the conclusions offered by Ingold in his book *Lines: A Brief History* - can be seen as a foundational feature for both the Lefebvrian notion of abstract space and the very old media technology of writing (which means production of meaning by the use of a set of signs inscribed on a surface). Lefebvre reminds us in his *Production of Space* that such models of abstract space, embodied in traditional cartography and bureaucratic regimes of urban management tend to favor the stable discursive items over the elusive facts of lived space, to the extent that any discourse based on clearly marked signs gets entwined with the very fact of intelligibility. Therefore, the situationist drifts and the idea of psychogeography can be seen as the subversion of the discourse of straight line, similarly to walks performed by Hamish Fulton (who prefers not to leave any trace on the surface while walking and for whom the artwork itself is constituted with the very act of movement) and Richard Long (who performs the lines on surfaces either with persistent walking or with natural materials like stones, albeit their ambivalent materializations raise doubts as to the nature of line: the very idea of a straight line seen as unitary phenomenon gets subverted). However, the case of locative media art is entirely different: the reality of digital tracking has to be considered which radically changes the meaning of the projects based on the idea of situationist drift. Getting lost is barely

possible; as a matter of fact, every performance gets its digital trace produced by the acts of logging in and joining the networks. Hence some of the artists tend to shift their attention to the very technical tools that enable localization of the subjects in space (mostly GPS), aiming at different strategies of dislocating such technology to the effect of its subversion. It means, however, that even if different spatial regimes are at stake, the analysis of the concept of line embodied in the walking-based artworks is theoretically fruitful and may shed more light on the spatially oriented media art.

Ewa Wójtowicz, „The gaze of a stranger. Artistic journey as image producing”

The theme of the text is the production of images, understood as the result of an artistic journey, both in relation to the physical movement and the collecting or curating of mediated images. The analysis is based primarily on the opinions of Nicolas Bourriaud from *The Radicant* and anthropology-based perspective present in the book *Apetyt turysty* by Anna Wiczorkiewicz. The key issue is not only the mode of the artistic journey, but also the mutual relationship of the images which are produced in the process of traveling, both as documentation of the specific journey and the artwork produced. Traveling does not necessarily have to be a direct experience nowadays; it can be mediated; not even necessarily through reading travelers' diaries or virtual simulation. Tools, such as Google Street View create a common, shared realm of memories for all who view the same image. If the 'Innocent Eye' does not exist anymore, neither does the individual travel experience. Therefore, experience is often trivialized and searching for authenticity is inefficient. Sometimes the presence of the exotic means being the Other always disintegrating presumably authentic situation. In addition, not only an artist but any user can become a curator of content (images) from the ever-expanding networked repository. However, the question of *dispositif* of a journey, which emerges from an alternative space for the circulation of images, still reminds open. Being aware of the overproduction of images, is it still possible to find an alternative? A final metaphor is Rebbilib, a tool for navigation, requiring memory skills and ability of interpretation.

Tomasz Ferenc, „The ambivalence of the category of ‘success’ with regard to the example of biographical stories of Polish émigré artists”

In this article I would like to present a research perspective based on the idea of a biographically oriented sociology of art. I will refer to the biographical research that I carried out in 2008 - 2012 among the Polish artists who settled in London, Berlin, New York and Paris. In the first part of the article I will try to describe the various reasons for leaving the home country and the different strategies undertaken by the artists in order to live abroad. Artistic mythologies dispose us to believe in the uniqueness of each of the authors, not only their works but also their lives. It seems to be interesting to reconsider the question, what is common and typical in their life and what is unique. I will try to point to some of those typical and repetitive elements within the biographies of the émigré artists. Also I want to show how settling outside the country of origin affects the artists work and how this impacts on what can be called success. This aspect became the main subject of the article. What factors determine artistic success? In the article both literature sources and empirical data are presented. Success in almost every narrative story is defined differently. Sometimes the artists in their narratives mention its objective dimensions, such as publications in prestigious journals, important exhibitions, sales of their work or placing the work in prestigious collections and positive reception from audience and critics. In other cases, success is defined by achieving a state of independence, a strong position in the art world, achieving social and financial security. What is important is that the objective evidence of success does not necessarily represent the subjective feeling or treating of it as important. By presenting biographical stories of the artists I am showing an ambivalence towards the category of 'success'. This concept is so variously interpreted, each time requiring a precise definition in relation to the biography and the circumstances in which every particular artist lives. The main idea of this approach is based on an attempt to break the dominance of institutional categories and ways of defining artistic success and associated with this, the hierarchy of artists constructed by participants and decision-makers in the art world.

Łukasz Guzek, „Biography in research on performance art. The proposed thematic areas and methods”

This article presents a network of notions drawn mainly from *Theory of the Avant-garde* by Peter Burger, the pragmatic aesthetics of John Dewey and Richard Shusterman, in terms of Krystyna Wilkoszewska, and the relational aesthetics of Nicolas Bourriaud and it is supplemented by related concepts such as ‘incontrology’. These notions form a proposal for the methodological categories around which strategies can be created for the study of performative phenomena with emphasis on the (auto) biography.

The concepts of the pragmatic aesthetics recalled above are defined so that they become useful in the study whilst taking into account the changeability of the object of study. Pragmatism, by virtue of its basic assumptions, as well as performance art forms by its nature, are guided towards the individual and the practical life of the individual, and respectively - towards individual artistic practice. This tends to include a biography in research and interpretation of single individual artworks, but most importantly here, biography is one way to study art history, history of action art and the performance art discipline. Action art history is the history of presentness. The history of performance art can be ‘told’ through the history of performers.

Exemplification is made up of examples gathered in the project *Metamuzeum* by Artur Tajber, who invited artists-performers to participate in it using a biographical key. They are artists born in 1953 as Tajber himself, who share experience of the same generation: Jaap Blonk (Netherlands), Seiji Shimoda (Japan), Roi Vaara (Finland). This set was completed by the artists invited by him to participate in a mini festival of performance art entitled *1923-2013 Performance Art* (MOCaK in Cracow). The starting point of the festival was also the biography of the performers, this time celebrating in 2013 ‘full’ anniversary of the birth: 1923 - this is the year of the birth of Jan Świdziński, who reached his 90th year, Stuart Brisley, born in 1933 who reached his 80th year, Alastair McLennan, born 1943 who reached his 70th year plus the previously mentioned ones born in 1953. It shows individual biographies building up performance art on a global scale. The artistic biographies of the performers are a record of their journeys, but also part of a record of the history of the discipline. In the examples (histories) collected by Tajber in the project, individual biographies nearly overlap with the history of the discipline.

This case analysis shows the process of the development of performance art world wide and at the same time its regional differences. We can see how the network - institution of performance art was constructed and how it changes; its dynamics, its “rhythm of life” and follow Wilkoszewska who published her book *Art as the Rhythm of Life* on Dewey’s aesthetics. The history of performance art is also, to a large extent, the history of performers’ journeys.

Varia

Wojciech Szymański, “»The difference between a metal file and a painting is that a painting is more versatile in its use«: re-reading Andrzej Wróblewski. Notes on the margin of *Avoiding Intermediary States*”

The paper has been inspired by the publication of *Avoiding Intermediary States*, i.e. the latest volume dedicated to the life and work of Andrzej Wróblewski and simultaneously, the first critical catalogue of his work. The first part of the paper considers the book vis-à-vis other attempts to interpret and re-evaluate Wróblewski’s art which have been undertaken by Polish art history and criticism over the last twenty years. The second part problematizes both Wróblewski’s oeuvre and its subsequent reception in the context of his three pieces (a short story, a diary and a theoretical treatise on painting) published for the first time in *Avoiding Intermediary States* and thus made available to researchers. The paper offers an in-depth analysis and interpretation of the pieces and consequently discusses them by referring to the concepts of “dissevered” and dis-continued subjectivity (identity) of a creator and autothanatographic phantasm, which are juxtaposed with the Romantic notions of despair and irony (S. Kierkegaard and W. von Kleist). A Romantic impulse identified in Wróblewski’s oeuvre is then confronted with an attempt to link it to the Polish Romantic tradition (i.e. national liberation and Messianism). The paper concludes with the following postulate: the ideas of identity and autothanatographic phantasm identified in Wróblewski’s pieces should be applied to a series of paintings entitled *Execution* (1949) which may lead to modification of previously formulated claims and hypotheses.

Filip Lilipński, „Towards the ‘critical autonomy’ of art”

The text is a critical discussion of Agnieszka Rejniak-Majewska's book titled *Puste miejsce po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki* (Łódź, 2014). With reference to this publication I point to and elaborate on its central issues: the re-evaluation and appreciation of aesthetic experience, the material substance of an artwork and the autonomy of art despite anti-aesthetic attitudes in the eighties and nineties. Rejniak-Majewska indicates certain changes by major critics (Foster, Buchloh) with regard to their positions on the material substance of art, as well as with regard to art and phenomena. She analyzes this in her chapters and she argues for the complexity of the often generalized aesthetic dimension of art and for its critical value. Another issue brought up in the title of the book, is the crisis of art-criticism, the clear-cut criteria of which disappeared along with the demise of the modernist criteria of aesthetic judgment. Whilst agreeing with the main thesis of the book, I also discuss recent publications by Rosalind Krauss who stresses the centrality of the issue of medium specificity and Keith Moxey who, also signaling the necessity of combining the sensual (aesthetic) medium specific aspects of art with their theoretical and critical potential, seem to be to some degree in line with Rejniak-Majewska's arguments but also complement them. While the Polish scholar in her chapters concentrates on diverse issues of art, aesthetics and art criticism in 20th Century, I argue that the applicability of medium specificity and the material substance of artworks should also be measured against the contemporary. Moreover, the material/aesthetic substance of a work of art can be thought of in terms of an expanded field negotiated by the work itself which provides a framework for the viewer's diverse responses. In such a perspective, the meaning of 'critical autonomy' expands as a paradox for the autonomy of a work of art in its internal material substance and within the framework of its aesthetic experience, which is at the same time external, that is critically and theoretically productive.

