



STOWARZYSZENIE
SZTUKA
I DOKUMENTACJA

Redaktor naczelny / Editor-in-Chief – Łukasz Guzek
Redaktor sekcji / Editor of the Section – "Transformacje w sztuce polskiej po 1989" – Anna Markowska i Łukasz Guzek

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 B3PPROJECT, 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

TRANSFORMACJE W SZTUCE POLSKIEJ PO 1989 Transformations in Polish art after 1989

Anna Markowska (red. sekcji / ed. of the section) – Wstęp / Introduction.
4 - 7

Paweł Moźdzyski Rekonfiguracje i dezorientacja. Pole sztuk plastycznych w Polsce 1989-2015 / Reconfiguration and bewilderment. The field of art in Poland 1989-2015.
11-18

Iwona Szmelter Współczesne wartościowanie sztuk wizualnych. Przyszłość sztuki? Contemporary Valuation In Visual Art. The Future of Art?
34-44

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz Filmy kobiet. Zmiany, zwroty i „szklany sufit” w kinematografii polskiej przed i po 1989 roku / The movies of women. Changes, turns and “glass ceiling” in Polish cinematography before and after 1989.
47-59

Emilia Zimnica-Kuzioła, Michał Jakubik Problemy społeczne w polskich utworach dramatycznych po 1989 roku / Transformations in Polish art after 1989: Social problems in Polish dramatic works since 1989.
61-66

Sławomir Marzec Niepożądane skutki uboczne przemian sztuki najnowszej
The Unwanted Accidental Results of Art Modernizations.
69-74

Bibliografia / Bibliography
78-81

VARIA

Dominik Kuryłek Andrzeja Partuma nihilizm ontologiczny / Andrzej Partum's Ontological Nihilism.
85-97

English Summaries
100-103

Książki / Books

Ewa Majewska Cenzura w analizie cenzury? Recenzja książki Jakuba Dąbrowskiego i Anny Demenko *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*. (Tom 1 i 2).
106-109

Kazimierz Piotrowski Deliberatywnie o sztuce. Recenzja książki Sławomira Marca *Sztuka polska 1993 – 2014. Arthome versus Artworld*.
109-113

Galeria im. Andrzeja Pierzgalskiego / Andrzej Pierzgalski Gallery
Jerzy Treliński
117

TRANSFORMACJE
W SZTUCE POLSKIEJ
PO 1989

ANNA MARKOWSKA

Wstęp

Dość powszechnie panuje pogląd, że niepodległość kraju nie przyczyniła się do zmian w sztuce. Mówi się, że Polacy wywalczyli wielkie pole wolności już po Październiku. Choć najpierw stało się to w oparciu o modernistyczną autonomię, to w kolejnej dekadzie poszerzono pole o powstałą wówczas sztukę krytyczną, a w następnej, po stanie wojennym, zerwany został zupełnie uwierający konsensus z władzą. W takiej perspektywie następujące po 1989 roku zmiany polityczne traktować można jedynie jak wisienkę na torcie. Czy jednak faktycznie zupełnie inny kontekst polityczny i ekonomiczny, wymuszający zmiany w mentalności i obyczajach można traktować z podobną niefrasobliwością? Na dodatek, spotkać się można dość często z innym poglądem, również deprecjonującym rolę niepodległości. W tej perspektywie ideologiczne ograniczenia i cenzura wymuszają staranniejszą formę oraz inteligentniejszą zawartość; artysta ma bowiem mur od którego się odbija i który kształtuje, a to udoskonala jego wypowiedź. Dzisiaj tego muru brak, więc poziom sztuki w wolnym kraju spikował ostro w dół.

W ćwierć wieku po wolnych wyborach czas spojrzeć na sztukę po 1989 roku inaczej: nowa sytuacja stworzyła nowe pole działania, inną odpowiedzialność twórcy, odmienne horyzonty. Naszą tezą jest, że wolność artysty w niepodległym kraju ma wpływ na kształt sztuki. Dzięki przemianie ustrojowej, narodzinom demokracji i zniesieniu cenzury artyści zyskali możliwość wyrażania krytycznej oceny sytuacji politycznej. Na mapie problemów artystycznych pojawiły się zupełnie nowe zagadnienia: zaczęto poruszać problemy społeczne, takie jak sprawiedliwość, różnice

tożsamości, dyskryminacja, wykluczenie, a ponadto zagubienie, wstyd, czy niemożność odnalezienia swego miejsca w rzeczywistości. Pojawiła się sztuka przepisująca na nowo polską historię a źródłem krytyki stał się raczkujący kapitalizm, konsumpcjonizm czy instytucjonalizm. Mocny stał się głos międzygatunkowej solidarności oraz zwrot ku sztuce ekologicznej. Pojawiła się również w szerszym zakresie sztuka kampowa, a strategiami artystycznymi stały się bluźnierstwo, skandal, gwiazdorstwo. Okazało się nieoczekiwane, że istnieje cenzura przewencyjna, artysta (konkretnie: artystka) może zostać narażony na trwający 8 lat, dewastujący proces sądowy, a w drodze do sądu może być bezkarnie i bynajmniej nie metaforycznie opluwany przez ludzi, którzy jej sztuki nigdy nie widzieli. Pojawił się problem utraty lokalnej specyfiki, w związku z wchłanianiem wszystkiego przez globalny art world. Dramatycznie wzrósł przeto problem budowania lokalnej hierarchii wartości, gdyż ukryta fala neokolonializmu zdaje się dyktować Polakom z zewnątrz, w oparciu jedynie o kryteria komercyjne, kto jest wielkim artystą. W międzyczasie zmieniła się mapa Europy, a dostępność internetu oraz komunikacji lotniczej spowodowała, że bliżej nam nie tylko do Hiszpanii i Wysp Brytyjskich, ale także do Chin czy Japonii.

Transformacje w sztuce polskiej po 1989 - to tytuł sesji naukowej jaka odbyła się w Galerii Labirynt w Lublinie w grudniu 2014. Chcąc utrwalić lubelską dyskusję zapraszamy do jej kontynuacji na łamach *Sztuki i Dokumentacji*.

TRANSFORMATIONS
IN POLISH ART AFTER
1989

ANNA MARKOWSKA

Introduction

It is quite commonly believed that the country's independence did not contribute to changes in art. It is said that Polish people gained a large degree of freedom already after October 1956. Although at first the freedom was based on modernist autonomy, in the next decade it was expanded to include critical art, which then came into existence, and in the decade following the martial law the chafing consensus with the authorities was completely severed. In such a perspective political changes after 1989 can be treated only as icing on the cake. But in fact, can a completely different political and economical context forcing changes in mentality and traditions be treated so lightly? In addition, another view, also depreciating the role of independence, can be encountered quite frequently. In this perspective ideological limitations and censorship compel a more careful form and more intelligent content; an artist has a wall that they rebound from and that shapes them, which perfects their expression. Today there is no such wall, so the level of art in the free country has plummeted.

A quarter of a century after the free elections it is time to look at the post-1989 art in a different way: the new situation formed a new field of activity, a different responsibility of the author, diverse horizons. Our thesis is that the freedom of an artist in an independent country has influence on the shape of art. Thanks to the regime change, the birth of democracy and abolition of censorship artists gained an opportunity to critically evaluate the political situation. The map of artistic problems started featuring completely new issues - social problems such as justice, identity differences, discrimination, exclusion, as well

as being lost, shame or inability to find one's own place in reality began to be taken up. Art that rewrites Polish history appeared. Budding capitalism, consumerism and institutionalism became sources of criticism. The voice of trans-species solidarity and the turn to ecological art intensified. Camp art became more popular and blasphemy, scandal and stardom turned into artistic strategies. Unexpectedly, it turned out that preventive censorship exists, that an artist (specifically a female artist) may be subject to a devastating eight-year long trial, and on their way to court can be with impunity and in no way metaphorically spit on by people who had never seen their art. The problem of losing local specificity emerged because the global art world absorbs everything. Thus the problem of building local value hierarchy increased dramatically because the hidden wave of neocolonialism seems to be dictating to Poles who is a great artist based only on commercial criteria and from the outside. Meanwhile, the map of Europe has changed, and the availability of Internet and airline communications brought us closer not only to Spain and Great Britain but also to China and Japan.

Transformations in Polish art after 1989 is the title of a scientific session that took place in the Labirynt Gallery in Lublin in December of 2014. In order to consolidate the Lublin discussion, we would like to invite you to continue it in *Art and Documentation*.







PAWEŁ MOŹDŻYŃSKI

REKONFIGURACJE I DEZORIENTACJA. POLE SZTUK PLASTYCZNYCH W POLSCE 1989 – 2015

1. WSTĘP

Przekształcenia w polu sztuk plastycznych/wizualnych po 1989 roku w Polsce były fragmentem ogólnej transformacji ustrojowej, która wywołała – jak sądzę – rozległą dezorientację w społeczeństwie polskim. Przedmiotem niniejszego studium jest rekonfiguracja pola sztuki, jak też z nich wynikające zagubienie aktorów społecznych (artystów, kuratorów, krytyków, muzealników itp.) działających w jego ramach. Mój wywód rozpocznę od przyjrzenia się dezorientacji aktorów społecznych zagubionych pośród procesów tworzących rynek sztuki (traktowany przeze mnie jako fragment pola sztuki), później przebadam dezorientację w perspektywie rekonfiguracji całego pola sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem walk toczonych między jego aktorami. Następnie, na przykładzie Polskiej Sztuki Krytycznej (PSK), zanalizuję zagubienie artystów, kuratorów i krytyków w relacji z otoczeniem społecznym, odbiorcami sztuki, opinią publiczną. Całość zamyka podsumowanie i próba diagnozy postaw świadczących o zdobywanej orientacji w tym uniwersum społeczno-kulturowym.

Jak widać z tej krótkiej zapowiedzi, dzieło sztuki, rozwiązania formalne i narracja artystyczna interesować mnie będzie drugoplanowo¹. Skoncentruję się natomiast na przebadaniu procesów społeczno-kulturowych, sposobów reprodukcji pola; na działaniach aktorów, zawodach, rolach i pozycjach; na organizacji produkcji artystycznej, relacjach i interakcjach zachodzących w polu sztuki. Szczególnie interesować mnie będą zmiana społeczna oraz nowe dla polskiego pola sztuki zjawiska i fenomeny.

Moje badania mieszczą się w ramach socjologii krytycznej i interpretatywnej a także w nurcie badań dyskursu artystycznego. Materiałem badawczym będą dla mnie obficie cytowane wypowiedzi aktorów pola sztuki zaczerpnięte z dokumentów zastanych (m.in. wywiady, manifesty, teksty teoretyczne), własne obserwacje i analizy poczynione w toku badań. Pomocą w prowadzeniu wywodu służyć mi będą opracowania teoretyków i badaczy eksplorujących pole sztuki w Polsce i jego dyskurs.

Centralnym pojęciem w moim tekście będzie wprowadzona do socjologii przez Pierre’a Bourdieu kategoria pola sztuki², oraz aktorów społecznych i kapitałów³. Poważny dług teoretyczny – jak w „Zakończeniu” tekstu się okaże – zaciągnąłem również u Jeana Baudrillarda.

Czytelnikom i Czytelniczkom winien też jestem w tym miejscu jedno wyjaśnienie terminologiczne. W moim wywodzie będę wymiennie posługiwał się terminami „sztuki wizualne” oraz „sztuki plastyczne”. Wśród artystów średniego pokolenia kontrowersje czasem wzbudza używany przeze mnie termin „sztuki plastyczne” – jest on nieraz interpretowany przez pryzmat redukcji sztuki do usługowej działalności „plastyka” oraz kojarzony z okresem PRL-u. „Sztuki plastyczne” także łączy się z tradycyjnymi „starymi mediami” i z tej kategorii wyłącza się tzw. „nowe media” (np. wideo).

Popularny stał się natomiast przejęty z języka angielskiego termin „sztuki wizualne”. Termin i pojęcie sztuk plastycznych z pewnością nie są zbyt ostre. Jednak niedoskonały wydaje mi się także termin „sztuki wizualne”, bowiem mylnie sugeruje, że obejmuje sztuki dostępne zmysłowi wzroku – a przecież film kinowy nie jest włączony do tej kategorii. Zazwyczaj zaliczane jest do niej „to, co wystawiane jest w galerii”. Kategoria „sztuki wizualne” nie ma także zastosowania do całego zbioru dzieł niewidzialnych, konceptualnych (w tym sztuki niemożliwej), dostępnych dotykowi lub też instalacji dźwiękowych. W związku z tym proponuję nie rezygnować z terminu „sztuki plastyczne”, z zastrzeżeniem, że pojęcie „plastyczności” pojmuję się szeroko, jako możliwość (zdolność, techniki itd.) kształtowania różnych materii (wizualnej, dotykowej, dźwiękowej itd.).

Rzecz jasna artykuł ten nie wyczerpie całości problemu, nie będę mógł dokładnie omówić wszystkich procesów, zjawisk i ich aspektów charakteryzujących sztukę w Polsce po 1989 roku. Mój wywód będzie zaledwie szkicem do opracowania książkowego, którego wymaga ta rozległa i skomplikowana tematyka.

2. REKONFIGURACJE I WYMIARY DEZORIENTACJI

2.1 Zagubienie na rynku

2.1.1 Nadzieje

Realny socjalizm wykluczał lub mocno ograniczał swobodne procesy i działania podmiotów rynkowych w polu sztuki. Narodzenie się rynku sztuki (pojmowanego przeze mnie jako część pola sztuki, odpowiedzialna za utowarowienie dzieł i włączenie ich w ogólną cyrkulację towarów w społeczeństwie) było przez artystów, kuratorów, muzealników oczekiwane. Jednak nieprzewidziane oblicze kapitalizmu wprowadziło aktorów tworzących pole sztuki w dezorientację. Aby wyjaśnić postacie oraz przyczyny tej dezorientacji należy cofnąć się do okresu przemiany ustrojowej.

Po 1989 roku polskie społeczeństwo dotkliwie przeżyło transformację ustrojową. Lata dziewięćdziesiąte XX wieku były naznaczone chaosem, zamieraniem starych reguł, w miejsce których nie wytworzyły się jeszcze nowe reguły porządku politycznego i – szerzej – społecznego. Poczucie dezorientacji dzielili z resztą społeczeństwa także aktorzy pola sztuki. Nastroj początku lat dziewięćdziesiątych dobrze oddała w wywiadzie Katarzyna Kozyra:

To były czasy hardkorowe. Czas bezprawia, bez ustalonych granic. Dezorganizacja wszystkiego. Dicz. Pamiętam, jak nie mogłam się dodzwonić do szpitala, bo ludzie rozkręcali firmy na aparacie publicznym kupię, sprzedam, zamów... To był total, co się działo. Z jednej strony ten czas dawał wolność twórczą – nie było żadnej cenzury, a z drugiej ci wrażliwsi, słabsi, szli pod nóż. Ale teraz myślę, że to był niesamowity czas ze względu na to zawieszenie: stare odchodzi, nowe przychodzi i nikt tego nie rozumie. To było inspirujące. Wszystko wydawało się możliwe⁴. [pisownia oryg.].

Stary system wsparty na cenzurze, propagandzie, kontrolowanej gospodarce rozpadł się, a kapitalizm się jeszcze nie narodził: „Lata dziewięćdziesiąte były bezkompromisowe” – mówiła Kozyra. „O coś wszystkim chodziło, instytucjom też – wystawiały mocne, trudne prace. Do głowy mi nie przyszło, że robię *Piramidę*, żeby ją zhandlować” – wspominała⁵. Co zastanawiające, Monika Małkowska w głośnym artykule zatytułowanym „Mafia bardzo kulturalna”, prezentując zgola inne stanowisko w wielu sprawach niż Kozyra, przedstawiła bardzo podobny obraz tamtego czasu:

Do połowy lat 90. W polskiej sztuce hulało. Artyści chcieli wykrzyczeć wolność. Romantycy! Nie bali się żadnej formy ani tematyki. Ryzykowali i brali społeczne odium na klatę. Nie byli nastawieni merkantylnie, nie planowali karier. Ba, plasowali się w opozycji do aukcyjnych tuzów (bo zaczęły się pierwsze licytacje i zaczęli się zwycięzcy). Twórcy z ochotą przekazywali prace na liczne aukcje

charytatywne, gdzie młotek szedł przy sumie wywoławczej 100 zł. Nawet właściciele prywatnych galerii wciąż zachowywali się bardziej jak entuzjaści amatorzy niż twardzi marszandzi nastawieni na zysk⁶.

Społeczeństwo polskie zmęczone realnym socjalizmem – jego biurokratyczną niewydolnością, ograniczeniami gospodarczymi i politycznymi, a najbardziej poczuciem beznadziei lat osiemdziesiątych XX wieku uwierzyło w „wolny rynek”, uwspółcześioną neoliberalną wersję kapitalizmu, jako idealnie samoregulującego się porządku społecznego zapewniającego nieograniczoną wolność i pomyślność jednostki we wszystkich sferach życia. Orędownikami neoliberalnego mitu „niewidzialnej ręki rynku” było także wielu aktorów pola sztuki i jego badaczy, dzięki czemu utopijne nadzieje pokładane w „wolnym rynku” zostały zaaplikowane również do pola sztuki. Na przykład socjolog sztuki Marian Golka⁸ twierdził w swej krótkiej monografii pt. *Rynek sztuki*, wydanej w 1991 roku, że w samoregulacji całego pola sztuki „obieg rynkowy” jest skuteczniejszy od innych form finansowania twórczości (mecenat lub opieka państwa). Według niego rynek sztuki zapewnia „wolność wyboru”, „pluralizm światopoglądowy”, „zmniejszanie ilości wyrobów niechcianych, niepotrzebnych i niebudzących rezonansu społecznego w żadnej postaci”. To właśnie rynek „jak czuły sejsmograf, szybko reaguje na potrzeby i łatwiej je definiuje i sprawniej pobudza tworzenie tych dzieł, które są poszukiwane”⁹. W wyobrażeniach Golki „przez sito praw rynkowych nie udaje się przedostać propozycjom amatorskim, nieudanym pod względem warsztatowym”¹⁰. Golka nie spodziewał się negatywnych skutków zmniejszenia publicznego finansowania sztuki:

Przecież – dowodził polski socjolog - w społeczeństwach liberalnych o zdomowionych od dawna tendencjach rynkowych w sztuce, ilość prywatnych kolekcjonerów (nie mówiąc już o zbiorach publicznych pochodzących z darów prywatnych) jest nieporównywalnie większa. Ilość galerii i wystaw, jak też wszelkich innych form rynkowego obiegu jest także świadectwem powszechnego zainteresowania sztuką. Dzieła sztuki kupują nie tylko przedstawiciele bogatej burżuazji; kupują je może przede wszystkim przedstawiciele wolnych zawodów, inteligencji, a także bogatsi robotnicy, rzemieślnicy itp.¹¹.

Prezentowana przez Golkę bezkrytyczna wiara w mechanizmy rynkowe w świecie artystycznym była pewnego rodzaju odreagowaniem na koszmarnie zbiurokratyzowany „resort sztuki” w PRL, w którym prym wiodli urzędnicy, „przyspawani” do stanowisk pracownicy i działacze certyfikowanego związku artystów.

2.1.2 Rozczarowanie

Artyści, jak i aktorzy działający w innych „światach społecznych” zaczęli rozumieć, że tak oczekiwany „wolny rynek” nie spełnia większości pokładanych nadziei. Polska nie stała się od razu krajem bogactwa i nieograniczonej wolności osobistej. Kapitalizm, jak to po latach jest widoczne także dla Katarzyny Kozyry, przybliżył nas do peryferiów świata kapitalistycznego, a nie do jego centrum. Lata dziewięćdziesiąte przyniosły zachwyt Zachodem, deregulacja, brak kontroli, rozpad „starego świata”, import cudzych, obcych kulturowo wzorców, słowem - dezorientację:

Nie było to podobne do tego, co ja znałam. [...] Wchodził kapitalizm, tak, i do tego tak po azjatycku. Nie było żadnych reguł gry, nie było żadnych reguł wizualnych. [...] Nie było do czego się w zasadzie odnieść, nie było do czego nawiązać. Jakiś taki dziki zachwyt, kompletny chaos, prawdopodobnie nikt nie wiedział dokładnie co się dzieje, tak. To było takie implantowanie jakiegoś systemu u nas w sposób kompletnie sztuczny i zapożyczanie bez zrozumienia chyba co się tak naprawdę dzieje¹².

Pełnię dezorientacji i niezrozumienia procesów rynkowych widać w wypowiedziach Kozyry, kiedy artystka narzeka, że „państwo nie wspierało” ludzi, którzy – jak to artystka wyraziła - „niesamowite biznesy rozkręcali i mogliby zajść dalej, ale kapitału im brakowało”¹³. Kozyra zdaje się nie wiedzieć, że neoliberalny kapitalizm, prowadzi do deregulacji w sferze gospodarczej, wyklucza ingerencję państwa,

jako tę, która zakłóca działanie, wolnych podmiotów gospodarczych. Każda państwowa interwencja – jak mówią neoliberalni ekonomiści – przecież „psuje rynek”, a więc i „wspieranie” ludzi nieposiadających kapitału jest sprzeczne z zasadami urynkowienia i deregulacji procesów gospodarczych.

Wielu aktorów pola sztuki zawiodło się na procesach rynkowych, gdyż – jak się prędko okazało – tylko bardzo mała garstka artystów jest w stanie zdobyć środki potrzebne do życia ze swojej twórczości (sprzedaż prac, honoraria za wystawy, stypendia itp.). W latach dziewięćdziesiątych zmieniły się warunki ekonomiczne twórczości: zniknęły przywileje, m.in. dofinansowanie materiałów malarskich; łatwe i intratne – jak na warunki realnego socjalizmu – formy zarobkowania (w tym różnego rodzaju „chałtury” zamawiane przez władze i oficjalne instytucje: dekoracje jubileuszowe, dekoracje sklepowe, projekty do czasopism; dekoracje kościelne). Uwolnienie cen, zniesienie dofinansowania na materiały spowodowało też konieczność podwyższenia cen dzieł produkowanych na rynek. Dotkliwie dla artystów stało się również zniesienie przydziału lokali na pracownie. Wynajem lokalu na pracownie po cenach rynkowych (lub nawet na preferencyjnych warunkach) utrudnił funkcjonowanie na rynku sztuki wpływając na zmniejszenie opłacalności produkcji artystycznej. „W dużej mierze artyści – jak to dobrze określił Stanisław Ruksza – zaufali niewidzialnej ręce rynku, budząc się w efekcie jako prekariusze, autsajderzy tego procesu”¹⁴. [pisownia oryg.].

Publiczna dyskusja dotycząca ekonomicznych warunków tworzenia, opłacalności produkcji artystycznej, procesów rynkowych, ubezpieczeń dla twórców, sytuacji socjalnej jest prowadzona przez środowisko dopiero od kilku lat¹⁵. W jednym z wywiadów artystka krytyczna Katarzyna Górna (energicznie działająca na rzecz poprawy warunków bytowych „pracowników sztuki”) przeprowadziła krytykę rynku sztuki: „Bardzo chciałabym utrzymywać się z bycia artystką, ale jak na razie mi się to zwyczajnie nie udaje. Przede wszystkim dlatego, że działam głównie na rynku w Polsce, a tutaj nie ma zbyt wielu możliwości. Na pewno nie da się utrzymać z robienia wystaw, czyli honorariów za udział w wystawie”¹⁶. Honorarium za wystawę „w żaden sposób nie przekłada się na ilość czasu i pracy włożonej w przygotowanie dzieła”. Często artyści nie są nagradzani za udział w wystawach: „Większość dyrektorów instytucji publicznej czy niepublicznej tłumaczy się tym, że dzięki wystawie zdobędziemy renomę na rynku sztuki. Ale tego rynku praktycznie nie ma!”¹⁷, bowiem podaż prac jest ogromna a popyt znikomy:

Jest bardzo mała możliwość sprzedaży, ale od czasu do czasu jest to realne. Problem polega na tym, że jest tylko kilku kolekcjonerów sztuki współczesnej, którzy zajmują się skupowaniem, i to jest znamienne, że właśnie skupowaniem, a nie kupowaniem młodych artystów. [...] W dodatku nie wymieniają się między sobą tymi pracami. Nie odsprzedają ich, nie zarabiają. Nie traktują tego jak inwestycję, chyba że mocno ryzykowną. [...] Jest też tylko kilka instytucji w kraju, które tworzą swoje kolekcje sztuki współczesnej. I one nie są w stanie stworzyć czegoś takiego jak rynek komercyjny, który mógłby pomóc artyście w utrzymywaniu się¹⁸.

Według niej w Polsce nie jest problemem „mit artysty, który żyje powietrzem, ale rynku”¹⁹. Górna – jak widać z powyższego cytatu – nie odrzuca rynku jako społecznie funkcjonującego sposobu finansowania sztuki (organizacji twórczości artystycznej), wskazuje jednak na jego braki i wady.

Artyści też zaczynają widzieć negatywny wpływ utowarowienia sztuki. Świat sztuki rządzony przez procesy rynkowe i grupy interesu – według Kozyry – to „chory system”, promowane są bowiem „wartości wzięte znikąd”, rynkiem rządzą „silni rynkowo artyści”, galerie prywatne i instytucje publiczne stworzyły sieć zależności:

[...] każdy kręci swój interes i dlatego to wszystko się scementowało, trzyma się kupy i nie sposób tego ruszyć. Rzesze ludzi mają robotę, władzę – bo to potworne pieniądze i zależności. Ile ludzi się tym pożywia! [...] Dzisiaj instytucje kupują z rynku. Galerie konsumpcyjne są pośrednikami między artystą a resztą. Wszystko jest zazębione. Silni rynkowo artyści mają pierwszeństwo²⁰.

Artyści zrozumieli, że rynek wcale nie jest „wolny” i nie zapewnia wolności. Stało się dla nich jasne, że współcześnie funkcjonujący rynek jest produktem ideologii neoliberalnej. Kozyra zauważa, że „rynek jest groźnym cenzorem” i „formatuje” twórczość artystyczną: „[...] teraz sztuka na tym

polega: na gotowych, bezpiecznych rozwiązaniach. Zardzewiałych. Jest format, nie ma miejsca na eksperyment”. Sponsorzy odrzucają „bezkompromisowe prace”, sponsorowane są prace „bezpieczne” i te, które się jakoś sponsorom opłacają („Nie dostaniesz pieniędzy na to, co chcesz, a na to, na co są pieniądze”)²¹. Sztuka to „już jest pusta skorupa”. Za konkluzję może działać mocne określenie artystki: „Rynek zajął sztukę”²². [pisownia oryg.].

Po Kongresie Kultury w 2009 roku Komitet na Rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze stworzył „Manifest” krytykujący rynek z pozycji neoawangardy lat siedemdziesiątych, który w sposób wyraźny akcentuje negatywne wpływy kapitalizmu na życie społeczne, a w szczególności na kulturę symboliczną:

Usiłuje się nam dziś wmówić, że wolny rynek, efektywność i dążenie do zysku to jedyne konieczne i powszechne prawa rozwoju społecznego. My uważamy, że jest to zwykłe kłamstwo. Dla nas – jako wytwórców kultury – jest ona naturalnym polem działania, środowiskiem życiowej samorealizacji. Tymczasem nasze życie, emocje, wrażliwość, wątpliwości, dążenia i idee mają zamienić się w towar, pożywkę dla nowych form kapitalistycznego wyzysku. Uważamy, że to nie kultura potrzebuje nowych ćwiczeń z przedsiębiorczości, lecz rynek – rewolucji kulturalnej²³.

Nieufność i sprzeciw wobec utowarowienia są wzmacniane różnego rodzaju skandalami polskiego rynku sztuki. Najślawniejszy z nich dotyczył oczywiście domu aukcyjnego Abbey House, który pokracznie naśladując sukces galerii Saatchi, próbował sprzedawać dzieła jako „produkty inwestycyjne” z „gwarancjami zysku”. Oburzenie w świecie sztuki wywołał fakt, że sprzedawano prace początkujących artystów za astronomiczne ceny mylnie licząc, że sama wysoka cena dzieła sztuki wykreuje na sprzedawane dzieła popyt i - w efekcie - jego wartość. Abbey House – nowy gracz w polu – zachował się jak klasyczny debiutant w nowym dla siebie środowisku społeczno-kulturowym: wykazał się dezorientacją, niewiedzą na temat funkcjonowania pola, w którym zaczął działać, zignorował szereg różnych czynników działających w przestrzeni sztuki, do których należą m.in.: pozycja twórców w polu i ich kapitał symboliczny, obowiązujące trendy i dyskursy, przyjęte w polu zasady organizacji aukcji dzieł sztuki.

2.1.3 Sukces nie dla wszystkich

Realny socjalizm nie zezwalał na zbyt widoczne różnice ekonomiczne. Po 1989 roku pęd do bogacenia się został uwolniony, blokady zostały zniesione. „Wolność bogacenia się” jako jeden ze sloganów nowego systemu przypadł Polakom do gustu, jednak powoli zaczęli rozumieć, że sukces ekonomiczny jest dostępny dla wybranych. Na reformach ekonomicznych „wygrała” zdecydowana mniejszość złożona z jednostek, które za pomocą posiadanych kapitałów i przy dużej dozie szczęścia, odniosły sukces: podniosły swój status społeczny, w tym ekonomiczny. Już w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych obserwowano wzrastający dystans między nowymi elitami a „przegrany”. Specyfika kapitalizmu – jak to pokazał choćby Karol Marks w XIX wieku, a amerykański socjolog Robert Merton w XX²⁴ – polega na tym, że główną wartością dystrybuowaną w społeczeństwie jest sukces ekonomiczny. Aby być w mainstreamie, każdy musi wyznawać ideologię sukcesu i do niego dążyć. Jednak nie wszystkim będzie dane ten cel zrealizować, bowiem środki niezbędne do jego osiągnięcia dystrybuowane są nierówno, drogi prowadzące do sukcesu są zarezerwowane dla elity.

Sukces rynkowy w polu sztuki jest również zarezerwowany dla elity. Nie jest to zjawisko nowe, lecz stało się ono po 1989 roku bardziej widoczne, nierówności w środowisku artystycznym wyszły z okresu stłumienia i utajenia. „Wygrani”, ze względu na posiadane kapitały (w tym predyspozycje osobowościowe) zaczęli odnosić w polu sztuki ostentacyjne sukcesy – także w sferze ekonomicznej. Szczególnie istotna w sukcesie ekonomicznym stała się orientacja w trendach światowych i kapitał społeczny obejmujący znajomości i kontakty z graczami globalnego artworldu, co sprawia, że analiza pola sztuki w Polsce w kategoriach neokolonialnych nie jest pozbawiona sensu. Ustaliła się jedna z dominujących dróg sukcesu w polu sztuki: zaistnienie w zachodniej sztuce gwarantuje sukces w kraju. Ze względu na niewielki popyt na rodzimym rynku kontakty międzynarodowe stały się podstawowym rodzajem kapitału społecznego denominowanego na kapitał ekonomiczny aktorów indywidualnych (artystów, kuratorów, dyrektorów galerii) czy też instytucjonalnych (galerii prywatnych), zapewnia on widzialność, wzmacnia markę i pozycję na rynku rodzimym.

2.2. Zagubienie w artworldzie

2.2.1 Deregulacja procesów w polu sztuki

W okresie realnego socjalizmu, wyjąwszy okres kulminacji stalinizmu (w przybliżeniu obejmujący lata 1948 – 1954), w którym obowiązywał narzucony przez władzę i wykorzystywany propagandowo socrealizm, polska sztuka cieszyła się względną autonomią. Oczywiście autonomiczność polskiego życia artystycznego była mniejsza niż pół sztuki po drugiej stronie Żelaznej Kurtyny. Problemem artystów w Polsce nie był prywatny inwestor i jego interesy ekonomiczne, a cenzura polityczna, biurokracja partyjna i jej interesy polityczne (np. zjawisko propagandowego wykorzystania awangardowych galerii²⁵). Tak jak w innych polach społecznych realnego socjalizmu, obecne w polu sztuki formy zrzeszania się były mocno ograniczone, związki twórcze były kontrolowane przez władzę i cechowały się zbiurokratyzowaniem i bezwładem. Mimo ograniczeń, artyści cieszyli się względną wolnością twórczą (oczywiście pod warunkiem, gdy ich dzieła nie były jawnie antykomunistyczne). W ramach państwowych instytucji lub na ich marginesie organizowano oddolne przedsięwzięcia, które nie były „zamówione”. Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte obfitowały w różne działania i instytucje „nieformalne”, „prywatne”, „pozasystemowe”, „alternatywne”, „trzecio-obiegowe”.

Zmiana systemu zniosła stare blokady obowiązujące w polu: nastąpiła „deregulacja” produkcji artystycznej, uwolnienie jej od kontroli politycznej i biurokratycznej. Zniesiono cenzurę polityczną choć – jak się wkrótce okazało – cenzura pojawiła się w nowej wersji, wyczulona na tzw. „uczucia religijne”. Zmiana systemowa „uwolniła energię”, możliwości – jak to wyraziła Kozyra w wyżej zacytowanej wypowiedzi – były nieograniczone. Rozpoczęła się przyspieszona i – równocześnie – fragmentaryczna globalizacja polskiego świata sztuki. Wynikiem inkorporacji do Polski zasad światowego artworldu stało się przegrupowanie pozycji i zawodów w polu sztuki, czego emblematycznym symbolem – moim zdaniem – jest wzmocnienie roli (stworzenie nowego zawodu) kuratora czy powstanie wielu konkurujących ze sobą czasopism artystycznych. Importowano nie tylko reguły polityczne i ekonomiczne, ale też dyskursy i narracje: w tekstach kuratorskich powszechnie zaczęto pisać o ciele, „innym”, wykluczonych, mniejszościach, krytyczności i subwersywności sztuki, powstał tzw. nurt feministyczny wzorowany na zachodnim. Najbardziej widocznym wyrazem globalizacji polskiego pola sztuki stały się nurty powstałe po transformacji: Polska Sztuka Krytyczna (PSK)²⁶ oraz Grupa Ładnie. Importowano rozwiązania formalne, nastąpiło wzmocnienie „nowych mediów” (wideo, instalacja, sztuka internetu) oraz „kryzys malarstwa” i innych „starych mediów”.

Sztuka współczesna w Polsce po 1989 roku zaczęła cyrkulować w dwóch względnie połączonych ze sobą obiegach: prywatnym oraz publicznym (państwowym). Obieg publiczny tworzą przede wszystkim duże muzea oraz galerie w wielkich miastach. Dopelnienie stanowią mniejsze, czasem prestiżowe, galerie w małych miastach. Obieg galerii prywatnych skupia się przede wszystkim w Warszawie oraz kilku dużych miastach. Oba obiegi są powiązane ze sobą w różny sposób: artyści, którzy wystawiają się w najważniejszych państwowych ośrodkach, „są podbierani” przez galerie prywatne. Z drugiej strony kolekcje instytucji państwowych tworzy się kupując często dzieła z galerii prywatnych, które reprezentują poszczególnych artystów. W pole sztuki wszedł oczywiście III sektor – fundacje i stowarzyszenia oraz spółdzielnie. Wiele z tego rodzaju przedsięwzięć jest tylko rodzajem „przybudówek” tworzonych bądź przez podmioty publiczne, bądź też prywatne i realizujących cele organizacji przy których funkcjonują. Zjawisko to (znane też w innych światach społecznych) pokazuje degenerację ideałów III sektora, który w latach dziewięćdziesiątych był postrzegany w Polsce jako wyraz oddolnej samoorganizacji, kształtowania się tzw. społeczeństwa obywatelskiego.

Utowarowienie życia społecznego (w tym twórczości) zmniejszyło możliwości funkcjonowania galerii nieformalnych czy też przedsięwzięć „alternatywnych”. Ze względu na koszty tworzenia, producenci dóbr artystycznych poszukują form wpisanych w działanie systemu rynkowego²⁷. Co więcej, zapotrzebowanie na „offowe” czy „pozasystemowe” działania zmniejszyło się²⁸. Artyści i kuratorzy, razem z odbiorcami sztuki, preferują „oficjalne” – choć często ukazywane jako „offowe” – zdarzenia artystyczne; aktorzy chcą być „w obiegu” m.in. dlatego, że wiążą z galeriami prywatnymi lub publicznymi nadzieję na powiększenie kapitałów kulturowego, symbolicznego, społecznego – w efekcie na wzrost kapitału ekonomicznego.

Pole sztuki wraz z globalizacją przejęło też inne formy organizacji wypracowane w centralnych obszarach współczesnego świata. Deregulacja, płynność²⁹, prekaryzacja³⁰, zostały wzmocnione przez „projektowy” sposób produkcji sztuki i zdarzeń artystycznych. Projekty, granty, stypendia itp.

nie tylko stały się finansową podstawą funkcjonowania w polu sztuki podmiotów indywidualnych i instytucjonalnych, ale także zmieniły sposób organizacji tego pola. Dawne instytucje cechujące się stałością (w skrajnych przypadkach prowadzącą do bezwładu biurokratycznego), uzależnione od finansowania państwowego lub prywatnego, dziś w dużej mierze są utrzymywane przez okresowe granty i środki przekazywane na realizację konkretnych „projektów”. Wymusza to specyficzny sposób organizacji, która w efekcie skutkuje - tak dla instytucji, jak i dla pracownika - niepewnością, ryzykiem. Działania instytucji realizowane są „pod projekty”, nierzadko galerie i muzea realizują wystawy na które „są pieniądze” (np. Rok Chopinowski). Podobna logika produkcji dzieł dotyczy samych artystów i „niezależnych kuratorów”, którzy poszukują czasowych źródeł finansowania swojej twórczości. Niejednokrotnie zdobywaniu grantów służą powołane tylko do tych celów stowarzyszenia i fundacje. Środki z grantów – co jest powszechne także w polu nauki – służą do realizacji nie tylko przedsięwzięć przewidzianych w grantach, a do osiągnięcia celów statutowych podmiotów publicznych czy wypracowania zysku podmiotów prywatnych. „Projekt” ma jeszcze jedną zaletę: jest formą organizacji szczególnie funkcjonalną w późnym kapitalizmie opartym na konsumpcji doznań, bowiem umożliwia utowarowienie dzieła niematerialnego. Dotąd trudno było sprzedać temporalnie istniejący performance tak jak materialny obraz - dziś „projektowy” sposób zarządzania kulturą symboliczną umożliwia zamianę akcji artystycznej w zwykły towar na rynku sztuki.

2.2.2 Marginalizacja akademii

Nowym zjawiskiem artystycznym i nowym formom organizacji pola szczególnie opierają się akademie artystyczne. Awangardowe ataki na instytucję akademii oraz kształcenia artystycznego trwały oczywiście od dawna, „akademizm” jest już długo pod ostrzałem krytyki artystycznej. Jednym z formułowanych zarzutów była i wciąż jest nieadekwatność kształcenia akademickiego podporządkowanego ideom sztuki klasycznej opartej na wartościach piękna wizualnego oraz szlifowanego latami warsztatu artystycznego wobec charyzmatycznej, postromantycznej koncepcji sztuki i wizji artysty jako buntownika i proroka awangardy, która dynamizowała pole sztuki od końca XIX wieku. Awangarda i kolejne ruchy postawangardowe miały utrudniony (lub uniemożliwiony) wstęp na akademie, co powodowało oderwanie akademickiego kształcenia artystycznego od realiów panujących w polu sztuki i na rynku. Brak kompatybilności pomiędzy tym, co się działo w szkołach a zewnętrznym życiem artystycznym wzmógł się w Polsce po roku 1989 w okresie przyspieszonej globalizacji. Płynne formy instytucjonalizacji sztuki późnego kapitalizmu, mające dominujący wpływ na pole artystyczne, były i są odrzucane przez władze akademii zbudowanych na dawnej strukturze wydziałów, odpowiadającej podziałowi na „stare media” (wydziały: malarstwa, rzeźby, tkaniny, wzornictwa przemysłowego...). Ten klasyczny podział eliminuje szkoły z aktywnego udziału w życiu artystycznym i kształtowaniu pola sztuki.

Oczywiście, funkcjonowały tu i ówdzie pojedyncze pracownie, które wpływały na trendy artystyczne i formowały ważnych artystów. Jednak funkcjonowały one na marginesie życia akademickiego, stanowiły niejawną alternatywę, były w opozycji do samej instytucji, a ich istnienie wywoływało niezgodę oraz walki z przedstawicielami konserwatywnie nastawionych profesorów hołdujących sztuce przedstawieniowej zakorzenionej jeszcze w polskim koloryzmie. Szkoły powoli dostosowują się do rynku i panujących dyskursów, czego wyrazem jest powstanie wydziałów nowych mediów (video, performance, sztuka w przestrzeni publicznej itp.) czy „zarządzania sztuką” (studia kuratorskie). Te nowe jednostki nierzadko są przekształconymi pracowniami, stanowiącymi do niedawna nieformalny wyłom w starej strukturze akademii. Niejednokrotnie są one prowadzone przez znanych artystów i czerpią z ich charyzmy wypracowanej poza murami szkół. Nowe wydziały – z racji ich niedawnego powołania - wciąż nie ugruntowały własnej pozycji w polu sztuki i siły strukturalnej, która mogłaby to pole kształtować. Niewiele jest wydarzeń lub instytucji działających w obrębie szkół, które jednocześnie posiadają jakikolwiek rezonans poza ich murami, wyższe szkoły artystyczne wciąż nie są ważną instytucją kształtującą dyskurs sztuki i jej społeczną organizację. Znajdują się one na marginesie pola artystycznego.

2.2.3 Czy artysta jest robotnikiem, czy sztuka jest fabryką?

Nierówność konstytutywna dla pola sztuki, wzmocniona przez urynkowanie i postępującą deregulację rynku jest odbierana przez tych, którzy nie są w elicie jako niesprawiedliwa. Kurator i socjolog Kuba Szreder twierdzi wręcz, że sztuka „jest jednym z najbardziej niesprawiedliwych światów społecznych. Większość artystów jest biedna, a znakomita część prestiżu, kontaktów, uwagi i pieniędzy jest monopolizowana przez bardzo nieliczny establishment sztuki”³¹. Wciąż pojawiają się publikacje wskazujące na zjawisko prekaryzacji sztuki i przedstawiające artystów jako prekariuszy³². Większość autorów tego typu publikacji jednak zapomina o wewnętrznym ustrukturyzowaniu pola sztuki (lub to ustrukturyzowanie umniejsza), w związku z czym główna uwaga spoczywa na przedstawicielach „twórczych” zawodów, które są waloryzowane wysoko (artyści, kuratorzy, krytycy), zaś pomija się waloryzowanych nisko przedstawicieli zawodów zaangażowanych w produkcję artystyczną, pełniących funkcje „techniczne”, „pomocnicze” (pracownicy fizyczni, szatniarze, ochrona, sprzątacze itd.). Szczególnie jest to widoczne wśród przedstawicieli pola utożsamiających się z wartościami i ideologiami lewicowymi, którzy percypują współczesne pole sztuki w kategoriach produkcji fabrycznej – dlatego mylnie używają w stosunku do artystów i kuratorów określeń typu: „robotnicy sztuki”, „robotnicza ariergarda”³³ a do samej sztuki stosują kategorie „fabryka” czy „alternatywna taśma montażowa”³⁴.

Nazywanie artysty „robotnikiem” a sztuki „fabryką” wynika z jednej strony z tradycji lewicy politycznej (której elementem była próba dowartościowania pozycji robotnika), z drugiej zaś – z tradycji awangardy artystycznej, sprzeciwiającej się mieszczaństwu poprzez fragmentaryczne estetyzacje stylu życia bohemy na wzór proletariatu bądź lumpenproletariatu. Szczere – w mojej opinii – przedstawianie artysty jako proletariusza, świadczy nade wszystko o dezorientacji autorów takich wypowiedzi i dezorientację wzmacnia, bowiem ukrywa istniejące, stworzone przez kapitalizm zróżnicowanie i nierówność pozycji różnych kategorii aktorów. Artysta przecież nie jest robotnikiem, który pracuje w tłumie jemu podobnych pracowników, w ustalonych przez pracodawcę godzinach, w funkcjonalistycznie zaprojektowanym gmachu, w racjonalnie (biurokratycznie) zorganizowanej fabryce należącej do kapitalisty. Od czasu, kiedy pole sztuki ukonstytuowało się ostatecznie jako autonomiczne, artysta ma zawód „wolny” – jest wyzwolony z industrialnej dyscypliny, nie podlega hierarchicznemu nadzorowi w trakcie wykonywania pracy, któremu z kolei poddany jest robotnik. Dyscyplina obejmująca robotników była częścią – jak to pokazał Michel Foucault – szerszej logiki tworzącej instytucje „archipelagu karcelarnego”. Jedną z takich instytucji podlegającej panoptycznej kontroli była właśnie fabryka³⁵. Sztuka jest tworzona w pracowni artysty, która przynajmniej od Romantyzmu cieszy się specjalnymi względami i swobodą, pracownia i twórczość tam odbywająca się były wyłączone spod dyscyplinarnych procesów psychologów, lekarzy, pedagogów. Artysta – jako jeden z niewielu zawodów – może do dziś cieszyć się względną niezależnością niespotykaną w innych kategoriach zawodowych: unika skoszarowania, któremu podlegają robotnicy czy specjaliści w korporacjach. Kreaacja artysty nie ma charakteru pracy taśmowej, której istotą jest wykonywanie jednej lub kilku monotonnych czynności. Rzecz jasna, poszczególni twórcy lub nawet całe ruchy artystyczne próbowali przedstawiać swoją twórczość w kategoriach industrialnych, co było elementem (neo)awangardowej wojny z mieszczaństwem (m.in. konstruktywiści radzieccy) lub walki z wartościami dyskursu artystycznego, takimi jak oryginalność dzieła (Andy Warhol). Miało to jednak charakter artystycznej prowokacji i nie unieważniało przepaści klasowej dzielącej robotnika od artysty. Zabiegi formalne i przywiązanie ideologiczne kolejnych awangard lub ruchów alternatywnych miały charakter subwersywny i utopijny. Warhol nawet przez ostateczne zniszczenie wartości oryginalności i niepowtarzalności dzieła – co osiągnął za pomocą zastosowania tzw. nowych mediów – nie stał się robotnikiem, a nazwa jego studia („Fabryka”) była rozpoznawalna jako mająca cechy prowokacji artystycznej. Co więcej – fabryczna estetyzacja dokonana przez Warhola i jemu późniejszych, budowała kapitał symboliczny artysty, była odczytywana jako kapryśny gest świadczący o oryginalności twórcy.

Jedną cechą, która upodabnia artystów działających na marginesie pola sztuki do robotników jest niski kapitał ekonomiczny³⁶. Artyści mogą za swą pracę otrzymywać podobne wynagrodzenie pieniężne do tego, które jest dostępne robotnikom, lecz otrzymują inne nagrody³⁷, których robotnicy są pozbawieni: samorealizację (będącą jedną z podstawowych wartości społeczeństwa późnonowoczesnego³⁸), artystyczny styl życia³⁹, prestiż społeczny. Mimo tego, że artyści i robotnicy mogą mieć podobny status majątkowy, pozycja społeczna twórców jest o wiele wyższa niż robotników działających w polu sztuki i poza jego granicami.

2.2.4 Walki w polu

Konstitutywnym składnikiem pola sztuki (i każdego innego uniwersum społeczno-kulturowego) są koterie, układy środowiskowe, znajomości, zależności i dystanse, które wyznaczają pozycję aktora społecznego. W każdym polu społeczno-kulturowym – a więc i w artystycznym – aktorzy indywidualni i grupowi uprawiają gry, których stawką są miejsce w polu, wpływy, władza, kapitały (kulturowy, społeczny, ekonomiczny i symboliczny), co przybiera formę krótkich potyczek i długotrwałych wojen między rywalizującymi jednostkami i grupami. Artyści, kuratorzy, krytycy, dyrektorzy galerii/muzeów, którzy osiągnęli sukces ekonomiczny lub/i podwyższyli swoje znaczenie dla dyskursu artystycznego (powiększyli kapitał symboliczny) są niejednokrotnie negatywnie postrzegani przez pozostałych graczy w polu sztuki i bywają oskarżani o tworzenie „sieci”, monopolu i stosowanie niedozwolonych „chwytów”. Szczególnie podejrzliwie są odbierane zależności personalne pomiędzy pracownikami państwowych i prywatnych podmiotów działających w polu sztuki. Takie „diagnozy układów” oraz oskarżenia trzeba widzieć jako formę walk prowadzonych w tym polu. Za przykład takiej diagnozy niejawnych układów pisanych z pozycji zdominowanej może tu służyć tekst Piotra Śmigłowicza z 1998 roku, wydrukowany w młodym wówczas, ale dynamicznie zaznaczającym swoją obecność czasopiśmie *Raster* i zatytułowany „Układ scalony sztuki polskiej”. Co ważne, omawiany tekst został zainspirowany przez Łukasza Gorczycę⁴⁰. Jak pokazał rozwój wypadków, strategia *Rastra* okazała się skuteczna, środowisko skupione wokół Galerii *Raster* dziś jest uznawane za bardzo wpływowy układ zawodowo-towarzyski w polskim polu sztuki, a Łukasz Gorczyca jest jednym z ważniejszych krytyków i kuratorów.

Innym przykładem walki o pozycję i dominację w polu sztuki jest działalność grupy *The Krasnals*, której głównym – jak się zdaje – motywem działania i produkowanych narracji jest przejęcie centralnej pozycji w polu sztuki oraz obalenia „lewackiego spisku” i „homodyktatury”⁴¹. *Krasnalsi* szczególnie upodobili sobie ataki na Wilhelma Sasnała, artystę wywodzącego się z Grupy Ładnie. Sasnał, polski malarz, który odniósł na globalnym rynku sztuki oszałamiający sukces (jak na twórcę pochodzącego z tej części Europy), jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych w społeczeństwie i w masowych mediach artystą, przez co staje się wygodnym celem ataków ze strony grup, które próbują zakwestionować istniejące status quo. *Krasnalsi* organizowali prowokacyjne akcje, w których wyśmiewali i atakowali topowego artystę. Jeden ze swoich wpisów na blogu zatytułowali „Sasanał is Dead”:

Sasnał Chińczyk Polskiej Sztuki Ludowej nie żyje
Co się kurwa do cholery za tym kryje?
Zdechłe Tanie Sasnale sprzedają Super Krasnale
Kupić je możecie a nie pożałujecie.
Szósta sztuka leci, cieszą się wszystkie dzieci.
Anda zgrzyta zębami, bo kasa jest już z Krasnalami.
Zaczyna szukać nowych artystów
co zrobią z siebie KorpoHoloArteOnanistów.
Bo gdy zabraknie miseczki i mleczka, na tym kończy się bajeczka.
Nie ma na ambitną sztukę kasy bez naiwnej polskiej rasy.
Ów wierszyk SzhitArteHoloArtystom dedykujemy,
za całą twórczość z głębi dupy dziękujemy⁴². [pisownia oryg.]

Sasanał, obok Andy Rottenberga, jest w tym tekście symbolem komercjalizacji sztuki, jego obrazy są przedstawiane przez *Krasnalsów* jako tandetny produkt pasujący do gustu pracujących w korporacjach przedstawicieli współczesnego mieszczaństwa, przez co *Krasnalsi* próbują odwołać się do idiomatycznych dla awangardy walk pomiędzy artystami „salonowymi” a „wyklętymi” (za których siebie zapewne uważają).

Walcząca z postmodernizmem grupa *The Krasnals* kieruje się *de facto* logiką „postmodernistycznego” wymieszania sprzecznych ze sobą cytatów, ich działalność bowiem wsparta jest na niepasujących do siebie, zapożyczonych wątkach: 1) retoryki charakterystycznej dla współczesnej polskiej prawicowej sceny politycznej i publicystyki, akcentującej wartości nacjonalistyczne oraz motyw poszukiwania „lewackiego spisku”; 2) ekspresji wzorowanej na „nowych dzikich” i subkulturze

punkrockowo-anarchistycznej z lat osiemdziesiątych; 3) estetyce „ładizmu” z lat dziewięćdziesiątych (przeciw dominacji której Krasnalsi się buntują) i popularnego, gazetowego rysunku satyrycznego.

W dramatyzmie obrazowania powiązań w polu sztuki i sile przekonywania czytelników o swojej zmarginalizowanej pozycji jeszcze dalej od środowiska Rastra i Krasnalsów poszła Monika Małkowska – znana krytyczka, mająca duży wpływ na ukształtowanie się współczesnego pola sztuki w Polsce. Jej tekst pt. „Mafia bardzo kulturalna” z 2015 roku ukazuje pole sztuki jako „układ” i „mafię”. Użycie słowa „mafia” sugeruje, że opisywane zjawiska są niemoralne, groźne i – co więcej – niezgodne z prawem, jednak autorka nie daje przykładów żadnych zjawisk i działań, które zasługiwałyby na opatrzenie ich etykietą „mafijne”, opisuje bowiem typowe praktyki rywalizacyjne pomiędzy przedstawicielami wrogo nastawionych względem siebie środowisk. Cała wizja Małkowskiej opiera się na prostym, czarno-białym przeciwstawieniu, w którym bezwzględnie pozytywnie jest przedstawiany krąg towarzyski/generacja Małkowskiej, zajmujący centrum pola sztuki w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych. Jej środowisko miało być złożone z bezinteresownych artystów, kuratorów i krytyków żyjących tylko sztuką. Jednoznacznie negatywnie Małkowska ocenia graczy „młodych”, „bezwzględnych”, nastawionych na sukces finansowy w polu sztuki, którzy w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych wyparli jej generację z centrum tego pola. „Chcieli zagarnąć co najlepsze, nade wszystko zaś objąć rząd dusz” – mówi krytyczka o wrogiej grupie⁴³. To oni, mieli założyć „zaczyn instytucjonalno-komercyjnej sieci”, która działa według zasad mafii, chroniąc „swoich”. Małkowska buduje dramatyczny obraz sytuacji: „...gdy przestają działać mechanizmy ochronne dla pewnych grup zawodowych czy społeczności, najlepiej sprawdzają się metody mafijne. Osoby wzięte pod skrzydła »rodziny« mogą spać spokojnie, o ile dostosują się do pewnych zasad”. „Młodzi” tworzący tę „mafię” – według krytyczki – są wyjątkowo brutalni dla osób spoza ich towarzystwa: „przywalają każdemu, kto mógłby być konkurencją. Mieszają z błotem, dezawuuują. Jeśli nie kopią to milczą”⁴⁴. Opisane przemiany relacji w polu wpłynęły na jakość twórczości: teraz sztuką rządzi – według Małkowskiej – „byt, lans i zbyt” (rzekomo tak nie było wcześniej), a promowane dzieła sztuki plasują się w jednej z dwóch kategorii: „przymilna tandeta lub brzydactwa z intelektualnym backgroundem” przygotowanym przez kuratorów⁴⁵.

Małkowska niejasno sugeruje istnienie nagannych praktyk, nazywanych przez nią „mafijnymi”, jednak nie daje żadnych przykładów, używa bombastycznych określeń w stosunku do tego, co jest normalną praktyką walki pomiędzy rywalizującymi środowiskami o wpływy i pozycję w polu sztuki. Autorka jest wyjątkowo bezkrytyczna w opisie „swoich”, a bezwzględna w opisie grupy „obcych”, co – nawiasem mówiąc – jest dość powszechnym zjawiskiem w życiu potocznym. Cechujące jej grupę towarzyską i pokoleniową związki oczywiście – w jej mniemaniu – nie mają nic wspólnego z tropionym „układem”, są niewinne, zaś związki panujące wśród „obcych” są „mafijne”. Do tego Małkowska wykazuje się dziwną dla znawczyni sztuki amnezją, nie pamięta, że część wymienionych przez nią zjawisk jest typowa dla pola sztuki od okresu jego ukonstytuowania się (a nieraz także są one obecne w innych uniwersach społecznych): konflikt młodzi *vs* starzy; omawiana rywalizacja i walka pomiędzy grupami artystycznymi, środowiskami, układami prywatno-instytucjonalnymi; zamykanie się elit przed aktorami zajmującymi poślednie pozycje w polu; okresowa wymiana elit (pokoleń) itp. itd. Małkowska milczy też o tym, że różne, wymienione jako naganne przez nią zjawiska są charakterystyczne dla sztuki współczesnej w innych krajach i przyszły do Polski wraz ze zmianą ustrojową i globalizacją sztuki (np. wzmocnienie roli kuratora, nasilenie komercjalizacji sztuki). Zaprezentowana przez Małkowską wizja pola sztuki w Polsce jako mafii – moim zdaniem – może wskazywać na: 1) dezorientację autorki w procesach kształtujących rynek sztuki i - szerzej - pole sztuki; 2) przemyślaną strategię walki o pozycję w polu; 3) uwewnętrznione i stosowane przez autorkę tekstu – aczkolwiek tylko częściowo uświadomione – zasady funkcjonowania w polu sztuki, wraz z regułami prowadzenia walk środowiskowych.

Z perspektywy zagadnienia walk w polu sztuki ciekawym fenomenem jest Polska Sztuka Krytyczna (PSK), będąca – moim zdaniem – najważniejszym trendem artystycznym zaistniałym w Polsce po 1989 roku⁴⁶. Sztuka krytyczna zyskała rozgłos ze względu na transgresyjny program artystyczny i drażniący opinię publiczną program społeczny. Jej sukcesowi sprzyjały ataki ze strony prawicowych polityków i publicystów, próby cenzurowania, zastraszania, czy nawet procesy wytaczane o obrazę uczuć religijnych. Szum, który otoczył sztukę tej grupy wskazywał na jej duży potencjał, a odrzucenie społeczne – zgodnie z romantycznym mitem artysty wyklętego i awangardową logiką „odwróconego kapitału”⁴⁷ – wpłynęło na wzmocnienie pozycji artystów krytycznych na początku XXI wieku⁴⁸.

PSK od samego zaistnienia była traktowana tak przez establishment artystyczny, jak i mniejsze

grupy czy to hołdujące akademizmowi czy też kontynuujące tradycje neoawangardy, z dużą rezerwą bądź wrogością. Młodzi artyści krytyczni za sprawą szumu medialnego stanęli w samym centrum walk toczonych zarówno o kształt dyskursu artystycznego, jak i pozycję w uniwersum sztuki. Paweł Althamer, Katarzyna Górna, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski, Robert Rumas, Joanna Rajkowska, Grzegorz Kłaman, Zbigniew Libera i wielu innych chcieli sztukę zaangażować w diagnozowanie a nawet rozwiązywanie problemów społecznych. Narracyjność sztuki została wyciągnięta „przed dzieło” i w pełni uświadomiona, co z kolei powodowało ataki ze strony starszych pokoleniowo artystów przywiązanych do „estetycznych” i „materialnych” własności dzieła, oraz przedstawicieli innych nowych formacji artystycznych odrzucających wartości zaangażowania społecznego (Grupa Ładnie).

Kilka lat po sukcesie sztuki krytycznej wśród liderów tego nurtu zaczęły się walki o kapitał symboliczny mierzony „prawdziwą krytycznością”: wybuchła kłótnia prowadzona w wywiadach, na łamach blogów i czasopism artystycznych pomiędzy Arturem Żmijewskim i Katarzyną Kozyrą. W 2007 roku Żmijewski zarzucił swojej dawnej przyjaciółce, że jej sztuka „zakademizowała się”, przyjęła „formę mieszczańską”: „sztuka Kozyry – mówił Żmijewski – utraciła siłę wywoływania rezonansu w sferze publicznej”⁴⁹. Autor *Berka* użył tu typowych dla awangardzistów zarzutów formułowanych wobec lekkostrawnej sztuki „salonowej”. Wkrótce Kozyra odpowiedziała Żmijewskiemu sugerując, że jego postawa jest fałszywa, bowiem – jak twierdziła – jej adwersarz uległ „dizajnowi wystawienniczemu” (a więc zrezygnował z „krytyczności” na rzecz estetyzacji). Artystka ironicznie zauważyła, że sztuka Żmijewskiego – pomimo jego rewolucyjnych manifestów i wypowiedzi – stała się „burżuazyjna”, a on sam jest fałszywym – „kanapowym” rewolucjonistą: „Eh, człowieku! Co się z Tobą dzieje? [...] Ty sam jesteś burżujem :) [...] Z prawdziwą przykrością pytam więc..... Pytam: czemu wszystkim rewolucjonistom na koniec rosną brzuchy?” [pisownia oryg.]. Kozyra, tak jak wcześniej Żmijewski to zrobił wobec niej, do demaskacji swojego adwersarza użyła wcześniej wykorzystywanych przez awangardzistów i rewolucjonistów chwytów retorycznych. Wykazała, że, jego sztuka utraciła potencjał eksperymentu i rewolucyjności⁵⁰. Z kolei Żmijewski w swojej odpowiedzi wciąż rozpaczliwie bronił swej rewolucyjności przekonując czytelników, że jego działania w globalnym świecie sztuki przybierające zinstytucjonalizowaną formę mają nadal na celu zmianę społeczną:

Praca z polem sztuki jest łatwiejsza, ponieważ mam do niego dostęp - a nie mam dostępu do np. pola zajętego przez partie polityczne. [...] Dlatego np. podczas Berlin Biennale, staraliśmy się użyć instytucji na różne sposoby - uznaliśmy, że jest ona swoistym »kodem dostępu« do logiki państwa, logiki administracji, sposobem na przeniknięcie w struktury hierarchicznej władzy. Poprzez instytucję kultury można pracować z samym państwem, gdyż państwo to przede wszystkim jego instytucje⁵¹.

Oskarżony o „zaprzedanie duszy” globalnemu artworldowi Żmijewski próbował podtrzymać własną identyfikację jako artysty krytycznego, rewolucjonisty – deklarował przejęcie oficjalnych instytucji w celu dokonania zmiany społeczno-kulturowej. Cała skrótowo przywołana dyskusja – jak wyżej już wykazywałem - jest ukonstytuowana na (post)romantycznym micie awangardy i opisanej przez Pierre’a Bourdieu „odwróconej ekonomii”, której zasadę streszcza zdanie: „artysta może zatriumfować na płaszczyźnie symbolicznej jedynie wtedy, gdy ponosi porażkę na płaszczyźnie ekonomicznej.”⁵²

Walka w polu sztuki jest toczona o opozycję, kapitały, ale też o orientację. Walki wybuchają wtedy, gdy o jedną pozycję ubiegają się różni gracze, gdy jeden aktor próbuje usunąć z zajmowanej pozycji innego, walki są znakiem pomieszania, ale też rekonfiguracji uniwersum i dynamizmu procesów w nim zachodzących. Kompletny „pokój”, brak walk nie jest możliwy, ich siła oddaje bowiem żywotność pola.

2.3. Zagubienie w relacjach ze społeczeństwem. Przypadek PSK

2.3.1 Nagły atak artystów

Polska Sztuka Krytyczna jest – w mojej opinii – najważniejszym trendem artystycznym wykreowanym w polu sztuk plastycznych w Polsce po 1989 roku. Podstawową wartością w obrębie tego nurtu było (jest) oczywiście zaangażowanie społeczne. Jest ono jednak szczególnie pojęte, artystów nie interesowały bowiem **wszystkie** problemy społeczne, czy najważniejsze aspekty modernizacji, transformacji ustrojowej lub warunki egzystowania społeczeństwa odczuwane przez nie jako „problemy

bytowe”. W centrum zainteresowania wielu artystów, teoretyków, badaczy stało ciało (wraz z zagadnieniami konwencjonalności piękna cielesnego i płci) i budowane na jego podstawie identyfikacje społeczne⁵³. Problem pełnosprawności/ niepełnosprawności i zakorzenione w nich mechanizmy włączające/wykluczające interesowały artystów niezmiernie często. „Krytyczni” zajmowali się różnego rodzaju kategoriami wykluczania i obcości. Ich akcje miały często na celu ukazanie i destrukcję społecznych uprzedzeń wobec „innych”: niepełnosprawni, szaleńcy, kobiety, bezdomni stawali się bohaterami filmów zdjęć tworzonych przez Żmijewskiego, Kozyrę, Górna, Althamera i innych⁵⁴. Zaczęto też krytycznie podchodzić do tradycji narodowo-katolickiej, w polu zainteresowania stały się również problemy śmierci, choroby, brzydoty wypieranej z dyskursu masmediów i praktyk konstytuujących życie społeczne. PSK wypowiedziała wojnę przyzwyczajeniom, uprzedzeniom, identyfikacjom oraz społecznym wyobrażeniom konstytuującym wspólnotę. Artyści i związani z nimi kuratorzy próbowali właśnie ukazać, że wspólnota ta ma charakter „wyobrażeniowy”, nie jest „prawdziwa”, opiera się na wykluczeniach i stereotypach. Artyści i artystki pokazywali to, co przemilczane i „niedotykalne”, co jest obecne i znane, ale o czym „się nie mówi”. Atak na tabu przedsięwzięty ze strony PSK, jest *de facto* nową odsłoną walki awangardy ze społeczeństwem mieszczańskim i jego zakłamaniami – co zupełnie było przez nich nieuświadamiane i jest zaprzeczane (np. przez Artura Żmijewskiego). „Krytyczni” kierują się (post)romantyczną wizją artysty – przewodnika, który w straży przedniej nowoczesnego pochodzie idzie i oświeca lud tkwiący w złudzeniach i niewiedzy. Mimo przejścia nowych technik artystycznych charakterystycznych dla „ironicznego” postmodernizmu, „krytyczni” w swych działaniach wpisywali się w modernistyczno-awangardowy program sztuki⁵⁵, zakorzeniony w oświeceniowej koncepcji twórczości artystycznej pojmowanej, po „śmierci Boga”, jako dopełnienie nauki i służącej wyparci obumarłej religii z uniwersum publicznego. Artysta nie chodził „w lud” i nie pytał co „ludowi” doskwiera. Zamknięty w świecie sztuki (czego nie był świadomy i do końca temu zaprzeczał), zamknięty w dyskursach artystycznych (w tym wypadku dyskursie krytycznym) i instytucjach sztuki (akademia, galerie, pracownie), nie podejmował problemów, które były bliskie przeżywającemu transformację społeczeństwu. Zaskakująco mało prac powstało (albo żadne nie powstały) o biedzie, deklasacji, bezrobociu, uzależnieniach, problemach związanych z wychowaniem dzieci, brakiem wystarczającej liczby przedszkoli i innych trudach szarej „codzienności”. Artyści zaangażowani byli w te problemy, które sami wskazywali i definiowali z pozycji lepiej wiedzących awangardzistów. Ich postawę warunkowały czynniki klasowe, bytowe i wynikające z nich posiadane doświadczenia – twórcy po prostu nie mieli pojęcia, co jest problemem dla ludzi naznaczonych zupełnie innym statusem społecznym, nieposiadających wysokich kapitałów (kulturowego, społecznego i ekonomicznego), zmarginalizowanych przez rodzącą się gospodarkę kapitalistyczną. Artysty w Warszawie czy Łodzi (nawet biednego) żyjącego „kreatywnie” i „zabawowo”, według uwewnętrznionych wyznaczników artystycznego stylu życia wzorowanego na postromantycznych bohemach, nie łączyło nic z mieszkańcami postpeeragerowskich wsi lub miejskich osiedli skupionych wokół przeżywających „restrukturyzację” kombinatów. Upadek przemysłu był często doświadczany przez polskich artystów – wzorem przedstawicieli grupy Young British Artists, zwanych ironicznie „dziećmi Thatcher” – jako „zjawisko estetyczne” (czego wyrazem jest zachwyt opuszczonymi poprzemysłowymi budynkami)⁵⁶. Deindustrializacja torowała drogę temu, co „postindustrialne” i była percypowana jako „otwarcie na świat”.

2.3.2 Dezorientacja

Jeśli atak na wartości leżące u podstaw wspólnoty odbywa się w obfitującym w niepewność i zagubienie okresie transformacji ustrojowej, kontruderzenie przedsięwzięte przez większość jest silniejsze. W wyniku transgresyjnej działalności PSK zaktywizowała się przede wszystkim prasa i centralna część opinii publicznej. W obronie wspólnoty stanęli prawicowi dziennikarze, ale też ci, którzy byli kojarzeni z lewą stroną i wartościami liberalnymi (np. dziennikarze *Gazety Wyborczej*). Zaktywizowała się część prawicowej, nacjonalistycznej i katolickiej strony sceny politycznej. Społeczeństwo – jak to mówią liczni historycy sztuki – „nie było przygotowane” na sztukę krytyczną. Lecz okazało się – co umyka zazwyczaj badaczom – że artyści krytyczni (wbrew transgresyjnej narracji artystycznej) nie byli przygotowani na starcie z konserwatywnym społeczeństwem i na przedsięwziętą przez ich przedstawicieli obronę rodzącego się konsumpcyjno-konserwatywnego stylu życia. Dobłą ilustracją owej dezorientacji, w jakiej znaleźli się twórcy nieprzygotowani do walki, są wypowiedzi

Kozyry ukazujące jej zaskoczenie reakcją wobec *Piramidy Zwierząt*. Artystka kompletnie była (jest?) zadziwiona atakami oburzonych przedstawicieli opinii publicznej (należących do różnych środowisk: konserwatywnych artystów, ekologów, psychiatrów itp.) wobec ujawnienia przez nią tabu zabijania w jej pracy dyplomowej. Kozyra wiele lat po dyplomie wspominała: „[...] No i ja, nie wiem, kompletnie jakby, nie wiem, zdezorientowana, tak, absolwentka, kurcze Akademii, tak, wychuchana w pracowni Grzegorza Kowalskiego, po *Piramidzie Zwierząt*, nie, atakowana przez prasę. Dlaczego ja byłam problemem? Nie wiem”⁵⁷. Wypowiedzi Kozyry wskazują na to, że wyruszyła na wojnę o tabu niewyposażona w wiedzę społeczną, która mogłaby dać jej szerszy kontekst jej działań i przygotować na reakcje ze strony strażników społecznych złudzeń. Kozyra była też zaskoczona recepcją kolejnych jej prac, np. *Łaźni*:

Ja po prostu czułam się tak osaczona i atakowana przez tę obrzydliwą rzeczywistość lat 90. Ja po prostu siłą rzeczy w ten sposób odpowiadałam, w sposób, który ludzie uważali, że jest prowokujący specjalnie, że ja to zakładam, a to były rzeczy które szły pod prąd. [...] Taki zażarty kapitalizm, tak, liczyli się młodzi ludzie. Więc jak pokazałam, nie wiem, stare ciała w *Łaźni Damskiej*, to ja, to odczuwałam nie w ten sposób, że ja zrobiłam jakieś przekroczenie, że sfilmowałam ludzi, kobiety ukrytą kamerą. [...] Mnie uderzyły zdania sformułowane mniej więcej w ten sposób: jakieś »brzydkie korpusy bez głów« czy jakoś tak było, jakaś »koszmarna łaźnia«, a co to znaczy koszmarna? [...] Te niepolityczne ciała normalnych kobiet. [...] Nie miałam właściwie skrupułów i nie myślałam, że robię coś niewłaściwego, mnie się wydawało, że ja robię dokładnie to, co wszyscy robią, nie. No każdy jest podglądaczem, każdy sobie chętnie popatrzy, nie? [...] Nie myślałam w ogóle o konsekwencjach⁵⁸.

Wyżej zacytowany fragment pokazuje ekspresyjne nastawienie artystki: nie myślała o konsekwencjach, nie analizowała, nie wczuwała się w „potencjalnego odbiorcę”. Nie zastanawiała się także nad możliwą społeczną reakcją, myślała, że „robi to, co każdy”. Ten fragment wyraźnie ukazuje nieznamość działania społecznego fenomenu jakim jest tabu: tego, że część praktyk społecznych jest przemilczana, a każde ich wypowiedzenie będzie odbierane jako destabilizacja systemu i wywoła próby przywrócenia porządku społecznego i obłożenie represjami społecznymi śmiałości, przekraczających zakazy.

2.3.3 Poszukiwanie orientacji

Zdezorientowani artyści krytyczni przegrywali wojnę na terenie mediów, nie byli bowiem do niej przygotowani, nie wiedzieli jak wejść w dyskurs medialny i przejąć nad nim kontrolę. „Żadne tłumaczenia, żadne sprostowania – mówiła Kozyra - nie były wtedy dopuszczane w prasie. [...] Okazało się, że człowiek, ja jestem właściwie kompletnie bezbronna, tak, nie dopuszcza się mnie w ogóle, do jakby do głosu, tak, i właściwie można zrobić ze mną wszystko”. Wyrazem ogólnej dezorientacji i – jednocześnie - świadomości przegrywanej walki w mediach była zorganizowana przez Zbigniewa Libere wystawa oraz skompilowany przez niego tekst złożony z fragmentów wypowiedzi autorstwa publicystów krytycznych wobec sztuki krytycznej - „Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem”⁵⁹. Libera – jak się wydaje - też nie zauważył, że wojnę zaczęli jednak artyści przez wypowiadanie ukrytych, przemilczanych zasad porządku społecznego. Dezorientacja ta wynika oczywiście z zaznaczonego przeze mnie wyżej wyalienowania artysty ze społeczeństwa. Dotąd sztuką mało kto się zajmował, teraz stanęła w centrum zainteresowań publicystów i działaczy politycznych i kościelnych. W *Magazynie Sztuki* pojawił się krótki ale wiele mówiący komentarz do tekstu Libery, w którym szczególnie istotne wydają się trzy zdania: „Artyści postanowili wziąć sprawy w swoje ręce. Nie są zadowoleni z instytucji sztuki, krytyków i prawicowej polityki kulturalnej. Może nie jest to wojna pełną gębą - niemniej w ich duszach grają werble”⁶⁰. Zacytowany przeze mnie tekst pokazuje, że niepodpisany komentator mylnie percypuje początek wojny, nie zauważa, że wojna pomiędzy artystami a przedstawicielami rekonstruowanego ładu społecznego jest już od dłuższego czasu prowadzona, a artyści „wzięli sprawy w swoje ręce” znacznie wcześniej. Wiele mówiący w tym kontekście jest pomysł Izabeli Kowalczyk ukazania sztuki jako „Innego naszej kultury”. Według polskiej teoretyczki, spośród wszystkich dziedzin artystycznych, współczesne sztuki plastyczne są najbardziej represjonowane, czego przejawem jest ich

konsekwentne odrzucanie przez część krytyków i większość społeczeństwa. Powodem odrzucenia jest ukazanie „innego, nie istniejącego w sferze widzialności typu ciała” oraz opowiedzenie się po stronie mniejszości, przekroczenie „podziału na prywatne i polityczne”, dekonstrukcja „stosunków wiedzy i władzy”⁶¹. Kowalczyk widzi tutaj krytyczny wpływ narracji, lecz nie dostrzega faktu wyabstrahowania artystów krytycznych z życia codziennego, w którym funkcjonuje większość społeczeństwa. Teoretyczka nie zdiagnozowała owego zagubienia, które stało się udziałem artystów krytycznych, w relacji z przedstawicielami broniącymi ładu społecznego.

Wyrazem poszukiwania koncepcji, narracji i narzędzi umożliwiających artystom i kuratorom PSK przejęcie kontroli nad sytuacją był sławny manifest Artura Żmijewskiego „Stosowane Sztuki Społeczne”⁶² i jego idea „przywrócenia skuteczności” sztuce. Artyści i kuratorzy tworzący PSK próbowali przekroczyć granice świata sztuki, czego wyrazem było związanie z lewicowym środowiskiem *Krytyki Politycznej* i przejęcie przez Żmijewskiego fascynacji teoretycznych choćby koncepcjami Slavoj Żižka. Jednak, czego bardzo dobrym przykładem jest Berlin Biennale Żmijewskiego, artyści krytyczni nie rezygnują z obecności w globalnym artworldzie, a prowadzony przez nich dyskurs krytyczny włączają w oficjalnie panujące dyskursy „uprawomocnione”. „Krytyczność” – co dobrze pokazała Kozyra w wyżej przytoczonych wypowiedziach – stała się konwencją współbieżną z gustami współczesnego mieszczaństwa i zarazem opłacalną strategią przetrwania i walki o pozycję w polu sztuki wykorzystywaną chętnie przez artystów, kuratorów i muzealników⁶³.

3. ZAKOŃCZENIE: SZTUKA CYNICZNEGO ROZUMU JAKO OPŁACALNA STRATEGIA I WYRAZ ORIENTACJI W POLU SZTUKI

Transformacja ustrojowa rozpoczęta w 1989 roku dobiega końca, globalne rozwiązania strukturalne tworzące pole sztuki (i w jego ramach rynek sztuki) zostały w Polsce zaszczipione. Nie oznacza to jednak końca przekształceń, bezruchu czy stabilizacji. Wręcz przeciwnie: zmiany zachodzą i zachodzą będą coraz szybciej, bowiem fundamentalną zasadą późnej nowoczesności i kapitalizmu konsumpcyjnego jest przyspieszająca zmiana społeczno-kulturowa, obejmująca mody konsumpcyjne, wzory zachowań, instytucje społeczne, rozwiązania strukturalne, słowem: całokształt życia indywidualnego i zbiorowego. Zakończenie transformacji ustrojowej rozumianej jako przenoszenie wzorców strukturalnych z centrów kulturowych nie oznacza także, że „dobiliśmy” do światowej czołówki, że Polska stała się krajem „zachodnim”. Diagnozując siłę wpływów ekonomiczno-politycznych bez przesady można stwierdzić, że pozycja Polski cechuje się zdominowaniem przez silne kraje o pozycji centralnej oraz globalne organizacje głównie działające w sferze polityki, finansów i kultury. Pozbyliśmy się złudzeń: polska sztuka, jak też cały nasz kraj, mieści się na peryferiach. Polskie pole i rynek sztuki nie mają centralnego znaczenia dla sztuki na świecie, jednak – jak pokazałem – pole sztuki w Polsce jest zbudowane w podstawowych wymiarach (rynek sztuki; istnienie wąskiego centrum, elity artystycznej; media i narracje artystyczne; silna pozycja kuratora jako twórcy narracji itp.) na podobieństwo uniwersów artystycznych funkcjonujących w globalnym centrum.

Pole sztuki w Polsce krzepnie, wątły rynek mozolnie się rozwija, zastrzyk unijnych pieniędzy wpływa na rozbudowę infrastruktury muzealnej (rzecz dyskusyjna czy owa rozbudowa jest realizowana sensownie). Przykładem powolnego zyskiwania orientacji przez graczy w polu sztuki jest zaszczipienie i zakorzenienie w polskich realiach tzw. „nowej muzeologii”, której efektem – jak twierdzą krytycy – jest kontrowersyjne zjawisko „hipermarketyzacji” muzeów, transformacji instytucji galerii będącej niegdyś „przestrzenią rytuału”⁶⁴ w miejsca zdobywania multisensorycznych doznań, przeżywania przyjemności – nierzadko – konsumpcyjnych⁶⁵, prezentacji sztuki w postaci *eventów*.

Powstała w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych PSK traci impet, a sama „krytyczność” została zredukowana do konwencji i opłacalnej strategii działania w polu artystycznym. Również „ładnizm” stracił swój prowokacyjny względem akademizmu i neowanagradę potencjał. Miejsce artystów krytycznych i związanych z nimi kuratorów/krytyków, którzy pojawili się w latach dziewięćdziesiątych, zajmują nie tyle „zmęczeni rzeczywistością” – jak to próbował pokazać Jakub Banasiak⁶⁶ – co przedstawiciele „sztuki ironicznej”. Po zbrodni, „ujawnienia tajemnicy”⁶⁷, w okresie „zagłady spojrzenia” i „zagłady obrazu”, nazwanego przez Jeana Baudrillarda „nowym ikonoklazmem”,

wywołanego wcale nie niszczeniem wizerunków – jak niegdyś to się działo – a masową „nadprodukcją obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia”⁶⁸. Postawa wszechobecnej **ironii i sarkazmu** (wyposażona nieraz w elementy narracji krytycznej pełniącej funkcję „dizajnu wystawienniczego”), która w latach osiemdziesiątych zdominowała globalny artworld, a w początkach XXI wieku – polskie pole artystyczne, stała się podstawową strategią przetrwania i zyskiwania orientacji w dyskursach artystycznych. To właśnie jest „sztuka cynicznego rozumu” – jak trafnie ją określił Hal Foster – w dzisiejszym polskim i światowym polu artystycznym: „niemożliwość transcendencji w sztuce i transgresji w sferze społecznej stała się częścią demonstracji” i w efekcie opłacalną strategią walki o pozycję, zaś dzieło w sposób jawny jest już „rodzajem biznesu”⁶⁹.

Spadkobiercy Warhola⁷⁰ i wierni – jak to można dziś ująć - uczniowie Hirsta⁷¹, oddają się „bezwstydnej” banalności komunikacji, nieraz nazywanej ekstazą⁷². Obecnie w polskim świecie sztuki realizowana jest strategia oparta na zasadzie ujawnionej przez Baudrillarda: „Sztuka jako taka jest już zaledwie metajęzykiem banalności”⁷³. Dzieło sztuki dziś otoczone narracją kiczu i kampu, zawiera w sobie „mrugnięcie oka” - podstawowy gest współczesnego artysty. Dzieło dziś nic nie oznacza i tego wcale nie kryje, po prostu „jest”, jest fetyszem, bezwarunkowym symulakrem - jak to określił Baudrillard⁷⁴. Obnażająca pustkę współczesnego obrazu wypowiedź Hirsta: „Czuję się, jakbym nie miał nic do powiedzenia. Chciałbym to zakomunikować”⁷⁵ staje się główną receptą na sukces, strategią artystyczną coraz większej liczby polskich artystów, co dowodzi wzrastającej orientacji w procesach kształtujących pole sztuki. W tym sensie „spisek sztuki” ujawniany przez Baudrillarda w nieco kasandrycznym tonie jest kolejnym etapem zyskiwania autonomii pola sztuki, a uczenie się i przejmowanie strategii wynikających z tego faktu prowadzi do wzmacniania swojej pozycji jako artysty/kuratora/krytyka. Poszukiwana przez artystów i teoretyków „skuteczność sztuki”⁷⁶, we współczesnym świecie opanowanym przez hiperrzeczywistość⁷⁷, „pogoń za doznaniem”⁷⁸ i „gospodarkę kreatywną”⁷⁹ jest realizowana poprzez ironię, kicz i kamp. Czasem, na skutek nostalgii za mitem modernistyczno-awangardowym lub prostej kalkulacji zysków gracze ubierają rynkowo zorientowaną taktykę ironiczną w narracje subwersywne, co odbywa się w zgodzie z logiką współczesnego smaku⁸⁰.

Przypisy

¹ Problemem dzieła, formalnych rozwiązań i mediów, dyskursów i narracji artystycznych w polu polskiej sztuki zajmowałem się w innych publikacjach. Zob. np.: Paweł Moźdzynski, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011).

² Zob.: Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, tłum. Piotr Biłos (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005); Tegoż, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001); Pierre Bourdieu, Loïc J. D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. Anna Sawisz (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2001), 76-99. Ze względów stylistycznych będę używał zamiennie w stosunku do terminu „pole sztuki” kategorii „świat sztuki”, „artworld”, natomiast termin pole społeczno kulturowe będę nieraz wymieniał na kategorię „uniwersum-społeczno kulturowe”.

³ Posługuję się za P. Bourdieu pojęciami kapitału kulturowego, społecznego, ekonomicznego i symbolicznego. Zob. np. Pierre Bourdieu, Loïc J. D. Wacquant, *Zaproszenie...*, 104-105; Pierre Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, tłum. Maciej Falski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 154-166.

⁴ Katarzyna Koyzra, „Rynek sztuki zajął sztukę. Z Katarzyną Koyzrą rozmawia Joanna Ruszczyk,” w Aleksandra Skarbek (red.), *Katarzyna Koyzra. Szukając Jezusa/Looking for Jesus* (Lublin: Galeria Labirynt, 2014), 33.

⁵ Koyzra, „Rynek sztuki zajął sztukę...” 36.

⁶ Monika Małkowska, „Mafia bardzo kulturalna,”

Rzeczpospolita, dostęp: 12.01.2015, <http://beta.rp.pl/pbcs.ddl/article?AID=/20150110/PLUSMINUS/301109998&page=4&template=printart>.

⁷ Jak pokazują historycy i socjologowie, nie istniał i nie istnieje w żadnym społeczeństwie rynek wolny od uwarunkowań politycznych, wojskowych, kulturowych, historycznych (Braudel). W przyjętej przeze mnie perspektywie socjologicznej „wolny rynek” jest elementem działań, struktur i świadomości społecznej charakterystycznych dla określonego typu społeczeństw, zaś neoliberalizm jest ideologią, operacją na języku (Latour); jest nowomową ukrywającą różne aspekty kapitalizmu zamerykanizowanego (Bourdieu, Wacquant). Zob.: Fernand Braudel, *Dynamika kapitalizmu*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Aletheia, 2013); Bruno Latour, „On some of the affects of capitalism. Lecture given at the Royal Academy Copenhagen,” <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/136-AFFECTS-OF-K-COPENHAGEN.pdf>; Pierre Bourdieu, Loïc J. D. Wacquant, „Nowomowa neoliberalna,” *Recykling Idei*, 02.06.2010, tłum. Marcin Starnawski, <http://recyklingidei.pl/bourdieu-wacquant-nowomowa-neoliberalna>; Por. Bruno Latour, „On some of the affects of capitalism,” <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/136-AFFECTS-OF-K-COPENHAGEN.pdf>.

⁸ Socjologowie sztuki nie są raczej aktorami działającymi w polu sztuki, działają oni w polu nauki, choć koncepcje socjologów mogą oddziaływać na kształtowanie się świadomości artystów, kuratorów, krytyków – jak to ma swój przykład w recepcji koncepcji pola sztuki Pierre’a Bourdieu. Fragmenty wypowiedzi Mariana Golki uznają za głos spoza pola sztuki, choć jego bezkrytyczna wizja – nadzieja dotycząca mechanizmów rynkowych była przez wielu artystów podzielana.

⁹ Marian Golka, *Rynek sztuki* (Poznań: Agencja Badawczo-Promocyjna ARTIA, 1991), 48-49.

¹⁰ Tamże, 51.

¹¹ Tamże, 52. Zachwyt „wolnym rynkiem” Mariana Golki po latach nieco osłabł, jednak autor ten pozostał apologetą procesów „wolnorynkowych” w ramach pola sztuki. Zob. Marian Golka, *Socjologia sztuki* (Warszawa: Difin, 2008).

¹² Katarzyna Koyzra, „British British Polish Polish: Katarzyna Koyzra. Rozmawiają Katarzyna Koyzra, Marek Goździewski,” *BRITISH BRITISH POLISH POLISH. Sztuka krańców Europy, długie lata 90. i dziś*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2013, wywiad dostępny: <http://vimeo.com/73789060>

¹³ Koyzra, „Rynek sztuki zajął sztukę...” 33-34.

¹⁴ Stanisław Ruksza, „Workers of the Artworld Unite!” w Stanisław Ruksza, red., *Workers of the Artworld Unite!* (Bytom:

CSW Kronika, 2013), 9.

¹⁵ Niewątpliwie bierność artystów bardzo mocno koresponduje z biernością reszty społeczeństwa w ochronie praw pracowniczych. Niewiele grup zawodowych w Polsce jest dobrze zorganizowanych wokół działań związanych z ich interesem. Wyjątek stanowią górnicy, nauczyciele szkolni, pielęgniarki, lekarze.

¹⁶ Agata Cukierska, „Czy będę żyła pod mostem, bo nie będę miała żadnej emerytury? Rozmowa z Katarzyną Górą,” w Stanisław Ruksza, red., *Workers...*, 12.

¹⁷ Agata Cukierska, „Czy będę żyła pod mostem...” 13.

¹⁸ Tamże, 12.

¹⁹ Tamże, 13.

²⁰ Koyzra, „Rynek sztuki zajął sztukę...” 36-37.

²¹ Tamże, 36-37.

²² Tamże, 37.

²³ Jarosław Urbański, „Sztuka, praca, strajk,” w Stanisław Ruksza, red., *Workers...*, 24-25.

²⁴ Robert K. Merton, *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, tłum. Ewa Morawska, Jerzy Wertenstein-Żuławski (Warszawa: PWN, 1982), 335-384.

²⁵ Zob. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Rebis, 2011).

²⁶ Sztuce krytycznej w moich wcześniejszych tekstach poświęciłem wiele miejsca w tym kontekście przywołałem jedynie moje porównanie dwóch fenomenów: PSK i Young British Artists. Zob. Paweł Moźdzynski, „Fetysze i rewolucja. Kulturowo-społeczne konteksty funkcjonowania fenomenów Young British Artists i polskiej sztuki krytycznej,” CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, http://csw.art.pl/upload/file/1309_press_britishpolish_mozdzynski.pdf.

²⁷ Ciekawy materiał do przemyśleń daje wideo ankieta obiegu z przedstawicielami „galerii niezależnych”. Zob. Aleka Polis, „Galerie niezależne w pytaniach i odpowiedziach,” *Obieg*, <http://obieg.pl/obieg/tv/35103>.

²⁸ Oczywiście jedną z dominujących w polu sztuki jest strategia artystyczna polegająca na przedstawianiu swojej działalności jako „pozasystemowej”. Szerzej omówię tę strategię poniżej, we fragmencie poświęconemu walkom w polu sztuki i dyskusji pomiędzy Katarzyną Koyzrą i Arturem Żmijewskim.

²⁹ Zygmunt Bauman, „Ponowoczesne wzory osobowe,” *Studia Socjologiczne*, nr 2 (1993); Tegoż, *Kultura w płynnej nowoczesności* (Warszawa: Agora, 2011); Tegoż, *Płynne życie*, tłum. Tomasz Kunz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007).

³⁰ O prekariacie i prekaryzacji zob. np. Guy Standing, *Prekariat: nowa niebezpieczna klasa*, tłum. Krzysztof Czarnecki, Paweł Kaczmarski, Mateusz Karolak (Warszawa: PWN, 2014).

³¹ Kuba Szreder, „Ciemna materia sztuki...” w Stanisław Ruksza, red., *Workers...*, 28.

³² Zob. raport z badań pt. „Fabryka sztuki”. Kuba Szreder, Jan Sowa i Wojciech Kozłowski red., „Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawskiego,” Warszawa: Wolny Uniwersytet Warszawy, Bęc Zmiana, http://issuu.com/beczmania/docs/fabryka_sztuki.

³³ Jarosław Urbański, „Sztuka, praca, strajk,” w Stanisław Ruksza, red., *Workers...*, 24; Kuba Szreder, Jan Sowa, Wojciech Kozłowski (red.), „Fabryka sztuki...”

³⁴ Tamże; Zob. także: Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: MOCAP, 2012), 26; Andrzej Krzywka, „Fabryka znaczeń,” w Lilianna Bieszczad, red., *Wiek awangardy* (Kraków: Universitas, 2006).

³⁵ Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant (Warszawa: Aletheia - Spacja, 1993), 210 nn.

³⁶ Pierre Bourdieu pisał o powierzchownych podobieństwach i fundamentalnych różnicach pomiędzy bohemą a „ludem”: bohema „bliska ludowi», z którym dzieli nędzę, odróżnia się jednak od niego dzięki sztuce życia, która określa ją społecznie i która sytuuje bohemę”, bowiem „podstawowym wymiarem” twórczości artystycznej jest „artystyczny styl życia”. Zob. Pierre Bourdieu, *Reguły...*, 91, 93.

³⁷ O różnych rodzajach nagród (m.in. służących ego i samorozwojowi) wbudowanych w pozycje społeczne zob.: Kingsley Davis, Wilbert Moore, „O niektórych zasadach uwarstwienia,” tłum. Dariusz Niklas, w Aleksandra Jasińska – Kania i in. red., *Współczesne teorie socjologiczne* (Warszawa: Scholar, 2006).

³⁸ O wartości samorealizacji i przymusie „odnajdywania siebie” zob. Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. Alina Szulżycka (Warszawa: PWN, 2002).

³⁹ Zob. Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki...*, 93.

⁴⁰ Piotr Śmigłowiec, „Układ scalony sztuki polskiej” w Jakub Banasiak (red.), *Raster. Macie swoich krytyków* (Warszawa: 40000 Malarzy, 2009).

⁴¹ Jeden z obrazów tej grupy został zatytułowany *Polish Future / homo dyktatura* (pisownia oryg.).

⁴² The Krasnals, „Sasnal is Dead,” <http://the-krasnals.blogspot.com/2013/01/sasnal-is-dead.html>.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Monika Małkowska, „Mafia bardzo kulturalna,” *Rzeczpospolita*, dostęp: 12.01.2015, <http://beta.rp.pl/pbcs.ddl/article?AID=/20150110/PLUSMINUS/301109998&page=4&template=printart>.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Polska Sztuka Krytyczna doczekała się bardzo wielu opracowań. W swoich publikacjach wielokrotnie pisałem o narracjach i znaczeniach tworzonych przez artystów krytycznych zob. np. Paweł Moźdzynski, *Inicjacje i transgresje...*

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki*, 130.

⁴⁸ O walce pomiędzy sztuką krytyczną a społeczeństwem napiszę w następnym podrozdziale.

⁴⁹ Roma Piotrowska, Maks Bochenek, „Strumień myślących obrazów. Wywiad z Arturem Żmijewskim,” *Obieg*, <http://www.obieg.pl/rozmowy/1408>.

⁵⁰ Katarzyna Kozyra, „Dlaczego rewolucjonistom rosną brzuchy? albo »Powrót Syna Marnotrawnego«,” <http://katarzynakozyra.natemat.pl/42801,dlaczego-rewolucjonistom-roсна-brzuchy-albo-powrot-syna-marnotrawnego>. Kozyra w późniejszych wypowiedziach też zarzucała Żmijewskiemu, że pomimo postawy rewolucjonisty bardzo dobrze funkcjonuje w strategiach artystycznych narzuconych przez rynek. Np. „Rynek sztuki zajełbał sztukę...” 37.

⁵¹ Artur Żmijewski, „Odpowiedź,” *Obieg*, <http://www.obieg.pl/felieton/27287>.

⁵² Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki...*, 130.

⁵³ Cieleśność w sztuce, oraz literaturą temu zagadnieniu poświęconą zająłem się m.in. w: Paweł Moźdzynski, *Inicjacje i transgresje...*, 147-162.

⁵⁴ Więcej zob. Paweł Moźdzynski, „Wykluczeni w polskiej sztuce współczesnej (1980-2011),” w Anna M. Klonkowska i Marcin Szulc, red., *Niewygodni, nienormalni, nieprzystosowani, nieadekwatni* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013).

⁵⁵ O połączeniu modernistycznej narracji z postmodernistyczną formą oraz technikami artystycznymi więcej zob. w: Paweł Moźdzynski, *Fetysze i rewolucja...*

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Katarzyna Kozyra, „BRITISH BRITISH POLISH POLISH: Katarzyna Kozyra.” Rozmawiają: Katarzyna Kozyra, Marek Goździewski, wywiad wideo, dostępny: <https://vimeo.com/73789060>.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Zbigniew Libera, „Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem,” *Magazyn Sztuki*, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Izabela Kowalczyk, „Twórczość Grzegorza Klamana - egzystencja na powrót ucieleśniona,” *Format*, nr 31-32 (1999): 25.

⁶² Artur Żmijewski, „Stosowane sztuki społeczne,” *Krytyka Polityczna*, nr 11-12 (2007).

⁶³ Przykładem posługiwania się „dyskursem krytycznym” jako strategią wystawienniczą mającą przynieść sukces przynosi choćby próba przedstawienia twórczości Andrzeja Wróblewskiego w kontekście sztuki krytycznej, co miało miejsce w połączonych wystawach zorganizowanych w 2015 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Zob.: Paweł Moźdzynski, „Samotne cielesności w postapokaliptycznym świecie. O wystawie *Gdyby dwa morza miały się spotkać* w MSN,” *Obieg*, <http://obieg.pl/teksty/34874>.

⁶⁴ Carol Duncan, „Muzeum sztuki jako rytuał,” tłum. Donata Minorowicz, w Maria Popczyk, red., *Muzeum sztuki. Antologia* (Kraków: Universitas, 2005).

⁶⁵ Jean Clair, *Kryzys muzeów*, tłum. Jan Maria Kłoczkowski (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009).; Victoria Newhouse, „W stronę nowego muzeum,” tłum. Irma Kozina, w Maria Popczyk, red., *Muzeum sztuki...*

⁶⁶ Jakub Banasiak, *Zmęczeni rzeczywistością. Rozmowy z artystami* (Warszawa: 40000 Malarzy, 2009).

⁶⁷ Jean Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006), 78-79.

⁶⁸ Tamże, 50-51.

⁶⁹ Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Universitas, 2010), 131.

⁷⁰ Jean Baudrillard, *Spisek sztuki...*, 63-68.

⁷¹ O formacji YBA w perspektywie koncepcji symulaków i fetyszy pisałem w: Paweł Moźdzynski, *Fetysze i rewolucja...*

⁷² Por. Lash Scott, Lury Celia, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, tłum. Jakub Majmurek i Robert Mitoraj (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011), 104.

⁷³ Tamże, 47.

⁷⁴ Tamże, 65.

⁷⁵ Za: Lash Scott, Lury Celia, *Globalny...*, 114.

⁷⁶ Por. Artur Żmijewski, *Stosowane...*; Tomasz Zaluski, red., *Skuteczność sztuki* (Łódź: Muzeum Sztuki, 2014).

⁷⁷ Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Sic!, 2005), 18-21.

⁷⁸ George Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, tłum. Ludwik Stawowy (Warszawa: Muza SA., 2001).

⁷⁹ Richard Florida, *Narodziny klasy kreatywnej: oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, tłum. Tomasz Krzyżanowski, Michał Penkala (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2010).

⁸⁰ Odnoszę się tu do koncepcji smaku kulturowego Pierre’a Bourdieu. Zob.: Pierre Bourdieu, *Dystynkcja...*

Bibliografia

Banasiak, Jakub. *Zmęczeni rzeczywistością. Rozmowy z artystami*. Warszawa: 40000 Malarzy, 2009.

Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2005.

Baudrillard, Jean. *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006.

Bauman, Zygmunt. „Ponowoczesne wzory osobowe.” *Studia Socjologiczne*, nr 2 (1993): 7-31.

Bauman, Zygmunt. *Płynne życie*. Tłum. Tomasz Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.

Bauman, Zygmunt. *Kultura w płynnej nowoczesności*. Warszawa: Agora, 2011.

Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*. Tłum. Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005.

Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. Andrzej Zawadzki. Wydawnictwo Universitas, Kraków 2001.

Bourdieu, Pierre. *Zmysł praktyczny*. Tłum. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.

Bourdieu, Pierre i Loïc J.D. Wacquant. „Nowomowa neoliberalna.” *Recykling Idei*, 02.06.2010. Tłum. Marcin Starnawski. <http://recyklingidei.pl/bourdieu-wacquant-nowomowa-neoliberalna>.

Bourdieu, Pierre i Loïc J.D. Wacquant. *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Tłum. Anna Sawisz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2001.

Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłum. Łukasz Białkowski. Kraków: MOCAK, 2012.

Braudel, Fernand. *Dynamika kapitalizmu*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Aletheia, 2013.

Clair, Jean. *Kryzys muzeów*. Tłum. Jan Maria Kłoczkowski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.

Cukierska, Agata. „Czy będę żyła pod mostem, bo nie będę miała żadnej emerytury? Rozmowa z Katarzyną Górną.” *W Workers of the Artworld Unite!*, red. Stanisław Ruksza, 12-17.

Bytom: CSW Kronika, 2013.

Davis, Kingsley i Wilbert Moore. „O niektórych zasadach uwarstwienia.” Tłum. Dariusz Niklas. W *Współczesne teorie socjologiczne*, red. Aleksandra Jasińska-Kania et al., 404-413. Warszawa: Scholar, 2006.

Duncan, Carol. „Muzeum sztuki jako rytuał,” tłum. Donata Minorowicz. W *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 279-298. Kraków: Universitas, 2005.

Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy. Red. Kuba Szreder, Jan Sowa i Wojciech Kozłowski. Warszawa: Wolny Uniwersytet Warszawy 2015, Bęc Zmiana. http://issuu.com/beczmiara/docs/fabryka_sztuki.

Florida, Richard. *Narodziny klasy kreatywnej: oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*. Tłum. Tomasz Krzyżanowski i Michał Penkala. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2010.

Foster, Hal. *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2010.

Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia - Spacja, 1993.

Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: PWN, 2002.

Golka, Marian. *Rynek sztuki*. Poznań: Agencja Badawczo-Promocyjna ARTIA, 1991.

Kowalczyk, Izabela. „Twórczość Grzegorza Klamana - egzystencja na powrót ucieleśniona.” *Format*, nr 31-32 (1999): 24-26.

Kozyra, Katarzyna. „BRITISH BRITISH POLISH POLISH: Katarzyna Kozyra.” Rozmawiają: Katarzyna Kozyra, Marek Goździewski. <https://vimeo.com/73789060>.

Kozyra, Katarzyna. „»Dlaczego rewolucjonistom rosną brzuchy?« albo »Powrót Syna Marnotrawnego.«” <http://katarzynakozyra.natemat.pl/42801,dlaczego-rewolucjonistom-rosla-brzuchy-albo-powrot-syna-marnotrawnego>.

Kozyra, Katarzyna. „Rynek sztuki zajął sztukę. Z Katarzyną Kozyrą rozmawia Joanna Ruszczyk.” W *Katarzyna Kozyra. Szukając Jezusa/Looking for Jesus*, red. Aleksandra Skarbek, 31-38. Lublin: Galeria Labirynt, 2014.

The Krasnals. „Sasnal is Dead.” <http://the-krasnals.blogspot.com/2013/01/sasnal-is-dead.html>.

Krzywka, Andrzej. „Fabryka znaczeń.” W *Wiek awangardy*, red. Lilianna Bieszczad, 299-318. Kraków: Universitas, 2006.

Lash, Scott i Celia Lury. *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*. Tłum. Jakub Majmurek i Robert Mitoraj. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.

Latour, Bruno. „On some of the affects of capitalism. Lectur.” <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/136-AFFECTS-OF-K-COPENHAGUE.pdf>.

Libera, Zbigniew. „Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem.” *Magazyn Sztuki*. http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm.

Małkowska, Monika. „Mafia bardzo kulturalna.” *Rzeczpospolita*. <http://beta.rp.pl/pbcs.ddl/article?AID=/20150110/PLUSMINUS/301109998&page=4&template=printart>.

Merton, Robert K. *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*. Tłum. Ewa Morawska i Jerzy Wertenstein-Żuławski. Warszawa: PWN 1982.

Możdżyński, Paweł. *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

Możdżyński, Paweł. „Fetysze i rewolucja. Kulturowo-społeczne konteksty funkcjonowania fenomenów Young British Artists i polskiej sztuki krytycznej.” http://csw.art.pl/upload/file/1309_press_britishpolish_mozdzynski.pdf.

Możdżyński, Paweł. „Wykluczeni w polskiej sztuce współczesnej (1980-2011).” W *Społecznie wykluczeni. Niewygodni, nienormatywni, nieprzystosowani, nieadekwatni*, red. Anna M. Kłónkowska i Marcin Szulc, 153-170. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013.

Możdżyński, Paweł. „Samotne cielesności w postapokaliptycznym świecie. O wystawie *Gdyby dwa morza miały się spotkać* w MSN.” *Obieg*. <http://obieg.pl/teksty/34874>.

Newhouse, Victoria. „W stronę nowego muzeum,” tłum. Irma Kozina. W *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 589-632. Kraków: Universitas, 2005.

Piotrowska, Roma i Maks Bochenek. „Strumień myślących obrazów. Wywiad z Arturem Żmijewskim.” *Obieg*. <http://www.obieg.pl/rozmowy/1408>.

Polis, Aleka. „Galerie niezależne w pytaniach i odpowiedziach.” *Obieg*. <http://obieg.pl/obiegTV/35103>.

Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis, 2011.

Ritzer, George. *Magiczny świat konsumpcji*. Tłum. Ludwik Stawowy. Warszawa: Muza SA, 2001.

Ruksza, Stanisław. „Workers of the Artworld Unite!” W *Workers of the Artworld Unite!*, red. Stanisław Ruksza, 8-11. Bytom: CSW Kronika, 2013.

Standing, Guy. *Prekariat: nowa niebezpieczna klasa*. Tłum. Krzysztof Czarnecki, Paweł Kaczmarski i Mateusz Karolak. Warszawa: PWN, 2014.

Szreder, Kuba. „Ciemna materia sztuki.” W *Workers of the Artworld Unite!* red. Stanisław Ruksza, 28-47. Bytom: CSW Kronika, 2013.

Urbański, Jarosław. „Sztuka, praca, strajk.” W *Workers of the Artworld Unite!* red. Stanisław Ruksza, 22-27. Bytom: CSW Kronika, 2013.

Żmijewski, Artur. „Stosowane sztuki społeczne.” *Krytyka Polityczna*, nr 11-12 (2007): 14-24.

Żmijewski, Artur. „Odpowiedź.” *Obieg*. <http://www.obieg.pl/felieton/27287>.





IWONA SZMELTER

WSPÓŁCZESNE WARTOŚCIOWANIE SZTUK WIZUALNYCH. PRZYSZŁOŚĆ SZTUKI?

Wstęp

O POTRZEBIE WARTOŚCIOWANIA. WIZUALNA KULTURA – NIE OPOWIEDZIANA HISTORIA

Sztuka wizualna i jej transformacje zajmują tysiące opisów i uwagę różnych autorów, ale większość z nich omija zagadnienia wartościowania, tym bardziej nie podejmuje tematu hierarchii wartości. Należy to do przyjętego kodu rozpraw o sztuce nowoczesnej i współczesnej, z którego wylania się paradygmat, że „wszystko może być sztuką”. Nie pora teraz wyrokować, czy taki paradygmat jest sztuczny czy prawdziwy i jak długi będzie czas jego dominacji. W tym przymacie oglądu rzeczywistości nie chodzi o tolerancję, ale raczej nieograniczoność takiego poglądu, który z czasem stał się prawie obowiązującą doktryną przecząc wolności badań¹. Podobnie pozornie nie ma wyraźnych następstw formalnych w obliczu sztuki od czasu transformacji systemów politycznych w Europie Środkowej. Zmieniło się jednak tak wiele, że warto podjąć ten temat, jak pisze Anna Markowska: „na mapie problemów artystycznych pojawiły się zupełnie nowe zagadnienia: zaczęto poruszać problemy społeczne, takie jak sprawiedliwość, różnice tożsamości, dyskryminacja, wykluczenie, a ponadto zagubienie, wstyd, czy niemożność odnalezienia swego miejsca w rzeczywistości” i dodaje „pojawił się problem utraty lokalnej specyfiki, w związku z wchłanianiem wszystkiego przez globalny *art world*”. Konkluduje: „Dramatycznie wzrósł przeto problem budowania lokalnej hierarchii wartości, gdyż ukryta fala neokolonializmu zdaje się dyktować Polakom z zewnątrz, w oparciu jedynie o kryteria komercyjne, kto jest wielkim artystą”². Ta smutna diagnoza i dane jakich doświadczamy historycznie na przestrzeni ostatnich dwóch dekad, prowadzą do potrzeby zmiany paradygmatu nauki o sztuce wizualnej, który nie jest dany raz na zawsze.

Zmianom w paradygmacie sztuki najnowszej, którą „może być wszystko” służy proponowana w tym opracowaniu **konceptualna rama dla rozważania wartości najnowszych utworów sztuki wizualnej i kryteriów jej ochrony**. Nie da ona prostej odpowiedzi, ale raczej zachęca, by samemu znaleźć rozwiązania poprzez wciągnięcie w zagadnienia artystów, odbiorców sztuki, kuratorów, konserwatorów i tych wszystkich, którzy są zdolni wyjść poza wąskie specjalizacje swych profesji i którym nie jest obojętny obraz sztuki. Zawierają się w niej aktualne doświadczenia i analiza zagadnień prowadzona wstecz, *ab ovo* rozważająca to, co stało się nowego w sztuce, jak zmieniała się hierarchia wartościowania na linii czasu.

Zarys konceptualnej ramy wartościowania jest przedstawiony według planu, który w zamyśle autorki ma umożliwić aktywne uczestnictwo czytelnika. Wstęp traktuje o tym, dlaczego wizualna kultura to w naturalny sposób nieskończona i nie opowiedziana historia. Po czym następuje wprowadzenie w zagadnienia wartościowania sztuk wizualnych i opis źródeł sztuki na linii czasu. Narracja dochodzi do czasu obecnych zmian w obrazie kultury i autorka proponuje współczesne rozumienie dziedzictwa

sztuki w sposób kompleksowy, dokonane za pomocą wielu kryteriów. Tu następuje punkt zwrotny w postaci pytania: jak być odpowiednią osobą by przyjąć odpowiedzialność za te kryteria i wybory? odpowiedź wymaga aktywnego włączenia się w doświadczalny proces wartościowania. Będzie to możliwe dzięki kolejnym krokom badawczym w przedstawionej poniżej metodzie proponowanej przez międzynarodowe gremia. Jednak nim przystąpimy w praktyce do wartościowania, przeczytajmy opracowanie do końca. Jest uzupełnione rodzajem refleksji teoretycznej. Dalej jest przedstawiona wyboista droga od lokalnej do globalnej strategii decyzyjnej w obecnym świecie, który wydaje się być w trakcie poważnych zmian cywilizacyjnych. Konkluzja dotyczy teraźniejszości funkcjonowania sztuki najnowszej, w której opisane przedtem metody mogą pomóc w wartościowaniu utworów sztuki wizualnej.

Powszechnie wiadomo, że definiowanie w opisach sztuki nie idzie w parze z jej wolnością, może jedynie opisywać utwory dostępne poznaniu a nie skrajnie indywidualne dzieła czy zjawiska sztuki charakteryzujące się nieokreślonością granic, syntezą, hybrydowością. Dla profesjonalnego rozpoznania utworu potrzebne jest doświadczenie, które winno być wyrażane nie w imieniu jednostki arbitralnie oceniającej, ale poprzez ścieranie się racji i dialog w sposób uzgodniony w zespole profesjonalistów. Doświadczenie wzbogacamy o niezbędne dodatkowe kategorie dla dokonania jakiegokolwiek identyfikacji w dziedzinie sztuki najnowszej, bo „to, co człowiek widzi, zależy zarówno od tego, na co patrzy, jak i od tego, co nauczył się dostrzegać w swym dotychczasowym doświadczeniu wizualnym i pojęciowym” uważał filozof nauki Thomas S. Kuhn, kontynuując, że bez doświadczenia „dostrzegamy jedynie kakofonie dźwięków i barw”³.

W wartościowaniu utworu liczy się przede wszystkim dzieło i jego twórca. Rola pośredników i kuratorów w XXI wieku jest bardzo widoczna, lecz doraźna w charakterze. Można ją porównać do jednego z głosów w chórze. Sztuka wyraża się bezpośrednio poprzez utwory i ich kontekst, odrzucając naciski, dogmaty i definicje, które są zmienne na linii czasu⁴.

WPROWADZENIE W ZAGADNIENIA WARTOŚCIOWANIA SZTUK WIZUALNYCH

Pojęcie sztuki wizualnej jest „otwarte” wobec rzeczywistości kulturalnej. W proponowanej ramie myślowej powstaje ono w kontekście badania najnowszej sztuki i niezbędnego budowania jej dokumentacji, bez których (traktowanych łącznie) mogłoby nie przetrwać wiele utworów. Poznanie w świetle współczesnej krytyki sztuki często obarczone jest defetyzmem, który być może bierze się z przesycenia stanem chaosu i czarnowidztwem mediów. Według linii myślowej tu proponowanej **potrzebę namysłu nad wartościami uzasadnia zatem nie tylko stan bieżący sztuki, ale przede wszystkim myślenie o przyszłości, w tym opracowaniu oparte na filozofii ochrony wartości dziedzictwa.** Rozważania oparte są na założeniu, że egzystencja kulturowa ma swoje lustra na każdym etapie rozwoju człowieka, od paleolitu do współczesności. Obecnie brakuje kompetentnego opisu spuścizny sztuki najnowszej wraz z próbą jej wartościowania przy bardzo istotnym rozróżnieniu wartościowania sztuki od sytuacji na rynku sztuki. Inicjatywy badania rynku są regularnie podejmowane i na ogół mają charakter komercyjny poprzez ankietowanie określonych galerii i sprzedawców. Ciekawe, że jednocześnie typowo komercyjne podejście do świata własności dzieł sztuki jako gwarancji dobrego umieszczenia kapitału dodaje gratis dobrostan właściciela jako bohatera swojej epoki⁵. Nie zajmujemy się przeto pieniędzmi i sukcesem komercyjnym mającymi swoje odbicie w cenach dzieł sztuki.

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania **tezą poniższego opracowania jest niezbędność współczesnego opisu wartościowania sztuk wizualnych a dalekosiężnym celem jest przedstawienie opisu na linii czasu doprowadzonej do umownego „dzisiaj”, a także próba hierarchii wartościowania dziedzictwa sztuki.** Jest to pora by wprowadzić rozważania o wartości i przyszłości sztuki dokonane w świetle ram współczesnego wartościowania sztuk wizualnych jako ważnego elementu dziedzictwa kultury. **Na szczęście dla różnorodności form z filozoficznego punktu widzenia „wartość dzieła sztuki” jest terminem złożonym.** Oznacza cechy określane w zależności od *individuum*, a równocześnie podkreśla, że jest „dobrem”. Mówimy zatem, że obiekt ma wartość i jest dobrem⁶. Atrakcją sztuki, której sztywniej definicji nie

oczekujemy, wydaje się jej niedowiedzenie dające odbiorcy szansę na własny odbiór jej wartości. Według Władysława Tatarkiewicza **sztuka jest „odtworzeniem rzeczy, bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania – jest zdolny zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać”**⁷. W tym zasobie współczesne sztuki wizualne mają prawdopodobnie najbardziej różnorodny charakter, co czyni ich opis ekwilibrystyką wśród lawiny opisów i publicystyki obecnych w instytucjach. Dzięki ciągłej aktywności galerii i nowych instytucji, szeregu międzynarodowych biennale znamy obraz sztuki, czy też artworldu cytując termin za Arthurem Danto⁸. Od kilku dekad obejmuje on sztukę konceptualną, ready-made i inne nowe formy, które zdominowały piśmiennictwo dotyczące spuścizny XX wieku i weszły do krwioobiegu dziedzictwa.

Niebezpieczeństwa zmian w sztuce przedstawia Łukasz Guzek: „W konsekwencji, rozpuszczając sztukę w praktyce zewnętrznej (wobec sztuki), pozbawimy się (my, historycy sztuki) swojego przedmiotu: dzieła sztuki rozpatrywanego jako forma. Poniekąd ten proces już się dokonuje. Kuratorskie metody opracowywania sztuki dokonują jej konwersji na „literaturę”. Angażowane są rozmaite dyscypliny wiedzy, z których budowana jest interpretacja. Jednak pomija się samą sztukę. Jest to zrozumiałe z punktu widzenia potrzeb instytucjonalnego systemu promocji sztuki i artystów oraz z punktu widzenia, wyimaginowanej często, społecznej użyteczności sztuki (z czego rozliczane są instytucje publiczne). Jednak skutkiem jest to, że ogromna część tzw. dyskursu sztuki nie jest o sztuce (nie rozpatruje sztuki jako formy wizualnej). Kuratorskie podejście do sztuki pokazuje więc słabość uznania za kontekst sztuki całości świata zewnętrznego, gdyż grozi to utratą z pola widzenia samej sztuki”⁹. W ostatnich dekadach zepchnięto na margines zainteresowań samą sztukę, nastąpiła **ryzykowna sytuacja utraty roli artystów**, która jest potęgowana przez dzisiejszą praktykę kulturalną. Funkcjonuje potężny nacisk i siła oddziaływania jaką sprawiają mieszane czynniki, takie jak polityka, mocny nurt ekonomiczny, moda, snobizm, wreszcie media i reklama, które w zakresie sztuki na ogół obłudnie nie przyznają się, że są handlowe w charakterze.

Tymczasem poznanie naukowe wiedzie od heurystyki odkrywającej przedmiot badań poprzez hermeneutykę – jak interpretować pozyskany materiał podstawowy i pomocniczy. Umiejscowienie artefaktu ma miejsce we właściwym mu kontekście i systemie artystycznym i ma wieloraki charakter poprzez morfologię i poetykę, ideologię i technologię dzieła. W rezultacie wiodącej roli informacji w postrzeganiu świata za pomocą mediów przekazu **dotychczasowa triada: „twórca – dzieło – odbiorca” ustępuje miejsca mechanizmowi promocji: „twórca – prezenter – odbiorca”**¹⁰. W tej nowej sytuacji rola „prezenterów” ma ogromne znaczenie dla bieżącej sytuacji, ale może nie sprawdzić się w przyszłości. Niekiedy ostentacyjny rozgłos medialny i wyśrubowana cena są „newsami” powodującymi skoki karier artystycznych¹¹. Powstaje obraz sztuki daleki od jej rzeczywistości. Równocześnie z rosnącą rolą informacji powstała tzw. **instytucjonalna historia sztuki**, której będąc obserwatorem, można nabrać wątpliwości do jej ponadczasowego znaczenia¹². W relacji z reklamą, nawet dobre instytucje sztuki zaczęły poprzez uprawianą politykę pełnić swą wiodącą rolę, selekcję autorów i obiektów¹³. Niesie to za sobą szereg konsekwencji, jak m.in. nacisk mający u źródła **znaczącą rolę kuratorów sztuki współczesnej**. Rozmiar tego nowego zjawiska sprowokował rozszerzoną funkcję kuratorów w całym spektrum ich możliwości, od dążenia do dominacji po redukcję rozumianą jako edukacja „Frankensteinów” nowej rzeczywistości na polu sztuki¹⁴.

Dziś dochodzi do pełnego głosu różnorodność sztuki świata, która jednak w instytucjach publicznych w dużej mierze naśladuje nurty zachodnie w sztuce globalnej, mówi się powszechnie o nowych trendach, jak LGBT, kolonializm w zarówno tradycyjnych jak i nowych formach sztuki¹⁵. Sztuka w ujęciu zachodniej cywilizacji wprawdzie jest bardzo różnorodna, ale w zasadzie dychotomiczna, z jednej strony klasyczna w swych tradycyjnych dyscyplinach, często wtórna wskutek powtórzeń, a z drugiej strony niby nieograniczona w swych nowych formach, ale dla sukcesu w współczesnej jej krytyki także pełna kalek znanych pomysłów, naśladownictwa, jałowej publicystyki. Niemniej z każdym rokiem staje się bardziej tożsama w swym charakterze, jak dowiodło 56 Biennale w Wenecji nie tylko zatytułowane „All the Worlds Futures” w 2015 roku, ale i odmienne od dotychczasowych. Czy te wybory zdadzą egzamin w przyszłości? Nie ma jednoznacznej odpowiedzi, jak pokazują to meandry dziejów, tak jak obecna zagmatwana sytuacja. Podjęcie tak ryzykownej akcji, jaką jest wartościowanie sztuki i kryteriów jej ochrony dla przyszłych pokoleń wiąże się z przekonaniem, że jest czas na zainicjowanie małej rewolucji mentalnej¹⁶.

ŹRÓDŁA SZTUKI NA LINII CZASU

Inspirujące dla współczesnych interpretatorów kultury staje się cofanie granic czasowych wiedzy o sztuce. Niedawno odkryta sztuka prehistoryczna całkowicie zmienia naszą wiedzę o nas samych, cofa ją trzykrotnie dalej do 100 000 lat wstecz i powoduje ponowne rozważania istniejących teorii o początkach i sensie sztuki. Najstarsze palety świata, muszle pełne pigmentów i spoiwa znaleziono w grotach Blombos w RPA. Nowo odkryte, tajemnicze sanktuaria sztuki powstały kilkanaście tysięcy lat wcześniej (!) niż dotąd znane grotty Lascaux, Altamira z okresu Magdaleńskiego. W odkrytej niedawno grocie Chauvet w południowej Francji datowanej od 29 700 do 32 400 lat wstecz, jak i w grotach na innych kontynentach, jak odkryte w roku 2014 na Sulawesi w archipelagu wysp indonezyjskich datowanych ok. 34 000 lat wstecz, stwierdzono podobne w formie utwory, malunki, rysunki, odrysy dłoni. Stanowią one zdaniem antropologów dowód, że twórczość była wyrazem rosnącej świadomości ludzkiej równoległe na całym globie, o czym dotąd nie wiedziano. Zatem nie w drodze romantycznych dedukcji i „esencjalizmu”, ale na podstawie twardych faktów wynikających z odkryć archeologicznych możemy stwierdzić, że **sztuka jest wynikiem naturalnych instynktów człowieka od pradziejów i zmieniła człekokształtnego w człowieka, a trwa tak długo jak ludzkość.** W świetle antropologii kulturowej los sztuki, jej przeszłość, obecna specyficzna sytuacja i przyszłość kultury sztuki są otwartą księgą, w której zapisy zmienia czas i to aż od paleolitu¹⁷. Dochodzi do tego bardzo znamienity fakt w historii ludzkości, że kultura i sztuka zostawiały ślady nawet wówczas, gdy ginęły światy pozornie silnych cywilizacji. W tym świetle **sens ochrony wartości dziedzictwa miał, ma i będzie miał znaczenie na każdym etapie cywilizacji.**

Świat XXI wieku staje się mniejszy i mniejszy dzięki informacji, łatwości podróżowania, komunikacji internetowej. W rezultacie **coraz bliżej nam do świata różnorodnych kultur, łatwiej poznajemy inne idee, sztukę**, co dotąd nie miało miejsca. Jednak optymizm poznawczy ustępuje wobec obecnej sytuacji społecznej, która daleka jest od stabilizacji. Szczególnie wyrazisty staje się **kryzys hegemonii kultury zachodnioeuropejskiej**, który w naturalny sposób wywołuje zastanowienie nad przyszłością jej właściwych wartości¹⁸. Nadto powszechnie wiadomo o przełomie cywilizacyjnym i nowych mediach, które zmieniają oblicze sztuki, podobnie jak konflikty, jakkolwiek zmiany w sztuce nie zawsze idą w parze z datami, przyjętymi jako przełomowe.

Interpretacje sztuki zracjonalizowano w czasach Oświecenia, w wieku rozumu powstały terminy będące kamieniami milowymi naszej wiedzy jak „kultura”, „cywilizacja”, „estetyka”, „sztuki piękne”. Tak wrosły w nasz odbiór świata, że wydają się prastare a nie zaledwie powstałe niewiele ponad trzysta lat temu. Jednak w tymże wieku rozumu stracono przy okazji szansę na obiektywność ocen za sprawą wprowadzenia sztywnego kanonu dyscyplin artystycznych, swoistego szufladkowania dzieł i celów twórczości, zapomnienia o emocjach i zmysłach. Tradycyjnie myślący odbiorcy nadal stosują termin „sztuki piękne”, nie zważając, że piękno nie jest obowiązującym kryterium dla sztuki, ani że przyjął się w połowie wieku XVIII za sprawą Charlesa Batteux¹⁹ w odniesieniu do malarstwa, rzeźby, muzyki, poezji, tańca za zbliżone uznano architekturę i wymowę. W nazwie zawarty był podstawowy wyznacznik, wymienione „sztuki piękne” powinny charakteryzować się pięknem – ładem, wewnętrzną harmonią, logiką, poza tym powinny naśladować rzeczywistość. Ciekawe, że wprowadzono kanony mimo rodowodu estetyki jako „odczuwania” w teorii Aleksandra Baumgartena²⁰. Od XVIII w. gorące dyskusje towarzyszyły wartościowaniu spuścizny w rodzących się kolekcjach publicznych.

Niepokoje rewolucji francuskiej sprzyjały wandalom i działalności tzw. „burzymurków” pałaców i kościołów jako rodzaju ludowej zemsty. Nastąpił czas edukacji dzięki publikacjom encyklopedystów a wartościowanie i systematyzacja celów towarzyszyły pracy organizatorów historycznych struktur ochrony dziedzictwa. **Oświeceniowa myśl pozwoliła zorganizować życie społeczne, stanowiła podwaliny wartościowania w nowoczesnej konserwacji opisane w *Capitolato* sir Edwardsa, opiekuna sztuki weneckiej.** Oświecenie ma konstruktywne znaczenie dla rozwoju cywilizacji Zachodniej, niemniej w sztuce trafia w konfrontacji z rzeczywistością na pola minowe od ponad dwustu lat. Nie zdaje egzaminu od wyzwolenia ideowego Romantyzmu, uwolnienia sztuki ze sztywnego gorsetu reguł w zakresie estetyki i technik artystycznych. Za sprawą dominanty kategorii racjonalnych wprowadzanie emocje i zmysły towarzyszące sztuce odeszły na plan dalszy, ale przynajmniej wolność artystycznej wypowiedzi stała się faktem. Neoklasyczna interpretacja wartościowania oprócz estetyki i ekspresji dzieł zawierała wprawdzie uwzględnienie wartości pamiątkowej, historyczność

dziedzictwa i patynę, ale w oparciu o dane i zachowane obiekty. Odłożono na bok syntezę sztuk a z czasem ich synergię sprowadzono jedynie do wagnerowskiej *Gesamtkunstwerk*. **W konsekwencji racjonalnej wizji sztuki w końcu XIX w. zaczęto używać termin „wartość” wraz z dezyderatem naukowym, by tę wartość badać. Badanie historii wraz z tak pojętym wartościowaniem stanowią podwaliny historii sztuki, dzisiaj wszechobecnej a wszak dopiero wówczas narodzonej i z trudem poddającej się ewolucji w kolejnych stuleciach.**

Współcześnie badanie wartości i potencjalnej spuścizny sztuk wizualnych ma charakter wielodyscyplinarny. Zakres badań jest otwarty tak jak obraz współczesnych sztuk wizualnych. To powoduje, że cechy wartości współczesnej sztuki jak i dawnej, czyli obecnego dziedzictwa, są otwartym zbiorem, trudnym do zdefiniowania. W konsekwencji tak szeroki zakres badań wywołuje konieczność jego profesjonalnego rozpoznania metodami wielo-kryterialnymi właściwymi dla ochrony dziedzictwa, które z natury są dalekie od jednej dyscypliny. Wraz z upływem lat **wartościowanie dziedzictwa kultury można porównać do nadal otwartego zapisu idei, różnorodnych kultur i cywilizacji**²¹. Zapis wartości sztuki jest konstruowany przy wyjściu z założenia, że uświadomienie wartości i nadanie sensu kolekcjonowaniu chroni dziedzictwo kultury przed zniszczeniem²². Ma też funkcje uniwersalne, bowiem odczytując sensy istnienia sztuki i dziedzictwa kultury, znajdujemy się w samym sercu zagadnień humanistycznego uniwersum, w którym żyjemy i w którym chcielibyśmy, aby było warto żyć.

WSPÓŁCZESNE ROZUMIENIE DZIEDZICTWA SZTUKI ZA POMOCĄ WIELU KRYTERIÓW

Obecnie wartościowanie współczesnej sztuki jako dziedzictwa stało się bardziej złożone niż dotąd, gdy rozpatrujemy je **w świetle nowego rozumienia znaczenia dziedzictwa, łączącego spuściznę kultury i natury, w tym dziedzictwo materialne, niematerialne i digitalne.** To nowe rozumienie dziedzictwa, aspirujące do obiektywnego opisu rzeczywistości XXI wieku, zostało decyzjami wielu gremiów światowych przyjęte w skali całego świata, niezależnie od stref wpływów politycznych i innych²³.

W obiektywnym rozumieniu wartości sztuki jest pomocna jest teoria zachowania artefaktów kulturowych, która przy indywidualnym podejściu do dzieła sztuki składa się z elementów o różnych źródłach. Współcześnie termin „ochrona” oznacza wprowadzenie środków mających na celu zachowanie, chronienie i pogłębianie różnorodności form wyrazu kulturowego. Czynne działanie rozumiane jako „chronić” oznacza wprowadzać wspomniane środki²⁴. Nie deprecjonując żadnej z kultur mamy szczęście w naszym kręgu kulturowym znać od dawna i kultywować rozważania utrzymane w duchu historycznego relatywizmu z XX wieku szkoły wiedeńskich teoretyków - Aloisa Riegla²⁵, Maxa Dvořáka²⁶. Z kolei anglosaskie tradycje odwołują się do myśli Johna Ruskina. Estetyczna teoria Cesare Brandiego²⁷ odgrywa wiodącą rolę w edukacji konserwatorów na całym świecie. Rozpoznanie dzieła według Brandiego polega na bi-polarnej identyfikacji dzieła sztuki w jego fizycznej materialnej postaci oraz interpretacji estetyczno-historycznej. Ten klasyczny kanon teorii dotyczy w głównej mierze tradycyjnych dyscyplin artystycznych, które mają wspólny mianownik w postaci ochrony wartości oryginałów i teorii prymatu konserwacji nad restauracją. Stał się podstawą Karty Weneckiej w 1964 jako dokumentu normatywnego ratyfikowanego przez prawie wszystkie państwa świata. Wprowadzono zasady Karty w życie w latach sześćdziesiątych XX w. Zgodnie z nimi w wyniku rozwoju społecznego nastąpiło stopniowe upodobnienie się różnych społeczeństw w odczycie wartości dziedzictwa i także w doktrynie ochronie zabytków. Do lat dziewięćdziesiątych XX wieku stosunek do wartości dziedzictwa kulturowego osadzonego w zachodniej cywilizacji opierał się na świadomości prymarnego znaczenia materialnych oryginałów: „Autentyzm dzieła sztuki jest istotą wszystkich cech transmitowanych od początku jego istnienia, od materialnych świadectw trwania poprzez ciąg zdarzeń w jego historii. [...] Autentyzm odnosi się do istnienia sztuki w czasie i przestrzeni, jego unikalnej egzystencji w miejscu, dla którego zostało stworzone. Obecność oryginału jest nadrzędna dla koncepcji autentyczności. Podczas gdy reprodukcja techniczna nie ma bezpośredniego wpływu na dzieło, twierdzi się, że jakość i autentyzm dzieła zawsze na tym traci”²⁸. Globalizacja stała się faktem i to mimo znaczących różnic między społeczeństwami, które nabrały ostatnio wyrazistości.

WSPÓŁCZESNY CZAS ZMIAN W OBRAZIE KULTURY

Nowożytne widzenie wartości sztuki poprzez dogmat autentyzmu materii charakterystyczne dla zachodnio-europejskiej kultury uległo rozszerzeniu wobec różnorodności kulturowej po opublikowaniu tzw. Dokumentu z Nara o autentyzmie w 1994 roku²⁹. Dotyczy to dzieł z Dalekiego Wschodu, ale przez analogię także spuścizny całej kultury światowej, w tym sztuki współczesnej, w dużym stopniu nietrwałej. Przed laty piękną metaforę *imaginarium* przedstawił André Malraux w monumentalnym esej o sztuce *Przemiany bogów*. W trzecim tomie zatytułowanym „Ponadczasowe”, który dedykował sztuce nowoczesnej, przedstawił swe analizy na polu wartości, łączące się z tym, co ponadczasowe. W muzeum wyobraźni (*imaginarium*) nazwał formy sztuki podporządkowujące to, co zewnętrzne najwyższej prawdzie cywilizacji w sposób ponadczasowy. Twórczość artystyczna uzyskała najwyższy status w opinii Malraux: „zapewne dlatego obdarzyliśmy przedstawienia nazywane dziś dziełami sztuki życiem niezależnym od czasu chronologicznego, jak w przypadku nadprzyrodzoności, wieczności, nieśmiertelności. Rzeczą nową jest to, że, że sztuka nie zawdzięcza już swej ponadczasowości duchom, Bogu, umarłym, pięknu, ale twórczości artystycznej”³⁰. To wówczas nowe i nośne przesłanie wyprzedzało o dwadzieścia lat zmiany wprowadzające prawną ochronę wartości niematerialnych. Dopiero w 2003 roku opublikowano Konwencję UNESCO o Dziedzictwie Niematerialnym³¹, mającą od 2011 roku status obowiązującego aktu prawnego w Polsce³².

JAK BYĆ ODPOWIEDNIĄ OSOBĄ BY PRZYJĄĆ ODPOWIEDZIALNOŚĆ?

To przełomowy moment dla niniejszych rozważań, gdy przedstawiamy takie pytanie, które rzadko przychodzi do głowy osobom odpowiedzialnym za ferowanie wyroków i kolekcjonowanie sztuki. Zmiany najnowszej sztuki wizualnej, w tym m.in. instalacji, nie mieszczą się w dawnym kanonie ocen sztuki. Skutkuje to niefrasobliwością na polu wartościowania, akceptacją dla zakupów czegokolwiek od ulubionego autora, prac często nietrwałych, co do których nawet nie podjęto profesjonalnej rejestracji, wywiadu z artystą o jego intencji i idei prac. Widać w magazynach i galeriach jak brak odpowiedzialności skutkuje natłokiem śmieci, resztek nieznanej świetności dzieł. Daje to doraźną satysfakcję zakupującym osobom, ale jest całkowicie nieprofesjonalne. Akwizycja zakłada wywiad z artystą i dokładne rozpoznanie dzieła a także możliwości instytucji w zakresie jego zachowania, np. wykonania replik nietrwałych dzieł o ile jest zgodna z intencją autorów, emulacji, powtórzeń wirtualnych dzieł. Wystawianie prac powinno być oparte na dokumentacji oryginału i zdefiniowane przez artystę-twórcę społeczne poczucie kultury, zbiorową pamięć, stosunek do wspólnych obowiązków poprzez respektowanie prawa autorskiego (w Europie chroniącego prawa autora 70 lat po jego śmierci). William Real przestrzega przed błędami: „Kontrowersyjne w dziedzinie sztuki jest silne przywiązanie do etyki autentyzmu, oryginału i historycznej poprawności, co nie nadąża za efemerycznym charakterem sztuki instalacji. Oryginalny obiekt jest uświęcony, wszystko, co go zastępuje, wymienia, czy nie pochodzi ze stanu oryginalnego staje się tematem *tabu*. W instalacjach, które są każdorazowo odtwarzane może zaistnieć sytuacja, że żaden „oryginalny” element nie zostanie użyty przy kolejnej re-instalacji - architektura, przestrzeń, światło, elementy elektroniczne, media, rekwizyty dźwiękowe, czy wizualne”³³. Naprzeciw zrozumieniu zmian dotyczących pytań o dzieło i jego znaczenie dla kultury formujemy oceny w kontekście wiedzy zewnętrznej. W XXI wieku prym w wartościowaniu mają nauki społeczne i ekonomiczne, odległe od humanistyki, ale wnoszące idee udziału społeczeństwa w myśli o zachowaniu dziedzictwa³⁴. Niestety pułapka tkwi w ich prymitywnej postaci, gdy funkcjonuje „etyka pieniądza” i prymat rynku. Salvador Muñoz Viñas wskazał też na słabości systemów społecznych w postaci konfliktu *stakeholders*, czyli interesariuszy mających reprezentować społeczeństwo w ramach „zrównoważonego rozwoju społecznego”³⁵. Wobec nacisków na stronnice decyzje obroną są normy prawne i rola etyki, edukacji i udziału „społeczeństwa obywatelskiego”, postulat „partycypacji społecznej”. Zasady te jawią się mgliste, a przede wszystkim brakuje rozeznania w stosunku do spuścizny kulturowej. Nic zatem dziwnego, że proporcjonalnie do ilości instytucji kulturalnych „sztuki, którą jest wszystko”, alarmująco wzrasta potrzeba wielodyscyplinarnej rewizji wartościowania

Tabela1.

Określenie kryteriów i ram wartościowania/oceny (patrz przepis 37)

OPRACOWANIE BADAWCZE OBIEKTU/UTWORU SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ					
Motyw dla wartościowania (np. akwizycja, rejestracja obiektu, nota):					
Ramy odniesienia dla wartościowania plus argumentacja (w razie potrzeby używać ram odniesienia jako przewodnika):... Przeprowadzone przez: (osoba, zespół):... Data:....					
Określenie kryteriów i ram wartościowania/oceny. (Opis warunków, które obiekt, utwór, kolekcja lub subkolekcja muszą spełnić, aby jej wartość była oceniona jako wysoka, średnia lub niska - na podstawie przeanalizowania poniższych kryteriów)			Wartościowanie - ocenę zaznaczonej jako „X”, może towarzyszyć szerszy opis w aneksie		
Kryteria		Pytania pomocnicze	Niska	Średnia	Wysoka
Cechy	Całokształt (kompletność, jedność, spójność, integralność i autentyczność koncepcji, prawdziwość kontekstu)	Czy obiekt/kolekcja składa się z części, które razem tworzą całość? W jaki sposób? Czy całość jest kompletna? Czy integralność sztuk wizualnych pozwala na przekaz wartości zgodny z intencją twórców.			
	Stan zachowania (stan, nienaruszenie, autentyczność i integralność materii)	Czy obiekt/kolekcja jest w dobrym stanie, czy jest kompletny, czy jest w oryginalnym stanie, czy nadaje się do ponownego użycia?			
	Pochodzenie (dokumentacja, historia życia – tzw. biografia obiektu, źródło, rodowód)	Czy pochodzenie obiektu/kolekcji jest znane, udokumentowane, wiarygodne?			
	Rzadkość i reprezentatywność (unikalność, wartość wzoru, prototyp, wzór typu)	Czy obiekt/kolekcja jest unikatowy w skali światowej, krajowej lub kolekcji? Czy jest dobrym reprezentantem pewnej epoki, miejsca, stylu, ruchu, użytkowania lub społeczności?			
Zagadnienia kulturalne i historyczne	Historyczne (biografia ogólna i kontekst powstania, historia społeczna, naturalna, technologiczna, naukowa)	Czy istnieją powiązania z konkretną historyczną osobą, grupą, wydarzeniem, miejscem, działalnością? Czy istnieje związek z konkretnym okresem, procesem, tematem, rozwojem, duchem czasu lub stylem życia?			
	Artystyczne (historia sztuki, historia architektury, projekt, wykonanie, dekoracyjność)	Projekt, koncepcja, wykonanie, konstrukcja, technologia, kreatywność. Czy obiekt /utwór/kolekcja reprezentują pewien styl, nurt, są typowe dla artysty?			

	Wartość informacji (nauka, badania, dokumentacja, odniesienia, wywiady, zeznania, archiwalna)	Czy obiekt/kolekcja przechowywany jest z powodu informacji, jakie w sobie zawiera i które mogą być badane?			
Zagadnienia humanistyczne, socjalne i społeczne	Społeczne (społeczność, duchowość, religijność, polityczność, symboliczność, społeczeństwo, rola dla tożsamości)	Czy obiekt/kolekcja spełnia historyczną lub aktualną pewną funkcję dla danej grupy lub społeczności? Jakiej? Czy nadal istnieją grupy, które mają szczególne przywiązanie do obiektu? Czy ma aktualne znaczenie społeczne, religijne, polityczne? Czy obiekt obecnie odgrywa decydującą rolę w tożsamości grupy?			
	Percepcja (estetyka w przypadku obiektu materialnego, opis ekspresji, emocje, zmysły, powiązania)	Czy obiekt/utwór/kolekcja ma specyficzne wartości artystyczne, estetyczne? Czy wywołuje pewne zbiorowe doświadczenia? Czy emanuje szczególną atmosferą? Czy wywołuje emocje? Czy odgrywa szczególną rolę w			
		zmysłowym odbiorze?			
Użytkowanie/zastosowanie	Muzealne funkcje (prezentacja, edukacja, badania naukowe)	Czy obiekt/utwór/kolekcja odgrywają szczególną rolę w wystawie? Czy są obecnie prezentowane w celach poznawczych, wykorzystywane do celów edukacyjnych, badawczych? Czy są przedmiotem publikacji?			
	Gospodarcze (kapitał obrotowy, finansowe, relacje z otoczeniem-PR, korzystne efekty uboczne-spin-off, turystyka, reputacja)	Czy obiekt/utwór/kolekcja generują przychody dla organizacji? Czy przyciągają widzów? Czy odgrywają decydującą rolę w profilu i reputacji galerii, organizacji, instytucji?			
Dodatkowe kryteria. ANEKSY					

dziedzictwa kultury i współczesnych sztuk wizualnych. Nikt nie jest wyrocznią doskonałą i dlatego wobec dylematów wartościowania mogą być przydatne modele, jak ten przedstawiony poniżej.

O metodzie w praktyce. Proponowana struktura wartościowania sztuki współczesnej Remedium na obecny chaos i ryzyko utraty najnowszej sztuki jest wartościowanie jak najobiektywniej opisujące utwór sztuki wizualnej, które jest potrzebne na wszystkich polach kultury. Wartościowanie jest szczególnie żywotną potrzebą w praktyce działań instytucji kulturalnych, zwłaszcza nim zapadnie decyzja o włączeniu dzieła do kolekcji. Często bywa, że rejestrowanie obiektu dotyczy zastanego stanu danej kolekcji, często zdegradowanej przez czas lub należącej do przebrzmiałej mody i gustu kuratorów. Takie wartościowanie to bardzo trudny proces, w którego realizacji pomaga niedawno opublikowany przewodnik wartościowania w kolekcjach i muzeach holenderskich. Przedstawiła go Holenderska Agencja Dziedzictwa w publikacji *Assessing Museum Collections Collection, valuation in six steps*³⁶. W oparciu o zebrane doświadczenia opracowano kilka kryteriów rozpoznania dzieła/utworu sztuki współczesnej i jego wartości, charakteru zniszczeń a także wprowadzono trzystopniową ocenę wartości w kolekcji. Zadania te wartę są cierpliwej analizy. Krok po kroku poznajemy dzięki rozpatrywaniu cech określonego dzieła sztuki to, jak wywoływane są tematy i jak funkcjonują przemyślane etapy prowadzące do racjonalnej oceny zbiorów sztuki najnowszej. Mimo obcej humanistom formy tabeli, następuje tu uzasadniony proces wielodyscyplinarnego badania i wartościowania i stopniowo wyłania się hierarchia wartości (w prawej rubryce, akurat w tym modelu w trzystopniowej skali ocen).

Uważne rozpoznanie wartości sztuki następuje tropem analizowania kolejnych rubryk kwestionariusza i wymaga erudycji, znajomości reguł funkcjonowania sztuki w środowisku a nawet wyczucia spraw rynku i marketingu. W aneksach jest miejsce na dokumentację sztuki, która ma wartość nie do przecenienia. W ramach „określenia kryteriów i ram wartościowania/oceny” to najczęściej konserwator lub kurator, jako opiekun sztuki nowoczesnej i współczesnej, pełni funkcje rejestratora o ile jest po wielodyscyplinarnym przygotowaniu do tego zdania. Jeśli nie ma osoby tak wykształconej podejmowanie decyzji odbywa się w szerszym gronie. Ostatni akapit pt. „Dodatkowe kryteria” daje miejsce na opisy nietypowości utworu. Można kategorie ocen rozważać posługując się proponowanym poniżej przez autorkę tego opracowania zestawieniem dwóch generalnych kategorii wartościowania (poniżej) w odniesieniu do obiektu/utworu sztuki współczesnej.

O METODYCE. SZERSZE ROZWAŻANIA TEORETYCZNE O SYSTEMIE WARTOŚCIOWANIA

Nadanie wartościowaniu wymiaru ponadczasowego i mniej doraźnego niż powyżej przedstawione rozpoznanie i budowanie kolekcji sztuki wizualnej sprowadza rozważania do heurystyki i hermeneutyki sztuki. Mając je w pamięci każdorazowo ważna jest racjonalna komunikacja i dialog, otwartość w ocenach i negocjacjach. Ramy tego opracowania skłaniają do przedstawienia współczesnego kontekstu wartościowania w dwóch kategoriach i także ich subkategoriach zgodnie z cyklem hermeneutycznym. To system wartościowania oparty o dwieście lat tradycji myślenia w tym zakresie, ale biorący pod uwagę obecne realia, przedstawione w dwóch generalnych kategoriach, które wzajemnie się uzupełniają:

- podstawowe to **wartości kulturowo-historyczne**,
- oraz z drugiej strony **wartości społeczno-ekonomiczne**.

To synteza dwóch spojrzeń, z jednej strony dająca walory widzenia humanistycznego a z drugiej bardziej spojrzenia uzasadnionego praktyczną sytuacją ochrony dziedzictwa w skali zarówno globalnej jak i lokalnej, zależne od ich dynamicznych zmian.

Zamiast ciągłego opisu i odwołań do licznych opracowań zagadnienia są ujęte poniżej w ramy tabeli. Jakkolwiek takie ujęcie kłóci się z charakterem humanistycznych opracowań, ale mając odwołania do licznej literatury (patrz przypis 36) daje możliwość operowania porównaniami i wyzwala aktywność odbiorcy. W zastosowaniu obie kategorie rozpoznania i wartościowania przeplatają się i wiele zależy od ich wielo-kryterialnej analizy. Zatem tabela jest pomyślana jako propozycja partycypacji, jest kluczem i otwiera księgę interpretacji.

Tabela2.

Wartości kulturowo-historyczne w sensie ponadczasowym oraz współczesne wartości społeczno-ekonomiczne.

WARTOŚCI KULTUROWO-HISTORYCZNE	WARTOŚCI SPOŁECZNO-EKONOMICZNE
Wartość artystyczna: zakłada się, że wartości artystyczne ujawniają się odbiorcy w wyniku procesu poznania dziedzictwa; Obok uznanych społecznie wartości istnieje względna wartość artystyczna - zgodność z współczesną wolą twórczą.	Wartość ekonomiczna dziedzictwa jako źródła: - dobrostanu społecznego, - turystyki kulturowej, - zapewnienia miejsc pracy. Kompleksowe rozumienia dziedzictwa kultury, natury i dziedzictwa cyfrowego w rozwoju społeczno-ekonomicznym.
Wartość estetyczna: - w tym estetyczna i edukacyjna wartość dawności, - spełnianie aspektów współczesnej estetyki (atrakcyjność wizualna), i in.	Wartość edukacyjna dla rozwoju społecznego: - dziedzictwo jako dowód ciągłości rozwoju i dowód potrzeb jego zapewnienia, - budowa poczucia społecznego dobrostanu.
Wartość historyczna: - ochrona historycznego charakteru stref, w tym wartość pamiątkowa (miejsce pamięci ważne dla historii i wizerunku miejsca), - historia idei i ludzi (pamięć ludzka), - narodowa wartość, - wartość misyjna (edukacyjny przekaz „przeszłości dla przyszłości”), i in.	Wartości społeczne: - poznanie, wzbogacenie wiedzy dla rozwoju społecznego, - wartość zachowania regionalnej i lokalnej specyfiki, - zapewnienie miejsc pracy, - wartość informacji i „rynkowa” dla emulacji i odtworzeń świadectw historycznych wydarzeń, bitew i in.
Wartość tożsamości i identyfikacji: - rola dziedzictwa kulturowego w tożsamości społeczeństwa, zarówno globalnej, regionalnej, jednostkowej, - rozwój osobisty.	Wartości funkcjonalne: - użytkowość, - jako dokumentu działalności człowieka w przeszłości; pomysłu i wykonania, i in., - miejsca pracy.
Wartość naukowa: znaczenie badań, odkryć, wartość technik i technologii (heurystyka w twórczej myśli, znaczenie odkryć i nowych teorii)	Wartości społeczne dla zwiększenia udziału społeczeństwa w relacjach z dziedzictwem, partycypacji w sztuce (<i>reflective society</i>), wpływ wartości dziedzictwa na modele turystyki.
Wartość autentyczności: - holizm we współczesnym rozumieniu całego bogactwa znaczenia autentyzmu – materii/lub idei (podst. Dokument z Nara), - wiarygodność dziedzictwa na polu dziedzictwa materialnego, nie-materialnego, cyfrowego, Konwencja UNESCO 2003, - zagadnienia podejścia partycypacyjnego	Wartość „produktu kulturowego” -budowania tożsamości przez: - wartość regionalną, polityczną, - wartość dla grup mniejszościowych, - cyfrowe odtworzenia sytuacyjne historii dla turystyki kulturowej, - zdolność do reprodukcji (oddziaływanie masowe).
do wartości dziedzictwa.	
Wartości emocjonalne: - dla wywołania wrażenia w sensie estetycznym lub historycznym, wywoływanego przez obiekt (<i>feeling</i>), - prowokowanie empatii i zrozumienia, ciągłości kultury (<i>genius loci</i>).	Wartości społeczno-operacyjne: - przydatność dla twórcy i odbiorcy we wzajemnej aktywności, - potencjalna wartość dla przyszłej eksploatacji i generowania wartości.
Wartość dokumentalna: - jako dowodu, dokumentu działalności człowieka w przeszłości (pomysł i wykonanie), - wartość archiwalna dla zachowania kultury materialnej, techniki, wartości idei politycznych, wartości regionalnej i in.	Wartości społeczno-administracyjne: dla organizowania form życia społecznego dla różnych generacji i grup edukacyjnych - od przedszkola do seniorów, do celów relaksacyjnych, rehabilitacyjnych

Integralność - oznacza kompletność w odniesieniu zarówno do obiektu i jego aspektu historycznego. Określenie jej pozwala odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu (jak dobrze) oceniany obiekt reprezentuje dany okres lub temat.	Wartość indywidualnego symbolu dla budowania wizerunku i znaku towarowego np. osoby, produktu, miejscowości, regionu, - przez związek z wydarzeniem historycznym, tradycją lub postacią (<i>association</i>).
Wartości w zakresie kreatywności, dzieła ludzkiego geniuszu twórczego o artystycznym lub technicznym charakterze, w sztuce użytkowej styl obiektu (<i>design</i>), tu także - wartość rzadkości, unikalność, wyjątkowość.	Wartość nowości. Zaskakujący charakter sztuki, która spełnia naturalne ludzkie przyjemności i zaspokojenie zaciekawienia, wartość atrakcji, znaczenie dla zarządzania zmianami.
Wartości kultury w przestrzeni: położenie obiektu (<i>location</i>), projekt w sensie układu elementów tworzących formę, plan, oddziaływanie struktury dzieła na przestrzeń, fizyczne otoczenie obiektu (<i>setting</i>).	Wartości kultywowania rzemiosła lokalnego; umiejętności rzemieślniczych danej kultury w danym okresie (<i>workmanship</i>), kontynuacji naturalnego charakteru otoczenia, związków człowieka z materiałem, z którego wykonano obiekt w danej epoce (<i>materials</i>).

Po raz pierwszy powyższe skrótowe opracowanie proponowanej teoretycznej struktury wartościowania prezentowane było na *Interim Meeting International Council of Museums – Conservation Committee (ICOM-CC), Working Group History and Theory* w Kopenhadze w maju 2013, następnie publikowane dla CeROArt jako tekst zintegrowany z tabelą³⁷. Przyjęto wówczas formę tabeli dla czytelności i możliwości zastosowania jej w praktyce, szerszy opis zagadnień zawarty jest we wcześniejszych publikacjach autorki³⁸.

W podsumowaniu wzajemnego łączenia dwóch kategorii i subkategorii wartościowania proponowanych w tym opracowaniu, należy podkreślić priorytet właściwego rozpoznania w pierwszej kategorii wartości kulturowo-historycznych. Jest to pierwszym, niezbędnym krokiem na drodze rejestracji danych, dokumentacji, opisu dzieła w sensie ideowym i materialnym. Po tym podstawowym badaniu dzieła można dopiero w drugiej kategorii łączyć naukę i ekonomiczno-społeczne potrzeby wartościowania, kategorie „zrównoważonego rozwoju” oraz holistyczne aspekty wartościowania dziedzictwa kultury.

Zatem rola wartościowania podlega zmianom. Dzieje się tak dzięki krytycznej analizie przy zastosowaniu wielu kryteriów i to zarówno w tradycyjnych dyscyplinach sztuki wizualnej, jak i w sztuce nowoczesnej i współczesnej, w sztuce etnicznej, religijnej etc.

ZARZĄDZANIE ZMIANAMI. DROGA OD LOKALNEJ DO GLOBALNEJ STRATEGII DECYZYJNEJ

Obecna sytuacja wartościowania sztuki wizualnej zmierza do wskazania wspólnoty jej dziedzictwa z dokonaniem człowieka na linii czasu i dotyczy wszystkich form w całym bogactwie ich kulturowej różnorodności. Łatwiej o ocenę w stosunku do przeszłości, gdy sztuka i jej wartości są zaznaczone w historii. Istnienie wysokiego społecznego statusu sztuki, funkcji i prestiżu w społeczeństwie opierało się na silnych związkach między indywidualnymi utworami i dziełami a ich odbiorcami³⁹. Jest to potwierdzone poprzez cywilizacje i kultury zaczynając od prehistorii a kończąc dzisiaj. Współcześnie jest to otwarty stan zmian cywilizacyjno-kulturowych, w którym powstały nowe

zagadnienia artystyczne a coraz większą rolę odgrywają cywilizacje pozaeuropejskie. Dokumenty prawne przedkładają wartości uniwersalne nad nacjonalistyczne i skrajnie religijne, przechodzą do modernizacji drogą od Dokumentu z Nara z 1994, który po 30 latach od ogłoszenia na stałe wszedł do kanonu interpretacji wartości dziedzictwa oraz Konwencji UNESCO o dziedzictwie niematerialnym z 2003⁴⁰. Obecnie ochronę i zarządzanie zasobami dziedzictwa kultury rozumiemy jako zapewnienie im maksymalnie długiej żywotności, wartości i funkcji dla obecnych i przyszłych generacji, pełnienie istotnej roli w zrównoważonym systemie społecznym.

W XXI wieku zarówno w Polsce jak i na świecie obserwujemy stale rosnącą aprobatę dla sztuki i duchowości, aletezdrastyczne reakcje odrzucenia sztuki współczesnej lub też inności kultur, nagłaśniane przez media jako sensacje. Wydaje się, że postawy negacji nie wynikają z wartościowania sztuki lecz lokalnych przyzwyczajęń a także reformizmu zapowiadanego przed laty przez Samuela Huntingтона⁴¹. Często omawianym przykładem agresji i skrajnego odrzucenia wartości „innej” kultury są zniszczone monumentalne Posągi Buddy w Bamiyan, które znajdowały się w środkowym Afganistanie, niedaleko jezior Band-e Amir. Rzeźby wydrążone w skałach w VI w. n.e. przez buddyjskich mnichów zostały zniszczone przez Talibów afgańskich. W obronie tolerancji dla wartości i edukacji obecnie powstaje tam Bamiyan Cultural Centre UNESCO, które ma upowszechnić ważność identyfikacji kulturowej Afganistanu szerszej niż proponują Talibowie a mianowicie „od przeszłości poprzez teraźniejszość do przyszłości”. **Edukacja jest fundamentem zarówno lokalnej jak i uniwersalnej hierarchii wartościowania w kulturze i ogólnie aktywności ludzkiej.** Niezależnie od różnic lokalnych w hierarchii wartościowania kultury to właśnie zerwanie długiej ciągłości pokoleniowej wydaje się problemem we wszystkich społeczeństwach. W nowoczesnej perspektywie teoria ochrony wartości dziedzictwa w XXI wieku uwzględnia oprócz wartości i nowego wymiaru autentyzmu także tożsamość, co oprócz wiedzy i erudycji wymaga tolerancji. To oznacza coś trudnego - przewyciężenie granic profesji i dotychczasowego rozdzielenia perspektywy humanistycznej, ekonomicznej i przyrodoznawczej. Marzy się bowiem wolność sztuki od nacisku i niestronnicze rozumienie wartości sztuki i cennego dziedzictwa kultury.

KONKLUZJA

We współczesnym rozumieniu różnorodności sztuki wizualnej, filozofii opieki i kultur całego świata nie ma dogmatów w wartościowaniu ani sztywnych doktryn jego opieki. Wartościowanie dziedzictwa, a co za tym idzie – systemy opieki spuścizny dziedzictwa kultury - zawierają w sobie wszystkie konsekwencje wynikające z interakcji pomiędzy ludźmi a otoczeniem jakie miały/mają miejsce na przestrzeni dziejów i w danej lokalizacji geograficznej. Nowe rozumienie dziedzictwa kultury ma naturę holistyczną, przedstawia spuściznę zarówno materialną, jak i niematerialną oraz rodzące się dziedzictwo digitalne. Cyfrowy udział w przemianie cywilizacyjnej jest dowodem wielkiej żywotności zagadnień wartościowania w dziedzictwie kultury.

Współczesne wartościowanie dziedzictwa sztuk wizualnych proponowane w tym opracowaniu charakteryzuje w dużej mierze otwarty badawczy stosunek do mieszanego charakteru kultury, przenikania i hybrydyzacji kultur. Pozwala na uniknięcie powstania „białych plam” w obrazie sztuk wizualnych. Spuścizna najnowszej sztuki jest dychotomiczna, przedstawia zarówno formy związane z tradycyjnymi dyscyplinami, jak i nowe formy sztuki wymagające badań, dokumentacji i zapisu. Jest lustrem idei towarzyszących aktualnemu rozwojowi cywilizacji, włączając w ten ciąg obecny *artworld*. Sztuka najnowsza wymaga dokumentacji, stąd znalazły się w opracowaniu zarówno proponowany praktyczny model jak i teoretyczny system opisu wartości dziedzictwa. Przy aktywnym udziale czytelnika są one użyteczne dla przyjemności zrozumienia, budowania kolekcji muzealnych i prywatnych i dają podstawy do ochrony i konserwacji. Warto na koniec rozważań o wartościowaniu sztuki przypomnieć prawdę, według której człowiek, teraz jak i na wszystkich etapach swojego rozwoju, jest naturalnie obdarzony chęcią przekazu wartości, w tym także poprzez sztukę, chęcią przetrwania oraz godnością rozumianą w sensie ontologicznym, co jest rewidowane przez kolejne generacje. Choć ta ludzka misja jest wyrażana od czasów prehistorycznych, ale paradoksalnie właśnie teraz, w natłoku i chaosie informacji, jest bardziej zagrożona niż kiedykolwiek - o ile nie podejmiemy na czas wartościowania współczesnej sztuki.

Przypisy

- ¹ Stanowi to przyjęty i wygodny sposób widzenia w dziedzinie sztuk wizualnych, jakkolwiek bez wspólnoty ich merytorycznych poglądów na tę dziedzinę. Patrz: Thomas S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. Helena Ostromecka (Warszawa: Wydawnictwo Fundacji Aletheia, 2009), passim. Oryg. *Structure of Scientific Revolutions*, 1962.
- ² „Transformacje w sztuce polskiej po 1989” - zaproszenie do sesji naukowej jaka odbyła się w Galerii Labirynt w Lublinie w grudniu 2014, patrz: dostęp 8.08.2015, <http://www.obieg.pl/og%C5%82oszeniowy/34200>.
- ³ Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, 199.
- ⁴ Austen Clark, „Feature-Placing and Proto-Objects,” *Philosophical Psychology* 17 (2004): 443-469.; Roland Rensink, „The Dynamic Representation of Scenes,” *Visual Cognition* 7 (2000): 17-42.
- ⁵ Kama Zboralska i Piotr Cegłowski, „Sukces artystyczny i komercyjny,” *KOMPAS SZTUKI* 2013, sekcja Moje pieniądze, *Rzeczpospolita*, nr 90 (9817), 17 kwietnia 2014, 1-8.
- ⁶ Władysław Tatarkiewicz, „O pojęciu wartości, co historyk filozofii ma do zakomunikowania historykowi sztuki,” w *O wartości dzieła sztuki. Materiały II Seminarium Metodologicznego SHS, Radziejowice 1966*, (Warszawa: SHS, 1968), 14.
- ⁷ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje Sześciu Pojęć* (Warszawa: PWN, 1988), 52.
- ⁸ Arthur C. Danto, „The Artworld,” *The Journal of Philosophy* 61 (1964): 574-6. Omówienie w: Arthur C. Danto, *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, tłum. Leszek Sosnowski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006), 7-35.
- ⁹ Łukasz Guzek, „Co stanowi kontekst sztuki?” *Obieg*, dostęp 10.08.2015, <http://www.obieg.pl/teksty/17671>.
- ¹⁰ Mieczysław Porębski, „Badania nad sztuką nowoczesną,” w *Wstęp do historii sztuki; przedmiot, metodologia, zawód*, praca zbiorowa (Warszawa: PWN, 1973), 439-453.
- ¹¹ Zofia M. Cielątkowska, „O czym nie można mówić. Damien Hirst w Łaźni,” dostęp 9.09.2015, <http://www.obieg.pl/recenzje/36164>
- ¹² Więcej: George Dickie, *Aesthetics, An Introduction* (New York: Pegasus, 1971), 101.
- ¹³ Peter Bürger pod pojęciem „institution of art” (instytucji sztuki) opisuje ramę społeczną, w której dzieło powstaje i jest odbierane. Autor sugeruje istnienie statusu społecznego sztuki, jego funkcji i prestiżu w społeczeństwie, które przewidują związki między indywidualnym dziełem sztuki a historią. English translation: Peter Bürger, *Theory Of the Avant-Garde* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984), 90. Por. Tenże, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt / M: Suhrkamp Verlag, 1974).
- ¹⁴ *Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents*, red. Kitty Scott (Cologne: Koenig Books, 2011). Autorzy: Barbara Fischer, Teresa Gleadowe, Francesco Manacorda, Cuauhtémoc Medina, Lourdes Morales.
- ¹⁵ Anne D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. Eleonora Jedlińska i Jakub Jedliński (Kraków: Universitas, 2008), 83-103.
- ¹⁶ Zagadnienia te są podjęte w projekcie wartościowania i ochrony sztuki pt. „Nowe podejście do konserwacji sztuki współczesnej” („New Approach for Conservation of Contemporary Art”), w którym będziemy rozważać to, jak obecna generacja winna na czas dążyć do opisu i ochrony sztuki, wartościowania sztuki sobie współczesnej i szerszego niż dotychczas zakresu jej konserwacji, zarówno na polu materii jak i idei. Pracujemy w międzynarodowym zespole jako promotorzy doktoratów łączących zagadnienia konserwatorskie i kuratorskie. Tezy projektu przeze mnie prowadzonego przedstawiono w wykładzie pt. „Czy sztuka trwa?” na inaugurację r.akad.2015/2016 w warszawskiej ASP.
- ¹⁷ Marc Augé, „Przyszłość kultury,” tłum. Adam Pomieciński, w *Francuska antropologia kulturowa wobec problemów współczesnego świata*, red. Adam Pomieciński i Agnieszka Chwieduk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008), 61-75.
- ¹⁸ *The Future of Values; 21st-century Talks*, red. Jérôme Bindé. Paris: UNESCO Publishing, 2004.
- ¹⁹ Charles Batteux opublikował „Les Beaux-Arts réduits à un même principe” („Sztuki piękne sprowadzone do jednej

wspólnej zasady”) w roku 1746.

²⁰ Aleksander Baumgarten termin „estetyka” (*aesthetica*) wprowadził w *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) na oznaczenie odrębnej nauki-dyscypliny o poznaniu zmysłowym (*cognitatio sensitiva*). Następnie w *Aesthetica* (t. 1-2, 1750-58).

²¹ Derek Gillman, *The Idea of Cultural Heritage* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2010), passim.

²² Martha de la Torre, red., *Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report* (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002). Wyniki badań 1998-2005 są dostępne on-line: dostęp 22.08.2015, http://www.getty.edu/conservation/our_projects/field_projects/values/values_publications.html.

²³ dostęp 20.09.2015, <http://www.unesco.pl/instrumentarium-prawne/>.

²⁴ dostęp 20.09.2015, http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencje_deklaracje_raporty/Konwencja_o_ochronie_roznorodnosci_form_wyrazu_kulturowego.pdf.

²⁵ Alois Riegl, „Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung,” w Tenże, *Gesammelte Aufsätze* (Augsburg/Vienna: Filser, 1929), 144-93.

²⁶ Max Dvořák, „Katechizm opieki nad zabytkami,” tłum. Ryszard Kasperowicz, w *Zabytek i historia*, red. Piotr Kosiewski i Jarosław Krawczyk (Warszawa: Oficyna Mówią Wieki, 2002).

²⁷ Cesare Brandi, *Teoria del restauro* (Torino: Einaudi, 1962). Wersja polska z komentarzami: *Teoria restauracji*, red. Giuseppe Basile i Iwona Szmelter; tłum. Magda Kijanko (Warszawa: MIK ASP w Warszawie, 2006).

²⁸ Julia Thomas, red., *Reading images* (New York: Palgrave Macmillan, 2000), 64.

²⁹ dostęp 20.07.2015, <http://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>.

³⁰ André Malraux, *Przemiana Bogów. Ponadczasowe* (3 tom), tłum. Jerzy Lisowski (Warszawa: KAW, 1985), 135-136.

³¹ Przypadki niematerialnego dziedzictwa kulturowego nie są ograniczone do jednej manifestacji i mogą zawierać elementy z wielu domen. Konwencja UNESCO z 2003 o Ochronie Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego proponuje pięć szerokich domen, w których wartości niematerialne objawiają: tradycje ustnej i ekspresja; sztuka performatywna, koncerty i spektakle; praktyki społeczne, rytuały i imprezy świąteczne; wiedza i praktyki dotyczące przyrody i wszechświata; tradycyjne rzemiosło. Patrz więcej: dostęp 14.08.2015, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/1COM>.

³² dostęp 14.08.2015, <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20111721018>.

³³ William A. Real, „Toward guidelines for practices in the preservation and documentation of technology-based installation art,” *Journal of the American Institute for Conservation*, nr 40 (2001): 216.

³⁴ Martha de la Torre, red., „Assessing the Values of Cultural Heritage,” dostęp 19.06. 2014, http://www.getty.edu/conservation/field_projects/values/values_publications.html.

³⁵ Salvatore Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford/Burlington MA: Elsevier Butterworth Heinemann, 2005).

³⁶ *Assessing Museum Collections Collection valuation in six steps*, red. Anne Versloot (Amersfoort: Cultural Heritage Agency, 2014), 60.

³⁷ Zob.: Iwona Szmelter, „New Values of Cultural Heritage and the Need for a New Paradigm Regarding its Care,” *CeROArt*, dostęp 20.07.2014, <http://ceroart.revues.org/3647>.

³⁸ Więcej patrz: Iwona Szmelter, (projekt i red.), *Innovative Approach to the Complex Care of Contemporary Art*, series *Knowledge Tree* (Londyn /ASP Warszawa Archetype, 2012.); Iwona Szmelter, „An Equilibrium Towards ‘Less-More’ problems? The Innovative Preservation of the Modern and Contemporary Heritage in Architectural Space,” *Fabbrica della Conoscenza*, no 16, Napoli, 2012.; Iwona Szmelter, „Sztuka totalna czy dychoomia. Klasyczna i nowoczesna sztuka w dokumentacji i opiece,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 5 (2011.); Iwona Szmelter, *Arbeitsplatz: Mirosław Bałka* (Warszawa Salon Akademii ASP, 2011.); Iwona Szmelter, *Evolutionary Character of The Care of Cultural Heritage; The Role of Pre-Acquisition*, IIAS, Baden-Baden, 2011.; Iwona Szmelter, „Rethinking a New Complex Science and Care of the Heritage of Visual Art,” w: *Art & Science, International Conference on System Research, Informatics and Cybernetics*, IIAS, Baden-Baden, 2010.; Iwona Szmelter, „Ochrona zbiorów – wspólnota działań ekonomicznych i etycznych”

= „Collection's protection – a synergy between ethical and economic activities,” w *Ekonomia Muzeum*, red. Dorota Folga-Januszewska i Bartłomiej Gutowski (Warszawa: UKSW, 2010).
 Polsko-brytyjska konferencja i warsztaty dla muzealników pod patronatem MKiDN.; Iwona Szmelter, „New Frame for the Preservation of Modern Art and Culture Heritage,” w *Theory and Practice of the Preservation of Modern and Contemporary Art*, red. Ursula Schädler-Saub i Angela Weyer (London, Archetype Publications, 2010). Postprints of „International Symposium Theory and Practice in Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and on the Perspectives,” Hoernemann Institute, HAWK, Hildesheim, January 13-14, 2009.
³⁹ George Dickie, *Art and Value* (Oxford, MA: Blackwell Publishers, 2001), 98-104.
⁴⁰ Andrzej Tomaszewski, „Ewolucja podejścia do dziedzictwa kultury na forum międzynarodowym,” w *Kultura a zrównoważony rozwój. Środowisko, ład przestrzenny, dziedzictwo* (Warszawa: Polski Komitet ds.UNESCO, 2009), 116.
⁴¹ Samuel Huntington, *Zderzenie cywilizacji* (Warszawa: Muza, 2007), 105-115.

Bibliografia

- Assessing Museum Collections: Collection valuation in six steps.* Red. Anne Versloot. Amersfoort: Cultural Heritage Agency, 2014.
 Augé, Marc. „Przyszłość kultury.” Tłum. Adam Pomieciński. W *Francuska antropologia kulturowa wobec problemów współczesnego świata*, red. Adam Pomieciński i Agnieszka Chwieduk, 61-75. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
 Brandi, Cesare. *Teoria restauracji*. Red. Giuseppe Basile i Iwona Szmelter. Tłum. Magda Kijanko. Warszawa: MIK ASP w Warszawie, 2006.
 Bürger, Peter. *Theory Of the Avant-Garde*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.
 Cielątkowska, Zofia M. „O czym nie można mówić. Damien Hirst w Łańcu.” *Obieg*. Dostęp 9.09.2015. <http://www.obieg.pl/recenzje/36164>.
 Clark, Austen. „Feature-Placing and Proto-Objects.” *Philosophical Psychology* 17 (2004): 443-469.
 D'Alleva, Anne. *Metody i teorie historii sztuki*. Tłum. Eleonora Jedlińska i Jakub Jedliński. Kraków: Universitas, 2008.
 Danto, Arthur C. „The Artworld.” *The Journal of Philosophy* 61 (1964): 571-584.
 Danto, Arthur C. „Świat sztuki.” W *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, tłum. Leszek Sosnowski, 7-35. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.
 Dickie, George. *Aesthetics: An Introduction*. New York: Pegasus, 1971.
 Dickie, George. *Art and Value*. Oxford, MA: Blackwell Publishers, 2001.
 Dvořák, Max. „Katechizm opieki nad zabytkami.” Tłum. Ryszard Kasperowicz. W *Zabytek i historia*, red. Piotr Kosiewski i Jarosław Krawczyk, 225-233. Warszawa: Oficyna Mówią Wieki, 2002.
The Future of Values; 21st-century Talks. Red. Jérôme Bindé. Paris: UNESCO Publishing, 2004.
 Gillman, Derek. *The Idea of Cultural Heritage*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2010.
 Guzek, Łukasz. „Co stanowi kontekst sztuki?” *Obieg*. Dostęp 10.08.2015. <http://www.obieg.pl/teksty/17671>.
 Huntington, Samuel. *Zderzenie cywilizacji*.
 Kuhn, Thomas S. *Struktura rewolucji naukowych*. Tłum. Helena Ostromecka. Warszawa: Wydawnictwo Fundacji Aletheia, 2009.
 Malraux, André. *Przemiana Bogów. Ponadczasowe*. 3 tom. Tłum. Jerzy Lisowski. Warszawa: KAW, 1985.
 Muñoz-Viñas, Salvatore. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford/Burlington, MA: Elsevier Butterworth Heinemann, 2005.
 Porębski, Mieczysław. „Badania nad sztuką nowoczesną.” W *Wstęp do historii sztuki; przedmiot, metodologia, zawód*, praca zbiorowa, 439-453. Warszawa: PWN, 1973.
Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents. Red. Kitty Scott. Cologne: Koenig Books, 2011.
 Real, William A. „Toward guidelines for practices in the preservation and documentation of technology-based installation art.” *Journal of the American Institute for Conservation* 40, no. 3 (2001): 211-231.
 Rensink, Ronald A. „The Dynamic Representation of Scenes.” *Visual Cognition* 7 (2000): 17-42.
 Riegl, Alois. „Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung.” W Tenze, *Gesammelte Aufsätze*, 144-93. Augsburg/Vienna: Filser, 1929.
 Szmelter, Iwona. „New Values of Cultural Heritage and the Need for a New Paradigm Regarding its Care.” Dostęp 20.07.2014. [CeROArt. http://ceroart.revues.org/3647](http://ceroart.revues.org/3647).
 Szmelter, Iwona, red. *Innovative Approach to the Complex Care of Contemporary Art*, series Knowledge Tree. London/Warszawa: Archetype/ASP Warszawa, 2012.
 Szmelter, Iwona. „An Equilibrium Towards 'Less-More' problems? The Innovative Preservation of the Modern and Contemporary Heritage in Architectural Space.” e-book. *Fabbrica della Conoscenza*, no 16 (2012).
 Szmelter, Iwona. „Sztuka totalna czy dychochomia. Klasyczna i nowoczesna sztuka w dokumentacji i opiece.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 5 (2011): 16-20.
 Szmelter, Iwona. *Arbeitsplatz: Mirosław Bałka*. Warszawa: Salon Akademii ASP Warszawa, 2011.
 Szmelter, Iwona. „Ochrona zbiorów – wspólnota działań ekonomicznych i etycznych” = „Collection's protection – a synergy between ethical and economic activities.” W *Ekonomia Muzeum*, red. Dorota Folga-Januszewska i Bartłomiej Gutowski. DVD. Kraków: Universitas, 2011.
 Szmelter, Iwona. „Evolutionary Character of The Care of Cultural Heritage; The Role of Pre-Acquisition.” Dostęp 20.07.2014. http://www.iias.edu/pdf_11/Conf/08032011_Art_and_Science.pdf.
 Szmelter, Iwona. „Rethinking a New Complex Science and Care of the Heritage of Visual Art.” W *Symposium Art and Science. International Conference on System Research, Informatics and Cybernetics, IIAS, 2010*, 65-71.
 Szmelter, Iwona. „New Frame for the Preservation of Modern Art and Culture Heritage.” W *Theory and Practice of the Preservation of Modern and Contemporary Art*, red. Ursula Schädler-Saub i Angela Weyer, 33-50. London: Archetype Publications, 2010.
 Tatarkiewicz, Władysław. „O pojęciu wartości, co historyk filozofii ma do zakomunikowania historykowi sztuki.” W *O wartości dzieła sztuki. Materiały II Seminarium Metodologicznego SHS, Radziejowice 1966*, 14. Warszawa: SHS, 1968.
 Tatarkiewicz, Władysław. *Dzieje Sześciu Pojęć*. Warszawa, PWN, 1988.
 Thomas, Julia, red. *Reading images*. New York: Palgrave Macmillan, 2000.
 Tomaszewski, Andrzej. „Ewolucja podejścia do dziedzictwa kultury na forum międzynarodowym.” W *Kultura a zrównoważony rozwój. Środowisko, ład przestrzenny, dziedzictwo*, 101-116. Warszawa: Polski Komitet ds. UNESCO, 2009.
 de la Torre, Martha, red. „Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report.” Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002. Dostęp: 22.08.2015. http://www.getty.edu/conservation/our_projects/field_projects/values/values_publications.html.
 Zboralska, Kama i Piotr Ceglowski. „Sukces artystyczny i komercyjny.” *KOMPAS SZTUKI* 2013, sekcja Moje Pieniądze. *Rzeczpospolita*, nr 90 (9817), 17 kwietnia 2014, 1-8.
<http://www.unesco.pl/instrumentarium-prawne/>
<http://www.unesco.org/culture/ich/en/1COM>
http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencje_deklaracje_raporty/Konwencja_o_ochronie_roznorodnosci_form_wyraza_kulturowego.pdf
<http://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>
<http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20111721018>





EWELINA WEJBERT -WĄSIEWICZ

FILMY KOBIET. ZMIANY, ZWROTY I „SZKLANY SUFIT” W KINEMATOGRAFII POLSKIEJ PRZED I PO 1989 ROKU

1. KINO KOBIECE I FEMINISTYCZNE – WPROWADZENIE

Kino kobiece - to twórczość filmowa dla której podstawę identyfikacji stanowi przyjęcie perspektywy kobiecej zapośredniczonej w strukturę semantyczną danego utworu. Tak rozumiane kino kobiet charakteryzuje się akcentowaniem kobiecego punktu widzenia, miejsca zajmowanego przez płć żeńską, ich wzajemnych relacji i związków z innymi. W centrum zainteresowania reżyserek¹ zazwyczaj pozostają bohaterki, których doświadczenie, psychika i seksualność stają się głównym tematem i osią akcji. W kinie kobiet narracja, obraz czy muzyka podkreślają specyfikę kobiecego świata, a kostiumy i rekwizyty współtworzą kobiecą tożsamość, na równi ze statusem społecznym, kulturowym i obyczajowym obowiązującym w danym momencie dziejowym². Chodzi tu także o zerwanie z „męskim spojrzeniem”³. Czy tak rozumiane „kino kobiece” wymaga realizacji kobiecą ręką? Choć wyjątki się zdarzają, kobiety chętniej niż mężczyźni tworzą w ten sposób opowieści filmowe. Wynika to zapewne z ich osobistych doświadczeń (szczególnie, jako „gorszej płci”) i obserwacji rzeczywistości.

W polu sztuk plastycznych równe prawa dla kobiet w Polsce pojawiły się w ubiegłym wieku⁴. Kobiety, które chciały podążać tą drogą, oprócz barier systemowych, miały do pokonania uprzedzenia natury społeczno-kulturowej. Kobiety w zawodzie reżyserskim pojawiły się we wczesnym okresie funkcjonowania kinematografii na świecie (np. Alice Guy z Francji, Esfir Szub ze Związku Radzieckiego, Maya Deren i Lois Weber z USA, Leontine Sagan i Leni Riefenstahl z Niemiec, Nina Niovilla i Franciszka Themerson z Polski). Twórczość reżyserek kina niemego, choć była bardzo bogata, współcześnie pozostaje nieznana lub uległa zapomnieniu⁵. Prawdopodobnie dlatego, że działały na obrzeżach filmowej awangardy. Ich filmy, najczęściej autorskie, powstawały z dala od systemu kinematografii (wielkich wytwórni filmowych). Gdy w latach trzydziestych ubiegłego wieku film uznano za dziedzinę sztuki, nastąpił znaczący spadek kobiet uprawiających zawód reżyserski. Znakomita część działających reżyserek porzuciła swój fach. Społeczeństwo nie aprobowało wizerunku kobiety na tak widocznym i znaczącym stanowisku (jako wyjątek od normy podaje się karierę niemieckiej reżyserki Leni Riefenstahl). Kilkadziesiąt lat później Agnieszka Holland w wywiadzie na temat swojej drogi do reżyserii otwarcie powiedziała, że chciała mieć władzę, a żaden zawód jej tego nie oferował⁶. Można przypuszczać, że wcale nierzadkim zjawiskiem było działanie w branży w ukryciu. W latach pięćdziesiątych Ida Lupino, reżyserka pracująca w głównym nurcie kina hollywoodzkiego musiała podpisywać swe obrazy męskim pseudonimem. Przełomowe okazały się lata siedemdziesiąte,

osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte, w których to dekadach notuje się większy udział kobiet tworzących filmy niezależnie, jak i w wytwórniach filmowych. Natomiast, mimo pojawiających się w różnych krajach indywidualności reżyserskich, nie można mówić o fenomenie kina kobiet. Termin „kino kobiece” stał się popularny dopiero w latach osiemdziesiątych. Reżyserska niezależność kobiet po raz pierwszy dała o sobie znać w czasach francuskiej Nowej Fali, której prekursorką była Agnès Varda – autorka portretów samotnych kobiet, kobieta-reżyser po raz pierwszy w historii Festiwalu w Cannes (w 2015) nagrodzona honorową Złotą Palmą.

Kino kobiet obejmuje twórczość awangardową, eksperymentalną, dokumentalną, niezależne kino feministyczne, filmy komercyjne i wiele innych. Mimo różnorodności realizacji można dostrzec pewne wspólne elementy twórczości filmowej kobiet. „Kino kobiece” może być kinem buntu, które odwraca tradycyjne role: to kobieta patrzy, a mężczyzna staje się obiektem. Filmy kobiet akcentują kategorię tożsamości płciowej, a tym samym znoszą tradycyjne podziały na męskość i kobiecość. Trzeba też wyraźnie zaznaczyć, że kino kobiet nie musi oznaczać: feministyczne. Polskie reżyserki w wywiadach podkreślają, że nie lubią określania i analizowania ich twórczości z perspektywy pojęć takich jak kino kobiece, kino feministyczne. Kino kobiece w Polsce to raczej kino kobiet – pojedynczych indywidualności reżyserskich.

2. TOŻSAMOŚĆ REŻYSEROK KINA POLSKIEGO

2.1 Reżyserki w systemie komunistycznym

Kobiece kino nie jest zjawiskiem artystycznym, brak jest w nim wspólnych ideowych, pokoleniowych, stylistycznych elementów. Trudno jest znaleźć formalne wspólne cechy dokumentów kobiet. Przedstawiane tematy i wątki są bardzo zróżnicowane. Podobnie jest w fabule. Jednocześnie kobiety za kamerą tworzą od lat odrębne, niezależne kino. Ich filmy nie funkcjonują jednak w kanonie kulturowym, zdecydowanie patriarchalnym. Powodem tej sytuacji może być fakt działania na obrzeżach awangardy lub we współpracy z mężczyzną. Przykładem pierwszej sytuacji może być twórczość Franciszki Themerson.

Krzysztof Tomasik śledząc losy polskich reżyserek filmowych z lat 1919–2002, dobitnie udowodnił trzy strategie wykluczania twórczyń z kinematografii polskiej. Autor twierdzi, że na studia filmowe przyjmowano studentów obu płci, ale w reżyserii przytłaczającą większość stanowili mężczyźni. Jeśli kobieta skończyła szkołę filmową i została w zawodzie, zazwyczaj wtłaczano ją w schematy, które i tak wykluczały z głównego nurtu życia filmowego. Pierwsze wykluczenie polegało na współpracy z mężem, na którego konto przechodziła praca żony, a najbardziej znaną przedstawicielką tego „nurtu” była Ewa Petelska. Inne reżyserki, których dotyczy ten schemat to m. in.: Helena Amiradżibi, Teresa Nasfeter, Danuta Ścibor-Rylska, Małgorzata Kopernik-Krzystek. Drugi schemat wypierania kobiet z systemu nosi nazwę „obraz dla najmłodszych”. Kino dla dzieci i młodzieży miało wysoki poziom w PRL-u, ale też nigdy nie było w kraju cenione⁷. Z sukcesami w tej dziedzinie wedle słownika biograficznego pracowało 13 reżyserek filmów fabularnych (np. Maria Kaniewska, Teresa Nasfeter, Anna Sokołowska, Jadwiga Kędzierzawska, Krystyna Krupska-Wysocka, Halina Bielińska i wiele innych). „Twórca filmów dla dzieci jest skazany na getto gatunku drugiej kategorii” – mówił Stanisław Jędryka⁸. Trzecia strategia wykluczania, wedle Tomasika, to sprawowanie przez reżyserki funkcji pomocniczych (współpraca reżyserska, II reżyser). Nie można też zapomnieć o cenzurze dzieł filmowych w latach PRL-u, która blokując debiut uniemożliwiała rozwój kariery (przypadek Ewy Kruk⁹).

Reżyserki pełniąc role pomocnicze swych mężów lub partnerów za kamerą, wpisywały się w męski model kina, zarówno z uwagi na tematy realizowanych obrazów, jak i styl. To kobiety ukryte i niewidoczne w sztuce filmu¹⁰. Wyjątkową jednostką, „matką polskiej kinematografii” była Wanda Jakubowska, autorka *Ostatniego etapu* (1948), która pracowała samodzielnie. We wspomnieniach portretowana jest jako „męska reżyserka” w obyciu, stylu ubierania i pracy zawodowej. Czyż nie na niej mogła się wzorować, choć trochę, Agnieszka Holland, która przyczyniła się do światowego rozgłosu¹¹ swej nauczycielki? Holland jest najbardziej rozpoznawalną za granicą polską reżyserką. Ma w swoim dorobku około 50 filmów reprezentujących różne gatunki filmowe (np. dramat, horror, thriller, film

biograficzny, polityczny, przygodowy, kostiumowy). Na początku kariery w jej dramatach widoczna była postawa „współodczuwania”. Miało to miejsce zwłaszcza w obrazach *Kobieta samotna* (1981), *Aktorzy prowincjonalni* (1979). Twórczość reżyserki bywa odczytywana z perspektywy feministycznej. Takiego odczytania powieści Henry’ego Jamesa można dopatrzeć się w *Placu Waszyngtona* (1997), czy w kreacji biografii Beethovena *Kopia Mistrza* (2006). Warto nadmienić, że Holland do zawodu została przyjęta za rekomendacją Andrzeja Wajdy. Początkowo tworzyła filmy w zespole mistrza (Zespół X) oraz z mężem Laco Adamikiem. Za granicą swoją karierę budowała samodzielnie, świadomie. Nie chciała zostać „kopią mistrza”. Nie mogła studiować w Polsce z powodów politycznych, ale uparcie dążyła do realizacji w zawodzie, więc ukończyła studia na praskim FAMU.

Inny typ drogi do zawodu przeszła córka Holland, Katarzyna Adamik. Uczyła się zawodu od matki, początkowo, jako tworząca scenariuszy, II reżyserka, asystentka.

Równolegle z Agnieszką Holland debiutowała Barbara Sass. We wspomnieniach twierdziła, że zarówno jej, jak i innym koleżankom proponowano zmianę kierunku studiów (przejście na wydział aktorski). Szkoła była wówczas patriarchalną instytucją, rządzącą się własnymi, ale także patriarchalnymi prawami. „Męskocentryczność” przejawiała się w doborze kadry i organizacji zespołów filmowych. W przypadku Holland i Sass możemy mówić o zmianie pokoleniowej. Polegała ona wówczas nie tylko na tym, że reżyserki przedstawiły realistycznie polską rodzinę i kobietę w latach siedemdziesiątych. W ich obrazach pojawiło się wiele ważnych ról kobiecych i, co ważne, zazwyczaj głównych (szczególnie u Sass). W utworach Sass *Bez miłości*, *Debiutantka* (1981) i *Krzyk* (1982) kobieca bohaterka jest antywzorem (kreacja Doroty Stalińskiej). Silne kobiety w kinie Sass pojawiają się we wszystkich filmach, szczególnie warte przywołania są tu role Anny Dymnej w filmie *Tylko strach* (1993), czy Magdaleny Cieleckiej w *Pokuszeniu* (1995). Natomiast ostatni utwór reżyserki, *W imieniu diabła* (2011), również przedstawiający wielkie osobowości żeńskie, nie trafił na ekrany kin¹².

Wydział Radia i Telewizji UŚ w Katowicach ukończyła młodsza siostra Agnieszki Holland, Magdalena Łazarkiewicz, żona reżysera Piotra Łazarkiewicza. Twórczość Magdaleny Łazarkiewicz, oryginalna, niezależna, nie miała w kraju pozytywnego odbioru, uznania krytyki filmowej (podobnie jak siostry). Jej dyplom, telewizyjny film *Przez dotyk* (1985), wchodzący w skład cyklu *Kronika wypadków*, był psychologicznym portretem dwóch różnych, chorych kobiet spotykających się w szpitalu na oddziale ginekologicznym. Obraz można uznać za zwrot w kinie polskim. Reżyserka w sposób niezwykle naturalistyczny przedstawiła historię Anny i Teresy. Temat erotyki, miłości autorka pokazywała na ekranie łamiąc ówczesne standardy. Kontynuowała eksplorację problemu obłudy w sferze intymnej m.in. w obrazach takich jak: *Białe małżeństwo* (1993) na podstawie dramatu Tadeusza Różewicza *Na koniec świata* (1999) z Justyną Steczkowską w roli głównej. Jej *Ostatni dzwonek*, portret pokolenia z 1989 roku, z uwagi na wydarzenia historyczne (obalenie ustroju komunistycznego) nie odniósł sukcesu frekwencyjnego.

Jak píše Krzysztof Tomasik, najbardziej spektakularna kariera kobiety w polskim kinie – Agnieszki Holland - rozpoczęła się tak szybko (debiut w wieku 30 lat), bo reżyserka nie studiowała w Polsce, ale i tak zanim zrealizowała fabułę wykazała się pracą przy dwóch filmach nowelowych i trzech telewizyjnych¹³. Bardziej typowa jest jednak kariera Barbary Sass. Debiut w wieku 44 lat poprzedziło wieloletnie asystowanie jako II reżyser. Dopiero wtedy udało się jej zrealizować filmy telewizyjne i nowelę *Obrazki z życia* (1975). Najczęściej zaś występuje sytuacja działania w polu filmu, ale bez osiągnięć w twórczości kinowej. Przykładem może być przypadek Ludmiły Niedbalskiej. W wieku od 25 do 41 lat zajmowała się współpracą reżyserską. Po tym okresie awansowała na II reżysera. Około 50 roku życia wyreżyserowała trzy filmy telewizyjne, w tym *Dzień czwarty* (1984) o Krzysztofie Kamiliu Baczyńskim, ale filmu kinowego nie zrealizowała nigdy. Inną odmianą tego typu kariery jest brak debiutu kinowego i praca przy serialach.

Nie dzieląc kina na męskie i żeńskie, można stwierdzić, że obrazy o kobietach pojawiały się w kinie polskim w okresie komunizmu. Wśród znaczących filmów sprzed 1989 roku (w tym adaptacji literatury) z pierwszoplanowymi rolami dla aktorek wypada wymienić m. in. obrazy: *Ostatni etap*, *Matkę Joannę od Aniołów*, *Jak być kochaną*, *Lalkę*, *Noce i Dnie*, *Człowieka z marmuru*, *Człowieka z żelaza*, *Panny z Wilka*, *Kobietę samotną*, *Kobietę z prowincji*, *Bez miłości*, *Konopielkę*, *Matkę Królów*, *Przesłuchanie*, *Nadzór*, *Rok spokojnego słońca*, *Krótki film o miłości* i wiele innych. Pojawienie się ważnych ról kobiecych w kinie polskim jest związane wyraźnie z uprawianiem zawodu reżyserskiego przez płęć żeńską. Przegląd postaci kobiet ukazywanych w filmach polskich reżyserek pozwala stwierdzić, że są to portrety współczesnych bohaterek reprezentujących różne klasy, warstwy, zawody, wiek i sytuację życiową.

2.2 Reżyserki w okresie transformacji i posttransformacji

Po 1989 roku zniesiono cenzurę, ale załamał się dotychczasowy system finansowania kinematografii. W tym okresie powstało wiele nieudanych produkcji. Za kultowe filmy tego czasu uznaje się *Psy*, *Dzień Świra* – filmy bez głównych ról kobiecych (a obraz kobiet prezentowany przez role drugoplanowe uznawany jest za mizoginistyczny). Produkcja filmowa kobiet z lat dziewięćdziesiątych była natomiast udana, o czym świadczy liczba nagród na Festiwalach Filmów Fabularnych w Gdyni (10 nagród dla reżyserek). W latach 1990–2001 pierwszoplanowe kreacje aktorskie zaprezentowano w filmach: *Nic*, *Bellissima*, *Pestka*, *Tylko strach*, *Pokuszenie*, a w dziesięć lat później w obrazach takich jak: *Żurek*, *Plac Zbawiciela*, *Lejdis*, *Nigdy w życiu*, *Ono*, *33 sceny z życia*. Wśród interesujących obrazów polskich reżyserek ukazujących ważne i główne role żeńskie w ostatnich latach warto wymienić filmy: *W imieniu diabła*, *Pora umierać*, *Papusza*, *Sponsoring*, *Dzień Kobiet*, *Wieża*, *Big love*, *Warsaw by night*.

Reżyserki polskie, którym udało się zaistnieć w kinematografii w okresie transformacji, mogą być zorientowane na karierę polską oraz zagraniczną, czy też karierę związaną z miejscem zamieszkania. Co istotne, nie tworzą jednorodnego środowiska twórczego. Nie jest to jednak fakt o doniosłym znaczeniu z punktu widzenia analizowanego zagadnienia. W świecie kinematografii sytuacja taka jest normą, można mówić raczej o swoistych kręgach zawodowych, nieformalnej instytucji społecznej.

Niezależną, wierną od lat swojej drodze artystycznej reżyserką pozostaje Dorota Kędzierzawska, autorka dramatu *Nic* (1998), a także komedii o starości pt. *Pora umierać* (2007) z Danutą Szaflarską w roli głównej. Starość to temat, który był również przedmiotem debiutu Kędzierzawskiej, komediodramatu telewizyjnego pt. *Koniec świata* (1988). Reżyserka znana jest przede wszystkim z obrazów, w których przedstawia dzieci w mistrzowski sposób (*Diabły, diabły* (1991), *Wrony* (1994), *Jestem* (2005), *Jutro będzie lepiej* (2013)). Jej kino jest konglomeratem realizmu i poetyki baśni. Co istotne, obrazy adresowane są do dorosłych, ale także dzieci i młodzieży. O wybitności reżyserki świadczyć może choćby fakt, że w piętnastogodzinny dokument filmowy *The Story of Film - Odyseja filmowa* (2011) poświęconym X Muzie, spośród filmów polskich reżyserów, autor Mark Cousins zamieścił jedynie fragmenty dokonań Wajdy, Polańskiego, Kiesłowskiego i Kędzierzawskiej¹⁴.

Wydaje się, że współcześnie największym zainteresowaniem w Europie cieszy się reżyserka młodsze pokolenia, Małgorzata Szumowska. Dobrze przyjęty przez krytykę był jej *Szczęśliwy człowiek* (2000) oraz *Ono* (2004). Sukcesem artystycznym i komercyjnym okazały się autobiograficzne *33 sceny z życia* (2008). Docenione w Europie zostały jej kolejne obrazy *W imię* (2014) oraz *Body / Ciało* (2015). Reżyserkę interesują tematy społeczne, współczesne, uniwersalne i zazwyczaj trudne. Zarówno Dorota Kędzierzawska jak i Małgorzata Szumowska pochodzą z rodzin o korzeniach filmowych. Dla Szumowskiej nauczycielem w tej dziedzinie był ojciec, a dla Kędzierzawskiej matka. Ten fakt nie pozostaje bez znaczenia z uwagi na stereotypowy wizerunek zawodu reżysera-mężczyzny. W wywiadach obie autorki podkreślają, że fascynacja zrodziła się z obserwacji pracy rodzica.

Wypada nadmienić, że kształcenie rzemieślnicze pierwszych artystek-plastyczek odbywało się zawsze w warsztatach rodzinnych, w ramach pierwotnego układu kultury. Układ instytucjonalny przez długi okres był dla artystek niedostępny. Kobiety, które osiągnęły jakąś pozycję były zawsze córkami artystów, a następnie żonami artystów. W kinie podobnie, jak w malarstwie, artystki nie istniały bez męskiego opiekuna¹⁵. Dość częstym rysem w karierach kobiet za kamerą jest współpraca zawodowa z partnerem życiowym. Dotyczy to wszystkich wspomnianych powyżej reżyserek. Wśród reżyserek ostatnich lat, których dorobek zasługuje na uwagę, znajduje się m. in. Joanna Kos-Krauze, która wraz z mężem Krzysztofem Krauze zrealizowała obraz *Mój Nikifor* (2004), głośny dramat rodzinny *Plac Zbawiciela* (2006) i biografię filmową *Papusza* (2013).

Należy też wspomnieć o Urszuli Antoniak, wybitnej polskiej reżyserce, która swą karierę i edukację filmową rozpoczęła w Holandii. Jej kino można porównać do filmów Kiesłowskiego, ale role główne w tym kinie, przeciwnie niż u mistrza kina moralnego niepokoju, są przeznaczone dla kobiet. Uniwersalne historie filmowe, wywołują moralny niepokój, szczególnie bulwersują (*Nic osobistego*, *Code Blue*, *Strefa nagości*). Dotychczas jej twórczość filmowa oscylowała wokół ważnych i uniwersalnych tematów (t.j. śmierć, samotność, miłość, zło i dobro, inność, seks).

Przeglądowy charakter niniejszego tekstu nie skłania do wieloaspektowej analizy dzieł i karier wszystkich polskich reżyserek. W ostatnich latach reżyserki, które zaznaczyły swoją obecność w kinematografii to m. in. Anna Kazejak-Dawid, dotychczas znana z obrazów *Skrzydlate świni*

(2010) i *Obietnica* (2014); Magdalena Piekorz reżyserka *Pręgów* (2004), *Senności* (2008), *Zbliżeń* (2014); Katarzyna Rosłaniec autorka kontrowersyjnych *Galerianek* (2009) i *Baby blues* (2013); Anna Jadowska reżyserka *Generała* (2009) oraz *Z miłości* (2011); Maria Sadowska, autorka *Dnia Kobiet* (2012). Tematy filmów reżyserek polskich składają się na zbiór wyliczająco-opisujący, bogaty i złożony, ale zakorzeniony w polskiej rzeczywistości, i co ważne, rozumiany przez międzynarodową widownię. Ogromna część polskich twórczyń filmowych z zaangażowaniem poszukuje prawdy o skomplikowanej polskiej współczesności, ukazując problemy ludzi wykluczonych, słabszych, kobiet, rodzin, nastolatków, a także biografie niepokornych, w tym historycznych postaci, czy wielkie tematy sztuki (takie jak: samotność, miłość, wiara, choroba, śmierć, pasja, kryzys kulturowy). Ich filmy dotyczą spraw ważnych społecznie i aktualnych w dyskursie publicznym (np. współczesny konsumpcjonizm, wyzysk korporacyjny, potrzeba wiary i sacrum, bieda, anoreksja, prostytutka i sponsoring, pornografia i inne). Jednocześnie warto zauważyć, że kwestie praw kobiet nie są naczelnym tematem naszego kina. Prawdopodobnie dlatego również w polskich filmach fabularnych i serialach (w mniejszości tworzonych przez kobiety) rozważania o problematycznej ciąży dotyczą zazwyczaj sfery wartości absolutnych, a wartości odczuwane kobiet nie są istotne.

Polskie reżyserki najmłodszego pokolenia, w porównaniu ze starszymi koleżankami, mają łatwiejszą możliwość rozpoczęcia działalności w branży. Zmiana w systemie zaszła dzięki PISF, który od 2006 roku organizuje konkursy dla młodych (programy „30 minut” i „Pierwszy dokument”). Analizując wyniki konkursów można zauważyć, że w ciągu 10 lat dofinansowanie do krótkometrażowych fabuł otrzymało 21 reżyserek najmłodszego pokolenia¹⁶. Wśród nich są m. in. Barbara Białowas i Maria Sadowska, które zrealizowały swoje filmy kinowe (*Big love*, *Dzień Kobiet*) po 7 latach od obrazów finansowanych w ramach stypendium dla młodych. Są to twórczynie wyjątkowe na polskim rynku filmowym, gdyż swoją płęć postrzegają jako pozytywny atrybut. Nie wstydzą się nazywać „reżyserkami”, zamiast „reżyserami”. Film Sadowskiej mianowano „feministycznym westernem”. Z kolei reżyserka *Big love* stoczyła słowną batalię z krytykiem filmowym udostępnioną w sieci¹⁷. W niedługim czasie po tym wydarzeniu (wrzesień 2014) zainicjowała ruch kobiet, który powołał do istnienia Stowarzyszenie Kobiet Filmowców, które jest bojkotowane przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich¹⁸. Zarzutem najważniejszym, wysuwany przez społeczność branży filmowej, jest tzw. gettoizacja twórczyń filmowych. Stowarzyszenie Kobiet Filmowców Polskich ma na celu promowanie twórczości reżyserek poprzez wprowadzenie do głównego obiegu ich dzieł, ale także podejmowanie historycznej refleksji nad dziedzictwem filmowym płci żeńskiej. Bezpośrednim zadaniem organizacji jest lobbing w PISF na rzecz poprawy szans kobiet tworzących filmy w Polsce. Od PISF oczekują danych (m.in. o proporcjach płci w składach komisji, które oceniają projekty filmowe)¹⁹, ustawy regulującej zasadę równych szans płci na rynku kinematograficznym. W publicznych wypowiedziach podkreślają, że talent nie wystarczy do osiągnięcia sukcesu w tym zawodzie. Jako modelowy przykład stwarzania równości szans uznają przepisy w Szwecji, nakazujące zatrudnianie przy realizacji filmu połowę kobiet i połowę mężczyzn. Zrzeszone młode kobiety angażują się w edukację młodych, zakładają fundacje i stowarzyszenia oferujące warsztaty filmowe, wspierają kino kobiet, organizują warsztaty pisania scenariuszy, panele dyskusyjne²⁰, konferencje, prowadzą blogi. Ich celem jest integracja środowiska, a także społeczno-kulturowa edukacja. Wydaje się, że działania zainicjowane przez zrzeszone twórczynie przynoszą pierwsze efekty np. w TVP Kultura. Oprócz debat na ten temat stacja telewizyjna w okresie letnim w 2015 roku realizowała blok filmowy pt. *Kino kobiet*, przybliżając w ten sposób obrazy polskie i zagraniczne realizowane przez reżyserki na świecie.

W Polsce reżyserki starszego (Sass, Holland, Łazarkiewicz, Kędzierzawska) i młodszego pokolenia (Szumowska, Adamik, Rosłaniec, Jadowska, Sadowska, Białowas, Kolberger i wiele innych) realizują kino niezależne, autorskie. Wszystkie reżyserki są także scenarzystkami, a niejednokrotnie montażystkami i producentkami. Wykonują, zatem wiele ról zawodowych związanych z filmem. Ich obrazy są dobrze odbierane przez publiczność i krytykę, o czym świadczą liczne nagrody filmowe (nie ma filmów nieudanych). Debiutują później niż ich koledzy, a w chwili debiutu mają większy dorobek, jakby musiały bardziej udowadniać, że się nadają (z reguły posiadają już nagrody za filmy dokumentalne czy krótkometrażowe). Istotne, że nie ma wśród reżyserek debiutantek przed 30 rokiem życia. W porównaniu do okresu PRL-u, częściej występującym typem kariery kobiety w branży filmowej jest praca przy serialach, bez debiutu kinowego. Jednakże branża polskich seriali, jak wskazują poniższe dane, zdecydowanie pozostaje męska.

Urszula Urbaniak i Hanna Bielska pracują dość regularnie w telewizji TVN, jednakże ich dorobek w porównaniu z kolegami jest skromny. *Barwy szczęścia* reżyseruje pięć kobiet i siedmiu mężczyzn, ale trzy czwarte odcinków zrealizowali mężczyźni. Serial *Na wspólnej* liczy obecnie ponad dwa tysiące odcinków; ich realizacją zajęły się 2 kobiety (razem 300 odcinków) i 17 mężczyzn (1800 odcinków). Spośród 12 osób pełniących funkcję II reżysera, zatrudnione są tylko 2 kobiety. Serial w telewizji Polsat *Samo życie* realizowany jest przez 4 reżyserki i 25 reżyserów. Statystyki dla telewizji publicznej wypadają jeszcze gorzej. W produkcji *Na dobre i na złe* biorą udział dwie reżyserki (Agnieszka Smoczyńska i Kinga Dębska), a ich łączny dorobek zawodowy w tym serialu kształtuje się na poziomie 5%. *Klan* liczy blisko 3000 odcinków, które były realizowane przez 17 reżyserów płci męskiej. Nie zatrudniono także żadnej reżyserki przy serialu *Czas honoru* (pojawiają się sporadycznie, jako asystentki, drugie reżyserki). Wyjątkowym, na tym tle, przedsięwzięciem są dwa seriale: *Boża podszewka* (1997-2005) o wileńskiej rodzinie Jurewiczów z XX wieku, w reżyserii Izabeli Cywińskiej²¹ oraz *Ekipa*, pierwszy polski serial z gatunku *political – fiction*, a zarazem wspólna realizacja Holland, Łazarkiewicz i Adamik. Zdaniem reżyserki Katarzyny Klimkiewicz, seriale polskie to „świat facetów (dotyczy to także autorstwa scenariuszy), gdyż tam są duże pieniądze”²². Męska dominacja ma także miejsce w polu polskiej krytyki filmowej. Odpowiedzią na ten problem jest projekt Krytyki Politycznej - portal ekspertki.org, który ma na celu promowanie głosu kobiet, wykształconych ekspertek w różnych dziedzinach, także w sztuce filmowej.

2.3 Stare i nowe strategie adaptacyjne a „celuloidowy sufit”

Najważniejszą strategią adaptacyjną w branży filmowej jest ostrożność polskich reżyserek, czy niechęć do deklaracji sympatyzujących z feminizmem. Ta tendencja zauważalna jest w kinie środkowo i wschodnioeuropejskim²³. Feminizm w naszym kraju nie cieszy się popularnością, uznaniem społecznym. Dotyczy to okresu minionego, jak i współczesnego. Większość reżyserek podkreśla w wywiadach, że są przeciwne analizie ich dzieł z perspektywy kobiecej, feministycznej. Wydaje się, że jest to strategia obronna podejmowana świadomie, bądź nieświadomie przez autorki kina. U podstaw tej strategii leży obawa przed zawężaniem pola interpretacyjnego ich twórczości, ale przede wszystkim realny strach przed odrzuceniem w polu artystycznym. Jak wspominają, Katarzyna Klimkiewicz i Maria Sadowska, kiedyś bały się „wychodzenia na barykadę”, ale „jak jesteś w tej branży dłużej, to widać, jakie są tego konsekwencje”²⁴. Reżyserki twierdzą, że z ich doświadczeń wynika, że oczekuje się bycia męskim na planie. Maskulinizacja, bądź ukrywanie swojej płci to strategie przyjmowane przez reżyserki (takie jak: Holland, Sass, Kędzierszawska, Szumowska, Sadowska). Niektóre z nich mówią o tym oficjalnie po kilkunastu (np. Holland²⁵, Szumowska, Sadowska²⁶) lub kilkudziesięciu latach (Sass²⁷) istnienia w zawodzie. Jest to rodzaj adaptacji do patriarchalnego środowiska, który wydaje się naturalnym porządkiem w kulturze. Chęć „bycia mężczyzną” lub „bycia jak mężczyzna” (freudowska żeńska zazdrość o penisa) przez Ericha Fromma interpretowane jest, jako pragnienie bycia niezależną, nie ograniczaną w swym działaniu²⁸.

W tym miejscu wspomnieć należy o kanonie filmu polskiego, kształtowanego przez tradycję, przeszłość, historię, ekspertów. Eliminacja kobiet z historii filmu polskiego jest faktem. Czy można znaleźć twórczynię, która była lub jest „mistrzynią” dla następnych pokoleń kobiet filmowców? Jest to jeden z elementów „ukrytego programu” instytucji filmowych. Świadoma dyskryminacja wprost ze względu na płeć być może nie istnieje, ale „złote myśli”, dowcipy, komentarze składają się na wspomniany „ukryty program” nauczania w szkołach filmowych i na różnych kursach tego typu. W ten sposób dyskryminacja kobiet staje się transparentna. Kilka dekad temu Barbarze Sass oświadczone, że nie musi mieć etatu, bo jej mąż pracuje²⁹. Inna reżyserka otrzymała radę od „mistrza”, że jest za ładna na reżyserkę. Małgorzata Szumowska miała szczęście na egzaminach u Hasa, bo pochodziła z Krakowa i miała ładne nogi³⁰. „Uwiodła nas Pani swoim pomysłem” - usłyszała Katarzyna Klimkiewicz od komisji PISF³¹. Maria Sadowska otrzymała od dystrybutora swego filmu zakaz używania słowa „feminizm”, czy opowiadania, że film jest o kobietach³². Ponadto pytania w wywiadach z kobietami filmowcami dotyczą często życia prywatnego lub godzenia obowiązków żony i matki. To tylko niektóre z wielu przykładów jawnej i nieświadomej nierówności płci. Nie byłoby to warte takiej uwagi, gdyby nie fakt, że taka przezroczysta dyskryminacja pojawia się już na starcie edukacji filmowej³³. O tej normie świadczyć może fakt, że w USA powstał blog „Shit People Say to Women Directors”³⁴, na którym reżyserki anonimowo opisują swoje doświadczenia.

W karierach reżyserek polskich widać „starą” strategię działania w branży filmowej, jaką jest twórczy duet męsko-żeński, najczęściej zawodowo-partnerski lub małżeński. Zdarza się, że jest on tylko początkową drogą do podjęcia kariery reżyserskiej (początek twórczości), albo jest strategią kontynuowaną przez lata, a czasem przez całe życie (małżeński duet Barbary Sass-Zdort i Wiesława Zdort). W ramach tych relacji wyróżnić możemy duety reżysersko-operatorskie (Barbara Sass i Wiesław Sass, Małgorzata Szumowska i Michał Englert, Dorota Kędzierzawska i Artur Reinhart), reżyserskie (małżeństwo Joanna i Krzysztof Krauze oraz Magdalena i Piotr Łazarkiewicz, Agnieszka Holland wraz z mężem - Laco Adamikiem, siostrą i córką), a także tercet scenariuszowo-reżysersko-operatorski (Piekorz Magdalena, Wojciech Kuczok, Marcin Koszałka).

Dotychczasowy brak konsolidacji środowiska twórczyń w branży filmowej sprawia, iż kobiety reprezentujące różne zawody filmowe nie pomagają kobietom (np. nie istnieją duety żeńskie: reżyserskie, operatorsko-reżyserskie, scenariuszowo-reżyserskie, reżysersko-producencyjne itp.; brak jest integracji kobiet pracujących w różnych pionach produkcyjnych i dystrybucyjnych branży filmowej; brak wymiany doświadczeń pomiędzy reżyserkami). Podobna sytuacja miała miejsce w przeszłości³⁵. Częściowo jest to związane ze specyfiką pracy, indywidualnej wizji artystycznej, jednakże przede wszystkim z układów w polu kinematografii, znajomości w branży, także tych z okresu studiów filmowych³⁶.

Trudniejszym zadaniem dla reżyserek od zaistnienia na rynku kina jest utrzymanie w zawodzie. Niezwykle ważną jest zapewne strategia działania w branży, kontakty, znajomości, umiejętność godzenia pracy zarobkowej (np. działalność w branży reklamowej) i artystycznej. Na kwestię nierównych szans kobiet nakładają się bariery systemowe, o czym świadczy specyficzny zastój w karierach reżyserów. Przykładem może być czworo świetnie rokujących twórców cyklu *Pokolenie 2000*, laureatów wielu festiwalowych nagród. Dwóm reżyserom udało się zadebiutować długometrażową fabułą po 7-8 latach od debiutu, a pozostała dwójka³⁷ do dzisiaj nie zrealizowała filmu kinowego. Wszyscy pracowali w zawodzie, najczęściej reżyserując polskie seriale telewizyjne. Kobieta z powodu norm biologicznych i kulturowych jest bardziej obciążona niż jej partner. Warto zauważyć, że wiele zdolnych reżyserek znika po debiucie z pola produkcji filmowej. Podobnego losu doświadczały wybitne artystki sztuk plastycznych wchodzące do „męskiego systemu sztuki” na przełomie XIX i XX wieku. Badania ich życiorysów wskazują, że małżeństwo, macierzyństwo były dla większości twórczych kobiet końcem kariery³⁸.

Nie można zapominać, że kino, choć bywa sztuką, jest też rozrywką, a przede wszystkim jest przemysłem zatrudniającym rzesze osób. Obliczając udział filmowców kobiet w produkcji filmowej łatwo zauważyć, że stanowiły mniejszość w okresie PRL-u, transformacji i posttransformacji. Znane i opisane w socjologii zjawisko „szklanego sufitu” zastąpić można „celuloidowym”³⁹. Nie tylko polski, ale i hollywoodzki system nastawiony jest tak, by kobiety sobie nie poradziły. Kobiety zrealizowały tylko 1,9% filmów uznawanych za najbardziej dochodowe. Seksizm i dyskryminacja ze względu na wiek dotyczą szczególnie aktorek, o czym świadczą „normy zwyczajowe (np. znikoma liczba złożonych i pierwszoplanowych ról kobiecych, obowiązek założenia szpilek przez kobiety przybywające na ceremonie filmowe, brak propozycji ról dla aktorek w wieku średnim i starszych). Powszechną praktyką jest niższa, w porównaniu do mężczyzn, pensja dla kobiet zatrudnianych w branży filmowej. Kobiety negocjują stawki niższe niż mężczyźni, zgadzają się na gorsze warunki pracy. Oprócz wielu barier mentalnych można wyróżnić systemowe. Do tego typu przeszkód należy zaliczyć blokowanie dostępu reżyserkom do wysokobudżetowych produkcji, patriarchalną strukturę gremiów filmowych i doradczych⁴⁰, dystrybucyjnych i produkcyjnych. Dla większości producentów powierzenie realizacji dzieła reżyserce oznacza w praktyce kobiecą widownię, podczas gdy reżyser „gwarantuje” widownię pełną, złożoną z przedstawicieli obu płci. Agnieszka Holland w jednym z wywiadów dzieląc się uwagami na temat prac komisji w PISF powiedziała o nieuświadomionej podejrzliwości w stosunku do kobiet po stronie mężczyzn, jak i kobiet⁴¹:

W komisji liderów w PISF, decydujących o tym, który projekt dostanie dofinansowanie, siedzę z bardzo fajnymi kolegami, otwartymi i feministycznie nastawionymi. A mimo to widzę, że ograniczeń płciowych w ich decyzjach nie ma tylko przy debiutach. Tu reżyserki i reżyserzy mają takie same szanse. Ale już reżyserkę z dorobkiem traktuje się z większą podejrzliwością niż reżysera w podobnej sytuacji. Koledzy nie robią tego z premedytacją, z męskiej solidarności.

To jest podświadome. Albo, kiedy temat filmu jest bardzo kobiecy – od razu widzę nieufność, bo oni tego nie rozumieją.

Podobnego zdania była Barbara Sass twierdząc, że „kobieta, która robi filmy zawsze jest podejrzana”⁴².

Obecnie w krajowym biznesie filmowym działa połowa wykształconych reżyserów. Druga połowa nie realizuje się w wyuczonym zawodzie, znika z pola. Jednocześnie liczba studentek i studentów jest prawie równa. Nie widać też dysproporcji płciowych wśród debiutów filmowych, ale faktem pozostaje znikanie „doświadczonych” kobiet z pola filmowego.

Przy realizacji fabuł przed 1989 pracowało ok. 5% kobiet, obecnie jest to 15 %⁴³. Kobiety pracują najczęściej przy filmach dokumentalnych lub animacji (produkcje niskobudżetowe w porównaniu do fabularnych). Spośród 13 filmów prezentowanych na ubiegłorocznym konkursie głównym festiwalu w Gdyni, 2 obrazy wyreżyserowały kobiety: Anna Kazejak (*Obietnica*) i Magdalena Piekorz (*Zbliżenia*). Z kolei w latach 2012-2014 ze środków PISF dofinansowano 84 filmy, z tego 10 zrealizowały kobiety, a 4 obrazy powstały w duetach damsko-męskich. Jednakże spośród 39 filmów polskich w 2012 roku, tylko 5 dzieł reżyserów pokazano w kinach; w 2013 roku na 22 obrazy, tylko 3 trafiły do dystrybucji, w 2014 spośród 39 filmów zaledwie 6 reżyserów miało premiery kinowe. Dlaczego tak się dzieje? Powody są zapewne złożone. Warto nadmienić, że w Polsce żadna kobieta nie jest szefową firmy dystrybucyjnej. Można mówić nie tylko o „celuloidowym suficie”, ale także o zamkniętym kole biznesowym. Producenci i producentki przy realizacjach, ale także przy opiniowaniu wniosków, biorą pod uwagę dotychczasową widownię. Reżyserka, która zrealizowała film, ale nie miała dystrybucji w kinach ma nikłe szanse na dofinansowanie. Z punktu widzenia systemowych blokad karier kobiet jest to największy i „stary” problem⁴⁴.

3. Świat kobiet w polskim kinie popularnym

Z badań Uniwersytetu w San Diego wynika, że jedynie w 12 na 100 najbardziej kasowych hollywoodzkich produkcji ubiegłego roku główną postacią była kobieta. Co więcej, ze wszystkich postaci, które w filmie wypowiadają jakąkolwiek kwestię, tylko 3 na 10 było kobietami⁴⁵. Kobieta w kinie jest do oglądania przede wszystkim. W Europie, strój wyzywający na planie filmowym nosi blisko 30 % aktorek, w stosunku do 7% mężczyzn. Trzy razy częściej na ekranie pokazywane są nagie kobiety niż mężczyźni. Szacuje się, że w kinie europejskim postaci 30% kobiet coś mówią, z tego zaledwie połowa mówi o swoich potrzebach⁴⁶. Takich analiz nie przeprowadzono odnośnie kina polskiego. Prawdopodobnie wpisuje się ono w powyższy schemat.

Feliks Falk odpowiadając na pytanie o brak żeńskich ról pierwszoplanowych, stwierdził w wywiadzie: „Nie idą do wojska, nie zachowują się tak jak rekruci w *Samowolce*. Nie są wodzirejami, ambitnymi nauczycielami WF-u, ani komornikami”⁴⁷. Z kolei, Agnieszka Holland wyjaśniała, że jej bohaterami są mężczyźni, bo nigdy nie miała przyjaciółki, знаła tylko męski świat, dzięki wykonywaniu swojego zawodu⁴⁸.

Analiza polskich filmów popularnych wykazuje, że role dla aktorek rzadko wychodzą poza schemat matki, żony i kochanki, córki, prostytutki lub „złej kobiety”⁴⁹. Okazuje się, że kobiety są najczęściej piękne i bezwzględne, albo ładne i głupie, niewierne, albo ostatecznie tylko brzydkie⁵⁰. Role kobiece w filmach reżyserów są częściej drugoplanowymi niż pierwszoplanowymi postaciami. Żony i matki w filmach polskich to kobiety w średnim wieku, które wspierały swoich mężów, głównie realizowały się w życiu rodzinnym, były wyrozumiałe, podporządkowane, łagodne i macierzyńskie np. *Zawrócony* (1994) Kazimierza Kutza, *Tydzień z życia mężczyzny* (1999) Jerzego Stuhr. Były to bohaterki filmowe, rozpoznawane zwykle, jako tzw. madonny, czyli kobiety czyste, dobre, oddane jakiejś sprawie, gotowe do poświęceń dla rodziny, dzieci, ojczyzny, godne głębokiego szacunku. W nowoczesnej odsłonie są one bardziej uprzedmiotowione. Rolą żon jest dobrze wyglądać, rodzić dzieci (*Moja krew* i *Chrzest* Marcina Wrony). Warto podkreślić, że figura Matki-Polki nie cieszy się zainteresowaniem reżyserów. Dużo chętniej sięgają po niego twórcy seriali telewizyjnych. Matka-Polka jest mało pociągająca fizycznie, co uniemożliwia jej „karierę” w polskim kinie. Z kolei intelektualistka, jako żeński wizerunek jest atrakcyjna, ale stanowi zagrożenie dla mężczyzn (*Polowanie na muchy* Andrzeja Wajdy).

Gdy upadł system komunistyczny w polskiej kinematografii nastał czas filmów gangsterskich. Mężczyznom – bohaterom towarzyszyły kobiety w dekoracyjnych rolach (najczęściej modelki, piosenkarki). Jednocześnie wizerunek bohaterki z tamtego okresu sprowadzić można do obrazu kobiety złej i niewiernej. Takie są bohaterki filmów Pasikowskiego (np. *Troll*, *Psy*), Koterskiego (np. *Życie wewnętrzne*, *Dzień świra*, *Ajlawju*), czy filmów: *Pora na czarownice* (1994), *Prostytutki* (1998), *Billboard* (1998), *Chłopaki nie płaczą* (2000), *Zakochani* (2000), *Reich* (2000). Erotyzm pełni rolę ornamentu i widowiskowej atrakcji. Podobny zespół przeświadczeń męskich na temat kobiety widać, zdaniem Alicji Helman⁵¹, w obrazach Kieślowskiego (np. *Amator*, *Dekalog*). Najczęściej występuje stereotyp ukazujący kobietę, jako istotę erotyczną, prowokującą, często wulgarną, amoralną, skłoną do zdrady. Ważną postacią w tym aspekcie jest „blondynka”, czy kobieta luksusowa: zawsze młoda, piękna i elegancka, zwykle w polskim filmie jest żoną lub kochanką gangstera albo biznesmena np. *Vip* (1991), *Kiler* (1997), *Amok* (1999). Kolejny wizerunek żeński na ekranie to nimfетка, nastolatka, uwodząca mężczyzn. Jest połączeniem infantylności i niewinności z zepsuciem, np. bohaterka *Kolejności uczuć* (1993), *Panna Nikt* (1996), czy tytułowa *Sara* (1997). Inne bohaterki to tzw. „kobiety – modliszki”, silne, agresywne, zagrażające i niszczące mężczyzn (*Baby są jakieś inne*), które za cel naczelny obrały osaczenie, podporządkowanie, wykorzystanie, a niekiedy zbrodnie. Najczęściej są kochankami – *Szamanka* (1996), *Ajlawju* (1999), ale bywają też żonami – *Ciemna strona Wenus* (1997), *Tato* (1995), matkami – *Rozmowa z człowiekiem z szafy* (1994). Kolejną grupę ról żeńskich stanowią kreacje kobiet chłodnych, wyrachowanych, energicznych, przebojowych, ale pozbawionych swej kobiecości (przejawiającej się w emocjonalności, czułości, opiekuńczości, empatii). W kinie reprezentowały one stereotyp *business woman* m.in w filmach takich jak: *Koniec gry* (1992), *Lepiej być piękną i bogatą* (1993), *Komedia małżeńska* (1994), *Dzieci i ryby* (1997), *Nie ma zmiłuj* (2000). Z kolei *femme fatale*, to kobieta wykorzystująca słabość mężczyzn do realizacji własnych celów (np. *Różyczka*). A „babochłop” stanowi kontrast dla wszystkich wspomnianych typów. W filmach polskich widoczne są także główne role żeńskie pozbawione erotyzmu. Mowa tu o postaciach aseksualnych, o rolach ofiar. Takie były bohaterki *Pogrzebu kartofla* (1990), *Kuchni polskiej* (1991), *Pożegnania z Marią* (1993), *Łagodnej* (1996) Wrót *Europy* (1999), *Daleko od okna* (2000), ale także *Kobiety samotnej* (1981), *Papuszy* (2013), *Placu Zbawiciela* (2006). Widzowie niechętnie identyfikują się z ekranowymi ofiarami, nie lubią cierpieć wraz z nimi i wychodzić z kina z poczuciem poniesionej klęski. Los kobiet-ofiar, budzi współczucie, ale nie powoduje sympatii, widz chce bowiem oglądać bohaterów zwycięskich, którzy zapewniają mu satysfakcję odbiorczą i dobre samopoczucie po seansie.

Charakterystyczne, że kino tworzone przez kobiety wykorzystuje ten ostatni typ bohaterki. Jest to szczególnie ważne, gdyż scenariusze filmowe są zawsze autorskimi pomysłami polskich reżyserów. Polscy reżyserzy filmów fabularnych ukazują kobiety urodziwe, z fascynacją i podziwem, ale i z lękiem, niechęcią. Przez wiele lat w polskim kinie widoczny był deficyt pozytywnych, współczesnych, głównych postaci kobiecych⁵². Na przestrzeni ostatnich lat można dostrzec zmiany w tej materii (np. *Rewers*, *Róża*, *Nieulotne*, *Dziewczyna z szafy*). Szczególnie młode reżyserki polskie, coraz odważniej, ukazują silne i pozytywne postaci kobiet w filmie. Reżyserkom starszego i młodszego pokolenia zawdzięczamy w głównej mierze nowy typ postaci filmowej, **kobiety – człowieka**, kobiety **równej** mężczyźnie (np. *Pajęczarki*, *Moje pieczone kurczaki*, *Dzień kobiet*, *Pora umierać*, *Warsaw by night*).

Współcześnie Polacy chętnie oglądają polskie filmy. Deklaruje tak przeszło trzy czwarte Polaków. Podobnie, jak w przypadku badań dotyczących czytelnictwa w Polsce⁵³, większość odbiorców filmów polskich stanowią kobiety. Od wielu lat konsekwentnie w czołówce oglądalności plasują się komedie romantyczne i popularne seriale⁵⁴. Wedle opinii widzów, cenimy postaci kobiet, które pełnią role stereotypowo przypisane kobietom – rodzinne, ciepłe matki i żony. Podziwiane przez widzów są także kobiety nowoczesne, mimo trudności dobrze radzące sobie w życiu. Z kolei postaci kobiet tragicznych, przegranych – ofiar nie budzą sympatii widzów⁵⁵. Warto podkreślić, że w filmach polskich reżyserów bohaterka była na ogół jednostką tragiczną. Pozostało to cechą charakterystyczną kina tworzonego przez kobiety w Polsce (choć widoczne są już pewne zmiany). Charakterystycznym rysem jest mała liczba komedii wyreżyserowanych przez kobiety (*Pajęczarki*, *Pora umierać*). Choć główne role w dramatach społecznych grają kobiety, bohaterki nie triumfują. A jeśli już odniosą sukces zawodowy, to wielkim kosztem życia osobistego.

4. BYĆ REŻYSERKĄ - PODSUMOWANIE

Kobiety w Polsce pracowały za kamerą już w okresie kina niemego, ale ich twórczość pozostaje nieznana w szerokim obiegu. W latach powojennych w PRL-u mocną pozycję na stanowisku reżysera zajmowała Wanda Jakubowska. Wiadomo też o działalności reżyserek-pomocnic mężów. Ich życie zawodowe wpisuje się w cudzy życiorys, nie pozwala się zautonomizować i oderwać od biografii męża, protektora, innego artysty. Dokonania, wkład tych reżyserek w rozwój polskiego kina został zawłaszczony przez ich partnerów usytuowanych w centrum.

Obecność kobiet za kamerą dała o sobie silniej znać w latach osiemdziesiątych XX wieku, co dało asumpt do pojawienia się w kinie nowych typów bohaterek. Faktem jest, że zespoły filmowe składały się prawie wyłącznie z mężczyzn. Wyjątkiem była Wanda Jakubowska, która pełniła funkcję kierownik artystycznej w zespole „Start” (1955-1968). Agnieszka Holland i Barbara Sass związane były z „Zespołem X”, kierowanym przez Wajdę. Czekać w „poczekalni”, jak nazywała Sass zespół filmowy, dużo się nauczyła.

W Polsce wielkie, żeńskie indywidualności reżyserskie pojawiały się, co dziesięć lat. W latach dziewięćdziesiątych na tle „stylistyki gangsterskiej” debiutowała Dorota Kędzierzawska. Dekadę później w systemie polskiej kinematografii pojawiła się Małgorzata Szumowska i inne młode reżyserski. Wspomniane tu postaci figurują w encyklopediach filmu na świecie dzięki uznaniu ich pracy artystycznej (nagrody filmowe). W naszym kraju nadal nie ma kina deklaracyjnie feministycznego i nie należy się go spodziewać. Podobna sytuacja ma miejsce w literaturze współczesnej, mimo, że w tej dziedzinie idee feministyczne zaistniały najwcześniej. Dla sztuki feministycznej charakterystyczne jest zaangażowanie w sprawy kobiet, a wraz z tym dążenie do przemiany w systemie dyskryminacji. Feminizm wpisuje się w obszar sztuki atakującej, prowokującej, podkreślającej znaczenie seksualności, jako siły, dzięki której kobiety mogą przeciwstawić się patriarchalnemu światu. Badania socjologiczne pokazują, że w Polsce feminizm nie jest powszechnie aprobowany nawet wśród kobiet, które doświadczają nierówności płci⁵⁶. Powszechną postawą jest natomiast dystans lub negacja pozytywnej roli feministki, a przede wszystkim brak wiedzy na temat feminizmu znajdujący wyraz w stereotypowych przekonaniach. Cechą kina kobiet w Polsce w porównaniu do obrazów zagranicznych reżyserek jest, wedle mnie, fakt, że w tych obrazach nie ma buntu, ideologicznej perswazji. Historie filmowe opowiadane przez polskie reżyserski są nie tylko realnymi, ale często prawdziwymi. Najczęściej dotyczą Polek, ich rodzin i problemów albo osób słabszych, skrzywdzonych, gorszych (chorych, biednych, słabych, starych, bezdomnych etc.). Trudno zaprzeczyć, że dzięki twórczości reżyserek polskich, kobieta stała się w kinie uniwersalną postacią filmową.

Dwa obszary wydają się być dobrze reprezentowane przez płęć żeńską: kino niezależne oraz dokument filmowy. W roku 2013 kobiety wyreżyserowały połowę filmów konkursowych pokazywanych na najbardziej prestiżowym festiwalu kina niezależnego w Sundance⁵⁷. W Polsce większość reżyserek tworzy autorskie kino, a tegoroczne polskie nagrody dla dokumentów w większości przypadły kobietom⁵⁸.

Rozważając problemy, jakie spotykają współczesne adeptki reżyserii trzeba stwierdzić, że pewne kwestie zmieniły się na korzyść kobiet, inne pozostały swoistymi przeszkodami w karierze kobiet. Ważną sprawą jest np. problem z pozyskaniem funduszy na pełnometrażowy debiut, który to dotyczy obu płci. Wydaje się, że dyskryminacja w kształceniu do zawodu ze względu na płęć jest coraz mniejsza, o czym świadczy liczba absolwentek uczelni artystycznych o specjalizacji reżyserskiej. Niezmiennym pozostają społeczne obciążenia i wzory obowiązków kobiet. Mimo wsparcia partnera to kobieta w aspekcie fizycznym, psychicznym i społecznym ponosi trud rodzicielstwa. Analiza biografii reżyserek wykazuje, że w określonym wieku w wielu przypadkach ciąża, rodzenie dzieci i opieka nad nimi powoduje, że następuje wycofanie, zawieszenie kariery. Natalia Koryncka-Gruz tak odpowiadała 10 lat temu na pytanie czy trudno być kobietą-reżyserem:

„Nigdy nie miałam z tym problemów. Nie byłam ani dyskryminowana, ani wyśmiewana. Owszem, reżyserami zostają przede wszystkim mężczyźni- po prostu, dlatego, że jest to piekielnie ciężka praca, wymagająca ogromnych wyrzeczeń. Jeśli kobieta chce mieć dziecko nie powinna wykonywać tego zawodu – ja mam dziecko i wiem, że próba pogodzenia pracy i macierzyństwa jest prawdziwą gehenną. Wiele kobiet nie chce podejmować takiego wysiłku - i mają rację”⁵⁹.

W naszym kraju reżyserki od lat realizują kino autorskie na najwyższym poziomie. Jednocześnie instrumenty hierarchii wewnętrznej i zewnętrznej nadal doskonale funkcjonują przyczyniając się do faworyzacji męskich karier. Zasadniczą strategią funkcjonowania kobiet w tym zawodzie jest upór w dążeniu do samorealizacji własną drogą zawodową lub przy wsparciu męskiego partnera (duety filmowe), a przy tym maskulinizacja, negatywny lub zdystansowany stosunek do własnej płci. Tak jak w przypadku męskich karier wyróżnić można dwie drogi edukacyjne do zawodu. Pierwszy typ stanowią reżyserki, dla których ten zawód był jedynym wymarzoną, i które podejmowały czasem wielokrotnie próby, aby dostać się na upragniony kierunek studiów. W wywiadach autorskich, biografiiach, mówią o specyficznym powołaniu i nieugiętości wobec planów. Drugi typ to reżyserki, dla których praca z filmem była kolejnym etapem kariery, kolejnym zawodem. Tutaj często znajdziemy reżyserki, które po latach uwierzyły, że reżyseria może być ich działalnością twórczą (np. Kinga Dębska, Marta Dzido, Joanna Kos-Krauze, Urszula Antoniak, Anna Jadowska, Anna Kazejak-Dawid i wiele innych). Dorota Kędzierzawska po latach opowiadała, że nikt nie wierzył, że uda jej się zostać reżyserem, pomimo tego, iż jej matka była reżyserką. Agnieszka Holland stwierdziła w pewnym wywiadzie, że wszędzie czuła się obca: „jako żydówka w Polsce, Polka we Francji, Europejka w Hollywood, nie mówiąc już o uprawianiu męskiego zawodu, jakim jest reżyseria”⁶⁰. Te i wiele podobnych wypowiedzi świadczą, że reżyseria filmowa w Polsce jest postrzegana jako męski zawód. Najlepiej świadczą o tym, niezmiennie od kilkudziesięciu lat, strategie adaptacyjne twórczyni filmowych.

Przypisy

¹ Słowo „reżyserka” jest przeze mnie konsekwentnie używane w niniejszym tekście w odniesieniu do żeńskiej formy zawodu reżysera filmowego. W potocznym języku oznacza pomieszczenie, miejsce dla pracy reżyserskiej. Zasady języka polskiego pozwalają na tworzenie zawodów przez dodanie żeńskich końcówek do form podstawowych. Pomijając spory ideologiczne oraz protesty kobiet zajmujących się reżyserią filmową, zgodnie z tezą E. Sapira i B. Whorfa, że język wpływa na sposoby myślenia, postuluję, aby ujmować rzeczywistość, taką, jaka ona jest.

² *Słownik filmu*, red. Rafał Syska (Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2005), 59.

³ Zob. Małgorzata Radkiewicz, „Kino kobiet w perspektywie teoretycznej,” w *Gender. Konteksty*, red. Małgorzata Radkiewicz (Kraków: Rabid, 2004), 302.; Małgorzata, Radkiewicz, *Władzynie spojżenia* (Warszawa: Ha! art, 2010).

⁴ Polskie malarki i rzeźbiarki mogły studiować w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych od 1906 roku, natomiast do studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie dopuszczone zostały od 1920 roku.

⁵ Elżbieta Ostrowska, „Kobiety głos w kinie niemy,” w *Reżyserki kina- tradycja i współczesność*, red. Małgorzata Radkiewicz (Kraków: Rabid, 2005), 163-178.

⁶ Wywiad z filmu dokumentalnego *Powroty Agnieszki H.* (reż. Jacek Petrycki, Krzysztof Krauze, 2013)

⁷ Zob. Jerzy Armata, Anna Wróblewska, *Polski film dla dzieci i młodzieży* (Warszawa: Fundacja Kino, 2014).

⁸ Ibidem, 52.

⁹ Jej film *Palace Hotel* (1977) na podstawie powieści *Dworzec w Monachium* Stanisława Dygata pokazano w 1983 r. Reżyserka wyemigrowała do Francji po ocenzurowaniu jej dzieła.

Zespół Filmowy Przysmat, w którym powstał film rozwiązano po negatywnej ocenie na kolaudacji. Pisarza oskarżono o antypolskość. Nagonki o charakterze politycznym przyczyniły się pogorszenia stanu zdrowia, a w efekcie śmierci.

¹⁰ Por. Ewa Toniał, „Artystki w PRL-u,” w *Artystki polskie*, red. Ewa Toniał (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne PWN, 2011), 96.

¹¹ Chodzi o międzynarodowy obieg i sukces filmu *Ostatni etap*.

¹² W wywiadzie na spotkaniu z publicznością w Muzeum Kinematografii w Łodzi w dniu 13.06.2013. Barbara Sass wspominała w o dużych problemach, krytycznej interpretacji Kościoła, blokowaniu dystrybucji filmu.

¹³ Obraz *Niedzielne dzieci* z 1976 zdobył nagrody na festiwalach w San Remo i Mediolanie.

¹⁴ W profesjonalnym obiegu najbardziej znane polskie reżyserki, których twórczość jest doceniana za granicą to: Wanda Jakubowska, Agnieszka Holland, Barbara Sass i Dorota Kędzierzawska. Zob. Ewa Maziarska, Elżbieta Ostrowska, *Women in polish cinema* (New York: Berghahn Books, 2006).

¹⁵ Joanna Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003).

¹⁶ Są to: Agnieszka Smoczyńska, Julia Kolberger, Aleksandra Gowin (w duecie z Ireneuszem Grzybem), Ewa Bukowska, Edyta Sewruk, Maria Zbąska, Aleksandra Terpińska, Eliza Subotowicz, Joanna Wilczewska, Grażyna Trela, Monika Jordan-Młodzianowska, Ewa Banaszkiewicz, Katarzyna Jungowska, Katarzyna Klimkiewicz, Dominika Łapka, Anna Maliszewska, Dorota Lamparska, Dominika Montean, Olga Kałagate, Barbara Białowas, Maria Sadowska.

¹⁷ Święcicka Olga, „Lincz na Barbarze Białowas,” dostęp: 08.06.2015, <http://natemat.pl/4847,lincz-na-barbarze-bialowas-mlada-rezyserka-w-ogniu-krytyki>.

¹⁸ Zob.: dostęp: 30.06.2015, <http://www.stokf.pl/>.

¹⁹ PISF odmówił udostępnienia statystyk tłumacząc opracowanie takich zestawień dużą czasochłonnością.

²⁰ Stowarzyszenie Kobieta Filmowców Polskich, „Panel reżyserka,” dostęp: 30.08.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=o85WM2sKLVY>.

²¹ Saga telewizyjna *Boża podszewka* była adaptacją wspomnieniowej powieści Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz. Izabela Cywińska od lat tworzy teatralne przedstawienia, ale wśród jej osiągnięć artystycznych znajduje się także produkcje filmowe *Cud purymowy* (2000) i *Kochankowie z Marony* (2005).

²² Stowarzyszenie Kobieta Filmowców Polskich, „Panel

reżyserka,” dostęp: 30.08.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=o85WM2sKLVY>.

²³ Por. Monika Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku* (Szczecin: Wyd. Usz, 2013), 38-42.

²⁴ Stowarzyszenie Kobieta Filmowców Polskich, „Panel reżyserka,” dostęp: 30.08.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=o85WM2sKLVY>.

²⁵ Zob. Janusz Wróblewski, *Reżyserzy* (Warszawa: Wyd. Wielka Litera, 2013), 517-518.

²⁶ Agnieszka Jucewicz, „Szuma, ty jesteś facet!,” dostęp:

30.06.2015, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,11032540,Szuma_ty_jestes_facet_.html; Stowarzyszenie Kobieta Filmowców Polskich, „Panel reżyserka,” dostęp: 30.08.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=o85WM2sKLVY>.

²⁷ Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie*, 65.

²⁸ Erich Fromm, *Miłość, płęć i matriarchat* (Poznań: Rebis, 1999), 114.

²⁹ Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie*, 79.

³⁰ Anna Luboń, *M jak Małgośka*, dostęp: 01.08.2015, <http://www.elle.pl/kultura/artykul/m-jak-malgoska>.

³¹ Stowarzyszenie Kobieta Filmowców Polskich, „Panel reżyserka,” dostęp: 30.08.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=o85WM2sKLVY>.

³² Ibidem.

³³ Prowadząc obserwację uczestniczącą w 2014 roku w trakcie warsztatów filmowych oferujących kurs historii kina, ale przede wszystkim przygotowujących młodych do egzaminów na reżyserię byłam świadkiem wielu seksistowskich wypowiedzi reżysera prowadzącego kurs. Oto zanotowane przykłady: „kobiety zdają na reżyserię, żeby znaleźć męża”; „te filmy kobiet to są o dupie Maryni”; „Czy Pani ma męża? O jaka szkoda!”, „ten scenariusz, niestety jest zbyt kobiecy”.

³⁴ SPSTWD, blog, <http://shitpeoplesaytowomendirectors.tumblr.com/>

³⁵ „Ani w szkole ani później nie istniała żadna wspólnota kobiet, każda z nas pracowała na swój rachunek mówiła w wywiadzie Sass.” Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie*, 295.

³⁶ Analizując produkcje filmowe łatwo zauważyć, że w branży istnieją swoiste partnerskie kręgi zawodowe z miast Warszawa-Łódź, Katowice- Kraków.

³⁷ Debiutująca *Moimi pieczonymi kurczakami* Iwona Siekierzyńska (lat 35) już w 1996 roku odbierała nagrodę za etiudę szkolną *Pańcia* na Festiwalu Filmów Studenckich w Monachium. Obecnie Siekierzyńska kończy prace nad filmem biograficznym *Kobro*.

³⁸ Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, „Edukacja – emancypacja – emigracja. Sytuacja polskich artystek na przełomie XIX/XX wieku,” *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica*, nr 53 (2015): w druku.

³⁹ Martha Lauzen, „The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2011,” dostęp: 30.08.2015, http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2011_Celluloid_Ceiling_Exec_Summ.pdf.

⁴⁰ Wśród Rady Członków PISF-u (13 osób) znajdują się dwie kobiety (producentka Wydra Anna i reżyserka Szumowska Małgorzata). Komisje selekcyjne w Gdyni składają się w większości z mężczyzn, z powodu małej liczby kobiet w radzie programowej.

⁴¹ Aneta Kyzioł, Urszula Szwarzenberg-Czerny, *Bunt kobiet w Hollywood. Celuloidowy sufit*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1621783,1,bunt-kobiet-w-hollywood.read>.

⁴² Spotkanie z Moniką Talarczyk-Gubałą i Barbarą Sass-Zdort w Muzeum Kinematografii w Łodzi w dniu 13.06.2013.

⁴³ Obliczono na podstawie danych za 2014 rok. W 2014 roku kobiety wyreżyserowały siedem (wliczając w tę liczbę duet damsko-męski) z 46 powstałych filmów fabularnych.

⁴⁴ Zob. Ann Kaplan, „Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów,” w *Gender. Konteksty*, red. Małgorzata Radkiewicz (Kraków: Rabid, 2004), 323.

⁴⁵ Aneta Kyzioł, Urszula Szwarzenberg-Czerny, *Bunt kobiet w Hollywood. Celuloidowy sufit*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1621783,1,bunt-kobiet-w-hollywood.read>.

⁴⁶ Martha Lauzen, „The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes

Employment of Women on the Top 250 Films of 2011," dostęp: 30.08.2015, http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2011_Celluloid_Ceiling_Exec_Summ.pdf.

⁴⁷ Janusz Wróblewski, *Reżyserzy* (Warszawa: Wyd. Wielka Litera, 2013), 502-532.

⁴⁸ Ibidem, 514.

⁴⁹ Por. Bożena Janicka, „Ścinki. Baba z wozu,” *Kino*, nr 11 (2002): 73.; Mirosław Przyłipiak, „Kompleks Piszczyka. Polski mężczyzna na ekranie,” *Kino*, nr 12 (2002): 17-20.; Grażyna Stachówna, „Suczka, Cycofon, Faustyna i inne. Kobieta w kinie polskim,” *Kino*, nr 7-8 (2001): 38-43.

⁵⁰ Za: Katarzyna Wajda, „Wallenrod z kompleksami,” *Witryna czasopism*, nr 36 (2002), <http://witryna.czasopism.pl/>.

⁵¹ Alicja Helman, „Bohaterowie dekalogu,” *Kino*, nr 3 (1997): 46-47.

⁵² Zob. Małgorzata Radkiewicz, „Portrety kobiet współczesnych w filmach Andrzeja Wajdy,” w *Gender. Konteksty*, red. Małgorzata Radkiewicz (Kraków: Rabid, 2004), 212-214.

⁵³ Roman Chymkowski, Izabela Koryś, Olga Dawidowicz-Chymkowska, *Spółeczny zasięg książki w Polsce w 2012 roku*, dostęp: 30.01.2015, <http://www.bn.org.pl/download/document/1362741578.pdf>.

⁵⁴ Anna Wróblewska (Romanowska), Rafał Jankowski, *Widzowie*, dostęp: 01.05.2015, <https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/rynek-filmowy/widzowie>.

⁵⁵ Zob. Beata Łaciak, *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – Prezentacje i odbiór* (Warszawa: Wyd. Żak, 2013), 253-377.

⁵⁶ Monika Frąckowiak-Sochańska, Postawy polskich kobiet wobec feminizmu. O samo ograniczającej się świadomości feministycznej kobiet,” *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica*, nr 39 (2011): 154.

⁵⁷ Aneta Kyzioł, Urszula Szwarzenberg-Czerny, *Bunt kobiet w Hollywood. Celuloidowy sufit*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1621783,1,bunt-kobiet-w-hollywood.read>.

⁵⁸ <http://www.krakowfilmfestival.pl/pl/news/568>.

⁵⁹ Krzysztof Tomasiak, „Polskie reżyserki filmowe 1919-2002,” *Kultura i Historia*, nr 6 (2004), <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/179>.

⁶⁰ Janusz Wróblewski, *Reżyserzy*, 514.

Bibliografia

Armata, Jerzy i Anna Wróblewska. *Polski film dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Fundacja Kino, 2014.

Chymkowski, Roman, Izabela Koryś i Olga Dawidowicz-Chymkowska. *Spółeczny zasięg książki w Polsce w 2012 roku*. Dostęp: 30.01.2015. <http://www.bn.org.pl/download/document/1362741578.pdf>.

Felis, Paweł. „Szumowska po zdobyciu nagrody na Berlinale: Nadchodzi czas kobiet filmowców.” Dostęp: 20.07.2015, http://wyborcza.pl/1,75475,17411137,Szumowska_po_zdobyciu_nagrody_na_Berlinale_Nadchodzi.html#ixzz3loHaCE2d.

Frąckowiak-Sochańska, Monika. „Postawy polskich kobiet wobec feminizmu. O samo ograniczającej się świadomości feministycznej kobiet.” *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica*, nr 39 (2011): 149-170.

Fromm, Erich. *Miłość, płęć i matriarchat*. Poznań: Rebis, 1999.

Gender - Film - Media. Red. Oleksy Elżbieta, Ostrowska Elżbieta. Kraków: Rabid, 2001.

Gender. Konteksty. Red. Małgorzata Radkiewicz. Kraków: Rabid, 2004.

Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze. Red. Elżbieta Durys i Elżbieta Ostrowska. Kraków: Rabid, 2005.

Helman, Alicja. „Bohaterowie dekalogu.” *Kino*, nr 3 (1997): 46-47. Helman, Alicja. „Feministki o kinie.” *Film na świecie*, nr 05 (1991): 5-13.

Janicka, Bożena. „Ścinki. Baba z wozu.” *Kino*, nr 11 (2002): 73. Jucewicz, Agnieszka. „Szuma, ty jesteś facet!” Dostęp: 30.08.2015. http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,11032540,Szuma_ty_jestes_facet_.html.

Kędzierzawska, Dorota. „Nikt nie wierzył, że będę reżyserem.” Dostęp: 30.01.2015. <http://www.polskieradio.pl/9/735/Artykul/1162946,Dorota-Kedzierzawska-nikt-nie-wierzyl-ze->

[zostane-rezyserem-%5Bwideo%5D](http://www.polskieradio.pl/9/735/Artykul/1162946,Dorota-Kedzierzawska-nikt-nie-wierzyl-ze-zostane-rezyserem-%5Bwideo%5D).

Kosecka, Barbara. „Polskie kino kobiece.” Dostęp: 30.01.2014. <http://culture.pl/pl/artykul/polskie-kino-kobiece>.

Krakowski Festiwal Filmowy. „Znamy zwycięzców 55 Krakowskiego Festiwalu Filmowego!” Dostęp: 30.08.2015. <http://www.krakowfilmfestival.pl/pl/news/568>.

Kyzioł, Aneta i Urszula Szwarzenberg-Czerny. „Bunt kobiet w Hollywood. Celuloidowy sufit.” Dostęp: 30.08.2015. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1621783,1,bunt-kobiet-w-hollywood.read>.

Laufen, Martha. „The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2011.” Dostęp: 30.08.2015. http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2011_Celluloid_Ceiling_Exec_Summ.pdf.

Legierska, Anna. „Reżyserki.” Dostęp: 01.02.2015. <http://culture.pl/pl/artykul/rezyserki>.

Luboń, Anna. „M jak Małgośka.” Dostęp: 30.08.2015. <http://www.elle.pl/kultura/artykul/m-jak-malgoska>.

Łaciak, Beata. *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – Prezentacje i odbiór*. Warszawa: Wyd. Żak, 2013. Maziarska, Ewa i Elżbieta Ostrowska. *Women in polish cinema*. New York: Berghahn Books, 2006.

Przyłipiak, Mirosław. „Kompleks Piszczyka. Polski mężczyzna na ekranie.” *Kino*, nr 12 (2002): 17-20.

Radkiewicz, Małgorzata. *Reżyserki kina- tradycja i współczesność*. Kraków: Rabid, 2005.

Radkiewicz, Małgorzata. „Młode wilki” polskiego kina. *Kategoria tender a debiuty lat 90*. Kraków: Wyd. UJ, 2006.

Radkiewicz, Małgorzata. *Władczynie spojrzenia*. Warszawa: Ha! art, 2010.

Sosnowska, Joanna. *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.

Stachówna, Grażyna. „Suczka, Cycofon, Faustyna i inne. Kobieta w kinie polskim.” *Kino*, nr 7-8 (2001): 38-43.

Stachówna, Grażyna. *I film stworzył kobietę*. Kraków: Wyd. UJ, 1999.

Stowarzyszenie Kobiet Filmowców Polskich. „Panel reżyserka.” Dostęp: 30.08.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=o85WM2sKLvY>.

Stowarzyszenie Kobiet Filmowców Polskich. Dostęp: 30.08.2015. <http://www.stokf.pl/>.

Syska, Rafał, red. *Słownik filmu*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2005.

Święcicka, Olga. „Lincz na Barbarze Białowąs.” Dostęp: 30.01.2015. <http://natemat.pl/4847,lincz-na-barbarze-bialowas-mlada-rezyserka-w-ogniu-krytyki>.

Talarczyk-Gubała, Monika. „Podejrzana. Barbara Sass.” Dostęp: 04.04.2014. <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20150404/talarczyk-gubala-podejrzana-barbara-sass-1936-2015>.

Talarczyk-Gubała, Monika. *Biały Mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2013.

Talarczyk-Gubała, Monika. *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*. Szczecin: Wyd. Usz, 2013.

Tomasik, Krzysztof. „Polskie reżyserki filmowe 1919-2002.” *Kultura i Historia*, nr 6 (2004). Dostęp: 30.01.2015. <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/179>.

Toniak, Ewa, red. *Artystki polskie*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne PWN, 2011.

Wajda, Katarzyna. „Wallenrod z kompleksami.” *Witryna czasopism*, nr 36 (2002). Dostęp: 30.01.2015. <http://witryna.czasopism.pl/>.

Wejbert-Wasiewicz, Ewelina. „Edukacja – emancypacja – emigracja. Sytuacja polskich artystek na przełomie XIX/XX wieku.” *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica*, nr 53 (2015): w druku.

Wróblewska (Romanowska), Anna i Rafał Jankowski. „Widzowie.” Dostęp: 01.05.2015. <https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/rynek-filmowy/widzowie>.

Wróblewski, Janusz. *Reżyserzy*. Warszawa: Wyd. Wielka Litera, 2013.



EMILIA ZIMNICA-KUZIOŁA, MICHAŁ JAKUBIK

PROBLEMY SPOŁECZNE W POLSKICH UTWORACH DRAMATYCZNYCH PO 1989 ROKU

WSTĘP

Sztuka jest jedną z dziedzin kultury, formą symboliczną, jakby powiedział Ernst Cassirer, która zawiera ważne refleksje na temat społeczeństwa: „Dominującym tematem sztuki jest przecież los człowieka. A ten los jest nierozzerwalnie związany ze społeczeństwem. Poprzez sztukę realizuje się istotny zasób poznania socjologicznego. Ale oczywiście dokonuje się to niejako przy okazji. Cele i aspiracje sztuki są inne, a jej wartości nie mierzy się głównie korzyściami poznawczymi. Stąd nie wiążą sztuki rygory i standardy dochodzenia do obiektywnej prawdy. Jest ona w tym sensie bliższa myśleniu potocznemu niż naukowej socjologii”¹. Sztuka dostarcza zatem wiedzy subiektywnej, przefiltrowanej przez horyzont poznawczy, aksjologiczny i imaginatywny artysty. Nie jest wiernym odwzwierciedleniem świata, ale pogłębianym, syntetycznym ujęciem mającym „roszczenia prawdziwościowe”.

SZTUKA I KRYTYKA KAPITALIZMU

W 2015 roku na Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji - z inicjatywy kuratora Okwui Enwezora - czytany był publicznie *Kapitał* Karola Marksa (przez cały dzień, wszystkie trzy tomy). „Marksistowski performance jest przy tym punktem wyjścia do innych działań odbywających się w ramach biennale: recitali pieśni rewolucyjnych, debat, działań parateatralnych krążących wokół problemu kapitalizmu. Brytyjski artysta i awangardowy filmowiec Isaac Julien reżyseruje te zdarzenia i kręci o tym wszystkim dokument. Czytanie wciąż od nowa przypomina rytuał. Tekst zmienia się w mantrę. Trudno oprzeć się wrażeniu, że książka Marksa traktowana jest tu jak święta księga, lewicowa biblia. I w rzeczy samej „Kapitał” był najważniejszą bazą teoretyczną ruchów socjalistycznych i komunistycznych w XX wieku. W reżimie sowieckim stał się wręcz przedmiotem świeckiego kultu. Czy to jednak znaczy, że „Kapitał” jest również biblią sztuki współczesnej?” - pyta Stach Szablowski².

W nowej rzeczywistości polskiej, po upadku PRL-u, silnie zaznaczył się w sztuce nurt lewicowy, który jest kontrapunktem w stosunku do tradycji romantycznej. Także współczesna dramaturgia polska zdominowana została w ostatnim ćwierćwieczu przez krytykę rzeczywistości kapitalistycznej. Rodzący się nowy ustrój przyniósł wolność polityczną, zniesienie cenzury (wolność artystyczną), jednak wygenerował inne problemy, nieodłącznie związane z prawami rynku. Każda

transformacja przynosi zmiany o „bilansie ambiwalentnym”, nie mogło być inaczej w przypadku przeobrażeń politycznych, ekonomicznych i kulturowych w Polsce. Socjologowie piszą o dualizmie wartości, o dezorganizacji, dezorientacji kulturowej, a nawet o zbiorowej traumie, czyli o wstrząsie spowodowanym zmianą społeczną. „Była to zmiana szybka, obejmująca wszystkie dziedziny życia społecznego, dotycząca samych fundamentów aksjologicznych systemu społecznego, dla większości ludzi - zaskakująca i niespodziewana. Nie trzeba dodawać, że przez większość przyjmowana była z entuzjazmem i nadzieją”³. Wiele spośród dramatów, które zostały napisane po 1989 roku (nie wszystkie były wystawiane na polskich scenach teatralnych), w warstwie fabularnej realizuje dyskurs traumy, dotyczy kondycji polskiego społeczeństwa w stanie anomii i stanowi subiektywny komentarz do problemów współczesności. Nie sposób nie zauważyć, że autorzy dramatów zdają się nie dostrzegać pozytywnych stron przemiany i akcentują, by nie powiedzieć hiperbolizują, negatywne skutki zmian.

W 2003 roku ukazała się głośna antologia Romana Pawłowskiego *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne* (Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków)⁴, w 2006 roku ten sam autor przygotował do druku następny zbiór dramatów *Made in Poland* (Korporacja Ha! art & Horyzonty, Kraków)⁵. Kolejną antologię, wydano w dwóch tomach (w 2012 i 2013 roku), *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku* - wyboru tekstów dokonał Jacek Kopciński (Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa)⁶. Było jeszcze kilka zbiorowych wydań polskich utworów dramatycznych, jednak wyżej wymienione są z pewnością najciekawsze. Polska dramaturgia współczesna (teatralna, filmowa, radiowa i telewizyjna) publikowana jest systematycznie w miesięczniku *Dialog*. Czy można znaleźć wspólny mianownik kilkudziesięciu utworów dramatycznych zebranych w wielu tomach? Nie jest to łatwe zadanie, ale warto podjąć próbę ich omówienia z perspektywy odniesień do rzeczywistości polskiej. Warto dodać, że cztery wymienione antologie nie są w pełni reprezentatywne dla polskiej dramaturgii – nie zawierają wszystkich tekstów ważnych, ale wyłączonych z publikacji choćby ze względu na brak zgody ich autorów (Tadeusz Różewicz, Tadeusz Słobodzianek, Paweł Demirski).

Na podstawie lektury polskich utworów dramatycznych ostatniego ćwierćwiecza, chcę wypunktować zjawiska społeczne w Polsce przełomu wieków, w skali mikro, mezzo i makro, podlegające nasilonej krytyce. Większość problemów jest efektem przemian ustrojowych, ale są też problemy związane z ekspansją technologiczną, z dominującą kulturą internetu:

- kontrasty ekonomiczne, pauperyzacja znacznej części społeczeństwa, nierówności społeczne, wykluczenie, reprodukcja biedy,
- bezrobocie, obawa utraty pracy, brak perspektyw dla młodych ludzi, emigracja zarobkowa,
- konsumpcjonizm, szybkie tempo życia, „wyścig szczurów”, nastawienie na sukces materialny,
- pojawienie się wielu zagrożeń, brutalizacja rzeczywistości - przemoc, społeczne patologie,
- samotność, niezaspokojona tęsknota za miłością, eksponowanie jej cielesnego, biologicznego wymiaru,
- zanik więzi sąsiedzkich, lokalnych,
- toksyczne relacje rodzinne, marginalizowanie osób starszych, banalizacja śmierci,
- nihilizm, upadek moralny (m.in. nieolejność, kłamstwo, zdrada, morderstwo),
- rytualna, powierzchowna, fasadowa polska religijność, upadek autorytetu Kościoła,
- instrumentalne ujmowanie wartości narodowych i patriotycznych,
- funkcjonowanie stereotypów dotyczących społeczeństwa Wschodu i Zachodu, ról płciowych,
- trudności z efektywną komunikacją w świecie zdominowanym przez techniczne gadżety, powierzchowność związków międzyludzkich,
- dominująca kultura medialna, pogoń za sensacją, zafałszowany obraz świata rzeczywistego,
- seryjna produkcja, bylejąkość i krótka żywotność przedmiotów,
- brak rozliczenia z komunizmem, z epoką PRL-u.

Antologie przygotowane przez Romana Pawłowskiego wywołały silny rezonans wśród teatrologów i teatromanów, jednocześnie autorzy dramatów – manifestów młodego pokolenia – byli ostro krytykowani za „publicystykę” i pozorne zaangażowanie społeczne. Zarzucano im konformizm, schlebienie masowemu gustowi, podkreślano słabą wartość artystyczną tekstów scenicznych, dosłowność, nawet grafomanię. Dokumentowanie świata było tu ważniejsze od dbałości o walory formalne dzieł. Krytycy zwracali też uwagę na intelektualną miałość, symplifikację problemów egzystencjalnych i społecznych, a zarazem na przedstawianie świata zniekształconego,

(przerysowanego, przefiltrowanego przez medialny dyskurs). Uznania oceniających nie znalazło kopiowanie przez dramatopisarzy manieri zachodnich brutalistów, hipertrofia drastycznych, sensacyjnych wątków fabularnych (zbrodnie, samobójstwa, gwałty, molestowanie dzieci, przemoc fizyczna i werbalna)⁷.

Jednak dramatom zebranych w antologiach Jacka Kopcińskiego nie można odmówić dobrego poziomu artystycznego. Co prawda i tutaj mamy do czynienia z wysokim natężeniem okrucieństwa (nacisk położony jest na ciemne strony życia) i brutalnością języka (wulgaryzmy), ale *de facto* niektóre teksty operują wyrafinowanym językiem poetyckim, biblijną stylizacją mowy. W większości utworów dramatycznych bohaterowie posługują językiem potocznym; ich idiolekty i socjolekty cechuje mediatyzacja języka (cytaty z popkultury, telewizji, filmu, kolorowej prasy, stylistyka reklam, gier komputerowych, komiksowa narracja).

ŚWIAT PRZEDSTAWIONY POLSKICH UTWORÓW DRAMATYCZNYCH POWSTAŁYCH PO 1989 ROKU

Autorzy współczesnych dramatów polskich ukazują kryzys tradycyjnej rodziny, niełatwe relacje między jej członkami. Socjologowie podkreślają, że rodzina to szczególna grupa społeczna, wspólnota powiązana więziami pokrewieństwa, stanowiąca istotny element społeczeństwa. Sztopmka pisze: „rodzina zaspokaja podstawowe potrzeby egzystencjalne i emocjonalne: wsparcia materialnego, często przez długi okres dzieciństwa i młodości, pomocy i rady w sytuacjach kryzysowych, poczucia zakorzenienia, afiliacji, bezpieczeństwa (...) to miejsce, do którego w końcu zawsze się wraca”⁸. Badania socjologiczne (cyklicznie realizowane przez CBOS, np. w 2005, 2010) dotyczące wartości cenionych w społeczeństwie polskim dowodzą, że rodzina jest najistotniejszą wartością. Tymczasem świat przedstawiony dramatów zamieszany jest przez bohaterów nieszczęśliwych, nie znajdujących oparcia w najbliższych. Wiele tekstów koncentruje się na stosunku pomiędzy ojcem i synem (nadmierna dominacja ojca, bądź przeciwnie zupełna obojętność), pojawiają się też wątki miłości kazirodczej, seksualnego wykorzystywania dzieci (*Skaza*, M. Broda), samobójstwa i morderstwa (*111*, T. Man). Matki kochają bezgranicznie, wspierają (*Made in Poland*, P. Wojcieszek; *Bez tytułu*, I. Villquist), czasem są apodyktyczne (*Matka cierpiąca*, T. Kaczmarek). Są też matki nieobecne na co dzień (*Mortal Kombajn*, P. Sala), bądź zdemoralizowane, zarabiające na życie jako prostytutki (*O matko i córko*, R. Bolesto). W dramatach najczęściej nie ma szczęśliwych związków małżeńskich, są natomiast zdrady, przemoc, rozstania, obojętność.

Dramaty polskie ostatniego ćwierćwiecza poruszają też temat związków partnerskich, hetero- i homoseksualnych. Miłość lesbijek i gejów ukazują dramaty *Cokolwiek się zdarzy, kocham cię* (P. Wojcieszek); *Pokolenie porno* (P. Jurek); *Ciemno wszędzie* (P. Sala), *Tiramisu* (J. Owsianko). I tutaj dominują relacje toksyczne, promiskuityzm, niewierność, brak odpowiedzialności i poczucia stabilizacji. Tylko w nielicznych utworach związek uczuciowy bohaterów ma wartość szczególną (*Wesołe miasteczko*, M. Pruchniewski, *Kopalnia*, M. Walczak).

W dramatach scenicznych, jakie powstały po przełomie ustrojowym, kobieta przedstawiana jest jako istota zdominowana przez mężczyznę, poniżana, krytykowana (*Łucja i jej dzieci*, M. Pruchniewski); traktowana przedmiotowo (*Agata szuka pracy*, D. Łukasińska; *Spuścizna*, I. Koziół; sprzedająca własne ciało, podejmująca pracę w sex telefonie (*O matko i córko*, R. Bolesto). Ale bywa też beneficjentką przemian ustrojowych - wtedy jest jednostką silną i niezależną, osiągającą sukces zawodowy, młodą, wykształconą, ambitną, niezależną finansowo (*Tiramisu*, J. Owsianko; *Pokolenie Porno*, P. Jurek; *Uśmiech grapefruta*, J. Klata; *Miss HIV*, M. Kowalewski).

Mężczyzna współczesny to typ „macho”, tyran, traktujący kobiety instrumentalnie (*Testosteron*, A. Saramonowicz; *Noc*, A. Stasiuk; *Mortal Kombajn*, P. Sala, *Spuścizna* I. Koziół). Mamy też inny typ - zagubionego, neurotycznego słabego chłopca (*Podróż do wnętrza pokoju*, M. Walczak; *Cienie*, J. Kamiński; *Koronacja*, M. Modzelewski, *111*, T. Man, *Dzień świra*, M. Koterski). W dramatach współczesnych mężczyźni wypadają z tradycyjnych ról społecznych, nie spełniają oczekiwań rodziny - tracą pracę, popadają w alkoholizm, depresję.

W okresie transformacji społecznej można mówić o zjawisku dysonansu kulturowego – stare wzorce zachowań interferują z nowymi. W kulturze realnego socjalizmu ważny był kolektywizm, egalitaryzm, przeciętność, pewność i bezpieczeństwo, los, opiekuńczość państwa, pasywność w sprawach publicznych, obwinianie systemu, orientacja na przeszłość. Kultura demokratyczna i rynkowa implikuje nowe reguły, nowe wymogi i wartości (indywidualizm, merytokracja, sukces, ryzyko, sprawstwo, życie na własny rachunek i własną odpowiedzialność, uczestnictwo w życiu publicznym, orientacja ku przyszłości)⁹. Emile Durkheim wprowadził pojęcie anomii, oznaczające sytuację dezorganizacji systemu normatywnego: „Jest to stan, w którym system normatywny traci koherencję i zamienia się w chaos. Drogowskazy działania-celów i środków – stają się nieostre, niejednoznaczne. Ludzie tracą poczucie, co jest dobre, a co złe, co godne, co niegodne, do czego należy dążyć, a czego unikać, jakie metody są dozwolone, a jakie zakazane”¹⁰. Społeczeństwo polskie po 1989 roku stanęło w obliczu wewnętrznej niespójności i sprzeczności w obrębie systemu aksjonormatywnego. Stare normy i wartości koegzystują z nowymi wymaganiami, często opozycyjnymi (asynchronia normatywna). Robert Merton opracował typologię strategii przystosowania jednostki do nowych wymogów kulturowych, są to konformizm i dewiacja (innowacja, rytualizm, rezygnacja i bunt). Strategia konformistyczna to postępowanie zgodne z regułami, akceptacja norm i związanych z nimi wartości; innowacja to szukanie nowych sposobów realizacji wartości, wbrew normatywnym regulacjom; rytualizm zakłada gorliwe przestrzeganie norm, „kurczowe trzymanie się pewnych tradycyjnych sposobów postępowania”¹¹, ale bez odniesień do wartości, do ich celów; rezygnacja wiąże się z pasywnością, z odrzuceniem norm i wartości, regulujących określone sposoby osiągania celów; istotą buntu jest aktywność zmierzająca do odrzucenia istniejącego *status quo*. Bunt może mieć charakter destruktywny, bądź wiązać się z kreatywnością, z tworzeniem kultury alternatywnej¹².

Bohaterowie współczesnego dramatu polskiego próbują przystosować się do nowych warunków i stosują wszystkie mertonowskie strategie – są konformistami, uciekają w rytualizm, buntują się i stosują innowacje¹³. Są także zróżnicowani pod względem statusu majątkowego (to zasadnicze *novum* w stosunku do czasów PRL-u). Beneficjenci transformacji, ludzie „wygrani” to przedstawiciele biznesu, prywatni przedsiębiorcy, artyści, lekarze, dziennikarze. Niektórzy dysponują znacznymi zasobami, żyją zatem, aby konsumować, nabywać i doznawać. Realizacja modelu zawodowej kariery ma swoją cenę – bezwzględną konkurencję między pracownikami, manipulacje i pracoholizm (*Pokolenie porno, Tiramisu, Toksyny*). Charakterystyczne, że bohaterowie, dla których ważne słowa to awans, sukces, nie osiągają psychicznego dobrostanu, pełnego zadowolenia ze swojego życia. Na przeciwnym biegunie mamy przegranych polskich przemian, robotników, rolników, osoby bezrobotne, które nie potrafią dostosować się do nowej sytuacji na rynku pracy¹⁴ (*Podróż do wnętrza pokoju, Kopalnia, Agata szuka pracy, Mortal Kombajn*). Niektórzy bohaterowie, zachowujący się dewiacyjnie (w mertonowskiej nomenklaturze to postępujący niezgodnie z regułami nowych czasów), wycofani, przegrani, bierni i bezradni, popadają w stan psychicznego załamania. Trzecią grupę reprezentują osoby, które nie uczestniczą w „wyścigu szczurów”, jednak podejmują innowacyjne próby zadowolenia się w rzeczywistości, wymagającej aktywności i zaradności.

Reasumując – dramaturgia powstała w okresie transformacji ustrojowej ma ważny walor kognitywny, rejestruje doświadczenie zbiorowe Polaków i jednocześnie ukazuje wymiar jednostkowy politycznych i społeczno-kulturowych przemian. Jacek Kopciński pisze: „Zapisany w najnowszej dramaturgii stan świata, w którym przyszło nam żyć, określają zachłanność, materializm, cynizm, zanik społecznej solidarności i zmysłu wspólnoty, zerwanie więzi rodzinnych, nienawiść, agresja, przemoc, nieosądzone zbrodnie i nieprzepracowane traumy, wykluczenie, bieda, coraz słabsze zakorzenienie w coraz bardziej „płynnej” rzeczywistości, brak nadziei pod pustym niebem i brak języka, którym to doświadczenie można opisać”¹⁵.

Bohater współczesnego polskiego dramatu to jednostka w stanie anomii, nawet jeśli obiektywnie osiąga sukces i wysoką społeczną pozycję, nie daje jej to spełnienia (tym bardziej jeśli należy do kategorii „przegranych”, spychanych na margines życia). Świat przedstawiony we współczesnym polskim dramacie ukazuje problemy społeczne w formie skondensowanej, narysowane są one grubą kreską, wyolbrzymione, przejawskrawione. To prawo artystów, którzy przetwarzają materię rzeczywistości zgodnie z własną „wyobraźnią socjologiczną” i regułami artystycznymi. Z drugiej strony trzeba przyznać, że opisane przez dramaturgów zdarzenia są prawdopodobne (niektóre oparte na autentycznych wydarzeniach), ba czasem życie realne potrafi bardziej zaskoczyć, zbulwersować, przytłoczyć. I choć akcja kilku dramatów dzieje się w Rosji (*Miłość na Krymie, Czwarta siostra*),

to problemy transformacji ustrojowej, zagubienie bohaterów ukazane w tamtej rzeczywistości dotyczy też społeczeństwa polskiego. Autorzy dramatów wybranych przez Kopcińskiego wychodzą poza problematykę społeczną, stawiają pytania o kondycję duchową współczesnych Polaków, nadal trwających w stanie liminalności, zawieszonych pomiędzy nie rozliczonym, nie zamkniętym jeszcze okresem PRL-u a kapitalizmem. Tytułowy bohater dramatu Lidii Amejko, Nondum, symbolizuje trwające zawieszenie Polaków, którzy – budując nowy świat- nie zawsze pamiętają o swoim dziedzictwie, kulturowej tożsamości. Aby w pełni pożegnać minioną epokę, trzeba „oddać jej sprawiedliwość”, rzetelnie zrekonstruować czas miniony. Dramaturdzy dostrzegają możliwość przeciwstawiania się anomii, dostrzegają „światło w tunelu” – np. w utworze *Popiełuszko* Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk wartością jednoczącą ma być wolność i moralne odrodzenie „obywateli wolnej Polski”; w dramacie *Cukier Stanik* podkreślona jest wartość małej wspólnoty, która jest antidotum na powierzchowność stosunków interpersonalnych. Ludzie, którzy potrafią stworzyć autentyczne więzi i razem działać, przedkładający kapitał społeczny nad kapitał ekonomiczny, mają większe szanse przezwyciężenia stanu anomii. Także w dramacie *Ciemny las* podkreślone jest znaczenie aktywności, działań zmierzających do zmiany traumatycznego losu. Diagnozując choroby toczące społeczeństwo, autorzy dramatów zachęcają do ich leczenia: przełamania bierności, działań oddolnych, do autentycznych, spontanicznych inicjatyw, jest to warunek *sine qua non* wspólnego tworzenia „społeczeństwa obywatelskiego”. Formy organizacyjne pośredniczące pomiędzy światem prywatnym a światem wielkiej polityki (np. fundacje, stowarzyszenia) mogą wypełnić – by użyć sformułowania Stefana Nowaka - „socjologiczną próżnię”, jaka była udziałem Polaków w czasie PRL-u.

Myślę jednak, że artystom ukazującym problemy społeczne w utworach dramatycznych powstałych po 1989 roku nie chodzi o odrzucenie nowego systemu *a limine*, ich krytyka świadczy o refleksyjności, czyli o umiejętności dostrzegania zjawisk niekorzystnych. Niektórzy autorzy mają też zdolność formułowania programu pozytywnego, zmierzającego do zahamowania lub wyeliminowania zagrożeń, narastających społecznych patologii. Moim zdaniem, ważne jest wyważenie proporcji (nie wystarczy powiedzieć, że jest beznadziejnie, trzeba pokazywać też dobre strony transformacji i szukać sposobów eliminowania bądź zmniejszania jej negatywnych skutków) i większa dbałość o warsztat, o walory artystyczne sztuk scenicznych. Bo tylko takie dzieła, łączące ciekawą warstwę fabularną z przenikliwością intelektualną oraz z intrygującą formą, mają szansę modelować świadomość odbiorców, wpływać na ich postawy.

Przypisy

- ¹ Piotr Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2012), 23.
- ² Stach Szablowski, „Ojczyzną moją jest partia,” *Zwierciadło* 6 (24), (czerwiec 2015): 176.
- ³ Piotr Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2012), 519.
- ⁴ Antologia zawiera następujące dramaty: *Toksyny* Krzysztofa Bizio, *Pokolenie porno* Pawła Jurka, *Uśmiech grejpruta* Jana Klaty, *Koronacja* Marka Modzelewskiego, *Łucja i jej dzieci* Marka Pruchniewskiego, *Od dziś będziemy dobrzy* Pawła Sali, *Testosteron* Andrzeja Saramonowicza, *Bez tytułu* Ingmara Villqista, *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka, *Zabij ich wszystkich* Przemysława Wojcieszka.
- ⁵ W antologii zamieszczono następujące dramaty: *O matko, o córko* Roberta Bolesto, *111* Tomasza Mana, *Tiramisu* Joanny Owsianko, *Matka cierpięca* Tomasza Kaczmarka, *Absynt* Magdy Fertacz, *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka, *Miss HIV* Macieja Kowalewskiego, *Agata szuka pracy* Danuty Łukasińskiej, *From Poland with Love* Pawła Demirskiego.
- ⁶ Oto spis dramatów zamieszczonych w antologii: T. 1: *Miłość na Krymie* Sławomira Mrożka, *Człowiek ze śmieci* Ewy Lachnit, *Katarantka* Tomasza Mana, *Czwarta siostra* Janusza Głowackiego, *Czwarta osoba* Artura Grabowskiego, *Requiem dla gospodyni* Wiesława Myślińskiego, *Świetlistość* Jerzego Łukosza, *Ofiara Wilgefotis* Piotra Tomaszuka, *Dzień świra* Marka Koterskiego, *Nondum* Lidii Amejko, T. 2: *Piaskownica* Michała Walczaka, *Porozmawiajmy o życiu i śmierci* Krzysztofa Bizia, *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka, *Łucja i jej dzieci* Marka Pruchniewskiego, *Nad Mariusza Bielińskiego*, *Ciemny las* Andrzeja Stasiuka, *Trash Story* Magdy Fertacz, *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej, *Cukier Stanik* Zyty Rudzkiej, *Popieluszko* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, *Norymberga* Wojciecha Tomczyka.
- ⁷ M. in. Elżbieta Baniewicz, „Porno kociół, czyli kolesiostwo,” *Twórczość*, nr 4 (2004).; Przemysław Czapliński, „Socjoza,” *Gazeta Wyborcza*, nr 39, 15-16 lutego 2003, 14-15.
- ⁸ Sztompka, *Socjologia*...., 278.
- ⁹ Tamże, 337.
- ¹⁰ Tamże, 333.
- ¹¹ Tamże, 345.
- ¹² Robert Merton, *Teorie socjologiczne i struktura społeczna* (Warszawa: PWN, 2002), 198 - 199.
- ¹³ Postaciom współczesnych tekstów dramatycznych poświęcił swoją pracę Michał Jakubik: „Bohater najnowszego dramatu polskiego” (niepublikowana praca magisterska napisana w Katedrze Socjologii Sztuki UŁ, Łódź 2007).
- ¹⁴ „W roku 2004 poniżej minimum socjalnego żyło 58, 0 procent, poniżej relatywnej granicy ubóstwa 20, 3 procent, a poniżej minimum egzystencji 11, 8 procent populacji”. Barbara Szacka, *Wprowadzenie do socjologii* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2008), 344. Za Elżbietą Tarkowską, *Ubóstwo i wykluczenie społeczne. Koncepcje i polskie problemy*, w *Współczesne społeczeństwo polskie. Dynamika zmian*, red. Jacek Wasilewski (Warszawa: Scholar, 2006), 324.
- ¹⁵ Jacek Kopciński, „Rodzina na swoim. Dramaturgia początku XXI wieku,” w *Trans/formacja: dramat polski po 1989 roku: antologia*. 2, wybór i wstęp Jacek Kopciński; oprac. tekstów Blanka Mieszkowska (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013), 45.

Bibliografia

- Babecki, Miłosz. *Strategie medialne w tekstach najnowszej dramaturgii polskiej*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2010.
- Baluch, Wojciech. *Po-między-nami. Staby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2011.
- Czapliński, Przemysław. „Socjoza.” *Gazeta Wyborcza*, nr 39, 15-16 lutego 2003, 14-15.
- Guderian-Czaplińska, Ewa. „Najnowszy dramat polski (po 1989 roku).” W *Poradnik Bibliograficzno-Metodyczny*, red. Iwona Smarsz i inni, 16-35. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, nr 4/159, 2007.
- Jakubik, Michał. „Bohater najnowszego dramatu polskiego.” Praca magisterska, Uniwersytet Łódzki, 2007.
- Kopciński, Jacek. „Rodzina na swoim. Dramaturgia początku XXI wieku.” W *Trans/formacja: dramat polski po 1989 roku: antologia*. 2, wybór i wstęp Jacek Kopciński; oprac. tekstów Blanka Mieszkowska, 5-46. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013.
- Krajewska, Anna. *Dramat współczesny: teoria i interpretacje*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.
- Łatawiec, Krystyna. „Między brutalizmem a sentymentalizmem. Obraz codzienności w nowej dramaturgii.” W *Dramat made (in) Poland. Współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości*, red. Wojciech Baluch, 189-206. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.
- Made in Poland* (dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego), red. Henryk Sułek. Kraków: Korporacja Ha! art & Horyzonty, 2006.
- Merton, Robert. *Teorie socjologiczne i struktura społeczna*. Tłum. Ewa Morawska i Jerzy Wertenstein-Żuławski. Warszawa: PWN, 2002.
- Owczarski, Wojciech. „Gówniarze.” *Dialog*, nr 3 (2005): 147-153.
- Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne: antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. Henryk Sułek. Wyd. 2. Kraków: Zielona Sowa, 2004.
- Ratajczakowa, Dobrochna. „Reality drama.” *Dialog*, nr 7 (2004): 57-68.
- Szablowski, Stach. „Ojczyzną moją jest partia.” *Zwierciadło* 6 (24), (czerwiec 2015): 176-179.
- Szacka, Barbara. *Wprowadzenie do socjologii*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2008.
- Sztompka, Piotr. *Socjologia. Analiza społeczeństwa*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2012.
- Tarkowska, Elżbieta. „Ubóstwo i wykluczenie społeczne. Koncepcje i polskie problemy.” W *Współczesne społeczeństwo polskie. Dynamika zmian*, red. Jacek Wasilewski, 319-365. Warszawa: Scholar, 2006.
- Trans/formacja: dramat polski po 1989 roku: antologia*. 1, wybór i wstęp Jacek Kopciński; oprac. tekstów Grzegorz Wroniewicz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012.
- Trans/formacja: dramat polski po 1989 roku: antologia*. 2, wybór i wstęp Jacek Kopciński; oprac. tekstów Blanka Mieszkowska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013.

Źródła internetowe:

- Baniewicz, Elżbieta, „Porno kociół, czyli kolesiostwo.” Dostęp 20.07.2015. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/1127.html>.
- Leyko, Małgorzata. „Dramat przeoczonej dekady.” *Teatr*, wrzesień 2013. Dostęp 20.07.2015. http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/574/dramat_przeoczonej_dekady.
- Puzyna-Chojka, Joanna. „Trans/formacja polskiego dramatu. Recenzja I i II tomu antologii.” Ośrodek Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym, Instytut Badań Literackich PAN. Dostęp 20.07.2015. <http://polskidramat.pl/joanna-puzyna-chojka-recenzja-i-tomu-antologii/>.

Komunikaty CBOS:

- „Wartości i normy w życiu Polaków.” BS/133/2005 sierpień 2005, opracował Rafał Boguszewski.
- „Co jest ważne, co można, a czego nie wolno-normy i wartości w życiu Polaków.” BS/99/2010, opracował Rafał Boguszewski.





SŁAWOMIR MARZEC

NIEPOŻĄDANE SKUTKI UBOCZNE PRZEMIAN SZTUKI NAJNOWSZEJ

Według statystyk przeszło 70% obecnych wdrożeń modernizacyjnych ma na celu likwidację niepożądanych skutków wcześniejszych modernizacji. Jak procentowo wygląda to w przypadku przemian sztuki? Czyż wyzbyte są one szkodliwych konsekwencji? Czyż sztuka nie bywa też głupia, prostacka, obłudna czy pazerna? Jeśli bowiem rezygnujemy - a podobno musimy - z esencjalistycznego jej rozumienia, to musimy w konsekwencji przecież też zgodzić się, by mogła przybierać wszelką bez wyjątku postać (tzw. sztuka jako manifestacja formy życia). Oczywiście o ile nie koliduje ona z interesem mainstreamowego układu uzurpującego sobie prawo definiowania tego, co jest sztuką, co jest ważne i aktualne.

Poszukiwania istoty rzeczy i uniwersalnej formy zastąpiliśmy ideałem pluralizmu i krytycznego zaangażowania owocujących postulatem różnorodności. Nie ma wszakże różnorodności jako takiej, lecz zawsze tylko „jakaś”, tylko „aktualna”, tylko „czyjaś”, która coś umożliwiając, coś inne uniemożliwia. Warto uprzytomnić sobie na jakie bezmyślności i jakie ortodoksje (pojmowane jako „uogólnione sofistyki” Badiou) skazywała nas owa „otwarta, krytyczna i kreatywna różnorodność” ostatnich dekad. Nie mając przy tym złudzeń, że pozbywszy się ich zapadniemy w stan mądrości i uświęcenia, lecz raczej w kolejne formy zamętu i egoistycznych uzurpacji, z których nabijać się będą nasi potomni. Wypada zatem za radą Ulricha Becka czy Anthony Giddensa i raczej moderować roszczenia do ostateczności naszych twierdzeń i wyborów¹. Tylko jak wówczas skutecznie uczestniczyć w kulturze performatywnego agonu, która prawdę, a nawet narracyjny dyskurs zastępuje sugestywną retoryką i sprytnym (bo... post narracyjnym) wybiegiem? Czyż jedynym wyjściem z tych paradoksów nie jest już tylko hipokryzja (choćby nawet w „słabym” sensie Stanleya Fisha²)? I czyż podstawową i rozstrzygającą kompetencję nowej kultury nie okaże się bezczelna cwaność? Na te pytania nie potrafimy, a może jeszcze nie chcemy odpowiedzieć.

W ostatnich latach świat sztuki kształtowany był tzw. dyskursami i strategiami, choć moim zdaniem raczej nadal należałoby mówić o mitach i zabobonach. Rzecz upraszczając przedstawię tu ich podstawowe postacie, czyli mit różnorodności, mit aktualności, zaangażowania i kontrowersyjności.

RÓŻNORODNOŚĆ

Narastająca nieufność do naszych wyobrażeń i pojęć powoduje, że próbujemy unikać redukcji do jednej jedynej formy wiedzy, czy jednej jedynej poprawnej metody. Potrzebujemy wszak autentycznego pluralizmu, transwersalnych wieloaspektowości, a więc różnic. Różnic nawet płynnych, nieostrych, lecz jednak jakoś czytelnych. Bowiem **pluralizm niszczony jest nie tylko przez totalitarne unifikacje, ale w równym stopniu przez niefrasobliwość i nieuctwo**. Jak i doraźny spryt idący „na skróty”. Potrzebujemy różnicy różnic dających szansę na wielowymiarowość, dzięki której uniknęlibyśmy pozorowanych drgawek tylko symulujących, że coś się dzieje. Uniknęlibyśmy bezpośredniości i zaangażowania danych na poziomie ameby i dętej mowy hipokrytów, nawet jeśli aktualnie deklarują się oni jako właśnie artyści wielowymiarowi.

Za przeciwieństwo różnorodności uznawany bywa fundamentalizm. Wielu ludzi uważa przy tym, nie wiedząc zresztą czemu, iż samo zwalczanie fundamentalizmu jest równoznaczne z kreowaniem różnorodności. Nie przychodzi im nawet do głowy, że najczęściej zastępują wówczas tylko jeden fundamentalizm innym fundamentalizmem. Na przykład schematy konserwacji zwalczają schematami postępu. Czyli dyby zamieniają na nowszy model. I od wieków ciągle to samo: abstrahujemy fragment, który następnie absolutyzujemy. Ma to nieodmiennie fatalne skutki, nawet jeśli tym absolutyzowanym fragmentem są tak wzniosłe hasła jak krytyczność, kreatywność czy wolność.

Popularną współcześnie wersją takiej „podmiany” fundamentalizmów jest odrzucenie metafizyki na rzecz historyczności. Czyli wiary, że dobrzy wygrywają i oni piszą historię. Rzecz jasna to kolejna bzdura, bo przykłady upadku wyrafinowanych kultur dzięki interwencji prymitywnych barbarzyńców wszyscy znają i zapewne będą mieli jeszcze okazję obserwować. Historia nie rozstrzyga tego, co wartościowe i sensowne. Ona stanowi tylko zapis dominacji i chwilowych przewag. Realizowanych w różny sposób; nierzadko podły.

Zatem złudna jest również wiara, że historia sztuki ma jedno słuszne oblicze, a już zwłaszcza dotyczące ostatnich lat. Historia sztuki jest i będzie pisana wciąż na nowo. Żadne światowe kariery, żadne najbardziej zabetonowane układy czy kosmiczne ceny tego nie powstrzymają. Na nic te przemysłne procedury natychmiastowego przenoszenia produktów prosto z pracowni do muzeów i szkolnych podręczników. Te zamiany debiutantów w klasyków nowych trendów. To tylko współczesny marketing. I taka jest historia sztuki ostatnich dekad: w swoim zasadniczym kształcie stanowi ona zapis dominacji tych, a nie innych grup i środowisk. A bywa też po prostu rodzajem kroniki towarzyskiej.

Sztuka - nie tylko w Polsce - okazuje się coraz częściej właściwie formą korupcji społecznej. Granty, wystawy, zakupy i kariery przyznawane za właściwą politycznie postawę. Za określoną lojalność towarzyską. Czyż bowiem był ostatnio oficjalnie lansowany ktoś, kto by nie realizował sloganów politycznej poprawności? - nie mam przy tym złudzeń, że tak szumnie deklarowana polityczność i zaangażowanie sztuki jest czymś więcej niż tylko czczą retoryką maskującą ekonomię zysku. Korupcja sztuki ma też bardziej „ludzki wymiar”, a mianowicie zasadę wzajemności. Czyli: my wystawiamy ciebie, a ty nas. Czyli: wybitny artysta rekomenduje wybitnego krytyka do wybitnego grona jurorów; i zaraz potem odwrotnie. Dzisiaj zaczyna to przybierać niewyobrażalne wymiary. Wszyscy tworzą własne środowiska, koterie, „spółdzielnie”, które powstają nie po to, by praktykować określone jakości, lecz właściwie by eliminować konkurencję. Dominuje zatem sztuka wykluczania i marginalizowania – oczywiście - pod sztandarami walki z tymiż wykluczeniami. Członkowie tych środowisk w prywatnych mailach z dumą wręcz deklarują, iż obsługują wyłącznie ludzi z układu.

AKTUALNOŚĆ

Aktualność stanowi kolejny ważny zabobon artworlду ostatnich dekad. Stanowi wytrych, zawoalowany „techniczny” synonim tego, co istotne i wartościowe. Zastępuje wygnane pojęcia rzeczywistości i prawdy. Aktualnym jest to, co upublicznione i nagłośnione. Zatem spory natury metafizycznej, politycznej, egzystencjalnej, moralnej, sprowadzone są *de facto* do technik i układów nagłaśniania w mass mediach. I wymilczania innych.

Dla wielu funkcjonariuszy artworlду jest oczywiste, że sztuka współczesna stanowi przejaw nowo lewicowego zaangażowania, którego istotę stanowi walka. Rzeczywiście, nie traktujemy się już wzajemnie jak współobywatele, czy partnerzy, lecz raczej wyłącznie jak konkurenci, wrogowie, a przynajmniej trockistowski ludzki półprodukt, czyli masy wymagające re/edukacji i tresury. Zamieniamy tym przestrzeń publiczną w obszar toksycznych i interesownych manipulacji. Nie ma zatem sensu dłużej mówić o potrzebie adaptacji, o procesach socjalizacji, lecz uczyć należy odporności na nią i samodzielności. Tak kończą się próby wcielania w życie utopii społecznych modernizacji, które nie polegają na rozwijaniu tego, co jest, lecz na bezrozumnej negacji stanu aktualnego z punktu widzenia utopijnych idealizmów.

Kultura demokratyczna oparta jest na zasadzie racjonalnej debaty i wspólnego stanowienia prawa. Ma zatem podstawę, którą jest traktowanie innych ludzi jako podmiotowych partnerów. Bez tego nie ma demokracji, a tylko jej pozorowanie. Tymczasem w praktyce wszyscy chcemy innych pouczać, re/edukować, modernizować, umoralniać, budzić do myślenia. Szczyty „wirtuozerii” na

tym polu osiągnęła rodzima sztuka (pseudo)krytyczna. I to najczęściej poprzez zmuszanie innych do powtarzania własnych sloganów. Wszyscy dziś chcą być kreatorami społecznych norm, a przynajmniej ich strażnikami i rycerzami. Lecz nikt nie chce ich realizować. Wszyscy zajmują się tworzeniem projektów napraw oraz ich symbolicznej wizualizacji. Jeśli ktoś pomaga kalece przejść przez ulicę, to zaraz potem ukazuje się zapis tego w galerii sztuki. Pomagamy biednym, tylko aby zreferować to na konferencji. Jeśli ktoś się modli, to tylko po to, by móc krzyczeć na innych, że tego nie robią. Oczywiście przesadzam, ale chyba niewiele.

W ostatnim stuleciu sztuka dążąc - z sukcesami - ku emancypacji pozbyła się nieomal wszelkich tradycyjnych określoności: warsztatowych, ekspresyjnych, symbolicznych, estetycznych etc., redukując się następnie do czystej aktualności (tzw. negocjacyjny czy kontekstualny koncept sztuki). Ma ona wynikać z negocjowania w ramach danej sytuacji. A cóż jeśli dana sytuacja jest głupawa? A co jeśli dominują w niej marne normy lub fałszywe autorytety? Pojawia się wówczas postsztuka konkretyzowana nowymi „meta narracjami”, czyli regułami rynku, mass mediów oraz politycznych furii. Albo – co jeszcze gorsze, bo bardziej cynicznie wyrafinowane – regułami interesów i lojalności tzw. systemu eksperckiego (Anthony Giddens)³. I tak na przykład komercyjny wymóg nowości (byłe jakiej, byłe nowej) spowodował, że sztukę zastąpiliśmy samymi jej przeobrażeniami. Był taki okres, że niemal co miesiąc oglądaliśmy nowe pokolenie, nowe otwarcia i debiuty. Debiuty bez konsekwencji. Każdy szanujący się „ekspert od sztuki” czuł się powołany, a nawet zobligowany do wykreowania własnego trendu, a przynajmniej własnego pokolenia lub choćby własnej „spółdzielni”.

Należy pamiętać, że to raczej my tworzymy aktualność, a nie ona nas. Wszakże niektórzy ludzie uzurpują sobie prawo kreowania aktualności i narzucania jej innym. Wymuszania jej. Zwłaszcza widoczne jest to w tak mało sprecyzowanych i zmiennych sferach jak sztuka. Powinniśmy zatem uczyć się samodzielności i lekceważenia oficjalnych wykładni artworldu, jego mainstreamu (owych rankingów i trendów), bo mają one coraz mniej wspólnego ze sztuką. Tworzą – właściwie na własny użytek, a może raczej pożytek - zjawisko postsztuki, czy artywizmu, które moim zdaniem nie stanowią nowej formy sztuki, lecz zjawiska równoległe oparte na innym sposobie myślenia i wartościowania. Przykładowo: dlaczegoż artywizm, który ponoć przekroczył granice sztuki nadal wystawiany (i sprzedawany!) jest w galeriach, a nie w domach partii? Jeśli nie będziemy przestrzegać różnic między sztuką, postsztuką i artywizmem, to zdradzimy tym samym idee pluralizmu i różnorodności. Skażemy się na intelektualną degrengoladę⁴.

ZAANGAŻOWANIE

Narasta podejrzenie, iż nie szukamy już obecnie lepszych rozwiązań (wspólnego dobra czy choćby konsensusu), a tylko wspólnej aktualności. Aktualności, której nie konstruujemy wspólnie, ale o którą nieustannie musimy konkurować. Powstaje w wyniku tego kultura sporu, walki, w praktyce polegająca na unieważnianiu aktualności innych ludzi – na pozbawianiu realności ich pragnień, świętości czy interesów. Gdyby za punkt wyjścia obrać publikacje rodzimego artworldu musielibyśmy zgodzić się z przekonaniem, że jedyną grupą społeczną pozbawioną prawa do posiadania własnych przekonań, marzeń i interesów jest tzw. większość, tzw. normalni. Wynikać ma to niby z zasady troski o mniejszości, jak i konkurencji i zaangażowania, lecz tylko pozornie. Konkurencja ma bowiem sens, gdy jest prowadzona w miarę uczciwie na czytelnych rozumnych zasadach i pozwala znaleźć rozwiązanie najlepsze. Nie ma nic wspólnego z dążeniem do monopolu, który manipulacjami uniemożliwia racjonalne decyzje i paraliżuje aktywność innych. A dodatkowo prywatyzuje zyski, uspołeczniając przy tym koszty. Nie rozwiązuje problemów międzyludzkich, lecz potęguje resentymenty, aby zamienić je na kontrowersyjność, a tę następnie na tzw. wydarzenia medialne i kariery. Taka moim zdaniem była praktyka sztuki krytycznej, tego towaru eksportowego ostatnich lat. Jej aktyw przypisywał sobie prawo wolności słowa, a pozostali mieli jedynie **obowiązek** otwartości i tolerancji. Nie odwrotnie! Podstawową kompetencją takiej post kultury oczywiście musi być bezczelna cwaność tłumaczona „rewolucyjnym uniesieniem”. W tej perspektywie „zaangażowania” (wspomaganej logiką kultury performatywnej) rację ma ten, kto bardziej aktywny i kto nie ma zahamowań. W praktyce oznacza to giełdę krzykliwości, bezczelności, a nierzadko i brutalności.

Inną wersją zaangażowania jest unieobecnianie innych, czyli monopol na przepływ informacji istotnych. Wiodące magazyny sztuki oraz wiodący krytycy i wiodący kuratorzy obsługują wyłącznie „wiodących artystów”. Dla przykładu: w wywiadzie do *Obiegu* po wystawie *Co widać* (2014) kuratorzy z CSW i MSN wspólnie ustalili, że właśnie oto dokonał się zwrot w polskiej sztuce, bo artyści przestali już koncentrować się wyłącznie na grze kontekstami społecznymi, ale zaczęli doceniać wagę formy, a nawet warsztatu. No, ale przecież twierdzenie takie dotyczy kilkunastu (słownie: kilkunastu!) „wiodących” artystów, którzy skwapliwie konsumowali ideę sztuki krytycznej. Natomiast setki artystów, którzy uważali ją za koniunkturalną hucpę i intelektualne dno przez te wszystkie lata doceniało wagę owej formy. Lecz to bez znaczenia, bo tego wiodący krytycy obsługujący (podkreślmy: na państwowych etatach) wyłącznie owych kilkunastu „wiodących” artystów po prostu nie dostrzegają. Zamiast stwierdzić, że owi wiodący artyści po prostu się mylili i ich dorobki zdjąć z piedestałów jako oparte na chybionych założeniach, znów dowodzi się ich kreatywności i „postępowości”, właśnie wtedy, gdy zaprzeczają swoim wcześniejszym uzurpacjom. Takie postępowanie dowodzi raczej nieprzytomności całego środowiska i powoduje utratę resztek jego wiarygodności. **Pojawia się niestety uzasadnione podejrzenie, że obecnie następuje zawłaszczenie, czy wręcz prywatyzacja sztuki współczesnej w Polsce.** Dodajmy: pod hasłami walki o otwartość i emancypację.

Szczególnie groźną wersją zabobonu zaangażowania był nawyk traktowania sztuki jako narzędzia kolonizacyjnej re/edukacji, czyli *Kulturkampfu*. Taka wojenna funkcjonalizacja kultury skutkowałą jedynie redukcją sfery publicznej do samych ekstrem. Człowiek próbujący dziś w Polsce kierować się rozumnością nie ma szans odnaleźć się w przestrzeni totalnie zawłaszczonej przez grę samych skrajności i fundamentalizmów – ich wzajemnych prowokacji, manipulacji, subwersji i zawłaszczeń. I cóż z tego, że owe manipulacje deklarują szczytne cele?

KONTROWERSJA

Zabobon kontrowersji stylizował się na spadkobiercę wielkiej tradycji negatywności – wszelkiego rodzaju transgresji, antysztuki, utopii etc. Wszakże w naszej rodzimej praktyce oznaczało on raczej bezkarną, choć za to interesowną... bezczelność. Nagłaśniano zatem szeroko bóle i cierpienia artystów szarpanych przez sądy, ale nie opisywano karier, wystaw zagranicznych, publikacji, grantów itd., którymi ich nagradzano niemal natychmiast po wywołaniu tego skandalu. Takie „promocje” zamieniały buntownika w obłudnika, zamieniały krytyczność w chytry konformizm.

Kontrowersja stała się obecnie podstawową bronią ludzi pragnących władzy – jak trafnie rzecz ujął Bauman, rządzą dziś bowiem ludzie zdolni utrzymywać innych w stanie dezorientacji, aby łatwiej narzucać im swoje opinie i cele⁵. Idealnym tego przykładem jest właśnie aktyw artworldu dążący do monopolu na społeczną redystrybucję sztuki współczesnej, czyli zamiany eksperymentu w... stabilny mainstream. Zamiar iście szalony, stąd też i wynika skrzące, brutalne pacyfikowanie wszelkiego sprzeciwu. Piętnowany jest on odgórnie jako przejaw anachronizmu, dyktanctwa, frustracji i zacofania. Należy przy takiej okazji cieszyć się, gdy uniknie się insynuacji o ukryty fallocentryzm albo kryptofaszyzm. Artworld dąży do utrzymywania społeczeństwa w stanie konsternacji uniemożliwiającej jakąkolwiek przytomność i refleksję, co ma skazywać wyłącznie na opinię ekspertów. W ten sposób tworzy się samowystarczalność artworldu. Jego funkcjonariusze wybierają sztukę, oni też ją prezentują, interpretują, następnie opiniują, oceniają i wyceniają (czyli tzw. „sztuka kuratorów”). Inni mogą jedynie się temu przyglądać, bowiem dzisiaj to publiczność (ale też i artyści) „zdają egzamin” z zachwyty nad nowymi tendencjami i problemami. Jak powiada Bauman, obecnie „prawdziwą sztuką jest umiejętne dotrzymywanie kroku nowym trendom”⁶.

Zabobon kontrowersyjności otworzył na oścież wrota ciemnocie, tępotcie i nieuctwu. Nic bowiem nie jest już ani dobre, ani złe. Wszystko jest zamiennie takie i takie. W ten sposób filozofia akademicka okazuje się wyrazem głupawości, a myśleniem istotnym okazują się iluminacje nabywane w kawiarni. Niestety, w tym kontekście należy też rozpatrywać dominujące niedawno wyrafinowania dekonstrukcji, clinamen, czy subwersji. Bowiem kto i jak potrafi jednoznacznie odróżnić w sztuce *clinamen* od... błędu, od niedoróbki? Jak odróżnić wyrafinowaną subwersję od kiczu? (czy Jeff Koons jest wcieleniem kiczu, czy z nim walczy?) Jak odróżnić wizualną dekonstrukcję od bezmyślnego majsterkowania? Jeśli nie potrafimy, a inni (widzowie spoza branży) tym bardziej, to praktykując

lub propagując taką niezrozumiałą dekonstrukcję tylko potęgujemy zamęt, i właściwie tak naprawdę propagujemy jurną ciemnotę, kicz etc. jako tak zwane nowe normy społeczne.

Nieomal wszystkie wymienione zabobony, ciemnoty i upadki sztuki ostatnich dekad kulminowały w sztandarowym produkcie polskiego artworldu tego okresu, czyli tzw. sztuce krytycznej. W wielu publikacjach z nią polemizowałem i do nich odsyłam. Krytykowałem w nich i ubolewałem nad jej schematyzmem, bezmyślnością i obłudą. Fatalna spuścizna tego „heroicznego trendu” będzie jednak dopiero owocować. Wychodząc jej naprzeciw wystosowałem list otwarty do Minister Edukacji (opublikowany w *Arteonie*⁷) o wprowadzenie obowiązkowych lekcji chamstwa w szkołach. Jeśli bowiem wszyscy będą do niego zdolni, a nie tylko nieliczni wybrańcy, to może przestanie ono być – obok korupcji i kumoterstwa – podstawową siłą kształtowania naszego życia publicznego, tudzież warunkiem przetrwania czy sukcesu.

Sztuka polska ostatnich dekad przyniosła sporo rzeczy ciekawych, parę też wybitnych. Długo wszakże można by przytaczać dowody na to, że ostatnie jej dekady były zasadniczo w swych konsekwencjach okresem intelektualnej i kulturowej zapaści (nie tyle w samych dziełach, czy wydarzeniach, lecz właśnie w ich konsekwencjach). Polski artworld poprzez swe monopolistyczne uzurpacje kontynuował bowiem anachroniczne strategie redukcji. I na nic nie pomogły tu ich radykalizacje do poziomu obsceny czy kontrowersji. Totalizująca, by nie powiedzieć: totalna po PRL-owska mentalność tylko maskowana była retoryką emancypacji i kontrowersyjnymi grymasami pseudo buntu. Te różnorakie przeradykalizowane redukcje w żaden sposób nie były w stanie podjąć wyzwań stawianych sztuce przez dzisiejszą rzeczywistość rozumianą jako dynamiczna i wielowymiarowa złożoność. W sporym stopniu wpływały na to również globalne procesy unifikacji sztuki, jej zawężania i schematyzacji. Jean Baudrillard pisał o tępcie i pazerności skrywanej za tzw. spiskiem sztuki⁸. Donalda Kuspit na stare lata chciał już tylko powrotu sztuki muzealnej⁹.

W efekcie tych wszystkich niepożądanych skutków ubocznych obecnie w tzw. wiodących centrach zamiast wystaw sztuki coraz częściej widzimy „wystawy problemów”, zajęcia re/edukacyjne, grę w trendy, wyścigi stajni i idoli, kalejdoskop debiutów i nowych pokoleń (czyli najczęściej obietnice bez pokrycia) oraz dęte celebry udające wydarzenia artystyczne. Oglądamy samowystarczalne życie wewnętrzne mainstreamu artworldu.

Powinniśmy wszakże nadal walczyć o sztukę współczesną, o jej niezależny, pluralistyczny i eksperymentatorski charakter, którego nie można redukować do rangi „aktualnej użyteczności”, czy tym bardziej neobizantyńskich środowiskowych hierarchii. Wyjściem z aktualnej degrengolady nieodmiennie pozostaje autentyczny pluralizm i hasło sztuki na miarę każdego pojedynczego człowieka. Musimy podjąć polemiczną walkę z monopolistycznymi praktykami mainstreamu (takim przykładem może być aktywność nowopowstałego Forum Nowej Autonomii Sztuki¹⁰). To przywróci sztukę społeczeństwu, jak i wagę jednostkowej podmiotowości, która jest warunkiem wszelkiej kreatywności. Bowiem *de facto* nie istnieje jedna sztuka, lecz nieskończenie wiele różnych sztuk. Potrzebujemy zatem różnorodności i sztuki autentycznie różnej. A nie tylko sztuki wybitnej, światowej, aktualnej, lecz wybitnej tylko według jednej określonej wrażliwości. Wybitnej według wyłącznie jednej jedynej ideologii czy wyłącznie jednej określonej interesowności.

Przypisy

¹ Patrz: Ulrich Beck *Spółeczeństwo ryzyka*, tłum. Stanisław Cieřła (Warszawa: Scholar, 2004).; Anthony Giddens, *Konsekwencje nowoczesnořci*, tłum. Ewa Klekot (Kraków: Eidos, 2008).

² Za: Andrzej Szahaj, *Zniewalająca moc kultury* (Toruń: Wyd. UMK Toruń, 2004), 178-180.

³ Giddens, *Konsekwencje nowoczesnořci*.

⁴ Szerzej te problemy analizuję w: Sławomir Marzec, *Sztuka polska 1993-2014. Arthome versus Artworld* (Ożarów Mazowiecki: Firma Księgarska Olesiejuk, 2012).

⁵ Zygmunt Bauman, *Globalizacja* (Warszawa: PIW, 2000), 42.

⁶ Zygmunt Bauman, *Między chwilą a pięknem* (Łódź: Oficyna Wydawnicza, 2010), 29.

⁷ Sławomir Marzec, „Obowiązkowe lekcje chamstwa,” *Arteon*, nr 9 (2014): 34-35.

⁸ Jean Baudrillard, *Spisek sztuki*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Sic!, 2006).

⁹ Donald Kuspit, *Koniec sztuki*, tłum. Janusz Borowski (Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2006).

¹⁰ Patrz: blog/witryna/archiwum tekstów: forumnowejautonomiisztuki.blog.pl

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt. *Globalizacja*. Warszawa: PIW, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *Między chwilą a pięknem*. Łódź: Oficyna Wydawnicza, 2010.
- Baudrillard, Jean. *Spisek sztuki*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2006.
- Beck, Ulrich. *Spółeczeństwo ryzyka*. Tłum. Stanisław Cieřła. Warszawa: Scholar, 2004.
- Giddens, Anthony. *Konsekwencje nowoczesnořci*. Tłum. Ewa Klekot. Kraków: Eidos, Kraków 2008.
- Kubiński, Grzegorz. *Badiou. Onto-logia mnogořci*. Kraków: Elipsa, 2009.
- Kuspit, Donald. *Koniec sztuki*. Tłum. Janusz Borowski. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2006.
- Markowski, Michał M. *Polityka wrażliwořci*. Kraków: Universitas, 2013.
- Marzec, Sławomir. *Sztuka polska 1993-2014. Arthome versus Artworld*. Ożarów Mazowiecki: Firma Księgarska Olesiejuk, 2012.
- Marzec, Sławomir. „Obowiązkowe lekcje chamstwa.” *Arteon*, nr 9 (2014): 34-35.
- Szahaj, Andrzej. *Zniewalająca moc kultury*. Toruń: Wyd. Uniwersytetu Kopernika, 2004.
- Virilio, Paul. *Bomba informacyjna*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2006.





BIBLIO **graphy** **bibliografia**

Bibliografia / Bibliography:

Transformacje w sztuce polskiej po 1989 / Transformations in Polish art after 1989

- Armata, Jerzy i Anna Wróblewska. *Polski film dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Fundacja Kino, 2014.
- Assessing Museum Collections: *Collection valuation in six steps*. Red. Anne Versloot. Amersfoort: Cultural Heritage Agency, 2014.
- Augé, Marc. „Przyszłość kultury.” Tłum. Adam Pomieciński. W *Francuska antropologia kulturowa wobec problemów współczesnego świata*, red. Adam Pomieciński i Agnieszka Chwieduk, 61-75. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Babecki, Miłosz. *Strategie medialne w tekstach najnowszej dramaturgii polskiej*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2010.
- Baluch, Wojciech. *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2011.
- Banasiak, Jakub. *Zmęczeni rzeczywistością. Rozmowy z artystami*. Warszawa: 40000 Malarzy, 2009.
- Baniewicz, Elżbieta. „Porno kociot, czyli kolesiostwo.” Dostęp 20.07.2015. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/1127.html>.
- Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2005.
- Baudrillard, Jean. *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006.
- Bauman, Zygmunt. „Ponowoczesne wzory osobowe.” *Studia Socjologiczne*, nr 2 (1993): 7-31.
- Bauman, Zygmunt. *Globalizacja*. Warszawa: PIW, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *Płynne życie*. Tłum. Tomasz Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- Bauman, Zygmunt. *Między chwilą a pięknem*. Łódź: Oficyna Wydawnicza, 2010.
- Bauman, Zygmunt. *Kultura w płynnej nowoczesności*. Warszawa: Agora, 2011.
- Beck, Ulrich. *Spółczesność ryzyka*. Tłum. Stanisław Cieśla. Warszawa: Scholar, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*. Tłum. Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. Andrzej Zawadzki. Wydawnictwo Universitas, Kraków 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Zmysł praktyczny*. Tłum. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Bourdieu, Pierre i Loïc J.D. Wacquant. „Nowomowa neoliberalna.” *Recykling Idei*, 02.06.2010. Tłum. Marcin Starnawski. <http://recyklingidei.pl/bourdieu-wacquant-nowomowa-neoliberalna>.
- Bourdieu, Pierre i Loïc J.D. Wacquant. *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Tłum. Anna Sawisz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2001.
- Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłum. Łukasz Białkowski. Kraków: MOCAK, 2012.
- Brandi, Cesare. *Teoria restauracji*. Red. Giuseppe Basile i Iwona Szmelter. Tłum. Magda Kijanko. Warszawa: MIK ASP w Warszawie, 2006.
- Braudel, Fernand. *Dynamika kapitalizmu*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Aletheia, 2013.
- Bürger, Peter. *Theory Of the Avant-Garde*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.
- Chymkowski, Roman, Izabela Koryś i Olga Dawidowicz-Chymkowska. *Spółeczny zasięg książki w Polsce w 2012 roku*. Dostęp: 30.01.2015. <http://www.bn.org.pl/download/document/1362741578.pdf>.
- Cielątkowska, Zofia M. „O czym nie można mówić. Damien Hirst w Łaźni.” *Obieg*. Dostęp 9.09.2015. <http://www.obieg.pl/recenzje/36164>.
- Clair, Jean. *Kryzys muzeów*. Tłum. Jan Maria Kłoczowski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.
- Clark, Austen. „Feature-Placing and Proto-Objects.” *Philosophical Psychology* 17 (2004): 443-469.
- Cukierska, Agata. „Czy będę żyła pod mostem, bo nie będę miała żadnej emerytury? Rozmowa z Katarzyną Górną.” W *Workers of the Artworld Unite!*, red. Stanisław Ruksza, 12-17. Bytom: CSW Kronika, 2013.
- Czapliński, Przemysław. „Socjoza.” *Gazeta Wyborcza*, nr 39, 15-16 lutego 2003, 14-15.
- D’Alleva, Anne. *Metody i teorie historii sztuki*. Tłum. Eleonora Jedlińska i Jakub Jedliński. Kraków: Universitas, 2008.
- Danto, Arthur C. „The Artworld.” *The Journal of Philosophy* 61 (1964): 571-584.
- Danto, Arthur C. „Świat sztuki.” W *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, tłum. Leszek Sosnowski, 7-35. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.
- Davis, Kingsley i Wilbert Moore. „O niektórych zasadach uwarstwienia,” tłum. Dariusz Niklas. W *Współczesne teorie socjologiczne*, red. Aleksandra Jasińska-Kania et al., 404-413. Warszawa: Scholar, 2006.
- Dickie, George. *Aesthetics: An Introduction*. New York: Pegasus, 1971.
- Dickie, George. *Art and Value*. Oxford, MA: Blackwell Publishers, 2001.
- Duncan, Carol. „Muzeum sztuki jako rytuał,” tłum. Donata Minorowicz. W *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 279 – 298. Kraków: Universitas, 2005.
- Dvořák, Max. „Katechizm opieki nad zabytkami.” Tłum. Ryszard Kasperowicz. W *Zabytek i historia*, red. Piotr Kosiewski i Jarosław Krawczyk, 225-233. Warszawa: Oficyna Mówią Wieki, 2002.

Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy. Red. Kuba Szreder, Jan Sowa i Wojciech Kozłowski. Warszawa: Wolny Uniwersytet Warszawy 2015, Bęc Zmiana. http://issuu.com/beczmiana/docs/fabryka_sztuki.
Felis, Paweł. „Szumowska po zdobyciu nagrody na Berlinale: Nadchodzi czas kobiet filmowców.” Dostęp: 20.07.2015, http://wyborcza.pl/1,75475,17411137,Szumowska_po_zdobyciu_nagrody_na_Berlinale__Nadchodzi.html#ixzz3loHaCE2d.
Florida, Richard. *Narodziny klasy kreatywnej: oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego.* Tłum. Tomasz Krzyżanowski i Michał Penkala. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2010.
Foster, Hal. *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku.* Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2010.
Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia.* Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia - Spacja, 1993.
Frąckowiak-Sochańska, Monika. „Postawy polskich kobiet wobec feminizmu. O samo ograniczającej się świadomości feministycznej kobiet.” *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica*, nr 39 (2011): 149-170.
Fromm, Erich. *Miłość, płęć i matriarchat.* Poznań: Rebis, 1999.
The Future of Values; 21st-century Talks. Red. Jérôme Bindé. Paris: UNESCO Publishing, 2004.

Gender - Film - Media. Red. Oleksy Elżbieta, Ostrowska Elżbieta. Kraków: Rabid, 2001.
Gender. Konteksty. Red. Małgorzata Radkiewicz. Kraków: Rabid, 2004.
Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze. Red. Elżbieta Duryś i Elżbieta Ostrowska. Kraków: Rabid, 2005.
Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności.* Tłum. Alina Szulżyńska. Warszawa: PWN, 2002.
Giddens, Anthony. *Konsekwencje nowoczesności.* Tłum. Ewa Klekot. Kraków: Eidos, Kraków 2008.
Gillman, Derek. *The Idea of Cultural Heritage.* Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2010.
Golka, Marian. *Rynek sztuki.* Poznań: Agencja Badawczo-Promocyjna ARTIA, 1991.
Kowalczyk, Izabela. „Twórczość Grzegorza Klamana - egzystencja na powrót ucieleśniona.” *Format*, nr 31–32 (1999): 24-26.
Guderian-Czaplińska, Ewa. „Najnowszy dramat polski (po 1989 roku).” W *Poradnik Bibliograficzno-Metodyczny*, red. Iwona Smarsz i inni, 16-35. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, nr 4/159, 2007.
Guzek, Łukasz. „Co stanowi kontekst sztuki?” *Obieg*. Dostęp 10.08.2015. <http://www.obieg.pl/teksty/17671>.

Helman, Alicja. „Bohaterowie dekalogu.” *Kino*, nr 3 (1997): 46-47.
Helman, Alicja. „Feministki o kinie.” *Film na świecie*, nr 05 (1991): 5-13.
Huntington, Samuel. *Zdarzenie cywilizacji.* Warszawa: Muza, 2007.

Jakubik, Michał. „Bohater najnowszego dramatu polskiego.” Praca magisterska, Uniwersytet Łódzki, 2007.
Janicka, Bożena. „Ścinki. Baba z wozu.” *Kino*, nr 11 (2002): 73
Jucewicz, Agnieszka. „Szuma, ty jesteś facet!” Dostęp: 30.08.2015. http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,11032540,Szuma_ty_jestes_facet_.html.

Kędzierska, Dorota. „Nikt nie wierzył, że będę reżyserem.” Dostęp: 30.01.2015. <http://www.polskieradio.pl/9/735/Artykul/1162946,Dorota-Kedzierska-nikt-nie-wierzy-l-ze-zostane-rezyserem-%5Bwideo%5D>.
Kopciński, Jacek. „Rodzina na swoim. Dramaturgia początku XXI wieku.” W *Trans/formacja: dramat polski po 1989 roku: antologia*. 2, wybór i wstęp Jacek Kopciński; oprac. tekstów Blanka Mieszkowska, 5-46. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013.
Kosecka, Barbara. „Polskie kino kobiece.” Dostęp: 30.01.2014.

<http://culture.pl/pl/artykul/polskie-kino-kobiece>.
Kozyra, Katarzyna. „BRITISH BRITISH POLISH POLISH: Katarzyna Kozyra.” Rozmawiają: Katarzyna Kozyra, Marek Goździewski. <https://vimeo.com/73789060>.
Kozyra, Katarzyna. „»Dlaczego rewolucjonistom rosną brzuchy?« albo »Powrót Syna Marnotrawnego«.” <http://katarzynakozyra.natemat.pl/42801,dlaczego-rewolucjonistom-rosna-brzuchy-albo-powrot-syna-marnotrawnego>.
Kozyra, Katarzyna. „Rynek sztuki zabija sztukę. Z Katarzyną Kozyrą rozmawia Joanna Ruszczyk.” W *Katarzyna Kozyra. Szukając Jezusa/Looking for Jesus*, red. Aleksandra Skarbek, 31–38. Lublin: Galeria Labirynt, 2014.
Krakowski Festiwal Filmowy. „Znamy zwycięzców 55 Krakowskiego Festiwalu Filmowego!” Dostęp: 30.08.2015. <http://www.krakowfilmfestival.pl/pl/news/568>.
Krajewska, Anna. *Dramat współczesny: teoria i interpretacje.* Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.
The Krasnals. „Sasnal is Dead.” <http://the-krasnals.blogspot.com/2013/01/sasnal-is-dead.html>.
Krzywka, Andrzej. „Fabryka znaczeń.” W *Wiek awangardy*, red. Lilianna Bieszczad, 299 – 318. Kraków: Universitas, 2006.
Kubiński, Grzegorz. *Badiou. Onto-logia mnogości.* Kraków: Elipsa, 2009.
Kuhn, Thomas S. *Struktura rewolucji naukowych.* Tłum. Helena Ostromięcka. Warszawa: Wydawnictwo Fundacji Aletheia, 2009.
Kuspiński, Donald. *Koniec sztuki.* Tłum. Janusz Borowski. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2006.
Kyzioł, Aneta i Urszula Szwarzenberg-Czerny. „Bunt kobiet w Hollywood. Celuloidowy sufit.” Dostęp: 30.08.2015. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1621783,1,bunt-kobiet-w-hollywood.read>.

Lash, Scott i Celia Lury. *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy.* Tłum. Jakub Majmurek i Robert Mitoraj. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
Łatawiec, Krystyna. „Między brutalizmem a sentymentalizmem. Obraz codzienności w nowej dramaturgii.” W *Dramat made (in) Poland. Współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości*, red. Wojciech Baluch, 189-206. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.
Latour, Bruno. „On some of the affects of capitalism. Lectur.” <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/136-AFFECTS-OF-K-COPENHAGUE.pdf>.
Lauzen, Martha. „The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2011.” Dostęp: 30.08.2015. http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2011_Celluloid_Ceiling_Exec_Summ.pdf.
Legierska, Anna. „Reżyserki.” Dostęp: 01.02.2015. <http://culture.pl/pl/artykul/rezyserki>.
Leyko, Małgorzata. „Dramat przeoczonej dekady.” *Teatr*, wrzesień 2013. Dostęp 20.07.2015. http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/574/dramat_przeoczonej_dekady.
Libera, Zbigniew. „Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem.” *Magazyn Sztuki*. http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm.
Luboń, Anna. „M jak Małgośka.” Dostęp: 30.08.2015. <http://www.elle.pl/kultura/artykul/m-jak-malgoska>.

Łaciak, Beata. *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – Prezentacje i odbiór.* Warszawa: Wyd. Żak, 2013.

Made in Poland (dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego), red. Henryk Sułek. Kraków: Korporacja Ha! art & Horyzonty, 2006.
Małkowska, Monika. „Mafia bardzo kulturalna.” *Rzeczpospolita*. <http://beta.rp.pl/pbcs.ddl/article?AID=/20150110/PLUSMINUS/301109998&page=4&template=printart>.
Malraux, André. *Przemiana Bogów. Ponadczasowe.* 3 tom. Tłum. Jerzy Lisowski. Warszawa: KAW, 1985.
Markowski, Michał M. *Polityka wrażliwości.* Kraków: Universitas, 2013.
Marzec, Sławomir. *Sztuka polska 1993-2014. Arthome versus Artworld.* Ożarów Mazowiecki: Firma Księgarska Olesiejuk, 2012.
Marzec, Sławomir. „Obowiązkowe lekcje chamstwa.” *Arteon*,

nr 9 (2014): 34-35.

Maziarska, Ewa i Elżbieta Ostrowska. *Women in polish cinema*. New York: Berghahn Books, 2006.

Merton, Robert K. *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*. Tłum. Ewa Morawska i Jerzy Wertenstein-Żuławski. Warszawa: PWN, 1982.

Merton, Robert. *Teorie socjologiczne i struktura społeczna*. Tłum. Ewa Morawska i Jerzy Wertenstein-Żuławski. Warszawa: PWN, 2002.

Możdżyński, Paweł. Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

Możdżyński, Paweł. „Fetysze i rewolucja. Kulturowo-społeczne konteksty funkcjonowania fenomenów Young British Artists i polskiej sztuki krytycznej.” http://csw.art.pl/upload/file/1309_press_britishpolish_mozdzynski.pdf.

Możdżyński, Paweł. „Wykluczeni w polskiej sztuce współczesnej (1980-2011).” W *Spółecznie wykluczeni. Niewygodni, nienormatywni, nieprzystosowani, nieadekwatni*, red. Anna M. Kłonkowska i Marcin Szulc, 153-170. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013.

Możdżyński, Paweł. „Samotne cielesności w postapokaliptycznym świecie. O wystawie *Gdyby dwa morza miały się spotkać* w MSN.” *Obieg*. <http://obieg.pl/teksty/34874>. Muñoz-Viñas, Salvatore. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford/Burlington, MA: Elsevier Butterworth Heinemann, 2005.

Newhouse, Victoria. „W stronę nowego muzeum.” Tłum. Irma Kozina. W *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 589-632. Kraków: Universitas, 2005.

Owczarski, Wojciech. „Gówniarze.” *Dialog*, nr 3 (2005): 147-153.

Piotrowska, Roma i Maks Bochenek. „Strumień myślących obrazów. Wywiad z Arturem Żmijewskim.” *Obieg*. <http://www.obieg.pl/rozmowy/1408>.

Polis, Aleksa. „Galerie niezależne w pytaniach i odpowiedziach.” *Obieg*. <http://obieg.pl/obiegty/35103>.

Porębski, Mieczysław. „Badania nad sztuką nowoczesną.” W *Wstęp do historii sztuki; przedmiot, metodologia, zawód*, praca zbiorowa, 439-453. Warszawa: PWN, 1973.

Piotrowski, Piotr. Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku. Poznań: Rebis, 2011.

Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne: antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego, red. Henryk Sułek. Wyd. 2. Kraków: Zielona Sowa, 2004.

Przylipek, Mirosław. „Kompleks Piszczka. Polski mężczyzna na ekranie.” *Kino*, nr 12 (2002): 17-20.

Puzyna-Chojka, Joanna. „Trans/formacja polskiego dramatu. Recenzja I i II tomu antologii.” *Ośrodek Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym*, Instytut Badań Literackich PAN. Dostęp 20.07.2015. <http://polskidramat.pl/joanna-puzyna-chojka-recenzja-i-tomu-antologii/>.

Radkiewicz, Małgorzata. *Reżyserki kina- tradycja i współczesność*. Kraków: Rabid, 2005.

Radkiewicz, Małgorzata. „*Młode wilki*” polskiego kina. *Kategoria tender a debiuty lat 90*. Kraków: Wyd. UJ, 2006.

Radkiewicz, Małgorzata. *Władczyni spojrzenia*. Warszawa: Ha! art, 2010.

Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents. Red. Kitty Scott. Cologne: Koenig Books, 2011.

Ratajczakowa, Dobrochna. „Reality drama.” *Dialog*, nr 7 (2004): 57-68.

Real, William A. „Toward guidelines for practices in the preservation and documentation of technology-based installation art.” *Journal of the American Institute for Conservation* 40, no. 3 (2001): 211-231.

Rensink, Ronald A. „The Dynamic Representation of Scenes.” *Visual Cognition* 7 (2000): 17-42.

Riegl, Alois. „Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung.” W *Tenże, Gesammelte Aufsätze*, 144-93.

Augsburg/Vienna: Filser, 1929.

Ritzer, George. *Magiczny świat konsumpcji*. Tłum. Ludwik Stawowy. Warszawa: Muza SA, 2001.

Ruksza, Stanisław. „Workers of the Artworld Unite!” W *Workers of the Artworld Unite!*, red. Stanisław Ruksza, 8-11. Bytom: CSW Kronika, 2013.

Sosnowska, Joanna. *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.

Stachówna, Grażyna. „Suczka, Cycofon, Faustyna i inne. Kobieta w kinie polskim.” *Kino*, nr 7-8 (2001): 38-43.

Stachówna, Grażyna. *I film stworzył kobietę*. Kraków: Wyd. UJ, 1999.

Standing, Guy. *Prekariat: nowa niebezpieczna klasa*. Tłum. Krzysztof Czarnecki, Paweł Kaczmarski i Mateusz Karolak. Warszawa: PWN, 2014.

Stowarzyszenie Kobiół Filmowców Polskich. „Panel reżyserka.” Dostęp: 30.08.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=o85WM2sKlVY>.

Stowarzyszenie Kobiół Filmowców Polskich. Dostęp: 30.08.2015. <http://www.stokf.pl/>.

Syska, Rafał, red. *Słownik filmu*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2005.

Szablowski, Stach. „Ojczyznę moją jest partia.” *Zwierciadło* 6 (24), (czerwiec 2015): 176-179.

Szacka, Barbara. *Wprowadzenie do socjologii*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2008.

Szahaj, Andrzej. *Zniewalająca moc kultury*. Toruń: Wyd. Uniwersytetu Kopernika, 2004.

Szmelter, Iwona. „New Values of Cultural Heritage and the Need for a New Paradigm Regarding its Care.” Dostęp 20.07.2014. *CeROArt*. <http://ceroart.revues.org/3647>.

Szmelter, Iwona, red. *Innovative Approach to the Complex Care of Contemporary Art*, series *Knowledge Tree*. London/Warszawa: Archetype/ASP Warszawa, 2012.

Szmelter, Iwona. „An Equilibrium Towards ‘Less-More’ problems? The Innovative Preservation of the Modern and Contemporary Heritage in Architectural Space.” e-book. *Fabbrica della Conoscenza*, no 16 (2012).

Szmelter, Iwona. „Sztuka totalna czy dyktomia. Klasyczna i nowoczesna sztuka w dokumentacji i opiece.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 5 (2011): 16-20.

Szmelter, Iwona. *Arbeitsplatz: Mirosław Bałka*. Warszawa: Salon Akademii ASP Warszawa, 2011.

Szmelter, Iwona. „Ochrona zbiorów – wspólnota działań ekonomicznych i etycznych” = “Collection’s protection – a synergy between ethical and economic activities.” W *Ekonomia Muzeum*, red. Dorota Folga-Januszewska i Bartłomiej Gutowski. DVD. Kraków: Universitas, 2011.

Szmelter, Iwona. „Evolutionary Character of The Care of Cultural Heritage; The Role of Pre-Acquisition”. Dostęp 20.07.2014. http://www.iias.edu/pdf_11/Conf/08032011_Art_and_Science.pdf.

Szmelter, Iwona. „Rethinking a New Complex Science and Care of the Heritage of Visual Art.” W *Symposium Art and Science. International Conference on System Research, Informatics and Cybernetics, IIAS, 2010*, 65-71.

Szmelter, Iwona. „New Frame for the Preservation of Modern Art and Culture Heritage.” W *Theory and Practice of the Preservation of Modern and Contemporary Art*, red. Ursula Schädler-Saub i Angela Weyer, 33-50. London: Archetype Publications, 2010.

Szreder, Kuba. „Ciemna materia sztuki.” W *Workers of the Artworld Unite!* red. Stanisław Ruksza, 28-47. Bytom: CSW Kronika, 2013.

Sztompka, Piotr. *Socjologia. Analiza społeczeństwa*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2012.

Święcicka, Olga. „Lincz na Barbarze Białowas.” Dostęp: 30.01.2015. <http://natemat.pl/4847,lincz-na-barbarze-bialowas-mloda-rezyserka-w-ogniu-krytyki>.

Talarczyk-Gubała, Monika. „Podejrzana. Barbara Sass.” Dostęp: 04.04.2014. <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20150404/talarczyk-gubala-podejrzana-barbara-sass-1936-2015>.

Talarczyk-Gubała, Monika. *Biały Mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2013.

Talarczyk-Gubała, Monika. Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku. Szczecin: Wyd. Usz, 2013.

Tarkowska, Elżbieta. „Ubóstwo i wykluczenie społeczne. Koncepcje i polskie problemy.” W *Współczesne społeczeństwo polskie. Dynamika zmian*, red. Jacek Wasilewski, 319-365. Warszawa: Scholar, 2006.

Tatarkiewicz, Władysław. „O pojęciu wartości, co historycy filozofii ma do zakomunikowania historykowi sztuki.” W *O wartości dzieła sztuki. Materiały II Seminarium Metodologicznego SHS, Radziejowice 1966*, 14. Warszawa: SHS, 1968.

Tatarkiewicz, Władysław. *Dzieje Sześciu Pojęć*. Warszawa: PWN, 1988.

Thomas, Julia, red. *Reading images*. New York: Palgrave Macmillan, 2000.

Tomasik, Krzysztof. „Polskie reżyserki filmowe 1919-2002.” *Kultura i Historia*, nr 6 (2004). Dostęp: 30.01.2015. <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/179>.

Tomaszewski, Andrzej. „Ewolucja podejścia do dziedzictwa kultury na forum międzynarodowym.” W *Kultura a zrównoważony rozwój. Środowisko, ład przestrzenny, dziedzictwo*, 101-116. Warszawa: Polski Komitet ds. UNESCO, 2009.

Toniak, Ewa, red. *Artystki polskie*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne PWN, 2011.

de la Torre, Martha, red. „Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report.” Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002. Dostęp: 22.08.2015. http://www.getty.edu/conservation/our_projects/field_projects/values/values_publications.html.

Trans/formacja: dramat polski po 1989 roku: antologia. 1, wybór i wstęp Jacek Kopciński; oprac. tekstów Grzegorz Wroniewicz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012.

Trans/formacja: dramat polski po 1989 roku: antologia. 2, wybór i wstęp Jacek Kopciński; oprac. tekstów Blanka Mieszkowska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013.

Urbański, Jarosław. „Sztuka, praca, strajk.” W *Workers of the Artworld Unite!* red. Stanisław Ruksza, 22-27. Bytom: CSW Kronika, 2013.

Virilio, Paul. *Bomba informacyjna*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2006.

Wajda, Katarzyna. „Wallenrod z kompleksami.” *Witryna czasopism*, nr 36 (2002). Dostęp: 30.01.2015. <http://witryna.czasopism.pl/>.

Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. „Edukacja – emancypacja – emigracja. Sytuacja polskich artystek na przełomie XIX/XX wieku.” *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica*, nr 53 (2015): w druku.

Wróblewska (Romanowska), Anna i Rafał Jankowski. „Widzowie.” Dostęp: 01.05.2015. <https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/rynek-filmowy/widzowie>.

Wróblewski, Janusz. *Reżyserzy*. Warszawa: Wyd. Wielka Litera, 2013.

Zboralska, Kama i Piotr Cegłowski. „Sukces artystyczny i komercyjny.” *KOMPAS SZTUKI* 2013, sekcja Moje Pieniądze. *Rzeczpospolita*, nr 90 (9817), 17 kwietnia 2014, 1-8.

Żmijewski, Artur. „Stosowane sztuki społeczne.” *Krytyka Polityczna*, nr 11-12 (2007): 14-24.

Żmijewski, Artur. „Odpowiedź.” *Obieg*. <http://www.obieg.pl/felieton/27287>.

Źródła internetowe:

<http://www.unesco.pl/instrumentarium-prawne/>
<http://www.unesco.org/culture/ich/en/1COM>
http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencje_deklaracje_raporty/Konwencja_o_ochronie_roznorodnosci_form_wyrazu_kulturowego.pdf
<http://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>
<http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20111721018>

Komunikaty CBOS:

„Wartości i normy w życiu Polaków.” BS/133/2005 sierpień 2005, opracował Rafał Boguszewski.
 „Co jest ważne, co można, a czego nie wolno-normy i wartości w życiu Polaków.” BS/99/2010, opracował Rafał Boguszewski.



RA
ra

DOMINIK KURYŁEK

Andrzeja Partuma nihilizm ontologiczny

Andrzej Partum był poetą, muzykiem, realizował efemeryczne zdarzenia artystyczne, uprawiał sztukę pocztą, pisał poezję konkretną, wygłaszał mowy, ogłaszał manifesty, tworzył grafiki i obrazy. Prowadził autorską anty-institucję – Biuro Poezji. Od końca lat pięćdziesiątych. tworzył, traktując sztukę jako drogę do doświadczenia **Realnego**¹.

Sztuka Partuma do tej pory doczekała się zaledwie dwóch opracowań monograficznych². Pomimo tego, że powstaje coraz więcej tekstów na jego temat, organizowane są także wystawy związane z jego osobą³, dla wielu jest on wciąż postacią bardziej legendarną. Wynika to z samej strategii artystycznej Partuma, czy może lepiej byłoby powiedzieć postawy egzystencjalnej, której źródłem był nihilizm ontologiczny⁴.

Dążąc do przybliżenia twórczości Partuma historycy sztuki, krytycy, kuratorzy i artyści sięgają po: pisane przez niego wiersze, manifesty, poematy konkretne, dokumenty prywatne. Do tego oczywiście dochodzą relacje przyjaciół, uczestników jego działań oraz wszelkiego rodzaju dokumentacja tychże. Analizy jego wierszy podjął się Grzegorz Dziamski⁵. O stosunku Partuma do instytucji artystycznych pisał Marcin Lachowski⁶. Podobnie Małgorzata Dawidek-Gryglicka, która wychodząc od krytyki instytucjonalnej Partuma przeprowadziła wnikliwą analizę szeroko rozumianej funkcji tekstu, znaczenia manifestów i poezji w aktywności artystycznej

Partuma zmierzając ostatecznie do określenia jego oryginalnej „utopijnej” postawy twórczej⁷. Wnikliwą analizę tejże przeprowadził Łukasz Ronduda⁸, który wskazywał na związek artysty z „egzystencjalnym odłamem awangardy” i „postesencjonalistycznym konceptualizmem”. Podkreślił jego przekonanie o zintegrowaniu sztuki z życiem określając jego działania jako swoisty „sytuacjonizm”⁹. Ronduda zwracał uwagę także na „nihilizm” Partuma, który określił jako metodę twórczą zmierzającą do podkreślenia indywidualizmu. Nihilizm był przez Rondudę utożsamiany z negacją. Według niego był on wyrazem „pozaracjonalnej, nieposkromionej witalności twórczej” i „biologicznej chęci działania” wynikającej z „musu egzystencjalnego”. Nihilizm Partuma niewątpliwie miał głębokie znaczenie. Było to coś więcej niż swoista metoda twórcza, której sednem była negacja. Zwrócił na to uwagę Kazimierz Piotrowski pisząc o pozytywnym nihilizmie Partuma w kontekście filozofii Fryderyka Nietzschego¹⁰. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że Partum tworzył odnosząc się - nie wprost - do pojęcia **Niebytu**. Analizując jego wiersze tworzone w szczytowym okresie polskiej nowoczesności, poezję konkretną, a szczególnie manifesty „centralny punkt jego artystycznych przedsięwzięć”¹¹, których swoistym podsumowaniem jest *Manifest Pozytywnego Nihilizmu Sztuki*, można dojść do wniosku, że postawa Partuma był wyrazem nihilizmu ontologicznego kształtowanego konsekwentnie od lat pięćdziesiątych.

W 1958 roku na łamach tygodnika „Kierunki” ukazały się dwa wiersze młodego poety¹². Miały one wyraźnie egzystencjalny charakter. Te wczesne utwory, pisane w okresie „odwilży” - okresu ważnego dla polskiej nowoczesności, w którym wielu artystów ujawniło dążenie do „pisania egzystencjalnego”¹³, z perspektywy czasu można potraktować jako zapowiedź oryginalnej postawy artystycznej Partuma, która w pełni wyrażona została na początku lat osiemdziesiątych. W jego wczesnych utworach dostrzec można było wyraz samotności i melancholii. Artysta podkreślał w nich nieuchronność przemijania i straty. Jednocześnie wskazywał, że remedium na ból istnienia może być szeroko rozumiana sztuka. Tym wierszom Partuma daleko było jeszcze do jego późniejszych eksperymentów ze słowem, które można zaliczyć do polskiej poezji lingwistycznej¹⁴. Wpisywały się jednak w nurt rozwijającej się wówczas nowoczesności. Spójrzeć na nie można jak na zapowiedź dalszych poszukiwań zmierzających do wypracowania indywidualnego języka artystycznego. Świadczą one także o zaangażowaniu Partuma. Już wówczas zauważyć można było, że utożsamia on sztukę z życiem.

(...)

Wylękle flety w orkiestrze allegrem
może spotkam dziewczynę oczekiwana
kupcie moje uśmiechy i palce
podeszwy zdarte, dziurawe
sprzedają przed obrazem Van Gogha

[Ja przebolełam swoje]

(...)

Aż po echo z obcych planet
w rozgoryczeniu ręce wyciągam
otuliwszy głowę gromem i ogniem
przed nadejściem zimy zadumanej
o wschodzie i zachodzie
przez okiem i sercem

[„Rozmyślając Dopóki Ścieżka Pozwoli”]

Pierwszy tomik poetycki pt. *Frekwencje z opisu* Partum opublikował własnym sumptem w 1961 roku¹⁵. Wyraźne w nim było już wtedy dążenie młodego artysty do **Realnego** poprzez przekroczenie ograniczeń stawianych

przez język¹⁶. Jednocześnie Partum wyrażał w swoich wierszach dosyć pesymistyczną wizję świata. Grzegorz Dziamski dostrzegł w tym zbiorze dążenie autora do „przebiccia się przez »normalność« i »zwykłość« otaczających nas rzeczy i sytuacji by natknąć się na »istotę« czy też »zagadkę świata«”¹⁷. Zauważył, że Partum zwrócił się w stronę „marginalnych, niedostrzegalnych sfer rzeczywistości”. Stwierdził, że zawarte w tomie teksty to „przykłady filozofowania na własną indywidualną odpowiedzialność, próby samodzielnego poznania świata”. Dziamski zauważył także, że Partum odwoływał się „do najbardziej radykalnych, najbardziej bezkompromisowych spośród znanych mu nurtów modernizmu, od obcego i rodzimego futurizmu, Awangardy Krakowskiej, Peipera, Przybosia, wczesnego Białoszewskiego, rodzącego się wówczas lingwizmu”. Zwrócił uwagę, że tomik ten wyrażał dążenie artysty do wykształcenia nowego sposobu komunikacji przy pomocy języka. Podobnie uważał Ronduda, który podkreślił lingwistyczne poszukiwania Partuma¹⁸. Jerzy Truszkowski natomiast dostrzegł w tym zbiorze „cechy późniejszych tekstów teoretycznych lub improwizowanych mów”, którymi było „poetyckie umykanie logice”¹⁹.

Twórczość Partuma z tego czasu rzeczywiście można zaliczyć do nurtu poezji lingwistycznej. W jego utworach dostrzec można charakterystyczne eksperymenty składniowe, prowadzenie swoistej gry z językiem. Widać w nich wreszcie potrzebę wypracowania nowego sposobu opisu rzeczywistości. Językowe eksperymenty były środkiem do zniesienia przeźroczystości tekstu i wyrażania refleksji egzystencjalnych. W jego ulubionym, tytułowym wierszu z tego zbioru²⁰ widać przemyślenia na temat samotności jednostki, przemijania i przenikającej wszystko śmierci. Metaforą człowieka dla Partuma stał się doświadczający końca „wisielec”, którego wszelka aktywność („przymiarki”) w miarę upływu czasu („wahadła”) obracają się w niwecz.

częstotliwości wisielec
wahadłem ubija
przymiarki odrzutów
za cyferblatem
jeszcze poza dookoła
z jędrnych odległości
wyżętego przedostania
od masy²¹

Pierwszy tomik poetycki Partuma wyrażał więc przekonanie autora o absurdalności świata. Poeta zwracał uwagę na to, że wszelkie działanie człowieka polegające na odrzucaniu ograniczeń, czyli dążeniu do wolności, mają charakter pracy syzyfowej. Człowiek, czyli skazany na niepowodzenie „wisielec” porusza się zawsze wśród „odrzutów”. Nie będzie zatem przesadą stwierdzenie, że na początku lat sześćdziesiątych Partum, podobnie jak Walter Benjamin dwadzieścia lat wcześniej, wyrażał radykalną krytykę nowoczesności²². Uważał, iż wszystkie wytwory człowieka ulegają natychmiastowemu rozkładowi i w momencie powstania stają się „odrzutami”, bądź jak to określił Benjamin „ruinami”. Poeta jednak nie widział innego wyjścia jak absurdalne działanie w takiej rzeczywistości. Zbliżał się zatem do egzystencjalistów, przede wszystkim Alberta Camusa, który w absurdalnym, irracjonalnym trwaniu widział sens istnienia mimo wszystko²³.

W 1965 Partum wydał kolejny tomik pt. *Powodzenia Nieurodzaj Zwalka Papki*²⁴, w którym jeszcze bardziej zradykalizował swoją postawę. Dziamski twierdził, że „wartością staje się [w nim] (...) samo dążenie do indywidualnego, niepodległego powszechnym wzorcom myślenia. (...) zdolność przeciwstawiania się dominacji ponadjednostkowych systemów myślowych”²⁵. Podstawą dla tego stał się nihilizm polegający nie tyle na potocznie rozumianej negacji, co na stawianiu w centrum refleksji pojęcia **Nic**. Uświadomić sobie to można czytając tytułowy wiersz z tego tomu²⁶.

nic
namawia na zero
bo przed zerem
to pułapka zera
zatem
zer zerami
i pstryk
po pstryk
więc zeroma
o niby
o niby
padło w nic
dlatego owego
„jak”
zerowi
że ----- = tak
nic

Partum negatywnie oceniając rzeczywistość nie chciał wypracowywać nowego pozytywnego sposobu istnienia. Odpowiedzią na absurdalność rzeczywistości stało się odwołanie do **Niebytu**. Było to kilka lat przed tym nim pojęcie „Nic” wziął na warsztat przyjaciel artysty poeta i performer Zbigniew Waprechowski i w tym samym roku kiedy odnosząca się do pojęcia **Niebytu** filozofia Fryderyka Nietzschego i Martina Heideggera została po raz pierwszy po II wojnie światowej przedstawiona w niezideologizowany sposób przez Krzysztofa Pomiana i Leszka Kołakowskiego²⁷. Partum od tego czasu zaczął nawoływać *de facto* do „spełnienia nihilizmu”. Po wielu latach pisał o tym Gianni Vattimo, który analizując pisma Nietzschego i Heideggera zauważył, iż doświadczenia dwudziestego wieku uczą, że zużyła się perspektywa wprowadzania nowych wartości na miejsce zniesionych wcześniej²⁸. Odpowiedzią na nihilizm rzeczywistości był według niego „nihilizm spełniony”²⁹. Vattimo skłaniał do „pogłębienia nihilizmu” poprzez zakwestionowanie stojącego u podstaw nowoczesności idei postępu, co prowadzić miało do wypracowania „słabego bycia”. Według Vattimo przewyższanie nihilizmu nie musi prowadzić do nihilistycznego zastępowania starych wartości nowymi, lecz do zneutralizowania i zrównania znaczenia wszystkich wartości. Wobec tego wiersze Partuma z *Powodzenia nieurodzaj...* można określić jako rozpoczynające proces „pogłębienia nihilizmu”.

Kolejny tomik pt. *Osyпка woli*³⁰ można traktować jako wyraz nihilistycznego dążenia Partuma do radykalnego indywidualizmu³¹. Dochodził do tego nie tyle przez „swoisty ikonoklazm”³², co poprzez krytykę reprezentacji rozumianej jako powtarzane przedstawianie rzeczy w wyniku operacji przypominania, które to przedstawienie zaczyna wypierać z rzeczywistości rzecz, którą zastępuje³³.

Był w tym bliski modernistycznej awangardzie, która po traumie II wojny światowej starała się dotrzeć do **Realnego** przez problematyzowanie dotychczasowych sposobów obrazowania³⁴. W odróżnieniu jednak od zaliczanych do niej artystów Partum dążył do przekroczenia także awangardowej krytyki reprezentacji. Dążąc do **Realnego** podjął ryzykowną decyzję o wyalienowaniu w ramach walczącej z alienacją awangardy.

Zmierzał tym samym do sztuki rozplywającej się w rzeczywistości zdefiniowanej przez Ludwińskiego jako „sztuka niemożliwa”³⁵.

Dziamski pisząc o *Osypce woli* zauważył, że Partum dążył do zrozumienia swojej obecności w świecie w sposób indywidualny. Twierdził jednak że „rozważania nad możliwościami wyrażenia jednostkowego procederu poznawczego toczą się niejako na marginesie twórczości poetyckiej (...)” Partuma³⁶. Można na to jednak spojrzeć inaczej. Krytyka reprezentacji była dla artysty sposobem wypracowywania oryginalnej negatywistycznej ontologii. W swojej poezji Partum, podobnie jak Aleksander Wat³⁷ dokonywał „rozrywania ustalonych związków, likwidowania znaczeń, szokowania czytelników i unicestwiania wartości, którym kapliczki wzniosła literatura poprzednich epok”³⁸. Bunt lingwistyczny Partuma, podobnie jak Wata, był wyrazem krytyki kultury i idącego za nią modelu egzystencji. Groteskę przedwojennego poety zastąpiła u Partuma swoista gra z relacjami pomiędzy poszczególnymi elementami językowej struktury. Jej przedmiotem stały się także gry podejmowane przez awangardę. Podstawą tej metody był manifestowany wcześniej radykalny indywidualizm. Partum podobnie jak Wat sprzeciwiał się tworzącemu iluzję „absolutowi”, który konserwował dotychczasowe sposoby ekspresji. Widać to chociażby w wierszu pt. *Pejzaż*, w którym podmiot liryczny zdaje sobie sprawę z tego, że reprezentacja jest tylko barierą odgradzającą go od **Realnego**. Nie dziwi zatem, że w dalszym etapie swojej twórczości Partum zainteresował się poezją wizualną, która była kolejnym krokiem na drodze do przezwyciężenia przeźrocystości tekstu.

Patrzyłem właśnie przez okno na tę kotarę i ważyłem własne myśli jak mięśnie z materiałem zawieszonym na drążkach jakby barierach zagrożeń – że nie mam tam wstępu z życiem gdy mu się wylicza ostatnie chwile³⁹.

W 1970 roku Partum wydał tomik pt. *Tlenek zasobów*⁴⁰. Zbiór ten, w którym publikowane były utwory autora oraz Koji Kamojiego, Ewy Partum, Alfreda Lenicy, Bogdana Chorażuka był efektem kontaktu Partuma z poezją konkretną. Dziamski podkreślał, że tomik ten był przełomowy dla artysty na wielu różnych poziomach. Doświadczenie poezji konkretnej pozwoliło mu sprawić, że tekst przestał być przeźroczystry.

Druk, strony i sama książka zaczęła być konceptualizowana przez pojawiający się w niej poemat. Ciężar interpretacji rozszerzony został z symbolicznej sfery tekstu do konkretnej wymiernej przestrzeni książki. Przykładem tego może być wiersz odpowiadający swoim kształtem ograniczającym go krawędziom strony⁴¹.

ANDRZEJ PARTUM

N
D
R
Z
E
J
P
A
R
T
U
M

Na początku lat siedemdziesiątych Partum włączył się w ruch neoawangardy, której czołowi przedstawiciele z uwagą przyjęli propozycje już w pełni dojrzałego artysty⁴². Dawidek-Gryglicka podkreśliła związki artysty z nurtem poezji konkretnej i mail artu⁴³, niemniej jednak jego wynikającą z nihilizmu ontologicznego sztukę porównać można także do tworzonych z podobnych pobudek obiektów, sytuacji Włodzimierza Borowskiego⁴⁴ oraz performance Waprechowskiego z okresu, w którym skoncentrował się na badaniu pojęcia „Nic”⁴⁵. Postawa Partuma wynikająca z chęci dotarcia do **Realnego** poprzez sztukę przekraczającą granice reprezentacji wyrażona została w oryginalny sposób w tomiku poetyckim pt. *Partum* wydanym w 1970 roku⁴⁶. Jest to zbiór poematów konkretnych, z których najbardziej symptomatyczny jest ten, w którym nie bez ironii autor stawia siebie w szeregu pomiędzy filozoficznymi, naukowymi i artystycznymi rewolucjonistami w sposobie reprezentacji rzeczywistości takimi jak: Platon, Russel, Safona, Newton i ... Kantor. Tomik ten świadczy nie tylko o charakterystycznym autoironicznym poczuciu humoru, lecz także o dojrzałości artystycznej Partuma, który był przekonany do swojej propozycji, zachowując przy tym dystans do samego siebie. Zaznaczyć jednak trzeba, że Partum był artystą zaangażowanym, czyli utożsamiającym sztukę z życiem. Ten swoisty egzystencjalizm dostrzegł później Marek Ławrynowicz⁴⁷. Współcześnie intencje artysty

doskonale rozpoznał Henryk Stażewski, który zaprojektował okładkę tego tomu integrując poszczególne litery imienia autora z kwadratami składającymi się na kompozycję strony.

Partum wkroczył w przestrzeń neoawangardy z wypracowanym wyraźnym światopoglądem i oryginalną, właściwą mu formą artystycznej wypowiedzi, w której, jak wspominał Dziamski, posługiwał się niedyskursywnym tekstem. Szybko zorientował się, że świat sztuki w tym czasie był opresyjną strukturą ograniczających jednostkę „odrzutów” blokujących manifestowanie i kształtowanie własnej tożsamości⁴⁸. Nie chciał jednak rezygnować z działania w przestrzeni sztuki umożliwiającej dotarcie do **Realnego**. Rozwiązaniem dla tej sprzeczności było dla niego uczestnictwo w sztuce poprzez paradoksalne pozostawanie w wewnętrznym konflikcie między koniecznością tworzenia i nie tworzenia. Wyrazem tego było założenie Biura Poezji, które pozwalało Partumowi działać instytucjonalnie poza oficjalnymi strukturami. Świadczą o tym także jego efemeryczne działania „sytuacjonistyczne” oraz sformułowany w tym samym roku artystyczny manifest pt. *Krytykosystem sztuki*⁴⁹. Pierwszy z serii tego typu tekstów nie był tylko wyrazem krytyki instytucji⁵⁰. Był to manifest artystycznej postawy Partuma. W *Krytykoseystemie*, jak zauważył Dziamski, artysta „opowiedział się (...) za sztuką przeciwstawiającą się wszelkim znanym systemom, artykułująca się poza istniejącymi systemami, w tym także systemami artystycznymi i myślowymi, wytwórczymi i odbiorczymi, wyrażającą »wyłączny upór broniącej się wyobraźni«”⁵¹. Upór ten podkreślił także Ronduda dla którego *Krytykosystem sztuki* świadczył o tym, że Partum traktował sztukę jako proces dochodzenia do czystej świadomości, który trzeba chronić przed mogącymi go zniszczyć wszelkimi zewnętrznymi wpływami⁵². Swoją świadomość Partum poszerzał poprzez pozostawanie w nieustannym konflikcie z samym sobą w czym według Dziamskiego widział zasadę własnej twórczości⁵³. *Krytykosystem sztuki* zatem był nie tylko komentarzem do wcześniejszej twórczości poetyckiej i deklaracji postawy awangardowej, lecz także wyrazem radykalnej krytyki zmierzającej aż do kwestionowania własnej tożsamości. Partum bowiem w tekście tym ogłaszał nie tylko stworzenie „sztuki wymykającej się »normatywnym«

i usankcjonowanym wzorcom”⁵⁴, lecz także decyzję pozostania w stanie wewnętrznego antagonizmu. Punktem odniesienia stał się dla niego Niebyt. W odniesieniu do niego obserwował świat zewnętrzny oraz prowadził krytyczną analizę swojego Ja⁵⁵. Wobec „Nic” Partumowe Ja stawało się giętkie płynne, „tranzytowe”⁵⁶ - nihilistyczne. Tożsamość kształtowana w kontekście rzeczywistości społecznej, politycznej i artystycznej okresu PRL była nie tyle świadectwem, co odpowiedzią na jej niekorzystne wpływy. Partum chronił się przed nihilistyczną rzeczywistością w sposób paradoksalny, poprzez „pogłębianie nihilizmu” Ja. Wystawiał się na próbę przede wszystkim poprzez kontakt z innym⁵⁷. Prowokacyjnie manifestując swój nihilizm otwierał przestrzeń antagonistyczną⁵⁸, w której nie możliwe jest osiągnięcie jakiegokolwiek pełnej tożsamości, Świadectwem poszerzenia przestrzeni antagonistycznej był akces Partuma do międzynarodowej sieci artystów mail art. za pośrednictwem Biura Poezji oraz jego liczne działania „sytuacjonistyczne”. Równie istotne były publiczne ogłaszanie manifestów oraz eksponowanie i negowanie własnej postawy, a to prowadziło Partuma do nihilistycznego paradoksu, czyli negowania własnego negowania.

Krytykosystem to konflikt intelektualny: twórcy z samym sobą, wymierzony przeciwko własnej sytuacji, doświadczeniu i orientacji. Krytykosystem/Sztuki/ neguje granicę pomiędzy teorią, a samym aktem twórczym, przekreśla idee zaangażowania w stabilność nurtu sztuki, reprezentując zjawisko przekraczalności i wreszcie zastanawiającą zasadę niezależności pojętych dla celów sprzecznych wobec dowodów wartościowania⁵⁹.

W 1971 roku Partum zaprezentował po raz pierwszy publicznie program *Sztuki PRO/LA* w formie improwizowanej przemowy o charakterze „łapania myśli na gorąco”⁶⁰. Odkryło się to na IV Biennale Form Przestrzennych w Elblągu pt. „Zjazd Marzycieli”⁶¹. Wygłoszony przez Partuma tekst został po raz pierwszy rozpowszechniony przez artystę w Warszawie w 1973 roku na kartkach A4. Dwa lata później został opublikowany przy okazji prezentacji sztuki polskiej w Galerii Współczesnej w Warszawie zorganizowanej w związku z Międzynarodowym Kongresem AICA⁶².

W manifestcie *Sztuka PRO/LA* Partum wzywał do nielogicznego, bezsensownego, niepotrzebnego działania, które w jego mniemaniu miało doprowadzić do „wyzwolenia rzeczywistości” (**Realnego**). Promował działania błędne, które uważał za najbardziej rozwijające świadomość. Stwierdzał, że działalność w *Sztuce PRO/LA* polega na tym, by starać wydobyć się z ram etycznych, naukowych i ideowych w jakich funkcjonuje do tej pory sztuka i szukać dla niej innych punktów odniesienia. Postulował odwrócenie się od tego, co do tej pory było uznawane za prawdziwą rzeczywistość. Istotne było to, co indywidualne. Dziamski stwierdził, że „Punktem wyjścia sztuki PRO/LA jest (...) jednostkowe bycie w świecie wywołujące w jednostce naturalną potrzebę rozpoznania owego bycia”⁶³. Partum zwracał uwagę na to, że bycie nie powinno wynikać z dążenia do doskonałości. W rozpowszechnianym dwa lata później druku ulotnym pisał: „niezrozumienie sztuki daje szansę kolejnej wypowiedzi twórcy”⁶⁴. Zwracał się w stronę marginesów rzeczywistości, gdzie spychane jest to, co w powszechnej świadomości jest niepotrzebne i uznawane za wstrętne⁶⁵. Interesowała go przestrzeń, gdzie istnieje tylko to, co jest przydatne wyłącznie jednej osobie i wcale nie musi być za takie uznane przez społeczeństwo. Jego działalność była świadomie antyspołeczna. Uważał, że twierdzenie iż ogół wykaże się zrozumieniem jest naiwnością. Jego manifestacja nihilistycznego bycia miała charakter swoistej perwersji. Wprawiając społeczeństwo w konfuzję doświadczał - „poza zasadą przyjemności”⁶⁶ - nieokreśloności własnej tożsamości. Nie przejmował się tym, że jego aktywność uznana zostanie za egocentryzm. Jak pisał Truszkowski, „określał siebie jako artystę-egoistę lansującego siebie samego, świadomie przeciwstawiając się krytyce takiej postawy reprezentowanej przez Henryka Stażewskiego”⁶⁷. Zgłaszając swój akces do awangardy starał się jednocześnie przekraczać narzucone przez nią samoograniczenia nachalnie podkreślając i eksponując własny indywidualizm.

PRO/LA przypomnienie o idiomie sensu wyzwalającego realność na mocy niepotrzebności. Skądinąd niepotrzebność wcale nie jest niebytem eksploatacji: sumuje mu całość wszechrzeczy, dlatego niepotrzebność wywodzi się ze zjawisk fizycznych rozumieniem odejmowania względnie działania, a to skłania

do przyjęcia aprobowania mniejszego lub większego wiadomego błędu⁶⁸.

Dwa lata później na V Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1973 roku⁶⁹. Partum zrealizował akcję pt. *Akupunktura*. Podczas projekcji filmu Józefa Robakowskiego umieścił przed projektorem lustro, które trzymał reżyser z Maroka Kader Lagtan. W wyniku tego zabiegu obraz był wyświetlany na sufit. W czasie projekcji Partum nakłuwał uwolniony od filmu ekran szpilkami. Truszkowski twierdził, że „Partum opisał to jako rodzaj akupunktury pustego ekranu podczas psychopatycznej projekcji. Jego głównym zamiarem było ukazanie faktu, że film powstaje w kontekście mechanicznej projekcji. Ta prosta interwencja ukazała, czym jest film jako proces fizyczny”⁷⁰. Na tej samej imprezie artysta zrealizował tę akcję raz jeszcze ale w inny sposób. Partum sam trzymał lustro odbijając projekcję filmową natomiast Kader Lagtan trzymał planszę z napisem „Film nie potrzebuje ekranu”⁷¹.

Do podsumowującej imprezę publikacji dodana została koperta ze złożoną fotografią przedstawiającą drugą interwencję Partuma. Na jej odwrocie znajdowała się kserokopia maszynopisu pt.: *Lichwa poezji anomalii modyfikujących w sztuce conceptualnej*⁷². Tekst ten można traktować jako rozwinięcie podjętego w działaniu dialogu z prezentowaną na Biennale sztuką conceptualną, która, jak zauważyła Dawidek-Gryglicka, według Partuma bezwarunkowo korzystała z języka jako weryfikatora informacji obiektywnej zapominając m.in. o poetyckiej zmysłowości znaczeń⁷³. Partum nie tylko kwestionował język, który posługiwała się sztuka kontekstualna, zwracał również uwagę na relacje jakie zachodziły pomiędzy dziełem i jego autorem. Pisał o konflikcie tkwiącym w samym procesie powstawania sztuki pojęciowej. Zauważył sprzeczność w dążeniu do neutralności i ukrywaniu własnej podmiotowości za dziełem konceptualnym. Partum uważał, że końcowy efekt realizacji konceptualnych zawsze zawiera w sobie „wiadomości o podmiocie”. W związku z tym obecność autora nie powinna być ze wstydem ukrywana jako coś błędnego, wprawiającego w zażenowanie. To właśnie tożsamość powinna być w centrum konceptualnej refleksji krytycznej. Zmaganie z nią było kolejnym krokiem w dążeniu do **Realnego**. Partum zbliżał się w ten do sztuki

pionierek sztuki feministycznej w Polsce, które zaczęły prowadzić wyraźnie krytyczną analizę swojej tożsamości artystycznej, społecznej i kulturowej. Przede wszystkim była to Ewa Partum oraz Natalia LL. Sztuka Partuma jednak pozostawała nadal w paradygmacie modernistycznego, męskiego podmiotu nie skupiającego się na własnym ciele ale odwołującego się do „wyższego” metafizycznego porządku. Analizowane przez niego Ja nie było utożsamione z jego własnym ciałem. Ono – ciało – pozostawało w sztuce Partuma przeźroczyste.

W Lichwie poezji anomalii modyfikujących Partum wzywał do dowartościowania „smutku egoisty” tworzącego dzieło konceptualne. Ta „anomalia” rozumiana jako coś pozytywnego była dla niego pomocnym narzędziem w zniesieniu tkwiącej w sztuce konceptualnej „absolutyzacji”. Manifest Partuma podkreślał znaczenie indywidualności stojącej za pragnącą zachować powagę i wzniosły charakter sztuką opartą na zasadach logiki. Partum niwelował patos sztuki pojęciowej poprzez zwrócenie się do Ja artysty. W swoim manifestie nie tylko „zakwestionował zdroworozsądkowe postrzeganie językowych anomalii jako społecznego zła”⁷⁴, lecz także dowartościował wszelkie „anomalie”, promując w miejsce racjonalizmu irracjonalizm i stojący u jego podstawy błąd. Dawidek-Gryglicka zwróciła uwagę, że u Partuma błąd stanowił o „rzeczywistym obrazie świata, w który wpisana jest konieczność przezwyciężenia błędu po to, by stworzyć sobie szansę zrozumienia rzeczywistości”⁷⁵.

Konkluzje negatywne o charakterze logiki indukcyjnej mogą pomiędzy swymi biegunami istnieć na zasadzie racjonalnej wątpliwości co do uzasadnienia ważniejszych zjawisk przyrody. Ale rezultat niedostateczności w szukaniu zasad proporcji wiążącej konkluzje negatywne z procesem przyrody zjawisk JEST WYTRĄCANY KOMBINACJĄ WIADOMIOŚCI O PODMIOTCIE który zawsze coś innego przyniesie sobą jako absolutność niż jakąś szczególną własność którą posiada przy pomocy środka istnienia albo wskutek błędu od źródła nie prosperującego swym stanem ani intensywniej w swą przyszłość⁷⁶.

Rozwinięciem koncepcji zawartej w *Lichwie...* był kolejny manifest Partuma pt.: *Niezrozumienie sztuki daje szansę twórcy*

kolejnej wypowiedzi, który rozpowszechniał artysta w 1975 roku⁷⁷. Partum jeszcze bardziej podkreślił w nim znaczenie artystycznego podmiotu – zwracanie się krytycznie w stronę własnego Ja - oraz wartość krytyczną refleksji szczególnie tej błędnej uznawanej za „anomalie”. Wyrażał przekonanie, że indywidualna argumentacja krytyczna, nawet ta uznawana powszechnie za błędną, jest bardziej wartościowa od poprawnej według przyjętych powszechnie standardów, czyli „filatelistycznej”. Podsumowując swój manifest podkreślał, że zamykając się w ramach pewnej sztywnej metody ograniczamy sami sobie doświadczenie kontaktu z innym. Tylko działanie określane jako błędne daje taką szansę.

Pisząc, unikam w swej praktyce myślowej – każdej metody. W intelekcie, może to być całkowitą wolnością – ale w kontaktach międzyludzkich niedoświadczeniem⁷⁸.

*Manifest sztuki bezczelnej*⁷⁹, był podsumowaniem dotychczasowych refleksji Partuma i jednocześnie krytyką tychże. Dziamski twierdził, że manifest ten jest zbiorem „wyjściowych, inicjujących zdarzenie myślo/idei do realizacji jego poetyckich improwizacji, odczytów sytuujących się między poezją a teatrem”⁸⁰. Rzeczywiście dostrzec w nim można wcześniej wspomniane przez artystę wątki. Zostały one wypisane przez niego w punktach, przez co traktować go można jako swoisty raport⁸¹. Nie było to jednak wyłącznie sprawozdanie. W manifestie tym autor dokonywał rzeczy karkołomnej. Pod koniec tekstu poddawał krytycznej refleksji idee wynikające z negatywistycznej ontologii, którymi do tej pory się kierował. Pozostając więc konsekwentnym nihilistą, zwracał uwagę, że nawet wynikające z negatywnego światopoglądu koncepcje są kolejnymi metodami kodowania sztuki. Wspominając „uśmiercanie narodzeniem”, podobnie jak we *Frekwencjach z opisu* Partum pisał o nowopowstających „ruinach”. Zwracał uwagę, że w perspektywie „przyszłości” nawet najbardziej krytyczne działania ulegają neutralizacji. Podsumowując swój manifest twierdził, że:

żadne pojęcia o sztuce nie powinny być odpowiedzią trwania sztuki!⁸²

Poddając refleksji krytycznej swoją dotychczasową postawę Partum zmierzał do nihilistycznego paradoksu zanegowania negacji. Poprzez krytykę swojego „radikalnego zapytywania” prowadził refleksję na temat „radikalnej problematyczności”, która przez Wilhelma Weischedela określona została jako źródło ontologii negatywnej⁸³. Pozostając radykalnym w dialektyce nihilizmu pogłębiał swoją ontologię zastanawiając się nad źródłem „problematyczności” dochodząc ostatecznie do krytycznej refleksji na temat negującego negację pojęcia „bóg”. Nim do tego doszło ostatecznie zmanifestował swoją niechęć do sztuki rozumianej jako struktura umożliwiająca władzy kontrolowanie twórczych jednostek.

zakodowanie sztuki jest zawsze poza tolerancją rozumienia twórcy o ile konsekwencja historycznie myśli jako powód dokonania przewrotu z czegoś co przyszłość »uśmierca narodziem« i jeszcze dokonuje pomyłką pracowitego tworzenia pamięci tym co może być do wymyślenia zakodowanie sztuki przeciwko trafnej komunikatywności⁸⁴.

W 1974 roku na potrzeby filmu Józefa Robakowskiego pt.: *Żywa Galeria* Partum zawiesił nad ulicą Krakowskie Przedmieście w Warszawie transparent z sentencją MILCZENIE AWANGARDOWE. Akcję tą można postrzegać jako manifestację idei zawartych w *Krytykosystemie sztuki*. Transparent wyrażał wewnętrzny konflikt artysty, który zmagał się z jednoczesną potrzebą tworzenia i nie-творzenia. W 1978 roku, cztery lata po akcji, Partum wrócił do idei awangardowej ciszy. Tym razem rozpowszechniał afisz z tekstem, w którym manifestował swoje rozgoryczenie tym jak dochodzi do instrumentalizacji sztuki przez władzę⁸⁵. Głosząc *Milczenie Awangardowe* Partum prowokował sprawujących kontrolę „ignorantów kultury i sztuki”. Wzywał ich do przemówień z wygodnych pozycji, które zajmują. Wytykał im uwarunkowaną politycznie moralność. Jego milczenie miało ośmieszać pochlebców i chronić artystów przed poskromieniem przez władzę. Poprzez manifestację milczenia Partum ujawniał spektakl, w którym uczestniczyli artyści, krytycy i publiczność. Zwracał uwagę, że sztuka - która przypomnijmy była dla niego drogą do **Realnego** – może stać się także narzędziem manipulacji.

Dwa lata po akcji rozklejania afiszów *Milczenie awangardowe*, Partum napisał tekst podsumowujący niejako dekadę swojego nihilistycznego funkcjonowania w obszarze sztuki wizualnych. Po poddaniu krytyce swojej negatywistycznej ontologii, kontynuował refleksję nad byciem z pozycji „ekologicznej”⁸⁶, którą dziś określilibyśmy jako „posthumanistyczną”⁸⁷.

Manifest zwierzęcy napisany przez Partuma w maju 1980 roku został wydany w formie afiszu przez Galerię Labirynt w Lublinie⁸⁸. W tym samym czasie także został także ujawniony w Galerii „Art Forum” w Łodzi⁸⁹. Sformułowany w 15 punktach tekst w jasny sposób przedstawiał poglądy Partuma na relacje pomiędzy wszechświatem i przyrodą, postępem i ewolucją. Artysta pisał o zagrożeniach dla uczuciowego rozwoju płynących z rozwoju technologii. Wspominał to, jak technika wykorzystywana jest w celu zniewolenia ludzi. Zwracał uwagę na przekształcanie nauki w przesąd. Piętnował wynikające z bezkrytycznego podejścia do nauki i technologii dążenie do kategoryzacji, pozornego porządkowania świata zwierząt, co prowadzi w konsekwencji do konstruowania „superrzeźni”. Pisał o zagrożeniach płynących z konsumpcyjnego życia. Znosił rozróżnienie na człowieka i zwierzę. Wiązał postęp z wyniszczeniem ciała, czyli tego co naturalne, zwierzęce w człowieku. Dochodził do dramatycznej konkluzji, że swoją zwierzęcość, czyli uczucie oderwania od kultury, doświadczyć możemy jedynie umierając. Pisał, że dziś „myśl – bytu” jest jedynie postulatem wynikającym z przypadku, na który natyka się Ja. Uważał, że człowiek może dotrzeć do autentycznego doświadczenia rzeczywistości wydobywając się z „chaosu ewolucji”, wracając do innego dawnego sposobu myślenia czyli zrzucając wszelkie wymyślane przez siebie konstrukcje kulturowe.

W 1980 roku Partum doszedł do punktu, w którym nie tylko zdecydował się wykroczyć poza zinstrumentalizowany obszar sztuki, ale także postanowił wydobyć się z antropocentryzmu kultury. Posthumanizm Partuma stał się podstawą ostatniego ogłoszonego przez niego manifestu:

człowiek może korespondować wyłącznie w utopii własnego myślenia jako zwierzę o ogromnej gęstości materii – tak jak

teoretyczne czarne dziury (astronomiczne) z których wybuchają nowe galaktyki, po to – aby z nieokreślonej granicy sfery pola grawitacyjnego wyjść z chaosu ewolucji z powrotem we wtórną skamielinę przodków i tam powstać w idealny cel⁹⁰.

Pierwszy odczyt *Teorii nowego pozytywnego nihilizmu* miał miejsce w krakowskim BWA w 1981 roku podczas IX Spotkań Krakowskich⁹¹. Kolejny raz upublicznił go w 1982 w czasie stanu wojennego podczas performance pt.: *Manifest pozytywnego nihilizmu sztuki* w malarni Teatru Studio w programie Galerii Studio w Warszawie⁹². Jak podaje Truszkowski, w trakcie tego zdarzenia artysta po prostu milczał. Po rozdaniu maszynopisu manifestu skopiowanego na kartkach A4 usiadł przy umieszczonym na środku malarni stole, do którego przytwierdzone były pionowo dwie listwy. Razem z Bogdanem Sabalskim i Janem Piekarczykiem pił wódkę i jadł kanapki, które ku zaskoczeniu artysty przygotował wcześniej Jacek Kryszkowski. W trakcie zdarzenia Kryszkowski ugotował herbatę na wcześniej przygotowanym kocherze. Następnie razem ze swoją przyjaciółką Dorotą Skaryszewską (obecnie Monkiewicz) przysiedli się do stolika Partuma⁹³. W tym samym miesiącu w Lublinie zorganizowana została wystawa prac Partuma pt.: *Sztuka pozytywnego nihilizmu (aspekty wizualne)*. Zaprezentowano na niej obrazy malowane na desce. Po wystawie obrazy zniknęły. Zostały rozdane znajomym. W towarzyszącej publikacji ukazał się stenogram *Teorii Sztuki PRO/LA2* przedstawionej przez Partuma na Ogólnopolskim Sympozjonie Sztuki Lat Siedemdziesiątych w Galerii Labirynt w Lublinie w 1980 roku⁹⁴.

Ogłaszany w milczeniu *Manifest Pozytywnego Nihilizmu Sztuki* był wynikiem konsekwentnego, ponad trzydziestoletniego „pogłębiania nihilizmu”. Obiektem krytycznej refleksji Partuma wychodzącego od „urazu sensu”, czyli błędu, stała się przede wszystkim przenikająca nowoczesną rzeczywistość logika postępu, która uniemożliwia dążenie do **Realnego**. Uważał, że odpowiedzią na nią może być niedziałanie. Brak aktywności paradoksalnie był dla Partuma działaniem autentycznym, bo wymykającym się determinantom nowoczesności. W związku z tym bezczynność stała się dla niego sposobem bycia skierowanym ku sobie, byciem nie

ukierunkowanym na nic. W tak rozumianym stanie istnienia tracił znaczenie warunkujący ostatecznie życie człowieka czas. Przeszłość, przyszłość i teraźniejszość Partum określił jako wymyślone przez człowieka konstrukcje lingwistyczne, które w rzeczywistości nie istnieją. Czas liniowy był dla niego tylko jednym ze sposobów rozumienia czasu, któremu człowiek się podporządkował. Tak postrzegany czas nie dotyczy jednak całego świata. Partum zauważył, że antropocentryczne pojmowanie czasu prowadzi do wyobcowania, oddala od **Realnego**. Źródłem alienacji człowieka jest sam człowiek i jego koncepcje porządkowania rzeczywistości. Partum dostrzegał nadzieję na dotarcie do „Bytu Bezgrzeszności” (**Realne**) poprzez odniesienie (negatywne) nie tyle do czasu, pewnej lingwistycznej konstrukcji, lecz do ostatecznej instancji wszystkiego czyli „Boga” określonego przez niego jako „niebezpieczeństwo pozytywne”, które nie ulega ograniczeniu w formie wymyślonej przez człowieka przemijalności. Konsekwencja nihilistycznej dialektyki prowadziła zatem Partuma do ostatecznej negacji wyrażonej przez Nietzschego hasłem „Bóg umarł”⁹⁵, którą postrzegać można jako manifestację totalnego konsekwentnego projektu krytycznego. Partum doprowadził w ten sposób swój nihilizm do zanegowania wszystkich wartości, co miało doprowadzić do „stworzenia” nowego człowieka/artysty i wypracowania innego sposobu bycia w świecie.

Radykalnie krytyczna postawa Partuma polegająca na „pogłębianiu nihilizmu” i zmierzaniu do „słabego bycia” była wyjątkową propozycją w sztuce Polskiej. Przekraczanie artystycznego dyskursu, który ograniczał dotarcie do **Realnego** poprzez działania negatywne, radykalnie krytyczne czy neutralizujące były rzadkie ale obecne w tym czasie. W polskiej sztuce od późnych lat pięćdziesiątych tworzyli artyści, których sztuka może być traktowana jako wynikająca z podobnej ontologii. Przede wszystkim wspomnieć należy Włodzimierza Borowskiego, który konsekwentnie zmagał się z reprezentacją, tożsamością artystyczną i sztuką awangardową, co Juskiewiczowi pozwoliło analizować jego dzieła w kontekście nihilizmu⁹⁶. Do podobnych artystów radykalnych o wyraźnym światopoglądzie należał także Zbigniew Warpechowski, przyjaciel Partuma, który wiele lat swojej twórczości poświęcił pojęciu „Nic”. Nie można zapominać także o Anastazym

Wiśniewskim. Warto też zwrócić uwagę na Jerzego Rosołowicza głoszącego koncepcję działania neutralnego⁹⁷, który wcześniej od Partuma doszedł do wniosku o konieczności tworzenia z pozycji określanych dzisiaj jako „posthumanistyczne”. Wspomnieć także należy o krytycznej wobec paradygmatów nowoczesności marginalizowanej wówczas narracji artystek feministycznych takich jak m.in. Ewa Partum i Natalia LL.

Nihilizm ontologiczny Partuma wywarł istotny wpływ na sztukę kolejnych dekad, przede wszystkim na artystów należących do rozwijającego się w latach osiemdziesiątych ruchu Kultury Zrzuty. Józef Robakowski próbując określić aktywności tej formacji użył za Partumem terminu „pozytywny nihilizm”⁹⁸. Wobec powyższego pojęcie to wydaje się nadzwyczaj trafne. Artyści Kultury Zrzuty i grupy Łódź Kaliska nie tyle dążyli do wyrażania poczucia schyłku w okresie stanu wojennego, ale podobnie jak robił to Partum w pojedynkę, stwarzali możliwość kształtowania własnej tożsamości poprzez spotkanie z innym w przestrzeni antagonistycznej. To z kolei pozwalało „sprawcom” Kultury Zrzuty zbliżać się do **Realnego**. Z pewnością wiedzieli o tym odwołujący się do twórczości Partuma: Jacek Kryszkowski, Jerzy Truszkowski i Zbigniew Libera, których twórczość rozpatrywać można w kontekście Partumowego nihilizmu ontologicznego.

POSTĘP TO PIĘTRA PO KTÓRYCH LUDZKOŚĆ
STĄPA BEZ UZASADNIENIA

ARTYSTA KIEDY ŚPI NAJWIĘCEJ PRACUJE⁹⁹

Przypisy

- ¹ Realne rozumiem za Jacques'em Lacanem jako to, co nie poddaje się symbolizacji w doświadczeniu psychicznym i nie może być przełożone na znaki języka. Por. Jacques Lacan, *Écrits*, t. I (Paris: Editions du Seuil, 1966), 388. O Realnym w kontekście sztukach wizualnych pisał Hal Foster. Por.: Hal Foster, „Powrót Realnego,” tłum. Mariusz Bryl, w *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Atrium Quaestiones”*, red. Mariusz Bryl, Piotr Juszkiewicz, Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009), 323-327.
- ² Andrzej Partum, red., *Partum z wypożyczalni ludzi. (historia bycia twórcy)* (Warszawa: Dom Słowa Polskiego 1991); Jerzy Truszkowski, *Sztuka krytyczna w Polsce* część 3. *Andrzej Partum 1938 – 2002* (Warszawa: Galeria Zachęta, 2002).
- ³ Ostatnim przykładem tychże była wystawa: *Andrzej Partum, Zbigniew Warpechowski, Roman Dziadkiewicz*, Galeria Monopol, Warszawa 27 września – 19 listopada 2014.
- ⁴ O nihilizmie ontologicznym Por. Gianni Vattimo, *Koniec nowoczesności* (Kraków: Universitas, 2006). Więcej o nihilizmie Por. Mateusz Werner, *Wobec nihilizmu. Gombrowicz, Witkacy* (Kraków: Sic!, 2009).
- ⁵ Grzegorz Dziamski, „Andrzej Partum – W wirze przemian,” w Partum, red., *Partum z wypożyczalni ludzi...*, np.
- ⁶ Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2006), 173-180.
- ⁷ Małgorzata Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku* (Kraków: Muzeum Współczesne Wrocław, Korporacja Ha!art, 2012), 536-560.
- ⁸ Łukasz Ronduda, „Lęk przed wpływem. Rzecz o sztuce Andrzeja Partuma w dekadzie lat 70.” *Obieg*, dostęp 02.2015, <http://www.obieg.pl>; Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2009), 158-165.
- ⁹ Łukasz Ronduda określił tym terminem celebrowanie przez Partuma relacji z danym miejscem i innym człowiekiem, bez pośrednictwa alienującego spektaklu oraz tworzenie własnej psychogeografii miasta. Por. Ronduda, *Sztuka polska...*, 164.
- ¹⁰ Kazimierz Piotrowski, „Pozytywny nihilizm Andrzeja Partuma,” *Magazyn Sztuki* 5 (1995), dostęp 02.2015, <http://www.magazynsztuki.eu>.
- ¹¹ Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego...*, 555.
- ¹² Andrzej Partum, „Ja przebolełem swoje. Rozmyślając Dopóki Ścieżka Pozwoli,” *Kierunki* 23/105 (1958): 9. Dokument z przepisany na maszynie wierszami dostępny jest w archiwum CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie.
- ¹³ Waleria Szydłowska, *Egzystencjalizm w kontekstach polskich. Szkic o doświadczeniu, myśleniu i pisaniu powojennym* (Warszawa: IFiS PAN, 1997).
- ¹⁴ Do nurtu lingwistycznego w poezji polskiej po II wojnie światowej zaliczani są m.in.: Miron Białoszewski, Tymoteusz Karpowicz. O lingwizmie mówi się także w kontekście poezji Ewy Lipskiej, Edwarda Stachury i Rafała Wojaczka, Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego.
- ¹⁵ Andrzej Partum, *Frekwencje z opisu* (Warszawa: wydawnictwo własne, 1961). Sześć wierszy ze wspomnianego tomu zostało opublikowanych w 1963. Por. Andrzej Partum, „Anachoreta,” „Liczebność liczenia,” „Wysyłanie listu,” „W zawrotnym kursie,” „Omyłka literacka,” „Partytura skalna,” *Współczesność* 3 (1963): 4.
- ¹⁶ Język w tym wypadku określić można jako lacanowski obraz/ ekran stojący na drodze do **Realnego**.
- ¹⁷ Dziamski, „Andrzej Partum...” np.
- ¹⁸ Ronduda, *Sztuka polska...*, 158.
- ¹⁹ Truszkowski, *Sztuka krytyczna w Polsce...*, 43.
- ²⁰ Zwraca na to uwagę Truszkowski. Por.: Jerzy Truszkowski, *Sztuka krytyczna...*, 43. Partum najczęściej cytował fragment: „częstotliwości wisielec/wahadłem ubija/przymiarki odrzutów”.
- ²¹ Partum, *Frekwencje z opisu...*, 21.
- ²² Walter Benjamin, „O pojęciu historii,” tłum. Krystyna Krzemionowska, w *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. Hubert Orłowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996), 418.
- ²³ Albert Camus, *Mit Syzyfa*, tłum. Joanna Guze (Warszawa: De Agostini, Ediciones Altana Polska, 2001); O koniczności absurdałności istnienia w kontekście *Mitu Syzyfa* pisze Szydłowska. Por. Szydłowska, *Egzystencjalizm...*, 40.
- ²⁴ Andrzej Partum, *Powodzenia Nieurodzaj Zwałka Papki* (Warszawa: wydawnictwo własne, 1965).
- ²⁵ Dziamski, „Andrzej Partum...” np.
- ²⁶ Partum, *Powodzenia nieurodzaj...*, np.
- ²⁷ Leszek Kołakowski, Krzysztof Pomian, red., *Filozofia egzystencjalna* (Warszawa: PWN, 1965).
- ²⁸ Vattimo, *Koniec nowoczesności...*, 19.
- ²⁹ Vattimo, *Koniec nowoczesności...*, 20.
- ³⁰ Andrzej Partum, *Osyпка woli* (Pruszków: wydawnictwo własne, 1969).
- ³¹ O związkach radykalnego indywidualizmu z nihilizmem pisał Mateusz Werner. Por.: Werner, *Wobec nihilizmu...*, 45.
- ³² Ronduda, *Sztuka polska...*, 163.
- ³³ Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie* (Kraków: Universitas, 2007), 252.
- ³⁴ W kontekście polskiego modernizmu powojennego zwrócił na to uwagę Piotr Piotrowski. Por. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Rebis, 1999).
- ³⁵ Paweł Polit, Jerzy Ludwiński, „Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem,” w Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, wybór i opracowanie Jarosław Kozłowski (Poznań-Wrocław: ASP w Poznaniu, BWA Wrocław, 2009), 301.
- ³⁶ Dziamski, „Andrzej Partum...” np.
- ³⁷ Na podobieństwo sztuki Partuma i Wata zwrócił uwagę Truszkowski. Por. Truszkowski, *Sztuka krytyczna...*, 46.
- ³⁸ Włodzimierz Bolecki, „Regresywny futurysta,” w *Aleksander Wat. Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*, wybór i oprac. Włodzimierz Bolecki, Jan Zieliński (Warszawa: Czytelnik, 1993), 8.
- ³⁹ Partum, *Osyпка woli...*, 11.
- ⁴⁰ Andrzej Partum, *Tlenek zasobów* (Warszawa: wydawnictwo własne, 1970).
- ⁴¹ Andrzej Partum, *Tlenek Zasobów...*, np.
- ⁴² Spośród artystów zainteresowanych sztuką Partuma wymienić trzeba przede wszystkim Henryka Stażewskiego.
- ⁴³ Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego...*, 552.
- ⁴⁴ Piotr Juszkiewicz, „Nihilizm jako towar luksusowy,” w *Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka Polska 1945 – 1970* red. Jerzy Malinowski, Jan Wiktor Sieniewicz, Ewa Toniał (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2015), 179-186.
- ⁴⁵ Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1998), 24-42.; Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik BIS* (Kraków: Otwarta Pracownia, 2006), 36-37.
- ⁴⁶ Andrzej Partum, *Partum* (Warszawa: wydawnictwo własne, 1971).
- ⁴⁷ Marek Ławrynowicz, „Kilka uwag o poezji konkretnej wizualnej,” w *Poezja konkretna a/i inne/różne dziedziny sztuki. V Ogólnopolska Sesja Teoretyczno-Krytyczna*, red. Stanisław Drożdż (Stawów: Miejski Ośrodek Kultury, 1990), 67.
- ⁴⁸ Przykładem tego może być akcja pt. *Lista ignorantów kultury i sztuki* stworzona przez niego w Galerii Repassage w Warszawie 1973 roku.
- ⁴⁹ Dziamski podaje jako datę powstania manifestu rok 1971, Truszkowski rok 1972. W publikacji Galerii Arcus znajduje się informacja, że tekst powstał w roku 1970. Por. Dziamski, „Andrzej Partum...” np.; Truszkowski, *Sztuka krytyczna...*, 44.; Andrzej Partum, „Krytykotypem sztuki,” (1970) w *Wypisy ze sztuki* 3, oprac. Andrzej Partum (Lublin: Galeria Arcus, 1977), 6-7.
- ⁵⁰ Lachowski, *Awangarda wobec instytucji...*, 175.
- ⁵¹ Dziamski, „Andrzej Partum...” np.
- ⁵² Ronduda, *Sztuka polska...*, 160.
- ⁵³ Dziamski, „Andrzej Partum...” np.
- ⁵⁴ Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego...*, 547.
- ⁵⁵ „Ja” rozumiem za Freudem jako obronny biegun osobowości odsyłający do wywłaszczającego porządku języka. Por. Sigmund Freud, „Das Ich und das Es,” (1923) w *Das Ich und das Es – Metapsychologischen Schriften*, Sigmund Freud (Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1992), 253-295.
- ⁵⁶ Łukasz Ronduda użył tego określenia do zdefiniowania tożsamości Zbigniewa Libery. Por. Łukasz Ronduda, „Tożsamość tranzytowa - życie i twórczość Zbigniewa Libery w latach 1981-2006,” w *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982-2008*, red. Dorota Monkiewicz (Warszawa: Zachęta, 2009), 24-37.
- ⁵⁷ Jako „inne” (z małej litery) rozumiem za Lacanem kolejny

dopełniający identyfikację podmiot postrzegany przez dziecko w końcowym etapie „fazy lustra”.

⁵⁸ Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985), 125.

⁵⁹ Partum, „Krytykosystem sztuki...”, 7.

⁶⁰ Truszkowski, *Sztuka krytyczna...*, 54.

⁶¹ W imprezie tej udział wzięli: Ewa Partum, Roksana Sokołowska, Barbara Kozłowska, Zofia Kulik, Andrzej Partum, Zbigniew Warpechowski, Jarosław Kozłowski, Przemysław Kwiek, Zbigniew Makarewicz, Anastazy B. Wiśniewski, Leszek Przyjemski, Jerzy Ludwiński, Stanisław Dróżdź i inni.

⁶² Andrzej Partum, „Sztuka PRO/LA,” w *Aspekty nowoczesnej sztuki polskiej* (Warszawa: Galeria Współczesna 1975), 69-71.

⁶³ Dziamski, „Andrzej Partum...”, np.

⁶⁴ Andrzej Partum, *Niezrozumienie sztuki daje szansę twórcy kolejnej wypowiedzi. Pouczenie szmerem*, Warszawa 1975. Druk ulotny dostępny w archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

⁶⁵ Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007).

⁶⁶ Zigmunt Freud, *Poza zasadą przyjemności*, (Warszawa: PWN, 2014).

⁶⁷ Truszkowski, *Sztuka krytyczna...*, 22.

⁶⁸ Truszkowski, *Sztuka krytyczna...*, 69-70.

⁶⁹ Odbывало się ono pod hasłem *Kino Laboratorium*. Organizatorem był Józef Robakowski.

⁷⁰ Por. Truszkowski, *Sztuka krytyczna...*, 57.

⁷¹ Wszystkie interwencje Partuma w Elblągu zostały wspomniane w *Notatniku Robotnika Sztuki*. Por. *Notatnik Robotnika Sztuki* 5 (1973).

⁷² Informuje o tym Truszkowski. Por.: Truszkowski, *Sztuka krytyczna...*, 57.

⁷³ Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego...*, 549.

⁷⁴ Franciszek Nurzecki, „Andrzej Partum 1938-2002. Sztuka bezczelna w Biurze Poezji,” *Gazeta Wyborcza* 4 marca 2002 [jest to element dzieła Zbigniewa Libery z cyklu *Mistrzowie* (2003)].

⁷⁵ Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego...*, 555.

⁷⁶ Andrzej Partum, „Lichwa poezji anomalii modyfikujących w sztuce konceptualnej,” (1973) w *Wypisy ze sztuki* 3, oprac. Andrzej Partum (Lublin: Galeria Arcus, 1977), 5.

⁷⁷ Partum, *Niezrozumienie sztuki...*, np.

⁷⁸ Partum, *Niezrozumienie sztuki...*, np.

⁷⁹ Andrzej Partum, „Manifest sztuki bezczelnej,” w *Linia. Jednodniówka warszawskiego środowiska studentów* (1978): 9.

⁸⁰ Dziamski, „Andrzej Partum...”, np.

⁸⁰ Truszkowski twierdził, że w 1977 roku w Galerii Mospan przy Politechnice Warszawskiej Partum wygłosił „Raport ze sztuki bezczelnej”.

⁸² Partum, „Manifest sztuki bezczelnej...”

⁸³ Wilhelm Weischedel, „Teologia filozoficzna w cieniu nihilizmu,” tłum. Grzegorz Sowiński, *Znak* 6/469 (1994): 15-31.

⁸⁴ Partum, „Manifest sztuki bezczelnej...”

⁸⁵ Głośnym tego przykładem był atak na tzw. pseudowawangardę przeprowadzony przez Wiesława Borowskiego. Por. Wiesław Borowski, „Pseudoawangarda,” *Kultura* 12 (1975): 11-12.

⁸⁶ Polt, Ludwiński, „Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni...”, 308.

⁸⁷ Odnoszę się do terminu zastosowanego na gruncie polskim przez Monikę Bakke za Jillem Didurem. Por.: Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010), 21.

⁸⁸ Andrzej Partum, *Manifest zwierzęcy* (Lublin: Galeria Labirynt, 1980).

⁸⁹ Andrzej Partum, *Manifest zwierzęcy* (Łódź: Galeria Art Forum, 1980).

⁹⁰ Andrzej Partum, „Manifest Zwierzęcy...”

⁹¹ Andrzej Partum, „Manifest Pozytywnego Nihilizmu Sztuki,” w *X Spotkania krakowskie*, red. Jerzy Hanusek (Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Krakowie, 1995), 41, 77. W trakcie wystąpienia Partum odegrał na fortepianie *Koncert wielooktawowy* oraz wygłosił wykład pt. „Teoria nowego pozytywnego nihilizmu.”

⁹² Akcja odbyła się dokładnie 16 marca 1982 roku o godzinie 18.

⁹³ Truszkowski, *Sztuka krytyczna...*, 74.

⁹⁴ Partum, „Sztuka PRO/LA2,” w *Andrzej Partum. Sztuka*

Pozytywnego Nowego Nihilizmu (Aspekty wizualne) (Lublin: Galeria BWA 1982).

⁹⁵ Fryderyk Nietzsche, *Wola mocy*, tłum. Konrad Drzewiecki, Stefan Frycz (Kraków: Vis-a-vis, 2009).

⁹⁶ Juskiewicz, „Nihilizm jako towar luksusowy...”

⁹⁷ Jerzy Rosołowicz, „O działaniu neutralnym,” (1967) w Jerzy Rosołowicz, *Świat neutralny* (Gniezno: Galeria B, 1975), np.

⁹⁸ Józef Robakowski, „Kultura zrzuć,” *Neue Kunst in Europa (NIKE)* 3 (1984); J. Robakowski, „Kultura zrzuć,” w *Nieme Kino II*, oprac. M. Janiak, J. Józwiak, J. Robakowski, T. Snopkiewicz (Antwerpia: Small Press Archive Communication, 1984).

⁹⁹ Partum, „Manifest Pozytywnego Nihilizmu Sztuki,” Kraków 1981.

Bibliografia

- Bakke, Monika, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010.
- Benjamin, Walter. „O pojęciu historii.” Tłum. Krystyna Krzemionowska. W *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. Hubert Orłowski, 416-422. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Bolecki, Włodzimierz. „Regresywny futurysta.” W *Aleksander Wat. Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*, wybór i oprac. Włodzimierz Bolecki i Jan Zieliński, 5-20. Warszawa: Czytelnik, 1993.
- Borowski, Wiesław. „Pseudoawangarda.” *Kultura* 12 (1975): 11-12.
- Camus, Albert. *Mit Syzyfa*. Tłum. Joanna Guze. Warszawa: De Agostini, Ediciones Altana Polska, 2001.
- Dawidek-Gryglicka, Małgorzata. *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Kraków: Muzeum Współczesne Wrocław, Korporacja Ha!art, 2012.
- Dziamski, Grzegorz. „Andrzej Partum – W wirze przemian.” W *Partum z wypożyczalni ludzi. (historia bycia twórcy)*, red. Andrzej Partum, np. Warszawa: Dom Słowa Polskiego 1991.
- Foster, Hal. „Powrót Realnego.” Tłum. Mariusz Bryl. W *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Atrium Quaestiones”*, red. Mariusz Bryl, Piotr Juskiewicz, Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki, 323-327. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.
- Freud, Sigmund, „Das Ich und das Es.” (1923) W *Das Ich und das Es – Metapsychologischen Schriften*, Sigmund Freud, 253-295. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.
- Juskiewicz, Piotr. „Nihilizm jako towar luksusowy.” W *Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka Polska 1945 – 1970*, red. Jerzy Malinowski, Jan Wiktor Sieniewicz, Ewa Toniak, 179-186. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2015.
- Kotakowski, Leszek i Krzysztof Pomian, red. *Filozofia egzystencjalna*. Warszawa: PWN, 1965.
- Kristeva, Julia. *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*. Tłum. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- Lachowski, Marcin. *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2006.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. t. I, Paris: Editions du Seuil, 1966.
- Laclau, Ernesto i Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*. London: Verso, 1985.
- Ławrynowicz, Marek. „Kilka uwag o poezji konkretnej wizualnej.” W *Poezja konkretna a/i inne/różne dziedziny sztuki. V Ogólnopolska Sesja Teoretyczno-Krytyczna*, red. Stanisław Dróżdź, 60-76. Sławków: Miejski Ośrodek Kultury, 1990.
- Nietzsche, Fryderyk. *Wola mocy*. Tłum. Konrad Drzewiecki i Stefan Frycz. Kraków: Vis-a-vis, 2009.
- Notatnik Robotnika Sztuki* 5 (1973)
- Nurzecki, Franciszek. „Andrzej Partum 1938-2002. Sztuka bezczelna w Biurze Poezji.” *Gazeta Wyborcza* 4 marca 2002 [jest to element dzieła Zbigniewa Libery z cyklu *Mistrzowie* (2003)].
- Partum, Andrzej. „Ja przebolełem swoje.” *Kierunki* 23/105 (1958): 9.
- Partum, Andrzej. „Rozmyślając Dopóki Ścieżka Pozwoli.” *Kierunki* 23/105 (1958): 9.
- Partum, Andrzej. *Frekwencje z opisu*. Warszawa: wydawnictwo własne, 1961.

- Partum, Andrzej. „Anachoreta.” *Współczesność* 3 (1963): 4.
- Partum, Andrzej. „Liczebność liczenia.” *Współczesność* 3 (1963): 4.
- Partum, Andrzej. „Wysyłanie listu.” *Współczesność* 3 (1963): 4.
- Partum, Andrzej. „W zawrotnym kursie.” *Współczesność* 3 (1963): 4.
- Partum, Andrzej. „Omyłka literacka.” *Współczesność* 3 (1963): 4.
- Partum, Andrzej. „Partytura skalna.” *Współczesność* 3 (1963): 4.
- Partum, Andrzej. *Powodzenia Nieurodzaj Zwałka Papki*. Warszawa: wydawnictwo własne, 1965.
- Partum, Andrzej. *Osyłka woli*. Pruszków: wydawnictwo własne, 1969.
- Partum, Andrzej. *Tlenek zasobów*. Warszawa: wydawnictwo własne, 1970.
- Partum, Andrzej. *Partum*. Warszawa: wydawnictwo własne, 1971.
- Partum, Andrzej. „Krytykistą sztuki.” (1970) W *Wypisy ze sztuki* 3, oprac. Andrzej Partum, 6-7. Lublin: Galeria Arcus, 1977.
- Partum, Andrzej. „Sztuka PRO/LA.” W *Aspekty nowoczesnej sztuki polskiej*, 69 – 71. Warszawa: Galeria Współczesna, 1975.
- Partum, Andrzej. *Niezrozumienie sztuki daje szansę twórcy kolejnej wypowiedzi. Pouczenie szmerem*. Warszawa: wydawnictwo własne, 1975.
- Partum, Andrzej. „Lichwa poezji anomalii modyfikujących w sztuce konceptualnej.” (1973) W *Wypisy ze sztuki* 3, oprac. Andrzej Partum, 5. Lublin: Galeria Arcus, 1977.
- Partum, Andrzej. „Manifest sztuki bezczelnej.” *Linia. Jednodniówka warszawskiego środowiska studentów*, (1978): 9.
- Partum, Andrzej. *Manifest zwierzęcy*. Lublin: Galeria Labirynt, 1980.
- Partum, Andrzej. *Manifest zwierzęcy*. Łódź: Galeria „Art Forum”, 1980.
- Partum, Andrzej. *Manifest Pozytywnego Nihilizmu Sztuki*. Kraków: wydawnictwo własne, 1981.
- Partum, Andrzej. „Sztuka PRO/LA 2.” W *Andrzej Partum. Sztuka Pozytywnego Nowego Nihilizmu (Aspekty wizualne)*, np. Lublin: Galeria BWA, 1982.
- Partum, Andrzej, red., *Partum z wypożyczalni ludzi. (historia bycia twórcy)*. Warszawa: Dom Słowa Polskiego, 1991.
- Partum, Andrzej. „Manifest Pozytywnego Nihilizmu Sztuki.” W *X Spotkania krakowskie*, red. Jerzy Hanusek, 41-77. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Krakowie, 1995.
- Piotrowski, Kazimierz. „Pozytywny nihilizm Andrzeja Partuma.” *Magazyn Sztuki* 5 (1995). Dostęp 02.2015. <http://www.magazynsztuki.eu>.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis, 1999.
- Polit, Paweł i Jerzy Ludwiński. „Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem.” W Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, wybór i opracowanie Jarosław Kozłowski, 300-310. Poznań-Wrocław: ASP w Poznaniu, BWA Wrocław, 2009).
- Ricoeur, Paul. *Pamięć, historia, zapomnienie*. Kraków: Universitas, 2007.
- Ronduda, Łukasz. „Lęk przed wpływem. Rzecz o sztuce Andrzeja Partuma w dekadzie lat 70.” *Obieg* (2007). Dostęp 02.2015. www.obieg.pl.
- Ronduda, Łukasz. *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2009.
- Ronduda, Łukasz. „Tożsamość tranzytowa - życie i twórczość Zbigniewa Libery w latach 1981-2006.” W *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982-2008*, red. Dorota Monkiewicz, 24-37. Warszawa: Zachęta, 2009.
- Robakowski, Józef. „Kultura zrzuty.” *Neue Kunst in Europa (NIKE)* 3 (1984): np.
- Robakowski, Józef. „Kultura zrzuty.” W *Nieme Kino II*, oprac. Marek Janiak, Jacek Józwiak, Józef Robakowski, Tomasz Snopkiewicz, np. Antwerpia: Small Press Archive Communication, 1984.
- Rosołowicz, Jerzy. „O działaniu neutralnym.” (1967) W Jerzy Rosołowicz, *Świat neutralny*, np. Gniezno: Galeria B, 1975.
- Szydlowska, Waleria. *Egzystencjalizm w kontekstach polskich. Szkic o doświadczeniu, myśleniu i pisaniu powojennym*. Warszawa: IFIS PAN, 1997.
- Truszkowski, Jerzy. *Sztuka krytyczna w Polsce część 3. Andrzej Partum 1938 – 2002*. Warszawa: Galeria Zachęta.
- Warpechowski, Zbigniew. *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance*. Gdańsk: Słowo/Obraz/Terytoria, 1998.
- Warpechowski, Zbigniew. *Podręcznik BIS*. Kraków: Otwarta Pracownia, 2006.
- Werner, Mateusz. *Wobec nihilizmu. Gombrowicz, Witkacy*. Kraków: Sic!, 2009.
- Weischedel, Wilhelm. „Teologia filozoficzna w cieniu nihilizmu.” Tłum. Grzegorz Sowiński. *Znak* 6/469 (1994): 15-31.
- Vattimo, Gianni. *Koniec nowoczesności*. Kraków: Universitas, 2006.



EN
GLISH
*Sum
ma
ries*

ENGLISH Sum ma ries

Transformations in Polish art after 1989

Anna Markowska (editor of the section)

Introduction

It is quite commonly believed that the country's independence did not contribute to changes in art. It is said that Polish people already gained a large degree of freedom after October 1956. Although at first the freedom was based on modernist autonomy, in the next decade it was expanded to include critical art, which then came into existence, and in the decade following martial law the chafing consensus with the authorities was completely severed. In such a perspective political changes after 1989 can be treated only as the icing on the cake. But in fact, can such a completely different political and economical context forcing changes in mentality and traditions be treated so lightly? In addition, another view, also depreciating the role of independence, can be encountered quite frequently. In this perspective ideological limitations and censorship compel a more careful form and more intelligent content; an artist has a wall that they rebound from and that shapes them, which perfects their expression. Today there is no such wall, so the level of art in the free country has plummeted.

A quarter of a century after the free elections it is time to look at post-1989 art in a different way: the new situation formed a new field of activity, a different responsibility of the author and diverse horizons. Our thesis is that the freedom of the artist in an independent country has an influence on the shape of the art created. Thanks to the regime change, the birth of democracy and abolition of censorship, artists gained an opportunity to critically evaluate the political situation. The map of artistic concerns started to feature completely new issues - social problems such as justice, identity differences, discrimination, exclusion, as well as issues such as shame, being lost or the inability to find one's own place in reality began to be taken up. Art that rewrites Polish history appeared. Budding capitalism, consumerism and institutionalism became sources of criticism. The voice of trans-species solidarity and the turn to ecological art intensified. Camp art became more popular and blasphemy, scandal and stardom turned into artistic strategies. Unexpectedly, it turned out that preventive censorship exists, that an artist (specifically a female artist) may be subject to a devastating eight-year long trial and on the way to court in no way only metaphorically spit on by people who had never seen the art in question. The problem of losing local specificity emerged because the global art world absorbs everything. Thus the problem of building a local hierarchy of value increased dramatically because of the hidden wave of neocolonialism which seems to be dictating to Poles from the outside who is a great artist based only on commercial criteria. Meanwhile, the map of Europe has changed and the availability of internet and airline communications brought us closer not only to Spain and Great Britain but also to China and Japan.

Transformations in Polish art after 1989 is the title of a scientific session that took place in the Labirynt Gallery in Lublin in December 2014. In order to consolidate the Lublin discussion, we would like to invite you to continue it in *Art and Documentation*.

Paweł Możdżyński

Transformations in Polish art after 1989: Reconfiguration and bewilderment. The field of art in Poland 1989 – 2015

Reconfigurations and bewilderment in the field of art during the time of social, political and economical transformation are the main topics of Możdżyński's text. The author uses the categories of Pierre Bourdieu: the field of art, struggle and competition of agents. He explores the dimensions of bewilderment and writes about deregulation of the art world, the marginalisation of fine arts academies, struggles in the field of visual arts and the conflicts between artists and society in contemporary Poland. In the last part of the article, the author tries to examine the contemporary art field in Poland through the perspective of Jean Baudillard's book *The conspiracy of art*.

Iwona Szmelter

Contemporary Valuation In Visual Art. The Future of Art?

The modern understanding of the values of cultural heritage has a wide scope. It extends from natural heritage, through culture (including the value of tangible and intangible heritage as well as digital heritage). The purpose of this article is to present the system of values for modern and contemporary visual art and the current state of conservation-restoration theory concerning this valuation, with regard to its contemporary setting in terms of changes in the way we evaluate artwork. This includes the historical conditions, the relationship with philosophical and behavioural concepts and also the socio-economic role of such objects of heritage. This dissertation refers to changes in attitudes over time to the care of heritage and the influence of the classic theory of conservation of the eighteenth century on the latest understanding of cultural heritage. Thus, the modern theory of conservation and restoration of cultural heritage is attempting to keep up with these changing trends and this involves many new and complex methodological issues, for example the RCE Dutch model. Among them is the basis of the author's valuation of visual art legacy within the theory of the care of cultural heritage. Synergy is necessary at every stage of the research and the identification of the artwork. The process of collecting, care and conservation of modern and contemporary art begins with the recognition of its values, which includes identifying the values of each individual object which should be properly defined at the outset¹.

¹ This paper is based on the SMART Values Project by the Joint Programming Initiative-Cultural Heritage-EU, for more, see <http://www.heritageportal.eu/Browse-Topics/GUIDELINES-STANDARDS/Factsheet-7-SMARTValue-Values-and-valuation-as-key-factors-in-protection-conservation-and-contemporary-use-of-heritage>.

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz

The movies of women. Changes, turns and “glass ceiling” in Polish cinematography before and after 1989

Polish women worked behind the camera in the period of silent films, but their work is unknown in wide circulation. In the postwar years of the PRL, the director Wanda Jakubowska occupied a strong

position. Besides Wanda Jakubowska, the most popular Polish women-directors in Europe and the USA are: Agnieszka Holland, Barbara Sass, Dorota Kędzierszawska, Małgorzata Szumowska, Urszula Antoniak. We are also familiar with the activities of women-directors as assistants to their husbands. Their professional life therefore fits in someone else's curriculum vitae, they are often not allowed to be independent and break away from the biography of their husband, protector, or another artist. The achievements of these women-directors in the development of Polish cinema has been usurped by their partners located in the centre.

The article describes the sphere of Polish cinema both in the past and present from the perspective of the participation by women-directors. This sociological essay is an attempt to sketch the location of the works of Polish women-directors as an opposite to the canon. There are two important elements in this perspective: analysis of the artistic strategies and the many barriers that exist in the field of cinematography (systemic and mental barriers, "celluloid ceiling"). The article uses existing materials, such as: research studies, newspaper articles, written reviews, interviews, memoirs, recorded discussions.

Emilia Zimnica-Kuzioła

Social problems in Polish dramatic works since 1989

The article is devoted to social problems in Polish dramatic works after 1989. Many of today's dramas on the condition of the Polish population develop a discourse of trauma and provide a subjective commentary on the issues concerning Poles living in transition.

The emerging new system has brought political freedom, the abolition of censorship (artistic freedom), but it has also generated other problems inherent in the laws of the market. Each transformation brings changes of an "ambivalent balance". This could not be otherwise in the case of political, economic and cultural transformation in Poland. Sociologists write about the value duality, disorganization, cultural disorientation and even about collective trauma or shock caused by social change. At the same time, they pay attention to the positive effects of the collapse of the communist system. The authors of dramas seem not to notice the good sides and accentuate only the negative results of changes.

On the basis of the stage plays (in their literary version) collected in several anthologies that appeared between 2003 and 2013 and published in the *Dialog (Dialogue)*, the author captures the manifestations of anomie observed by the artists – playwrights as they try to adapt to new conditions, use the strategies described by Robert Merton – they are conformists, escape into ritualism, rebel and apply innovations.

The artists showing social problems in dramatic works do not intend to reject a system *in limine*, their criticism shows reflectivity, in other words, the ability to perceive the adverse effects and formulate a positive programme that aims to inhibit or eliminate hazards and increasing social pathologies. Diagnosing the diseases in society (poverty, social exclusion, violence, dystrophy of family and social ties, consumerism, unsettled communist past etc.), the authors of dramas suggest ways of curing them: overcoming inertia, involvement in grass-roots activities and genuine, spontaneous initiatives - *sine qua non* conditions for the joint development of civil society.

Sławomir Marzec

The Unwanted Accidental Results of Art Modernizations

The problematic and complications within the development of art is the subject of this text. Today this brings into being the performative shake of openings, announcements and debuts without any consequence (the novelty as novelty itself; or the simulated novelty). It creates a variety but without

any differences, that is in fact - dullness. The author briefly analyses what kind of limitations and thoughtlessness we have been sentenced to by our “open, critical and creative variety” in the recent period.

Analysis is made using the example of four main superstitions that have shaped the art worlds’ intellectual climate: variety, currentness, commitment and controversy. It proves that in fact the concepts were not arguments or explanations but ... problems. Problems that have not been undertaken at all.

Sławomir Marzec raises the question: what is the reason to practice deconstruction, when the public (and frequently the authors too) are not able to distinguish deconstruction from frolic?

Similarly: to practice the strategy of “appropriation” as insolent feeding (instead of subtle trance / subjectiveness). Or the desublimating “abject” which often appears only as the canonization of vulgarity. As a consequence it brings the danger of identification of the new cultural (and artistic) competence together with a principal hypocrisy and primitive smartness.

The author formulates the newest challenges to art (and to the art world) – perceiving the reality as complex dynamical multi dimensionality, authentic pluralism, individual subjectiveness (and so on). The concept of plurality results here in the right to have art (both as an artist and a viewer) on ones own measure.

He is afraid that we will not be rid of the present chaos and ambiguity of notions, if we do not make more readable, more functional, the ideas of currentness, variety, controversy and commitment.

VARIA

Dominik Kuryłek

Andrzej Partum’s Ontological Nihilism

Andrzej Partum was a neo-avant-garde poet, musician and performer. He worked in mail art, wrote concrete poetry, made speeches, published manifestos, created graphic art-works and paintings. He ran his own original anti-institution – the Poetry Office. Since the turn of the 1950s, he treated his creative art as a way towards experiencing the *Real*. His way to the experience led him through the Nietzschean attitude of the *complete nihilist* resulting in a *weak being*, which Gianni Vattimo came to consider as highly potential in post-modernity. Undoubtedly, nihilism had a profound existential significance for Partum. Partum's nihilism was not just his peculiar creative method that centered on negation. He created art in indirect reference to the notion of Nothingness. The analysis of his poems created at the peak of Polish modernity, his concrete poetry and particularly his manifestos – the focal point of his artistic endeavours, originally summarised by his *Manifesto for Positive Nihilism of Art* – leads to the conclusion that Partum's approach was an expression of an ontological nihilism, consequently realized since the 1950s.



ksiazki
BOOKS

EWA MAJEWSKA

CENZURA W ANALIZIE CENZURY?

RECENZJA KSIĄŻKI JAKUBA DĄBROWSKIEGO I ANNY DEMENKO

CENZURA W SZTUCE POLSKIEJ PO 1989 ROKU. (TOM 1 I 2).

Jest dobrym obyczajem recenzować wyłącznie książki, które uważamy za wartościowe. Jestem przekonana, że opublikowana w 2014 roku przez Fundację Kultury Miejsca książka Jakuba Dąbrowskiego i częściowo (*Aspekty prawne*) Anny Demenko na miano wartościowej zasługuje. Jest to publikacja rzetelna, pod wieloma względami – pionierska, głównie w zakresie omawiania prawnych aspektów zjawiska cenzury obyczajowej i światopoglądowej w czasach nam współczesnych, do tego – w Polsce. Zawiera ona również bardzo ważną i bardzo potrzebną krytykę samowolnej aktywności mediów na polu skandalizowania wydarzeń kulturalnych często jeszcze przed ich odsoną oraz stanowi ważny głos na polu dyskusji

statusu sztuki, w szczególności w kontekście tak często przypisywanej jej bezwzględnej autonomii.

Książka Dąbrowskiego i Demenko posiada jednak również pewne cechy, które powodują, że warto ją skrytykować albo przynajmniej rozpocząć dyskusję o sposobach analizy i diagnozowania istotnych zjawisk kultury. Chodzi mi w szczególności o to, że zjawiska kultury nie powinny być petryfikowane i analizowane wyłącznie w odniesieniu do norm prawa i (pozornie) suchych faktów, co niestety w książce naszych autorów ma czasem miejsce. Jak dowodzą liczne w Polsce skandale wokół sztuki, aktorami tych konfrontacji nie są wyłącznie artyści i prawnicy, jak wydają się czasem uważać nasi autorzy, ale również organizacje społeczne i pozarządowe, aktywiści, grupy interesów oraz dziennikarze. Warto też podkreślić, że prawo i praktyka społeczna USA nie jest i nie powinna stawać się w opracowaniach naukowych przezroczystą normą analizy cenzury w innym kraju, np w Polsce, a tak się w omawianej książce niestety momentami dzieje. Ale po kolei.

Książka Dąbrowskiego i Demkało składa się z części prawnej (tom 1) oraz przeglądu wydarzeń artystycznych i ich recepcji, które zaważyły na publicznej debacie o kulturze w ostatnich latach (tom 2). Mamy więc sprawę Nieznalskiej, historie (nie) wystawiania ważnych prac artystów i artystek takich, jak Zbigniew Libera, Rafał Ewertowski czy Katarzyna Kozyra, ale także analizy głównych aspektów prawnych zjawisk, jakie zwykliśmy traktować jako elementy „cenzury”, tak w Polsce, jak i w innych krajach. Analizy przepisów oraz definicje podane są przystępnie i jasno oraz okraszone ciekawymi przykładami. Nieco zamieszania pojawia się w drugiej części tomu pierwszego, gdzie autorzy przytaczają regulacje prawne i ciekawe przykłady kontrowersji artystycznych z kilku krajów, nie wyjaśniając przekonująco, dlaczego akurat one znalazły się w książce, i co ważniejsze – nie dając jakiegось sensownego wyobrażenia o polityce w zakresie cenzury. Bardzo dobrze byłoby jednak wyjaśnić, skąd akurat te przykłady, dlaczego są ważne w książce analizującej polską sztukę i jak, zdaniem autora i autorki, możemy tę wiedzę wykorzystać. Zaskakujące jest pominięcie USA w tym akurat rozdziale, co dodatkowo połączone jest w całej książce z bezkrytycznym traktowaniem tego kraju jako miary przypadków i norm prawnych w zakresie cenzury. Nawet, jeśli faktycznie wiele analiz, na które powołują się nasi autorzy, pochodzi właśnie stamtąd, i tam

też aktywizm antycenzorski osiąga w ostatnich latach swoiste apogeum, nic nie usprawiedliwia potraktowanie właśnie USA w tak wyjątkowy sposób, zwłaszcza w opracowaniu dotyczącym w gruncie rzeczy Polski współczesnej, która rządzi się innymi prawami oraz posiada inną tradycję rozwiązywania kontrowersji kulturalnych i prawnych.

Już w tomie pierwszym zaznacza się wyraźna preferencja autorów, by omawiać i dyskutować przepisy i teorie zagraniczne, a marginalizować autorów i autorki rodzime. Również zaznacza się również niechęć, bo trudno to inaczej nazwać, autorów do społecznego i dziennikarskiego aktywizmu przeciw cenzurze, którego było akurat w Polsce sporo, i który niejednokrotnie bezpośrednio przekładał się na rozwiązywanie kwestii związanych z kontrowersyjnymi dziełami sztuki czy wystawami, jak stało się choćby w przypadku *Pasji* Doroty Nieznalskiej, sprawy Krzysztofa Kuszeja, projektu *Nie tylko dobro przychodzi z góry* Huberta Czerepoka czy sztuki Rodrigo Garcii *Golgota Picnic*. We wszystkich tych przypadkach, i masie innych, również międzynarodowo, kluczowymi agentami politycznych debat i rozgrywek byli nie tylko artyści, kuratorzy/dyrektorzy i prawnicy oraz ogólnie wymiar sprawiedliwości, ale także, a czasem przede wszystkim, społeczne inicjatywy i stowarzyszenia oraz dziennikarki i dziennikarze. W Polsce bardzo ważną rolę dla przeciwdziałania cenzurze, ale również dla jej wychwycenia, zdefiniowania i analizy, odegrały mniej i bardziej sformalizowane grupy skupione wokół galerii, portali i inicjatyw takich, jak galeria Raster, Inicjatywa Indeks 73 czy działania Izabeli Kowalczyk na blogu Strasznasztuka.pl, w czasopiśmie Artmix etc. Ważne były działania i bezwarunkowe wsparcie dla artystek i artystów ze strony dziennikarzy, w tym zwłaszcza Romana Pawłowskiego, Romana Kurkiewicza i innych. Działania prawników i organizacji pozarządowych, tu zwłaszcza Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka, pozwalały na wzmocnienie ochrony wolności twórczych, ale też na rzetelną analizę, krytykę i problematyzację tych norm prawnych, które w praktyce raczej krępują, niż wzbogacają konstytucyjne wolności twórców i użytkowników kultury, szczególnie art 212 (zniesławienie) i 196 (ochrona uczuć religijnych) kodeksu karnego.

Uważam, że nawet analiza skupiona na prawnych aspektach zjawiska cenzury nie powinna izolować się od działań z obszaru

społecznego i prawocłowieczego aktywizmu, a nawet przeciwnie – powinna temu zaangażowaniu dawać miejsce szczególne, jako niejednokrotnie jedynej sile chroniącej w Polsce wolności i prawa gwarantujące w konstytucji pełny udział w kulturze (art 73 konstytucji RP mówi o wolności tworzenia i badań naukowych, ale również o prawie do korzystania z tych dzieł czy odkryć; jest to jeden z najciekawszych przepisów regulujących udział w kulturze na świecie, i aż by się prosiło o jego prawniczą analizę, czego nasi autorzy jednak nie czynią). To jest główny punkt mojej krytyki publikacji Dąbrowskiego i Demenko – nawet, jeśli w opisach konkretnych przypadków, np sprawy Doroty Nieznalskiej, pojawiają się odniesienia do tego aktywizmu, pozostają one niestety bez odpowiedniego podsumowania, co powoduje, że Czytelniczka po przeczytaniu książki nadal pozostaje w przeświadczeniu, że główne siły sprawcze debat nad cenzurą i procedur prawnych to prawnicy, artyści i sądy.

Pominięcie inicjatyw społecznych w analizie przypadków cenzorskich oznacza również maskowanie źródeł, na jakich z konieczności opierają się nasi autorzy. Portal Inicjatywy Indeks73 nie był, jak deklarują autorzy, wyłącznie „pomocny”, w opracowaniu ich spisu wypadków cenzorskich. Nie były też wyłącznie pomocne inne źródła, do których odsyłają Czytelniczki i Czytelników wątle wzmianki. Oferowany w *Cenzurze w sztuce polskiej* spis wypadków cenzorskich nie mógłby ujrzeć światła dziennego, gdyby nie wytrwała praca szeregu grup i osób, w tym – bez Izy Kowalczyk, Lidii Makowskiej, Romana Pawłowskiego, Daniela Muzyczuka czy Roberta Rumasa. Niefortunnie dla mnie i dla Czytelników tej recenzji, archiwum witryny Indeks73 jest aktualnie niedostępne online.

Demenko i Dąbrowski niejednokrotnie nie zgadzają się z interpretacjami dzieł sztuki propowowanymi przez związane z Indeks 73 osoby. To jest dozwolone, a nawet interesujące, niemniej powinno moim zdaniem odbywać się w nieco bardziej rzetelny sposób, w szczególności – polegający na przyznaniu oponentom miejsca i przestrzeni w dyskusji. W *Cenzurze w sztuce polskiej* wycofanie do przypisu spotyka najczęściej autorów i autorki z Polski, autorki i autorzy zagraniczni są najczęściej przytaczani również w głównym tekście książki, co budzi pewne wątpliwości odnośnie ogólniejszych reguł i dobrych praktyk, niż tylko problem cenzury. Jest pewnym paradoksem tej publikacji, że właśnie

ruchy społeczne, inicjatywy ludzi kultury oraz dziennikarze, dziennikarki i rodzimi autorki oraz autorzy są w jakimś sensie marginalizowani.

Za najciekawszą część tej publikacji zdecydowanie uważam miejsca, w których autorzy, podążając za celną, miejscami również bardzo ironiczną analityką pola sztuki zaproponowaną przez Pierra Bourdieu, upominają się o to, by praktyk artystycznych nie izolować od reszty pola społecznego jako rzekomo wyjątkowego obszaru sztuki rządzącego się wyłącznie własnymi prawami. To jest ważny element dyskusji o współczesnej kulturze, i fakt, że taki ogólniejszy problem zostaje włączony w miejsca dość techniczną dyskusję regulacji prawnych, zasługuje na uznanie. Gdyby nasi autorzy pokusili się również o to, by uzupełnić te passusy o dyskusję stanowisk teoretyczek i teoretyków sztuki, którzy autonomię sztuki jednak chcieliby zachować, doszłoby do ciekawej, i mocniejszej moim zdaniem artykulacji tej krytyki.

Ważnym elementem tej dyskusji o „regulach sztuki”, jest zaproponowana przez autorów *Cenzury w sztuce polskiej* analiza przypadku Krzysztofa Kuszeja, łódzkiego malarza oskarżonego w 2011 roku o pornografię dziecięcą, przetrzymywanego w areszcie i na koniec brawurowo uniewinnionego przez sędziego sądu rejonowego w Łodzi, który po zapoznaniu się z opiniami ekspertów oraz dzięki własnej analizie współczesnych nurtów sztuki oraz deklaracji artysty, uznał nie tylko, że stawiane mu zarzuty były bezpodstawne, ale także podkreślił, że należy docenić cywilną odwagę twórcy, który nie bojąc się oskarżeń, podnosi ważny społeczny problem pedofilii przedstawicieli kościoła katolickiego. Niestety, nic z tego śmiałego i bezprecedensowego uzasadnienia wyroku nie zostaje nam przez Dąbrowskiego i Demenko zaprezentowane, ponieważ nie zgadzają się oni z sędzią (nie wiem, czy zgadzają się z wyrokiem, nie jest to w treści książki wyjaśnione, a szkoda) i wolą krytycznie omawiać bardzo wybiórczo przytaczane stanowiska ekspertów, niż docenić zaangażowanie sędziego w rzetelną ocenę zdarzeń. Zawsze wydawało mi się, że dla prawników niekonwencjonalne postępowanie sędziego będzie przynajmniej interesujące. Nie tym razem. Uważam, że jest pewnym paradoksem tej publikacji to, iż jej autorzy są w stanie z jednej strony współczuć męczonej procesem karnym Dorocie Nieznańskiej, zaś z drugiej strony – odmawiają analogicznego zrozumienia twórcy, którego prace być może budzą ich wątpliwości, ale

którego męczenie za pomocą aresztu z pewnością nie było konieczne.

Innym problemem jest bardzo selektywne odniesienie się do zarzutu pedofilii. Choć autorzy omawianej tutaj książki znają rozmaite opracowania tej kwestii, i posługują się na przykład zaproponowaną przeze mnie analizą analogicznych przypadków spraw o pedofilię w sztuce, przypadków Jacqueline Livingston oraz Ulli Karttunen, nie są w stanie ani przedstawić czytelnikom zawartej w niej argumentacji, ani się z nią rzeczowo i skutecznie nie zgodzić (Majewska, 2013). Zostajemy jako czytelnicy wprowadzeni w błąd podwójnie: autorzy nie spierają się z teoretykami i teoretyczkami, tylko z faktami, przy czym oczywiście suche fakty w konfrontacji z analizą są bez szans, a do tego jeszcze autorzy i autorki odpowiedzialni za ich wiedzę o omawianej kwestii, są zepchnięci do przypisu i zredukowani do wzmianki. To nie jest dobra praktyka ani badawcza, ani naukowa, do tego jeszcze utrudnia czytelnikom rzetelne zapoznanie się z argumentami obu stron sporu, co w publikacji autorstwa prawników co najmniej dziwi. Wydaje mi się, że znacznie lepiej byłoby porządnie przedyskutować kwestię reprezentacji dziecięcej seksualności w sztuce, niż forsować własne stanowisko, zwłaszcza, że problem jest poważny, a autorzy dają skądinąd dowody prawniczej i kulturowej kompetencji...

W wielu innych kwestiach omawiana tu książka prezentuje znacznie większą rzetelność i dociekliwość, co należy z kolei pochwalić. Ewolucja medialnej recepcji współczesnej sztuki polskiej oraz rewizja instytucjonalnych praktyk w zakresie wystawiania twórców uznanych za kontrowersyjnych jest zaprezentowana bardziej szczegółowo, uwzględnia niuanse i posiada znacznie lepszą bazę odniesień. W szczególności krytyka medialnej skandalizacji wystaw i projektów artystycznych oraz zdecydowanie negatywna sprawczość dziennikarzy, którzy często jeszcze przed zapoznaniem się z wystawami obwieszczali w mediach rzekomo nadchodzący skandal, stanowi ważny wkład w debatę dotyczącą nie tylko sztuki, ale również roli mediów w kształtowaniu postaw społeczeństwa wobec kontrowersyjnych dzieł sztuki czy artystów. Pewne zaufanie budzą również rozdziały poświęcone praktykom i normom prawnym w innych krajach. Ewolucja polskiego prawa regulującego wolności twórcze pozostawia więcej do życzenia, i na przykład tendencja, by skupiać się na konkretnych normach zawartych w kodeksie karnym bez ich porównywania

z konstytucją czy innymi dokumentami nie daje wglądu w omawiane zagadnienia.

Problematyczne wydaje mi się kompletne pominięcie ekonomicznych form regulowania wolności twórczej, które tacy autorzy, jak Hans Haacke czy przywoływany w omawianej publikacji wielokrotnie Pierre Bourdieu nazywają po prostu „cenzurą ekonomiczną„ (zob. Haacke i Bourdieu, 1995). W rzeczywistości neoliberalnej, gdzie kultura coraz częściej traktowana jest po prostu jako kolejny obszar możliwych zysków oraz gdzie jest regulowana poprzez między innymi publiczne i prywatne dotacje, takie pominięcie dziwi i każe zapytać o to, jak nasi autorzy mogliby je wyjaśnić.

Podsumowując: *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku* jest niewątpliwie publikacją potrzebną i pod wieloma względami solidną. Dostarcza podstawowej wiedzy o głównych aktach prawnych oraz wprowadza w polskie i międzynarodowe debaty o cenzurze i sztuce. Nie uwzględniając ruchów społecznych, dziennikarzy oraz oddolnych inicjatyw obywatelskich, książka ta wpisuje się w tradycję nauki i historii monumentalno-archiwistycznej, a nie krytycznej, o co chyba chodziłoby dzisiaj, gdy chcemy budować wiedzę stanowiącą żywy, a nie martwy element tego, co społeczne. W szczególności pominięcie ekonomii i możliwości regulowania, by nie rzec – cenzury w kulturze właśnie za pomocą finansów, stanowi w moim przekonaniu ważną wadę tej publikacji. Z drugiej strony jednak – co starałam się powyżej podkreślić – mechanizmy instytucji artystycznych oraz mediów zostały w tej publikacji omówione interesująco i z pewnością zasługują na uwagę, a nawet uznanie. Mam nadzieję, że nie będzie to ostatnia publikacja naszych autorów na temat cenzury, i że w przyszłości podejdą do zagadnienia w sposób odrobinę bardziej wieloaspektowy...

Jakub Dąbrowski i Anna Demenko, *Cenzura w Sztuce polskiej po 1989 roku*, tom 1 *Aspekty Prawne* (Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca, 2014).

Jakub Dąbrowski i Anna Demenko, *Cenzura w Sztuce polskiej po 1989 roku*, tom 2 *Artyści, sztuka i polityka* (Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca, 2014).

Zob. także:

Hans Haacke i Pierre Bourdieu, *Free Exchange* (London: Polity Press, 1995).

Ewa Majewska, *Sztuka jako pozór. Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury* (Kraków: Korporacja Ha!Art, 2013).

KAZIMIERZ PIOTROWSKI

DELIBERATYWNIE O SZTUCE.

RECENZJA KSIĄŻKI SŁAWOMIRA MARCA

SZTUKA POLSKA 1993 – 2014. ARTHOME VERSUS ARTWORLD.

Artyści znaczną część swej energii poświęcają na budowanie elitarnych środowisk znawców, marszandów i wyrafinowanych klientów, w których to grupach i obsługujących je instytucjach upatrują swojego finansowego i towarzyskiego oparcia. Ośrodki te – mimo różnych lokalizacji, otoczki kulturowej i ideologii – tworzą zjawisko „wyścigu szczurów” w sztuce, które przynajmniej od lat siedemdziesiątych określa się mianem „świata sztuki” (*Artworld*). Już sam termin wskazuje, że problem dotyczy głównie globalnej hegemonii symbolicznego i ekonomicznego kapitału anglosaskiego, a w szczególności amerykańskiego przemysłu artystycznego. Oczywiście w USA, podobnie jak w każdym kraju, istnieje prowincja – lokalne społeczności i regiony, które stanowią dla sztuki jej swoiste *refugium*. Te środowiska możemy określić

mianem jakby „domu” czy „domostwa sztuki” (*Arthome*), gdzie artyści wypoczywają i spędzają wolny czas, czując się swobodniej, ponieważ nie marnotrawią tam swej energii w walce o pozycję w szerokim towarzystwie i dlatego spożytkowują ją na autentyczną twórczość i duchowy rozwój na własną miarę i odpowiedzialność. Lecz lęk przed zmarginalizowaniem przez *Artworld* nie da się zupełnie rozładować, co sprawia, że *Arthome* nie może spełniać swej podstawowej funkcji regeneratora twórczych mocy. Musimy zatem nie tylko rozróżnić snobistyczną i opartą na emulacji sztukę światową jako przejaw patologii globalnego kapitalizmu oraz względnie irrelevantną czy antagonistyczną wobec niej sztukę rodzimą, do czego odwołuje tytuł ostatniej książki Sławomira Marca *Sztuka polska 1993 - 2014. Arthome versus Artworld* (2012)¹, lecz również wypracować między nimi jakiś *modus vivendi* czy *modus operandi*. To właśnie z prowincji przybył do Nowego Jorku kiedyś Joseph Kosuth i jego partnerka Sarah Charlesworth, by znaleźć w tym kosmopolitycznym mieście własne miejsce. Było to możliwe nie tylko przez rozpoznanie logiki czy ekonomii *Artworld*, a więc przez dodanie swego wkładu do symbolicznego kapitału tego globalnego układu, lecz dokonywało się następnie również przez jego twórczą kontestację, by zniszczyć merkantylny formalizm i uwolnić się od patronatu „guggenheimów” tego świata. Marzec, używając swych najbardziej inteligentnych broni, faktycznie musi liczyć się z tym paradoksem, z którym już w połowie lat siedemdziesiątych borykał się inny „prowincjusz” Jan Świdziński, współtworzący wraz z Kanadyjczykami i Francuzami „Trzeci Front przeciwko Nowemu Jorkowi”. Sens ówczesnej walki z *Artworld* od początku był problematyczny, ponieważ *in statu nascendi* tej rozgrywki okazało się, że staje się ona fragmentem światowego obiegu sztuki, co złośliwie zapowiedział sam Kosuth podczas słynnej debaty o kontekstualizmie w listopadzie 1976 roku w Toronto, kiedy to porównał tę dyskusję do *Kölnmarkt*. Każdy, kto potyka się z tym Molochem, jakim jest *Artworld*, najczęściej zostaje pochłonięty przez tego potwora. Czy Świdziński nie stał się anglojęzycznym pisarzem i czy nie rozmienił swego kontekstualizmu na postmodernistyczne drobne? Czy walką z wiatrakami musi okazać się też książka Marca? – o tym trzeba przekonać się samemu, sięgając po lekturę. Zauważmy od razu, że Marzec – świadom odmiennych

czasowo kontekstów – radykalizuje problem, nie sprowadzając go do relacji centrum – prowincja, lecz swoiście go anarchizuje. Nawołuje on do sztuki na miarę pojedynczego człowieka. W jego ujęciu *Arthome* to walka o prawo jednostki do podmiotowości w sferze publicznej – ani romantyczny eskapizm, ani zaangażowane wtopienie.

Z pewnością nie będzie to czas stracony, bowiem Marzec to autor odczytany. Musi on też mieć świadomość wspomnianego niebezpieczeństwa, czyli groźby uwiedzenia przez język i sposób myślenia „światowców”, z którymi próbuje – chociaż w sposób dość zawoalowany – spierać się. Przecież w rekonstrukcji motywów aktywności artystów tego świata, podczas obnażania mechanizmów rządzących tymi kosmopolitycznymi środowiskami, nie mógł on do nich przemawiać inaczej jak tylko zrozumiałym dla nich językiem. W swej apologii indywidualnej podmiotowości musiał używać globalnych kalek interpretacyjnych. Podobnie jak kiedyś Świdziński, również Marzec oparł się na analizach i diagnozach modnych myślicieli Zachodu, a więc przedstawicieli rozmaitych doktryn o globalnym zasięgu. Apeluje bardziej do umysłu niż do uczuć, co wprawdzie opóźnia krystalizację woli do buntu wobec świata sztuki i czyni proces rewizji podstaw *Artworld* bardziej pogmatwanym, a tym samym interesującym. Dlatego ramę odniesienia jego dociekań stanowią poglądy takich „światowców”, jak Baudrillard, Beck, Bourdieu, Derrida, Eco, Foster, Foucault, Habermas, Lyotard, Rancière, Sloterdijk, Vattimo, Virilio czy Žižek, a także Bauman czy Kołakowski. Są to badacze, którzy stanowią dlań główne źródło inspiracji lub powód okrężnych polemik, bo uderzających przede wszystkim w środowiska artystyczne. Ta baza wzbogacona została o publikacje, które albo lokują się w nurcie postmodernizmu, albo są czysto techniczne, dotyczące ogólnej kondycji sztuki i estetyki, w tym koncepcji obrazu formułowanych z pozycji antropologii kulturowej, historii sztuki lub krytyki artystycznej. W bibliotece Marca postmodernistyczne pisma dominują i wcale go to nie niepokoi, a wrażenie to przełamują tylko nieznacznie dodatki, jak wątki zaczerpnięte z aksjologii księdza Tischnera, konserwatywnego filozofa Scrutona, znawczyni platońskiej hermeneutyki Wolickiej czy Kuspita, nawróconego z post-sztuki na dobrą, sztukę starych mistrzów. Wszakże w związku

z tymi filiacjami nie pojawia się wrażenie, że o podobnej konserwatywnej *metanoi* zamarzył sam Marzec, choć uwiedziony do pewnego stopnia wcześniej przez *Artworld*, w młodości szczególnie przez przebrzmiały już dziś nurt modernistycznej redukcji (aktualnie pedagog warszawskiej ASP i Architektury Krajobrazu UP w Lublinie). Od początku lat dziewięćdziesiątych znamy go nie tylko jako spekulatywnego malarza, przywiązanego do *métier*, lecz także jako znawcę ponowoczesności, który pisuje artykuły między innymi dla *NYArts Magazine*, a co tydzień przemieszcza się pomiędzy Lublinem i Warszawą, gdzie za filię „światowców” uchodzi przede wszystkim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Kierownictwo tej instytucji irytuje nie tylko Marca. W tym właśnie otoczeniu dokonuje on od dwóch dekad przemyslenia postmodernistycznego przełomu.

Marzec zawsze miał skłonność do nadążania za intelektualnymi modami epoki, ale również realizuje od kilkunastu lat oryginalny program dekreacji ponowoczesności, czyli niejako jej twórczego rozmontowania przez odnalezienie jakiejś apriorycznej konieczności w diakrytycznej *aisthesis*. Wydaje się w tych ambicjach konserwatorem dążeń słynnych modernistów, poszukujących tego, co stanowi *Generalbas* epoki. Sztuka jest dlań przecież „walką o realność ludzkiej duchowości” – to są jego własne słowa. Wydaje się coraz bardziej znużony marnością „kultury płynności”, jakby oglądał się za jakimś „podręcznikiem” czy „statecznikiem”, o czym świadczy uwzględnienie jednej z publikacji Warpechowskiego. Marzec jest dobrym przykładem, że poznany w młodości antyfundamentalizm może wydać zupełnie inne owoce na mocno już wyjałowionej glebie malarskiej apologetyki. Mianowicie – jak na początku XIX wieku kantyzm – wcale nie musi zniszczyć w jednostce pragnienia sacrum, ducha, piękna czy autentycznej, wzniosłej egzystencji. Jeśli niemożliwy jest już dogmatyzm w promalarsko zorientowanej sztuce, to pozostaje postkantowskie rezonowanie (myślenie o regulatywnych zasadach bez możliwości ich uzasadnienia), które w myśli Marca przybiera postać deliberowania.

Oto jego określenie deliberatywnego obrazu, które nawiązuje do koncepcji dekreacji z lat dziewięćdziesiątych: [Obraz deliberatywny] „Problematyzuje samą prefigurację obrazu i styk widzialności z wizualnością (potencjalności i konkretności, całości i części); (...) konfrontując każdą konkretność z jej potencjalnością”².

A także: „Ujmuje konkretność w paradoksalnym stanie jej jednoczesnej fragmentacji i autonomizacji; ujmuje w pytałości – w ruchu generowania się i rozpadu. Obraz taki raczej stanowi precyzowanie czy rozgrywanie sprzeczności i nieadekwatności niż zagłuszanie ich poprzez symbolizację czy estetyzację.” I co najważniejsze dla jego programu: „Obraz deliberatywny jest fenomenem ostentacyjnie niespełnionym, zatem prowokuje i niejako wymusza naszą aktywność podmiotową. Wymusza nieustanne re/konstruowanie, odzyskiwanie form i znaczeń z niewyobrażalności i niewidzialności, ale też z anestezji – z otępienia oczywistością, nawykiem i rutyną.” Marzec konsekwentnie unika tu zdecydowanej ontologicznej czy metafizycznej interpretacji: „Obraz taki wymusza precyzowanie i orientowanie pełnej wieloznaczności „jest” obrazu.”

Jaka to byłaby „podmiotowa aktywność” w ramach postmodernistycznej paradoksologii czy granica deliberowania w ramach naoczności, polegająca na problematyzacji samego „jest” obrazu, jego skończoności i nieskończoności? Otóż – jak można wnosić z lektury omawianej książki – deliberujący człowiek to ten, który chce być autentycznym intelektualistą i obywatelem, dlatego usiłuje zastąpić slogan demokracji prawdziwą demokracją, czyli włączyć do debaty publicznej kwestie żywo obchodzące przeciętnych obywateli. A zatem jednostkowa podmiotowość jest odzyskanym w deliberacji tematem, który może ponownie znaleźć miejsce w dyskusji. Nawet w perspektywie eschatologicznej, jeśli chcecie: bowiem *Artworld* jest żywiołem apostazji od najwyższych, niewymiennych wartości, zaś *Arthome* byłby rodzajem powrotu twórczego ducha, który niczym syn marnotrawny wraca do siebie, porzucając cywilizację dla kultury wyzwalającej ze zwierzęcości. Jakież to optymistyczne. Marzec sugeruje tu jednak swoje związki z tzw. nową filozofią francuską (Malabou, Nancy, Badiou) wielowymiarowej materialności. Z drugiej strony przywołuje w pewnym momencie greckie pojęcie *apokastasis*. W jakim wszakże celu wspomina o *apokaliptycznym stadium* urynkowania ducha? Czy tylko po to, by ośmieszyć tego typu konserwatywne diagnozy? Nie lepiej byłoby dać sobie spokój ze sztuką, skoro jest ona *raczej dziedziną osłabiania i rozluźniania ducha*, jak twierdził Hegel? Owszem, Marzec zgodziłby się z tą diagnozą, ale zawęziłby ją tylko do dzisiejszej post-sztuki.

Autor w swej postteologii kultury i sztuki usiłuje w pierwszej części szczerze opisać własne negatywne wrażenia, jakie budzi w nim mentalność *Artworld* – niczym *pompa diaboli* w pismach wczesnochrześcijańskich apologetów. Przede wszystkim zwalcza on proceder identyfikowania „rzeczywistego” z tym, co „aktualne”, a narzucone „tubylcom” przez silniejsze, światowe układy. W tym przypomina kontekstualizm Świdzińskiego. Docenia on historyczną doniosłość kontekstualizmu, ale zauważa, że bycie terazniejszym to „bycie więźniem kontekstu”. Marzec próbuje też piętnować inny błąd krytykowanej przez niego tylko pozornie nieekskluzywnej taumaturgii postmodernizmu, polegający na propagowaniu esencjalizmu w miejsce różnorodności. Rehabilituje perspektywę metafizyki, ale zwalcza wszelkie absolutyzowanie. Metafizyka w jego strategii deliberacji okazuje się rodzajem poetyzacji. Antyesencjalizm – twierdzi – jako inna absolutyzacja wydaje się, czy jest, po prostu niemożliwy.

Książka Marca rodzi wiele pytań. Oto pierwsze z nich. Jeśli ułomnością *Artworld* jest przesada, to czy sztukę „światowców” również należy zwalczać z przesadą? W poszukiwaniu alternatywy Marzec niekiedy posługuje się trudną do strawienia amplifikacją, gdy twierdzi, że na rynku *Artworld* można wszystko wypromować. Oczywiście dobrze on wie, że można to uczynić tylko z niektórymi ludźmi i ideami, czy z brakiem ideowości maskowanym przez atrakcyjną wizualność. Można wylansować nawet śmieci, kałużę czy tyłek dziewczyny znanego artysty – świetnie zdajemy sobie z tego sprawę, zwłaszcza po lekturze Kuspita. Lecz to tylko część prawdy o agonialnej post-sztuce. Wydaje się, że Marzec niedostatecznie eksponuje to, że dziś nie można już zdecydowanie przeciwstawić sobie *Artworld* i *Arthome* jako odrębne, autonomiczne, alternatywne aksjologie, ponieważ „sztuka konkretnej jednostkowości”, przy postępującej hegemonii *Artworld*, może okazać się nie tyle sztuką autentyczną a raczej produktem praktyk tzw. „sztuki kuratorów”. Głos *Arthome* byłby zatem nie tylko nostalgicznym wołaniem o autentyczność, o wolną twórczość nieskrępowanego ducha, lecz może przede wszystkim produktem przedstawicieli sztuki światowej, stymulujących i kontrolujących taką dywersyfikację. Każdy historyk sztuki wie, że wszelkie prymitywizmy czy regionalizmy są odkrywane przez kulturę Zachodu na sposób

turyzmu, co kończy się po prostu ich kolonizacją i włączeniem w globalną sieć *Artworld*.

Sławomir Marzec sugeruje, że potencjał *Arthome* nie ma wiele wspólnego z nachalną inżynierią społeczną, czyli z manipulowaniem masami. Chciałby on, żeby twórczość *Arthome* była mniej lub bardziej świadomym powtórzeniem motywu w kulturze, który określiłbym tu mianem pastoralnego, czyli forsowaniem cennej w każdym społeczeństwie postawy prywatnego sprzeciwu wobec uznanych narracji. Łatwo tu jednak zapomnieć o Janusowym obliczu, o ciemnych stronach personalizacji sztuki. *Arthome* obejmuje przecież nie tylko zabawową „aspołeczną idiomatyczność” czy „dialogiczną, re-konstruowaną pojedynczość”, lecz także mroczną, brutalną, mułowatą tradycję kulturowego izolacjonizmu i regionalizmu, zbrodniczą antyawangardową histerię, w tym resentyment zrzeszonych w lokalnych organizacjach plastyków, którzy – wojując z *Artworld* – często okazują się po prostu jego epigonami, konformistami nasłuchującymi pomruków lokalnej władzy. Ale może tej gnuśności możliwej również w *Arthome* nie należy wyolbrzymiać, skoro związane z nią ryzyko podnosi atrakcyjność tego kulturowego agonu (jeśli jest on rzeczywiście autentyczną grą, a nie jest rozgrywany)?

Marzec – tępiąc zmanipulowaną wolną amerykankę *Artworld* – zachęca do wzmożenia nierozstrzygalnego sporu o kryteria sztuki, ale zarazem zniechęca doń w deliberatywnym stwierdzeniu, że nie istnieją uniwersalne reguły, a w panującym interpretacjonizmie wszystko fundowane jest przez illokucyjną moc języka. Musi zatem wystarczyć nam sama jakość tego sporu, czyli unikanie spełnień pozornych, bo to one przede wszystkim tworzą dziś przestrzeń dla naszego ducha. Namawia nas także, byśmy cierpliwie nauczyli się ignorować ten zły, cyniczny i pełen hipokryzji świat sztuki. Ta pokantowska i zarazem wymuszona przez ponowoczesny nadmiar ekonomia deliberacji jest przede wszystkim ironiczna (w sensie de Mana, a może raczej Kierkegaarda), temperująca przez pragmatyczne żądanie bezinteresowności agresywne zapędy nie tylko manipulatorów z *Artworld*, lecz i ewentualnych radykałów z *Arthome*, chcących zamienić „sztukę jednostkową” w taran w walce o miejsce w przestrzeni publicznej. Należy – roztropnie poucza – zachować umiar w niszczeniu potęg *Artworld*. Raczej wymuszać i prowokować

autentyczny pluralizm, niż dążyć do nowej, choćby nawet bardziej sprawiedliwej hegemonii. Zgadzam się z Marcem w jego poważnym nawoływaniu do kultywowania przytomności umysłu, będąc sam od lat propagatorem filozofii *acutum ingenium* jako odwiecznego źródła „estetyki przenikliwego wglądu” (*notabene*, uprzejmie dziękuję, że Marzec zaliczył mnie do „przytomnych krytyków”). Nie irracjonalny kult racjonalizmu – powiada Marzec – lecz przytomność. Tymi słowy usiłuje chyba ominąć chętnie wykorzystywany przez konserwatystów i populistów postulat zdrowego rozsądku, który często przeradza się w ciężkość ducha. Szkoda, że swej „estetyki przytomności” ten kochający trzeźwość artysta nie próbuje filozoficznie ugruntować. Trudno wnikać w rozliczne sympatie Marca, ale rodzi się wrażenie, że pragnienie bycia zrozumiałym oznacza zgodę na ograniczenia języka, który funduje dziś *Artworld*. Jego humanizm sprawia wrażenie wyjąłowego z wielkich namiętności, jak choćby polski czy – gdy piszę te słowa – ukraiński gniew. Marzec zadziwia mnie, gdy diagnozuje odpychające go procesy za pomocą poglądów Bauman’a, nie dostrzegając, że to właśnie tego typu piewcy płynnej ponowoczesności wzmagają i rozsiewają niepewność w świecie. Popelnia chyba zatem ten sam błąd, jak niegdyś Stefan Morawski, który w swoim „niewdzięcznym rysowaniu mapy postmodernizmu i kryzysu kultury” wychwalał Derridę, a zwalczał jego neopragmatycznego epigona Rorty’ego. Marzec potępia zatem skutki ponowoczesnych mutacji w sztuce, nie wskazując palcem na czołowych animatorów owego zamętu, powodującego utratę pożądanej przez niego przytomności.

Zauważmy, że – potocznie rzecz biorąc – przytomność to stan minimalny, który nie zakłada przenikliwości, gdyż pojawia się na granicy nieświadomości i świadomości, utraty jej lub odzyskiwania. Przytomność jest to taka *wańka-wstańka* naszego mózgu, na którą nie mamy większego wpływu, jak na inne procesy organiczne. Czyż zwierzęta nie są przytomne? Czy Marzec nie redukuje tu kultury do tego, co zwierzęce? Czy raczej powtarza figurę nieustannego budzenia się, odzyskiwania świadomości wciąż na nowo z narzucających się schematów i rutyn? Z innej strony, autor ma tu zapewne na myśli pojęcie przytomności w sensie Heideggera czy Levinasa, czego jednak nie eksplikuje. Marzec wprowadza zapewne niepotrzebne zamieszanie w swym ataku na

sztukę podejmującą aktualne kwestie społeczne, ponieważ czyni ona to od paru wieków ze szczególną intensywnością i nie ma powodu, by tego nie czyniła nadal. Tego wymaga poruszanie głębokich, kontekstualnie nośnych tematów, wiążących sztukę z aktualną rzeczywistością, ale i z tradycją.

Takie są zasadnicze motywy książki Sławomira Marca, która jest dobrym ćwiczeniem dla tych, którzy cenią sobie dianoetyczne cnoty i przyświecający im ideał *aesthetica perspicaciae*.

Sławomir Marzec, *Sztuka polska 1993 – 2014. Arthome versus Artworld* (Ożarów Mazowiecki: Firma Księgarska Olesiejuk, 2012).

Przypisy

¹ W niniejszym tekście pojawi się oryginalny zapis Marca: *Arthome vs Artworld*, gdy będzie mowa jest o jego poglądach.

² Sławomir Marzec, *Wszystko, czyli obraz i obrazy* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2012), *passim*.





W historii sztuki współczesnej było/jest wiele form sztuki opartych na tekście. Począwszy od kolaży kubistycznych, w których pojawiały się litery, cyfry, słowa, fragmenty zdań, poprzez dadaistyczną poezję abstrakcyjną i recytacje równoległe, gry językowe Marcela Duchampa, poezję wizualną, poezję visiva i wagę jaką miały słowa w sztuce Fluxusu, aż do pop artu z jednej, a konceptualizmu z drugiej strony. Ale oprócz doświadczenia sztuki, każdy z nas przecież dysponuje własnym doświadczeniem codzienności. Chodząc po ulicach nieustannie czytamy, nieustannie tworzymy kolaże ze słów, fragmentów zdań. Również refleksja nad sztuką ma charakter tekstowy. Z obu tych źródeł – dyskursu sztuki i codzienności – możemy czerpać materiał dla nowych prac artystycznych opartych na tekście. W ramach 4 FSiD utworzyliśmy „Galerię im. Andrzeja Pierzgałskiego”, legendarnego twórcy Galerii A4 w Łodzi lat siedemdziesiątych. Ma ona formę prezentacji prac w formacie A4, dołączanych do pisma Sztuka i Dokumentacja. Mogą to być: prace wizualne, poetyckie, akcje, fotografie, cytaty, manifesty, artists' statements, mini eseje, rejestracje rozmów, odręczne notatki. Ich forma wizualna, graficzna i typograficzna jest dowolna.

Prosimy o nadsyłanie gotowych prac tekstowo-graficznych w formacie A4 lub w formie plików elektronicznych. Wszystkie nadesłane prace powinny być czarno-białe. Dopuszczalne jest użycie koloru, jeśli ma on ścisły związek z tekstem.

Throughout the history of modern art, there have been many art forms featuring text. Beginning from cubist paintings, in which there were letters, numbers, words, fragments of sentences and collages of texts, through abstract poetry, simultaneous recitation in Dada, Marcel Duchamp's language games, visual poetry and poesia visiva, the importance and the meaning of a word in Fluxus, from Pop Art on the one side, to conceptualism on the other. However, apart from our experiences of text in art, each of us also has our own experience of text in everyday life. When we walk down the street, we read all the time, constantly creating collages made by fragments of words and sentences. Furthermore, the nature of our thoughts is textual. Inspired by these two sources – the discourse of art and everyday life - we can find material for new artistic activities based on text. As part of the 4th Art & Documentation Festival, we opened the Andrzej Pierzgałski Gallery, named after the legendary founder of the A4 Gallery in Łódź in the 70s. This will be organised in the form of a presentation of works in A4 format, attached to the Art and Documentation journal. It may consist of artists' texts, quotations and artists' statements, mini-essays, registrations of conversations, handwritten notes, etc. These may take various graphic and typographic forms.

Please send your proposal as an already prepared textual or graphic work in A4 format, or in the form of an electronic file. All submitted work should be black and white. Colour can be used if it is in a close relationship with the text.

leśna ga

im. Andrzeja Pierzgalskiego
Andrzej Pierzgalski Gallery

TWORZĘ , WIEC JESTEM

Jerzy Kartezjusz Treliński



JESTEM

