

krytyka artystyczna

Międzywydziałowy Instytut Nauk o Sztuce (MINoS)



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Studia magisterskie / II stopnia /
stacjonarne / dzienne /

Jak wyglądają studia na krytyce artystycznej?
Wykłady z teorii i zajęcia w pracowniach plastycznych.
Ćwiczenia w pisaniu tekstów i warsztaty form wizualnych.
Do czego to się przyda?
Pracy naukowo-badawczej, edukacyjnej i dydaktycznej;
Pracy w administracji publicznej ds. kultury i sztuki;
działalności organizacyjno-kuratorskiej
w galeriach, muzeach, NGO-sach.
Wszędzie, gdzie potrzebna jest wiedza
i umiejętności praktyczne, by zajmować się sztuką.

**NABÓR TAKŻE
WE WRZEŚNIU!**

Info: minos@asp.gda.pl, tel. (58) 320 12 79

Rejestracja www.asp.gda.pl

Więcej informacji na podstronie MINoS

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk

Redaktor naczelny / Chief Editor – Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / Managing Editor – Małgorzata Kaźmierczak

Redakcja / Editorial Board

Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajczkowska, Adam Klimczak, Karolina Jabłońska

Korekta w języku polskim / Polish proofreading – Beata Śniecikowska

Redakcja przypisów i bibliografii / Notes & bibliographies – Małgorzata Kaźmierczak

Tłumaczenie / Translation – Małgorzata Kaźmierczak

Korekta w języku angielskim / English proofreading – Anne Seagrave / Małgorzata Kaźmierczak

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

Projektowanie, skład / Design, typesetting – Norbert Trzeciak
<http://www.norberttrzeciak.com>

Projekt WWW / Webdesign – Anka Leśniak

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>

Współpraca wydawnicza / Co-publishing

InterAkcje, 15 Międzynarodowy Festiwal Sztuki Akcji www.interakcje.org

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>
<http://www.journal.doc.art.pl>

nakład 300 egz. / circulation 300 copies

XV MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUKI INTERAKCJE - 4

BADANIA/RESEARCH

Leszek Brogowski

Marginesy, minima, media, itp. O politycznym znaczeniu sztuki konceptualnej
Margins, Minima, Media etc. The Political Meaning of Conceptual Art - **9-19**

Natalia Andrzejewska

Muzeum Józefa Szajny i synteza sztuk: dokumentacja kontekstu wielomediowego
dzieła sztuki – ochroną jego idei

The Museum of Józef Szajna and Synthesis of the Arts: Documentation Relating to
the Context of Multi-media Works of Art – the Protection of His Ideas - **21-26**

Natalia Kostiv

Osobliwości ikonografii w twórczości Juwenaliusza Mokryckiego i Jerzego Nowosielskiego:
aspekt filozoficzny i teologiczny

Special Features of Iconography in the Artistic Work of Juvenaly Mokrytsky and
Jerzy Nowosielski: Philosophical and Theological Aspects - **27-33**

English Summaries - **35-37**

VARIA

Adam Sobota

Sztuka pod pustym niebem - **41-43**

Magda Lena Strzałkowska

„...być głupcem dla tego świata”, czyli Bogusława Jasińskiego filozofia istnienia - **45-47**

Manfred Bator

Fotoobrazy i ich znaczenia - **49-51**

Roman Dziadkiewicz

Diagramatyka ensemble. Wprowadzenie - **53-57**

ARCHIWUM

Grupa Konger - Manifest - **60-61**

ESSAYS IN ENGLISH

Susan Jarosi

The Image of the Artist in Performance Art: The Case of Rudolf Schwarzkogler - **65-77**

Kazimierz Piotrowski

Hommage a Jan Świdziński - **79-95**

GALERIA IM. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO

Aurelia Mandziuk

Galeria Plakatów Unikatowych Tadeusza Piechury - **98-103**

Maciej Zdanowicz

Wędrująca witryna - **104-106**



interakcje

**15 MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL SZTUKI
INTERAKCJE**

WWW.INTERAKCJE.ORG

05-12 / 05 / 2013
OŚRODEK DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH
PIOTRKÓW TRYBUNALSKI

04-12 / 05 / 2013
MOCAK // MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
KRAKÓW

04 / 05 / 2013
GALERIA DZIAŁAŃ
WARSZAWA



Międzynarodowy Festiwal Sztuki **interakcje**

XV Międzynarodowy Festiwal Sztuki INTERAKCJE
Piotrków Trybunalski, Kraków 4-19 maja 2013

Organizator:
Stowarzyszenie Działań Artystycznych Galeria OFF
w Piotrkowie Trybunalskim

Kurator artystyczny XV Festiwalu: Prof. Artur Tajber
Kuratorzy Festiwalu: Stanisław Piotr Gajda, Gordian Piec

Międzynarodowy Festiwal Sztuki „Interakcje” to najważniejszy cykliczny projekt organizowany w Polsce, prezentujący takie dziedziny sztuki jak performance, happening, akcjonizm, konceptualizm, kontekstualizm jako jedne z najważniejszych praktyk artystycznych dyscypliny określanej szerokim mianem „live art” (sztuka żywa). „Interakcje” to festiwal o czternastoletniej tradycji, jeden z najstarszych konsekwentnie budowanych cyklicznych projektów na świecie. W 2013 roku zrealizowana zostanie piętnasta, jubileuszowa edycja tego wydarzenia. „Interakcje” pokazują zarówno zjawiska już znane i uznane współczesnej „sztuki żywej” (przede wszystkim performance) jak i sztukę młodą, poszukującą, której często nie można jednoznacznie zakwalifikować do zdefiniowanych gatunków twórczości.

Piętnasta rocznica festiwalu przypada w czasie ważnym dla krótkiej historii gatunku – sztuka performance, ukształtowana na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dotarła do momentu ostatecznej wymiany generacyjnej. Artyści, którzy ją tworzyli od podstaw stopniowo odchodzą, a ich miejsce zajmują młodsze generacje, uformowane w części na zastanych wzorach. W roku 2013 zbiega się kilka rocznic, które chcemy wykorzystać do dokonania symbolicznego podsumowania zarówno bilansu piętnastu festiwali, jak i całej sekwencji czasu, który stworzył obecną postać sztuki akcyjnej. Jest to okazja do zaproszenia artystów i twórców tego znaczącego dla kultury zjawiska, do międzypokoleniowej konfrontacji i zadania pytań o jego przyszłość. Projekt festiwalu oparty jest na wykorzystaniu przypadających na rok 2013 symbolicznych rocznic i urodzin. Są to: Piętnasta rocznica Festiwalu „Interakcje”; trzydziesta piąta rocznica „I am. International Artists Meeting”, pierwszego festiwalu sztuki performance w Polsce; dziewięćdziesiąte urodziny Jana Świdzińskiego (ur. 1923), patrona „Interakcji”, twórcy podstaw teoretycznych sztuki kontekstualnej; osiemdziesiąte urodziny Stuarta Brisleya (ur. 1933), seniora brytyjskiego performance; siedemdziesiąte urodziny Alastaira MacLennana (ur. 1943), irlandzkiego, wpływowego artysty performance, który był jednym z kuratorów „Interakcji”; sześćdziesiąte urodziny czterech artystów (ur. 1953), reprezentujących pokolenie, które swą inicjację artystyczną łączy z powstaniem fenomenu performance art, są to: Jaap Blonk (Holandia), Seiji Shimoda (Japonia), Artur Tajber (Polska – kurator tej edycji festiwalu), oraz Roi Vaara (Finlandia). Nawiązanie kompozycji i selekcji elementów programu do „rocznicowego” klucza tej jubileuszowej edycji Festiwalu, jest pretekstem do podjęcia próby wejścia w chronologię ewolucji sztuki performance, chęcią ukazania równoległego procesu zmiany i sukcesji faktów zachodzących w sztuce oraz w otaczającym ją świecie. Realizacja w ramach jednego festiwalu kilku z pozoru odrębnych projektów ma sprowokować dyskusję o formach transferu wzorów i doświadczenia w sztuce performance, o zmianach i ewolucji postępujących w tym artystycznym zjawisku w miarę wkraczania w jego obręb kolejnych generacji artystów.

Festiwal budują równorzędne, wzajemnie uzupełniające się prezentacje o charakterze artystycznym i teoretycznym, nazwane „projektami”. Jest to odejście od organizacji festiwalu w klasycznej formule kilkudniowego programu składającego się z następujących po sobie, codziennych serii relatywnie krótkich autorskich prezentacji. Organizacja konferencji z udziałem przede wszystkim artystów, prezentacje twórczości ważnych dla gatunku artystów w formie wystawy oraz warsztaty tematyczne są elementami dopełniającymi program wydarzenia artystycznego, tak by stanowił spójną i wyczerpującą formułę festiwalu problemowego, festiwalu rozpoczynającego dyskusję o ewolucji i formułach publicznego funkcjonowania sztuki.

Istotnym elementem festiwalu jest wyprowadzanie części wydarzeń poza Piotrków Tryb., co znacząco zwiększa jego zasięg oddziaływania. Dotychczas, po zakończeniu festiwalu w Piotrkowie, grupy artystów rozsyłane były w ramach współpracy z innymi ośrodkami do galerii Warszawy, Krakowa, Bielska-Białej i innych miast. W przypadku Interakcji 2013, dzięki współpracy z Katedrą Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, możliwa będzie organizacja istotnych części całego projektu (wystawa, warsztaty, akcje artystyczne) w Krakowie w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP. Fragmenty lub elementy tych realizacji będzie obejmować zasada relokacji tak by wszystkie części projektu były prezentowane w obu miastach.

Festiwal odbędzie się w dniach 4-19 maja 2013 r. w Piotrkowie Trybunalskim (Galerii Sztuki ODA, ul. Dąbrowskiego) i w Krakowie (Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP, ul. Lipowa). Festiwal budują uzupełniające się wzajemnie projekty o charakterze artystycznym i teoretycznym. Centralną pozycją jest projekt pn. „15. rocznica Interakcji”, do udziału w którym zaproszeni zostaną artyści, kuratorzy i teoretycy sztuki związani najbliższymi z historią festiwalu. Udział w festiwalu wyżej wymienionych nie ogranicza się do prezentacji prac przygotowanych specjalnie na jubileuszowy festiwal. Są oni dodatkowo gospodarzami i współautorami festiwalu w takim sensie że, podejmują szeroką dyskusję na temat zmian i ewolucji sztuki żywej i sztuki performance, w miarę wkraczania w obszar tego zjawiska kolejnych generacji artystów. Dyskusja ma formę sympozjum i jest bezpośrednim odwołaniem do pojęcia „performance” zaistniałego po raz pierwszy w Polsce dokładnie 35 lat temu, w 1978 roku na festiwalu sztuki performance pn. „I am. International Artists Meeting”. Ta część projektu zrealizowana będzie w Piotrkowie Trybunalskim w dniach 5-12 maja.

Wyżej wymienione wydarzenie centralne uzupełnione jest projektami komplementarnymi:

1. Projekt Kontekstualizm Jana Świdzińskiego

Celem tego projektu jest ukazanie recepcji idei kontekstualnych Świdzińskiego, w świetle publikacji jego tekstów w Polsce i Kanadzie. Projekt jest realizowany pod patronatem artysty i ma formę wymiany polsko-kanadyjskiej. Na mocy podpisanych w czerwcu 2012 r. porozumień stronami projektu są Le Lieu, centre en art actuel z Quebec i Pracownia Sztuki Performance, KI, ASP w Krakowie. W projekcie udział bierze po 7 artystów reprezentujących Polskę i Kanadę. Festiwal Interakcje będzie okazją do zaprezentowania grupy artystów kanadyjskich biorącej udział w projekcie oraz przedstawienia dokumentacji pobytu grupy artystów polskich w Kanadzie. (miejsce: Piotrków Trybunalski, termin 8-10 maja).

2. Projekt 1933-1943-1953

Celem tego projektu jest ukazanie kilku odsłon historii rozwoju i ewolucji sztuki performance. Jego scenariusz oparty jest na twórczości siedmiu artystów: Stuarta Brisleya, Alastaira MacLennana, Jaapa Blonka, Seijiego Shimody, Artura Tajbera, Roia Vaary. Wszyscy wymienieni artyści zajmują się aktywnie sztuką performance, która wyłoniła się jako odrębny nurt w trakcie ich życia – współtworzyli ją od jej początków w różnych środowiskach i kręgach kulturowych, a także mieli bardzo znaczący wpływ na kształtowanie kolejnych pokoleń artystów.

Elementy składowe projektu to: wystawa artystów prezentowana w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie (Kraków, 4-12 maja); program teoretyczno- performerski, który wypełnią pokazy performance, wykłady i warsztaty ww. artystów (Piotrków Trybunalski, 10-12 maja).

3. „ASFLA. Opening the nothing”, wystawa dokumentacji kurator: Béatrice Jose. (Piotrków Trybunalski, 6-19 maja).

4. Projekt warsztatowo-artystyczny pn. „Małe Interakcje” – cykl 3 warsztatów organizowanych od lutego do maja adresowanych do najmłodszych piotrkowian, dzieci w wieku 7-11 lat.

5. Filmy artystów i o artystach (m.in. „Marina Abramovic: Artystka obecna”, „Z daleka widok jest piękny” Wilhelma Sasnała) oraz pokazy dokumentacji sztuki performance z archiwum SDA „Galeria Off” oraz archiwów artystów i prywatnych kolekcji (realizacja luty-kwiecień 2013).

Artyści i teoretycy zaproszeniu do udziału w Festiwalu i zaangażowani w jego realizację.

Jaap Blonk (Holandia), Seiji Shimoda (Japonia), Roi Vaara (Finlandia), Alastair MacLennan (Irlandia Północna), Stuart Brisley (Anglia), Nieves Correa (Hiszpania), Angel Pastor (Hiszpania), Jiri Suruvka (Czechy), Jozsef R. Juhasz (Słowacja), Nicola Frangione (Włochy), Wiktor Petrov (Białoruś), Chumpon Apisuk (Tajlandia), Nenad Bogdanovic (Serbia), Balint Szombathy (Węgry), Alexander Del Re (Chile), z Francji: Jean Dupuy, Michel Collet, Charles Dreyfus, Michel Giroud, Valentine Verhaeghe, Max Horde, Ryszard Piegza, z Kanady: Richard Martel, Julie-Andrée T., Whitney Lafleur, Étienne Boulanger, Sara Létourneau, Doyon-Demers; z Polski: Krzysztof Knittel, Tadeusz Sudnik, Janusz Bałdyga, Przemysław Kwiek, Arti Grabowski, Roman Dziadkiewicz, Małgorzata Butterwick, Józef Robakowski, Dariusz Fodczuk, Fredo Ojda, Michał Bałdyga, Jadwiga Kiciak, Julia Kurek, Krzysztof Jurecki, Paweł Kamiński, Paulina Kempisty, Małgorzata Kaźmierczak, Michał Ostrowicki, Jan Przyłuski, Grzegorz Borkowski, Łukasz Guzek, Restauracja Europa, Artur Tajber i Jan Świdziński.

Partnerzy medialni:

TVP Kultura, Magazyny: *Exit*, *Kalejdoskop*, *Sztuka i Dokumentacja*, obieg.pl, livinggallery.info, o.pl, media regionalne i lokalne.

*Projekt został zrealizowany przy wsparciu finansowym Komisji Europejskiej. Projekt lub publikacja odzwierciedlają jedynie stanowisko ich autora i Komisja Europejska nie ponosi odpowiedzialności za umieszczoną w nich zawartość merytoryczną.

*Zrealizowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**



BADANIA RESEARCH

Marginesy, minima, media, itp. O politycznym znaczeniu sztuki konceptualnej*

Leszek Brogowski

W moim artykule chciałbym się zająć polityczną stawką sztuki konceptualnej lub dokładniej – nierozłącznym splotem jej sensów artystycznych i politycznych. Splot ten stanowi bowiem węzeł gordyjski omawianego zjawiska, co jak wiadomo oznacza skomplikowany i niemożliwy do rozwiązania splot, zwłaszcza natury politycznej. Moim celem nie jest przecięcie tego węzła, ale tylko opisanie jego splotów. Nierozwiązywalną była bowiem w owych latach kwestia stosunku do istniejącego systemu władzy – komunistycznego w Polsce, kapitalistycznego na Zachodzie. Ta nierozwiązywalność zagadnienia, wyrażona w sposób ekstremalny, pojawia się w pytaniu czy pracujący w danym kontekście społeczno-politycznym artysta *de facto* „popiera” ideologicznie istniejący system władzy. W takim duchu analizował polską sztukę Piotr Piotrowski w książce *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie* (Poznań: Obserwator, 1991). Na Zachodzie podobne analizy też nie należały do rzadkości. Przytoczę jedną z nich – typową, wypowiedzianą przez radykalnego australijskiego artystę Iana Burna, w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku współzałożyciela the Society for Theoretical Art & Analysis, członka nowojorskiego odłamu Art & Language. Burn uważał, że artyści byli zaślepieni myśląc, że w systemie kapitalistycznym można zajmować antyrynkowe stanowisko, gdyż sztuka i rynek są ze sobą splecione w samej definicji. „Chcieć obalić elitaryzm w sztuce – pisał w roku 1975 – to chcieć obalić samą sztukę nowoczesną. Z jednej strony jestem zbuntowany przeciwko bezwładowi *status quo*, ale z drugiej, wszelkie desperackie reakcje by uwolnić się od tego statusu, świętowane są jako »innowacyjna logika« systemu!”¹ Postaram się pokazać, że przesłanki takie jak elitaryzm sztuki nowoczesnej, nierozłączność sztuki i ekonomii, czy nieuchronność ideologicznego przywłaszczania sztuki przez system, można z powodzeniem kontestować.

O sztuce można mówić że jest polityczna w dwojakim sensie: albo kiedy podejmuje **tematy** dotyczące aktualnych wydarzeń politycznych (np. wojna w Wietnamie w pracach artystów amerykańskich w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku czy cenzura w PRL-owskiej Polsce), albo kiedy podejmuje **działania**, których **forma** ma potencjalne znaczenie polityczne, choć artysta nie angażuje się w tematy, o których można by powiedzieć, że są polityczne, bo zajmują się sprawami polityków, a zwłaszcza krytyką ich poczynąń. Tony Godfrey pisał, że „jak się wydaje, sztukę konceptualną robiono w czasach kryzysu, kiedy zakwestionowany został autorytet, zarówno polityczny, jak i artystyczny. [...] Czy artyści późnych lat 1960 byli upolitycznieni czy apolityczni? Czy mieli utopijne aspiracje, czy też byli karierowiczami? Bo skoro byli tak politycznie umotywowani, dlaczego w pracach ich tak niewiele jest bezpośrednich odniesień do wojny w Wietnamie czy do studenckich rozruchów w Paryżu roku 1968?”² Godfrey nieudolnie

porównuje konceptualizm zachodni i wschodni; spośród artystów polskich wymienia jedynie Jarosława Kozłowskiego. Na Wschodzie – powiada z grubsza – nie ma rynku, więc mniej krytykuje się dzieło-przedmiot, a na Wschodzie nie ma życia społecznego, więc sztuka rozwija działania wspólnotowe. I tak dalej.³ Analizy te nie wytrzymują próby rzeczywistości.

To prawda, że sztuka konceptualna rzadko odnosiła się do bieżącej polityki, ale ten drugi sens jej **politycznego** znaczenia jest głębszy; mniej widoczny, choć bardziej filozoficzny. Jest bowiem **polityczne** w życiu społeczeństwa to, co dotyczy *politeia* w greckim tego słowa znaczeniu, a mianowicie „spraw publicznych”. Etymologicznie, *politeia* oznacza bowiem tyle, co *res publica* – dosłownie: rzeczy dotyczące wielu spośród nas. A to są przecież sprawy dotyczące nas wszystkich: miejsce sztuki w życiu publicznym, status artysty w społeczeństwie, role odgrywane przez instytucje artystyczne, funkcja sztuki w ideologicznych dyskursach epoki, a nawet – a może zwłaszcza – miejsce sztuki w życiu każdego spośród nas. I choć z pewnością wszelka sztuka jest w tym sensie zdarzeniem politycznym, to jednak lata 1960-1980 stanowią epokę istotnego upolitycznienia sztuki w tym sensie, że podważają tradycyjne przekonania na jej temat, odmieniają zasadniczo sposoby jej uprawiania, ukierunkowują na nowy sposób mówienie o sztuce, a nawet proponują głębokie przekształcenie jej pojęcia. Epoce tej towarzyszy przekonanie, że poprzez sztukę można będzie osiągnąć samej rzeczywistości, to znaczy przekształcać ją oddziałując na procesy świadomościowe, na tendencje kulturowe, a nawet bezpośrednio na instytucje polityczne. „Sztuka polityczna rozumiana jest dzisiaj nie jako ta, która reprezentuje podmiot klasowy (jak w socrealizmie) – pisał Hal Foster w roku 1975 – lecz jako krytyka przedstawień społecznych (podział ról społecznych wedle płci, stereotypy etniczne etc.) [...] Częściowo lub całkowicie modernistyczne programy artystyczne traktowane jako instrumenty zmiany rewolucyjnej (od produktywizmu przez Brechta i Benjamina do Barthesa i Tel Quel), wszystkie one podpisywały się pod marksistowskim modelem strukturalnej sprzeczności.”⁴

Skoncentruję moje analizy politycznych znaczeń sztuki konceptualnej wokół kilku wybranych zagadnień, które ani nie roszczą sobie pretensji do tego by potraktować tę problematykę całościowo, ani też nie odpowiadają jakiemuś spójnemu systemowi pojęć. Wybór ten, daleki wszelako od przypadkowości, pozwoli mi zastanowić się nad następującymi aspektami sztuki lat 1960-1980, a mianowicie:

1. nad wyborem pozycji artysty na społecznych marginesach, zaprzeczającej mitowi artysty-geniusza, otoczonego chwałą, sukcesami i społecznym uznaniem,
2. nad postawą artysty jako zarazem organizatora „życia artystycznego”: twórcy galerii, archiwów, festiwali, wystaw, itp.,
3. ogólnie, nad koncepcją sztuki jako specyficznego rodzaju badań nad rzeczywistością, która pozwoliłaby przenieść właściwe miejsce sztuki na uniwersytet i traktować jej nauczanie jako formę praktyki artystycznej,
4. a w szczególności nad analityczną tendencją do badania wykorzystywanych przez sztukę mediów,
5. oraz nad problematyką ciała, która wbrew dominującym schematom, obecna jest w wielu projektach sztuki konceptualnej,
6. czy wreszcie nad (auto)refleksyjną postawą artysty wobec sztuki, postawą zmierzającą do krytyki jej pojęcia i do konfrontacji społecznych praktyk artystycznych ze stawką, o jaką toczyła się batalia sztuki w latach 1960-1980.

Sztuka i Marginesy Kultury

Zacznę od kilku uwag na temat stosunku artysty do systemu politycznego. W Polsce zagadnienie to naznaczone było przemocą II wojny światowej, która pozbawiła Polskę prawa do samostanowienia; Ludowa Polska ufundowana była na militarnej sile Robotniczo-Chłopskiej Armii Czerwonej, przekształconej w roku 1946 w Armię Radziecką. Jednym z efektów tej historycznej tragedii był dramatycznie wyidealizowany obraz kapitalizmu jako „wolnego świata”, obraz jakiemu poddała się spora część polskiej inteligencji, w tym również artystów. Dwa przykłady – Hansa Haacke i Eda Ruschy – wystarczą, by rozwiązać iluzje na temat wolności w ustroju kapitalistycznym.

Pierwszy dotyczy artysty, który po pierwszych pracach „ekologicznych” z lat 1960, skupił się na odtwarzaniu i dokumentowaniu poważnych operacji finansowych, w tym związanych z rynkiem sztuki, jak na przykład *Manet PROJECT 74*, 1974. 1 kwietnia 1971 roku, Guggenheim Museum porzuciło projekt wystawy Hansa Haackego zaplanowanej

na koniec miesiąca, na której miała znaleźć się między innymi słynna praca o spekulacjach nieruchomościami grupy Manhattan Real State Holding; Muzeum sformułowało swą decyzję w typowej biurokratycznej „nowomowie”: „dokumentalne prace [artysty] dotyczą »specyficznych sytuacji społecznych« bez związku ze sztuką”.⁵ Ta prewencyjna interwencja cenzury, która odbiła się szerokim echem w prasie amerykańskiej, była dowodem na skuteczność krytycznej funkcji sztuki, kiedy wyzwala się ona z zamknięcia w problemach estetycznych i dotyka politycznie czułych miejsc. Hans Haacke zainteresował się wówczas uwikłaniem wielkich grup finansowych w funkcjonowanie instytucji artystycznych, pokazując na dwóch wystawach, *The Good Will Umbrella* z 1976 roku i *Les must de Rembrandt* z 1986 roku, w jaki sposób wielkie korporacje finansowe robią interesy na sztuce, w jaki sposób wykorzystują sztukę jako alibi i propagandową fasadę, moralnie upiększając wątpliwe procedury handlowe. Ale ten sam Hans Haacke stał się później przedmiotem kontrowersji, która rzuca głęboki cień na jego zaangażowaną politycznie postawę. Wobec odmowy ujawnienia przez Centrum Georges’a Pompidou w Paryżu ceny zakupu jednej z jego prac politycznych, Fred Forest – znany polskiej publiczności francuski artysta – zwrócił się do Trybunału Administracyjnego w Paryżu, który w decyzji z 7 lipca 1995 zobowiązał państwowe muzeum do ujawnienia tych danych. Wobec odmowy muzeum podporządkowania się decyzji Trybunału, Fred Forest zaskarżył je do Rady Państwa (Conseil d’État), gdzie przedstawiciel rządu francuskiego bronił niepraworządnej postawy muzeum zasłaniając się argumentem „tajemnicy handlowej”. Rada Państwa uchyliła co prawda decyzję Trybunału Administracyjnego, ale zarazem ujawniła ambiwalentną postawę Haackego: krytyka rynku sztuki dokonywana z punktu widzenia artysty, który w pełni akceptuje jego reguły (lub brak reguł) podważa swą własną wiarygodność.

Innym przykładem korupcji sztuki konceptualnej przez rynek jest Ed Ruscha, jeden z pierwszych twórców i wydawców książek artystów, ale także jeden z tych artystów, którzy w sposób najbardziej świadomy dokonali wyboru książki, jako nośnika sztuki. W przeprowadzonej w roku 1965 rozmowie z Johnem Coplansem na temat książki *Various Small Fires [and Milk]*, Ruscha mówił: „Ponad wszystko, zdjęcia, których używam nie są artystyczne [„arty”] w jakimkolwiek sensie tego słowa. Sądzę, że fotografia jako sztuka piękna jest martwa [...]. Nie mam na myśli reportażu typu filmowego, ale zdjęcia artystyczne; to znaczy ograniczoną ilość odbitek, realizowanych ręcznie i traktowanych indywidualnie. Moje zdjęcia są jedynie reprodukcjami zdjęć. [...] Jednym z celów moich książek jest stworzenie masowo produkowanego przedmiotu. Wrażenie, jakie stwarza końcowy produkt jest bardzo handlowe, bardzo profesjonalne. Nie mam sympatii dla całej tej sfery ręcznie realizowanych publikacji, jak by nie były autentyczne. Jedynym błędem, jaki popełniłem w *Twentysix Gasoline Stations*, było numerowanie egzemplarzy. [...] Teraz już tego nie chcę.” Na pytanie czy Ruscha sam robi swoje zdjęcia, artysta odpowiedział: „Nie, kto inny może je zrobić dla mnie. W rzeczywistości, jedno było zrobione przez kogo innego. [...] Nieważne jest kto robi zdjęcie, to kwestia czysto praktyczna. [...] Moje zdjęcia nie są wcale interesujące, ani nie mają ciekawych tematów. Są kolekcją »faktów«, a moja książka jest jak kolekcja »readymadów«”.⁶ Kilka lat później, w rozmowie z Douglasem Davisem, Ruscha dodał: „Mógłbym wydrukować jedynie 100 egzemplarzy każdej książki i sprzedawać je po 50 dolarów jako super dzieła sztuki. Ale tego nie chcę. Chcę obniżyć cenę, aby każdy mógł nabyć jedną z nich. Chcę być Henry Fordem produkcji książek.”⁷ Książki Ruschy w istocie przez długi czas były do nabycia za mniej niż dwa dolary, ale dziś są przedmiotem spekulacji rynkowych i trzeba za nie zapłacić co najmniej 10 000 dolarów. Co jednak myśleć o artyście, który po takich deklaracjach wystawia i sprzedaje pojedynczo swe „nieinteresujące”, acz podpisane już teraz zdjęcia, umacniając swą pozycję na rynku sztuki za sprawą wystawy *Ed Ruscha. Photographer*, zorganizowanej w roku 2006 przez Whitney Museum of American Art i pokazanej między innymi w paryskiej Jeu de Paume? Co myśleć o artyście, który w roku 2010 realizuje luksusowe wydanie *On the Road Kerouaca*, opublikowane przez Gagosian Gallery w nakładzie 350 egzemplarzy, numerowanych i podpisanych przez artystę, w cenie 10 000 dolarów za egzemplarz?

Z punktu widzenia etycznego, można przytoczyć opinię Ad Reinhardta, który, nie wykluczając prawa artysty do ewolucji i do zmiany stanowiska, zauważył, że „jest to w jakiś sposób wstydlive, by zaniechać tak silnego zaangażowania”.⁸ Można też z przymrużeniem oka przypomnieć, że mieszczańska moralność klasyfikuje ludzi według poziomów uczciwości: są ludzie uczciwi do stu złotych, do tysiąca złotych, a inni do miliona złotych. Ale pojęciowo rzecz ujmując, należy dokonać podstawowego rozróżnienia w definicji sztuki współczesnej, które pozwoli zrozumieć, że sztuka o której tu mówimy, ma sens je-

dynie jako zjawisko z marginesu oficjalnej kultury, chociaż sztuka konceptualna stała się z czasem, na przykład w krajach takich jak Francja czy Niemcy, rodzajem sownie finansowanego przez państwo nowego akademizmu. Daniel Buren czy Christian Boltanski, jedni z najważniejszych artystów sztuki konceptualnej, to dzisiaj międzynarodowe przedsiębiorstwa sztuki. Współczesny francuski artysta Hubert Renard proponuje zatem dokonać rozróżnienia między „sztuką afirmatywną”, wystawianą w „miejscach oficjalnych”, i „sztuką badawczą” (*interrogatif*), która poszukuje dla siebie „miejsc alternatywnych”.⁹ Jeśli sztuka ma spełniać funkcję krytyczną, to siłą rzeczy – z definicji – sytuować się musi na obrzeżach społecznie i oficjalnie uznanych praktyk.

Sztuka jako kultura alternatywa

W owych latach kontrkultury, tworzenia alternatyw instytucjonalnych i organizowania nowych społecznych sposobów istnienia sztuki nie da się oddzielić od samej produkcji artystycznej, bowiem, jak pisała w roku 1975 Aldona Jawłowska, „Konsumpcja kultury odrzucona została na rzecz upowszechnienia twórczości, rozwijania ekspresji, niekoniecznie prowadzącej do dzieł wielkich i trwałych. Utożsamiono z kulturą możliwość uczestniczenia we wszystkich dziedzinach społecznego i indywidualnego życia.”¹⁰ To prawda, że z punktu widzenia oficjalnych instytucji artystycznych, „jednym z istotnych efektów sztuki konceptualnej – jak pisał Tony Godfrey – było zrewolucjonizowanie sposobu, w jaki sztuka jest wystawiana.”¹¹ Stwierdzenie to nie jest jednak wystarczające, bowiem artyści konceptualni uświadomili sobie ograniczenia socjologicznej definicji sztuki i zgodnie z duchem epoki zaczęli tworzyć własne instytucje artystyczne: galerie (przykłady są niezliczone), archiwa (LJC Archive w roku 1983), muzea (Tom Marioni, 1970, Marcel Broodthaers, 1968), związki zawodowe (Art Worker’s Coalition, 1969), a wreszcie alternatywne wydawnictwa: Something Else Press (Dick Higgins, 1963), Heavy Industry Publications (Edward Ruscha, 1968), the eschenau summer press & temporary travelling press (herman de vries, 1974) czy Exempla (Maurizio Nannucci, 1976). Szło tutaj o to, by artyści wzięli w swoje ręce losy sztuki, zamiast poszukiwać uznania ze strony istniejących, oficjalnych instytucji artystycznych, co stanowi poddanie się definicji socjologicznej, w której o społecznym uznaniu dzieła czy artysty decyduje dominujący w danym momencie układ władzy. Artyści tworzyli w ten sposób niezależny obieg kultury – łączącą artystów z całego świata, niewidoczną sieć wymiany i niezależnej kultury. W roku 1971, Jarosław Kozłowski i Andrzej Kostołowski pisali:

„– SIEĆ jest pozainstytucjonalna

– tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie, inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki

– propozycje te kierowane są do osób zainteresowanych

– towarzyszą im wydawnictwa, których forma jest dowolna (rękopisy, maszynopisy, druki, taśmy, diapozytywy, filmy, fotografie, ulotki itp.)

SIEĆ nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji

– punkty SIECI znajdują się w różnych miastach i krajach

– między poszczególnymi punktami istnieje kontakt polegający na wymianie koncepcji, projektów, zapisów i innych artykulacji, która to wymiana umożliwi ich równoległą prezentację we wszystkich punktach

– idea SIECI nie jest nowa, w momencie zaistnienia przestaje być autorską

– SIEĆ może być dowolnie wykorzystywana i powielana.”

W roku 1973, Lucy R. Lippard upatrywała w niezależnej sieci wymiany możliwości wyłonienia się nowej kultury opartej o bezpośrednie uczestnictwo wszystkich tworzących ją ludzi. „Spora część sztuki transportowana jest dzisiaj przez samego artystę, lub w artyście – raczej, niż przez wystawy objazdowe, spóźnione i wyblakłe – a to dzięki istniejącym sieciom informacji, takim, jak listy, książki, teleksy, wideo, radio itp. [...] Sądzę – pisze Lippard – że tu właśnie wchodzi w grę inna kultura, czyli alternatywna sieć informacji – możemy zatem sami wybierać nasze drogi życiowe, nie wypadając poza margines społeczny.”¹² Nawet jeśli później, uzna ona, że sztuka konceptualna poniosła porażkę, bo nie udało się jej ani uniknąć „powszechnej komercjalizacji”,¹³ ani pociągnąć za sobą rewolucyjnych przemian na skalę społeczną, to jednak artyści tej epoki pokazali nowe możliwości uprawiania sztuki, a nawet tworzenia alternatywnych instytucji sztuki, wykazując zarazem, że dezalienacja rzeczywistości jest niekończącym się procesem – permanentną rewolucją – a nie jednorazową zmianą. Dwadzieścia lat później, Gilles Deleuze przyznał, że nowym formom cenzury, to znaczy „reakcji, która wszystko uczynić

chce niemożliwym, [...] przeciwstawić można tymczasowo jedynie sieci [wymiany]."¹⁴ Warto też nadmienić, że książki artystów używane są często jako nośnik projektów realizowanych:

- przez artystów, którzy usiłują infiltrować instytucje, starając się nagiąć ich funkcjonowanie do własnych – artystycznych – celów (Dan Graham, Krzysztof Wodiczko, obecnie we Francji np. Laurent Marissal),
 - przez artystów, którzy tworzą instytucje alternatywne (Art Workers Coalition, Something Else Press, LJC Archive), albo też
 - przez artystów, którzy tworzą fikcyjne instytucje i przedsiębiorstwa (w ostatnich latach: Gérard Collin-Thiébaud, Hubert Renard, Yann Toma).
- Artysci, którzy dokonują wyboru, by porzucić tworzenie dzieł na korzyść bezpośrednich interwencji w rzeczywistości także niejednokrotnie donoszą o tym poprzez książkę, często *samizdat* (sytuacjoniści, Hans Haacke, ale również Bernard Heidsieck, który przeszedł od poezji dźwiękowej do poezji akcji).

Dokumentacja ma wówczas tendencję do zastępowania tradycyjnych form artystycznych, co prowadzi do zjawiska określonego przez Harolda Rosenberga jako odestetyzowanie sztuki.¹⁵ Sztuka konceptualna przemieszcza akcenty w sferę informacji, pojęć i idei.

Zamknę ten rozdział stwierdzeniem, że owo „wzięcie w swoje ręce” organizacji życia artystycznego przez samych artystów wpisane jest w ogólny projekt ponownego włączenia sztuki w życie jednostek, to znaczy w ideę przewyciężenia rozłamu, który całą niemal rzeczywistość sztuki wpisał w mniej lub bardziej zbiurokratyzowaną działalność instytucji. Historia sztuki do tego stopnia utrwaliła podwójne pęknięcie rzeczywistości artystycznej – z jednej strony jej rozpad na artystę i widza, z drugiej na dzieła sztuki i wszelkie inne przedmioty – że Ian Burn, jak widzieliśmy, utożsamia sztukę nowoczesną z elitaryzmem, ulegając stworzonej przez historię sztuki iluzji; a przecież historia, to nie dzieje, *Kunsthistorie*, jako historia sztuki, to nie to samo, co *Kunstgeschichte*, a mianowicie jej historyczna rzeczywistość.

Sztuka jako nauczanie i jako badanie rzeczywistości

Usytuowanie sztuki na marginesach dominującej kultury wiąże się, jak to podkreślałem, z krytyczną i wywrotową funkcją wypełnianą przez sztukę. Tworzenie alternatywnych instytucji, to eksperymentowanie w przestrzeni społecznej. Głębokie prze-definiowanie sztuki – a nie tylko jej oddefiniowanie, jak tego chciał Harold Rosenberg – prowadziło artystów okresu sztuki konceptualnej do projektu nowego pojęcia sztuki, której miejsce byłoby u boku nauk humanistycznych, w przestrzeni uniwersytetu raczej, niż ekonomii, w sferach luksusowego handlu i wolnego rynku. Taka koncepcja jasno rysuje się już w wypowiedziach Ad Reinhardta z lat 1950-1960. Podejrzliwie przyglądał się on sukcesom abstrakcyjnego ekspresjonizmu; w nieopublikowanym wywiadzie z roku 1964, mówił: „Mam wrażenie, że uniwersytety są [dla niej] jedynym miejscem i że sztuka ma coś wspólnego z nauczaniem [...], no i wyobrażam sobie, że bohema wymarła już dziś, a przetrwała jedynie na uniwersytetach.”¹⁶

Hubert Renard proponował, jak wspominałem, pojęcie *art interrogatif*, co należy przełożyć na język polski jako „sztukę badawczą”. Peter Downsbrough, należący do pierwszego kręgu nowojorskich konceptualistów, zaproponował podobne rozróżnienie, gdzie dwa przeciwstawne sposoby uprawiania sztuki określone są w sposób bardziej jeszcze bezpośredni: z jednej strony sztuka jako badania (*l'art en tant que recherche*), a z drugiej sztuka jako produkcja handlowych fetyszów, jako system instytucjonalno-spektakularny, wytwarzający „gwiazdorów sztuki” (*art star*).¹⁷ Choć w obu wypadkach mówimy o artyście i o sztuce, i choć z pewnością granica między nimi nie jest linią ciągłą i prostą, to jednak artysta jako badacz i artysta jako producent fetyszów, to dwie różne postawy wobec sztuki i świata, dwie różne funkcje społeczne do wypełnienia.

Czy sztuce konceptualnej udało się – jak mówią Gilles Deleuze i Felix Guattari – „odterytorializować” sztukę i uprawiać ją na terenie badań i nauczania uniwersyteckiego, to kwestia interpretacji. Z pewnością nie udało się jej na trwałe zainstalować sztuki na uniwersytetach i pociągnąć za sobą głębszych przemian kulturowych w tej materii, a presja, jaką procesy boloińskie wywierają dziś na uczelnie artystyczne, to w obecnym stanie rzeczy karykatura projektu z tamtych lat. Wszelako organizowane przez Roberta Smithsona nowojorskie wieczorki dyskusyjne czy działalność Wide White Space w Amsterdamie miały wówczas bez wątpienia charakter naukowych seminariów. Wielu artystów tamtej

epoki traktowało również nauczanie jako praktykę sztuki. „Bycie nauczycielem – mówił Joseph Beuys – to moje największe dzieło sztuki.”¹⁸ To właśnie jako nauczyciel, w roku 1971, John Baldessari zadał studentom Nova Scotia College of Art and Design – jak karę w starym stylu – przepisywanie zdania „Nie będę więcej robił nudnej sztuki”, co stało się jedną z jego prac. Dla artystów z grupy Art & Language, „nauczanie lub rozmowa były tak oczywistymi sposobami uprawiania sztuki, jak byłoby dla filozofa uprawianie w ten sposób filozofii.”¹⁹

Allan Kaprow poświęcił serię artykułów zagadnieniu nie-nauczania nie-artysty, poczynając od „The Effect of Recent Art upon the Teaching of Art”²⁰ aż po trzyczęściowy program „Education of the Un-Artist”, w którym podkreślał on głębokie zmiany, jakie zaszły w kulturowym środowisku współczesnego człowieka, prowadzące do otwarcia się nowych możliwości uczestnictwa w kulturze, gdzie (część I, 1971) artysta będzie raczej badaczem rzeczywistości, niż producentem dzieł sztuki, gdzie Kaprow kreślił projekt przyszłego społeczeństwa (część II, 1972), w którym zabawa zastąpić by miała pracę, i gdzie „artyści z własnej woli przestaną być artystami i będą mogli zamienić swe zdolności, jak zamienia się dolary na jeny, w coś, co świat będzie mógł wydawać bez ograniczeń, a mianowicie w kulturę zabawy”²¹ gdzie twierdzi wreszcie, opierając się na licznych przykładach (część III, 1974), że sztuka stała się modelizowaniem świata, i że jej modele nie dotyczą już w niczym sztuki, bo zaczerpnięte są z rozmaitych innych sfer rzeczywistości; o ile „artysta szedł do szkół artystycznych, by studiować sztukę, a nie życie, [o tyle] proces ten zdaje się dziś całkowicie odwrócony”. Artysta to człowiek, który uczy się życia.

Ciekawa jest analiza Lucy R. Lippard z roku 1973. „Sztuce konceptualnej nie udało się wszelako przełamać jak na razie barier oddzielających kontekst sztuki od tych zewnętrznych dyscyplin – społecznych, naukowych i akademickich – z których czerpie ona pożywienie. Od kiedy dla artystów stało się dostępne obcowanie w wyobraźni z technicznymi pojęciami, niezależnie od uzdolnień czy środków finansowych, zamiast zmagać się z twórczymi technikami, interakcje między matematyką i sztuką, filozofią i sztuką, literaturą i sztuką, polityką i sztuką, są ciągle jeszcze na bardzo prymitywnym poziomie. Są jednak wyjątki, wśród których wymienić można prace [Hansa] Haackego, [Daniela] Burena, [Adriana] Piper, grupy Rosario, [Douglassa] Hueblera. Ale w większości wypadków, zazwyczaj z wyboru, artyści ograniczyli się do rejonów sztuki. Jak dotąd »artystom behawioralnym« nie udało się nawiązać szczególnie satysfakcjonującego dialogu z ich psychologicznymi odpowiednikami i nie mieliśmy żadnej reakcji na prace Art-Language ze strony filozofów lingwistycznych, z którymi rywalizowali oni. »Artystyczne posługiwanie się« elementarną wiedzą, już zaakceptowaną i wyjałowioną, nadmierne uproszczenia i brak obycia z dokonaniem na innych polach, to oczywiste bariery dla tego typu interdyscyplinarnej wymiany.”²² Inaczej mówiąc, zdaniem Lippard sztuka konceptualna zdefiniowała przesłanki nowej praktyki sztuki jako pracy badawczej, ale ani nie znalazły one wystarczającego oddźwięku ze strony uniwersyteckiej, ani sami artyści nie potrafili nadać im wystarczająco rozwiniętej postaci.

U nas takiej pozycji sztuki konceptualnej jako specyficznego badania świata broniła wielokrotnie Urszula Czarторыńska, ilustrując swoje przekonanie konkretnymi postawami i pracami artystów. W artykule z 1971 roku, zatytułowanym „»Myśląca kamera« – fetysz czy ogniwo badania świata?”, pisała ona między innymi, że u artystów spod znaku sztuki konceptualnej „wiele faktów artystycznych to próby badania jakiegoś wycinka realności, badanie na przykład językowej natury wszelkiego komunikatu, w tym także plastycznego (stąd zainteresowanie tekstami u Josepha Kosutha), badania z pogranicza testów psychologicznych, badania reakcji zmysłu wzroku na różne bodźce, mechanizmu pamięci wzrokowej, umiejętności kojarzenia odległych faktów i elastyczności wyobraźni.”²³ Czarторыńska odnosiła te uogólnienia do konkretnych prac i ich autorów. „Najciekawsze próby Ruschy, Kosutha, Boltanskiego, Dibbetsa, pisała, cechuje ten sam otwarty stosunek do rzeczywistości, co i prace Hamiltona i Snowa, to samo dociekliwe badanie mechanizmów ludzkiego myślenia i kojarzenia obrazów i przedmiotów.”²⁴

Nie miejsce tu na syntetyczny bilans efektów oddziaływania sztuki konceptualnej na świat badań uniwersyteckich i sposobów nauczania sztuki. Można wszelako powiedzieć, że sztuka konceptualna głęboko przemieniła szkolnictwo artystyczne, a to dlatego, że głęboko przemieniła sam sposób uprawiania sztuki. Tezy i prognozy Allana Kaprowa z lat 1960 i 1970 na ten temat zachowały swą aktualność. Dzisiaj koncepcję nauczania jako sztuki rozwinął we Francji na przykład Laurent Marissal. Trzeba także podkreślić, że wielu artystów przeniosło swe doświadczenia konceptualne w przestrzeń uniwersytecką – Adrian Piper, Victor Burgin, Krzysztof Wodiczko, by wymienić kilku najbardziej znanych.

Media i przedstawienia ciała jako przykładowe przedmioty badań sztuki konceptualnej

Demistyfikując i demitologizując tradycyjne funkcje obrazu – funkcje symboliczne, propagandowe, kultowe itp. – prace konceptualne oparte na „nowych mediach”, jak się wówczas jeszcze nazywało fotografię, film i wideo, głosiły postawę chłodnego racjonalizmu, dokumentalnego materializmu i kulturowego sceptycyzmu, której stawką było ujawnienie mechanizmów tworzenia i funkcjonowania obrazów w będącej jeszcze w powijakach epoce mass-mediów. Epoka ta była zarazem przedmiotem nieukrywanej fascynacji i erą nowego typu manipulacji społeczeństwem, epoką wszechobecnej reklamy i propagandy politycznej, a fotografia, film i telewizja były wówczas filarami nowego zarządzania społeczeństwem przy pomocy mass-mediów. Służyły lansowaniu nowych towarów rynkowych, ale także stylów życia, promowaniu partii politycznych, ale także rozprawianiu się z przeciwnikami politycznymi, fabrykowaniu typowych pragnień i społecznych przedstawień szczęścia, ale także uprawomocnianiu naukowych badań w dziedzinie historii, socjologii czy antropologii. Z drugiej zaś strony, obrazy te mogły służyć walce politycznej z ideologiami, denuncjacji zbrodni wojennych, kolonializmu, wielkomocarstwowego imperializmu itd. Krytyczna świadomość natury nowych mediów, nad jaką pracował „medialny” odłam sztuki konceptualnej, miała pomóc w uzmysłowieniu widzom – nie tylko zresztą widzom sztuki, ale w ogólności mass-mediów – faktu, że perswazyjne obrazy współczesności, zanim traktowane być mogą jako wiarygodna informacja o świecie, powinny być najpierw odczytane ze względu na ich własną specyfikę, fotograficzną, filmową czy telewizyjną. W tym sensie sztuka konceptualna rzadko brała za cel taki lub inny aspekt aktualnego życia politycznego, ale kształtowała polityczną świadomość kładąc podwaliny pod praktyczno-zmysłową wiedzę na temat nowych mediów. Stąd krytykowany czasem ilustracyjny, dydaktyczny czy „diagramatyczny” charakter niektórych prac tego typu.

Trzeba jednak podkreślić, że ta pogładowa wiedza, by tak rzec, natury estetycznej, czy nawet poetyckiej, a nie naukowej w ścisłym tego słowa znaczeniu, ani nie wyłoniła się w sposób nagły, w próżni, ani też nie ograniczała się do fotografii i filmu. Począwszy od lat pięćdziesiątych XX wieku, czyli w okresie powojennych rozczarowań i „deziluzji”, wielu artystów – jeśli nie pewien nurt w sztuce – pracowało nad stworzeniem tego typu krytycznej kultury artystycznej, opartej na estetycznej wiedzy o sposobach i procedurach tworzenia społecznych sensów na bazie rozmaitych mediów sztuki. Malarstwo i literatura walnie przyczyniły się do jej konstruowania, a w konsekwencji także do wyłonienia się owego „medialnego” nurtu sztuki konceptualnej. W malarstwie, by dać kilka przykładów, podobna auto-refleksyjna postawa reprezentowana była wcześniej przez Roberta Rymana i grupę BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Torroni, 1966-1967) et *Supports/Surfaces* (1969-1972). Kiedy jednak medium, którym posługują się artyści zajmuje centralne miejsce w publikatorach, jak się to dzieje w wypadku fotografii, filmu czy wideo, tego typu wiedza „medialna” nabiera politycznego charakteru nawet jeśli prace konceptualne są z pozoru abstrakcyjne i oschłe. John Hillard na przykład w programowej planszy z 1971 roku, przedstawia serię zdjęć tego samego, banalnego motywu, tytułując je: *Aparat fotograficzny rejestrujący swoje własne uwarunkowania (7 przysłon, 10 czasów naświetlania, 2 lustra)*. Ambicją tego typu wizualnego poznania mediów było zrozumienie ich specyfiki jako środka pozwalającego naznaczyć czy nagiąć sens, informacje, komentarze a nawet wiedzę naukową – lub wręcz nimi manipulować – ubierając je w specyficzną, fotograficzną czy filmową formę. Reklama dokonuje dziś podobnych manipulacji na skalę masową. Znaczenie tych prac krytycznych, typowych dla sztuki konceptualnej, staje się jasno czytelne, kiedy skonfrontuje się je z sytuacjami, w których manipulacje obrazu i obrazem osiągają granicę nieakceptowalności, obojętnie czy idzie o reklamę, propagandę czy naukę; pomagają one bowiem interpretować stopień wiarygodności obrazu i procedury, na których opiera się retoryczna i perswazyjna siła nowych mediów.

Innym przykładem badań prowadzonych pod auspicjami sztuki konceptualnej była krytyka funkcjonujących w społeczeństwach Zachodu stereotypowych przedstawień ciała ze względu na płeć, pochodzenie społeczne, „rasowe” itp. Wypląnięcie problematyki ciała może na pierwsze spojrzenie dziwić w sztuce konceptualnej, która, jak widzieliśmy, uprzywilejowuje postawę racjonalną i wyzbytą sentymentalizmu, a nawet w lewnym stopniu odcieleśnioną. Z drugiej jednak strony, jeśli wziąć pod uwagę krytykę dzieła sztuki jako przedmiotu i towaru, zwrot w stronę doświadczenia cielesnego jest

logiczną konsekwencją postawy promowanej przez sztukę konceptualną. W odezwie politycznej zatytułowanej „Francuzi, jeszcze jeden wysiłek jeśli chcecie być republikanami”, którą markiz de Sade włączył do *Filozofii w buduarze*, broni on tezy, zgodnie z którą problem ciała wymknął się politycznym i demokratycznym programom rewolucji francuskiej, i stara się on wprowadzić go do dyskusji na forum publicznym. „Jeszcze jeden wysiłek; a skoro trudzicie się nad zburzeniem wszystkich przesądów, nie pozwólcie przetrwać żadnemu, jeśli prawdą jest, że wystarczy jeden, aby przywrócić wszystko.”²⁵ Sztuka konceptualna przyczyni się do realizacji tego dalekowzrocznego programu. Wśród artystów, którzy podejmowali kwestię społecznych przedstawień ciała, wymienić trzeba feministki Valie Export, Ulrike Rosenbach, Adrian Piper, Carole Schneemann, a później, w latach osiemdziesiątych Guerrilla Girls, a także Bruce’a Naumana, Lucasa Samarasa czy akcjonistów wiedeńskich, a u nas Marię Pinińską-Bereś, Natalię LL, Teresę Murak, Teresę Tyszkiewicz, a także Zbigniewa Warpechowskiego, Jerzego Beresia, a do pewnego stopnia także Józefa Robakowskiego.

To analizą kilku prac Józefa Robakowskiego zakończę ten przykładowy przegląd, ponieważ konstruuje one nierozłącznie pewną wiedzę o nowych mediach i o pozycji ciała artysty, który się nimi posługuje. W filmach z serii *Zapisy mechaniczno-biologiczne* takich jak *Idę* (1973), *Ćwiczenie na dwie ręce* (1976) czy *Po linii (Idę, biegnę, skaczę, jadę)* (1976), artysta przewyższa dominujące od czasu wynalezienia fotografii przekonanie o „mechanicznym” i „bezieleśnym” charakterze nowych mediów. Baudelaire potępiał fotografię jako sztukę dlatego właśnie, że nieobecność ciała w momencie tworzenia obrazu nie pozwala stanom duszy wpisać się w obraz, jak się to jego zdaniem dzieje w malarstwie; wiara, że ciało artysty jest sejsmografem duszy, to metafora eksploatowana później przez Malraux. Wszystkie te filmy Robakowskiego pokazują, że obraz fotograficzny, tak, jak i filmowy, reaguje na żyjące ciało podobnie – choć nie tak samo – jak trzymany w ręce pędzel; zaprzeczają więc one głęboko zakorzenionym przekonaniom estetycznym. Prace te ujawniają inną rzeczywistość procesu tworzenia, niż mitologia poruszeń duszy; pokazują nierównowagę, fizyczny i mięśniowy wymiar tworzenia obrazu filmowego, jego dynamikę jako pochodną życiowego rytmu ciała, wysiłek, zmęczenie – zasapanie obrazem.

Fotografie zatytułowane *Relacje* z roku 1975 (*Jeden metr* czy *Trzy kąty*) mogą być z kolei odczytane jak parodia prac antropometrycznych, przy pomocy których pewien oddział antropologii (głównie anglosaskiej, ale nie tylko), usiłował zdeterminować właściwości ludzkich „ras”, a w przypadku eugenizmu, nawet charakter, temperament czy przeznaczenie poszczególnych jednostek. Arbitralność procedur metrycznych i dowolność w ich zastosowaniu do form i kształtów, których interpretacja jest wszak prerogatywą artystów, przekształcają wiedzę naukową w rodzaj myślenia życzeniowego, oddanego we władzę najsmutniejszych ideologii. O krytycznym i demistyfikatorskim zacięciu, sztuka konceptualna niejednokrotnie obnażała więc estetyczno-polityczne nadużycia obrazów.

Minimalizm sztuki konceptualnej: mniej znaczy więcej

Omawiane prace Robakowskiego mają jakby podwójne dno: z jednej strony są zawsze obrazami „czegoś” (linii, wieży, otoczenia itd.), a z drugiej są obrazami o samych sobie, pozwalającymi zrozumieć ich własne zasady konstrukcyjne, procedury twórcze, które powołały je do życia, a zatem i sens, w jaki można racjonalnie je wpisać lub ubrać. W tym sensie są one auto-refleksyjne, przynosząc punkt oparcia dla interpretacji, o jaką widz mógłby się chcieć pokusić, zamiast starać się go wzruszyć, poruszyć lub zaskoczyć „pięknem”, „ekspresją” lub „wniosłością” tematu. Marcel Duchamp, jak pisał Allan Kaprow, „nade wszystko życzył sobie, aby sztuka była inteligentna.”²⁶ Jeśli sztuka konceptualna jest z wyboru „chłodna” i racjonalna, to dlatego, że wszelkie sentymentalizmy zaburzają jasność widzenia, zaciemniają rozum i pozwalają tym łatwiej manipulować widzem, który w międzyczasie, stopniowo i bez wzniosłych deklaracji na ten temat, stał się widzem mass-medialnego spektaklu, a tylko marginalnie jest jeszcze widzem sztuki. Stąd polityczne znaczenie sztuki konceptualnej, która zrozumiała, że obraz przestał już być uprzywilejowaną domeną sztuki i stał się żywiołem marketingu i przemysłowej produkcji mass-mediów. Jej minimalizm estetyczny zmierzał systematycznie do pracy nad świadomością obrazu raczej, niż nad jego estetyczną „siłą uderzeniową”, nad którą dzisiaj z powodzeniem panuje reklama, redakcje pism ilustrowanych oraz doradcy polityków d/s komunikacji społecznej.

W artykule „Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej”²⁷ analizowałem szczegółowiej tę sytuację: „rozdarta między obrazem

i pojęciem, **sztuka konceptualna wybrała radykalny nominalizm** [...], podejście, które **pozwala, bez rezygnowania ze sztuki, obrazowi być obrazem (rzeczą przypadkową i jedyną w swoim rodzaju), a myśli myśla (to znaczy strukturą organizującą operację świadomości)**. Fotografia staje się wtedy sprzymierzeńcem krytyki obrazu narzucającego jarzmo czynnikowi zmysłowemu. Fotografia od tych zakusów wyzwala. Jedną z konsekwencji tej krytyki było podanie w wątpliwość statusu dzieła sztuki, jako przedmiotu o szczególnym charakterze, to znaczy zdezwuowanie zarówno podziału obrazów na „artystyczne” [...] i nieartystyczne, jak i koncepcję, która bytu dzieła sztuki dopatrywała się w jakiejś szczególnej własności lub jakości przedmiotu. [...] Choć sztukę konceptualną oskarżano o to, że nie interesuje się rzeczywistością [...], to po mistrzowsku ujawniła ona paradoks fotografii dokumentalnej, pokazując, jak wiele słów potrzeba, aby nadać konkretny sens jej relacji do rzeczywistości, której fotografia chce być tylko śladem.”²⁸ Nominalizm konceptualizmu, to koncepcja porzucająca ideę, iż sens zamieszkuje w obrazie tak, jak dusza w człowieku, i że polega on raczej na sposobie, w jaki posługujemy się obrazem oraz na tym, co o nim mówimy i piszemy. Nominalizm pozwolił artystom na estetyczną wstrzemięźliwość, na pewną oszczędność form i środków artystycznych, co radykalnie wyzwoliło sztukę konceptualną z mieszczańskiej, dusznej estetyki nadmiaru i z manii artystycznych fetyszów i bibelotów. Jak zauważył bowiem Ad Reinhardt w 1962 roku: „Nie ma nic mniej znaczącego w sztuce, nic bardziej wyczerpującego i natychmiast wyczerpanego, niż »niewyczerpana różnorodność«.”²⁹

Konkluzja

Przegląd tych kilku zagadnień związanych ze sztuką konceptualną pozwala dostrzec polityczne jej znaczenie na innym poziomie niż poruszanie tematów politycznych. W trzecim i ostatnim numerze wydawanego przez Kosutha pisma *The Fox* (1976), Kathryn Bigelow (później realizatorka kilku ambitnych filmów w stylu Hollywood), trafnie usytuowała problematykę polityczną sztuki konceptualnej. „Czy opozycja wobec kultury kapitalistycznej – pytała – jest jedynie **tematem** krytyki, czy też samo czasopismo jest metodologią opozycji? **Gdzie** sytuuje się opozycja?”³⁰ Kiedy Bigelow pisała te słowa, od piętnastu lat artyści publikowali już czasopisma i książki – książki artystów i czasopisma artystów – będące nową „metodologią” sztuki, nowym sposobem jej uprawiania, który pociągał za sobą istotne konsekwencje polityczne, bowiem przekształcał społeczne funkcje sztuki i przemieścił jej terytoria, co wiązało się z całą serią konsekwencji natury ideologicznej: symbolizowanie struktur władzy, dystrybucja wartości w kulturze, obalenie mitu geniusza (zarówno artysty, jak i naukowca), odnawianie sensów sztuki. itd. Ten typ publikacji artystów obala koncepcję dzieła jako fetyszu: przedmiotu nietykalnego (książkę przeciwnie – kartkuje się), unikalnego jak malarstwo i rzeźba lub rzadkiego jak grafika czy odlew (książkę przeciwnie – drukuje się w przynajmniej setkach egzemplarzy), wykonanego ręcznie (książka przeciwnie – jest produktem przemysłowym lub półprzemysłowym), itd. Obalając dzieło sztuki jako fetysz, publikacje artystów pozostawiają na pozycji „spalonej” zarówno rynek sztuki (zasada stałej ceny książki jasno mu się przeciwstawia), jak i instytucje (bo miejsce książki jest w bibliotece i w księgarni albo na domowej półce z książkami). Sztuka może stać się dostępna dla wszystkich jak książka i przestaje być przedmiotem drogocennym (książka jest bowiem przedmiotem użytkowym).

W swojej pracy doktorskiej na temat czasopism artystów, Marie Boivent zwróciła uwagę na fakt, że wielu krytyków sztuki, poczynając od Lucy R. Lippard, skarżyło się na to, że mówiąc o książkach artystów, trzeba zawsze zaczynać od ich definicji,³¹ zwłaszcza dlatego, by nie mylić ich w bibliofilii i innymi ręcznie wykonywanymi cennymi przedmiotami w formie książek, które zasilają tradycyjny rynek sztuki, jak *On the Road* Kerouaca i Ruschy. Obserwacja ta jest słuszna, ale czy trzeba się z tego powodu skarżyć? Potwierdza ona bowiem tylko skuteczność krytycznej funkcji sztuki, o której wielu głośno wątpi już od lat. Książki i pisma artystów na trwałe wpisują funkcję krytyczną do tych nowych praktyk sztuki, skutecznie opierających się wszelkim próbom podporządkowania ich estetycznej ideologii skostniałych form sztuki. A to pociąga za sobą konieczność nie tylko ciągłego przypominania czym jest książka: efekt dwutysiącletniej historii, przedmiot użytku codziennego, instrument demokratyzacji kultury, produkt przemysłowy, itp., ale również nieustającego pytania o to, czym jest sztuka. Bo, jak pisał Adorno, „[s]ztuka nie może pozostać tym, czym była niegdyś”³²

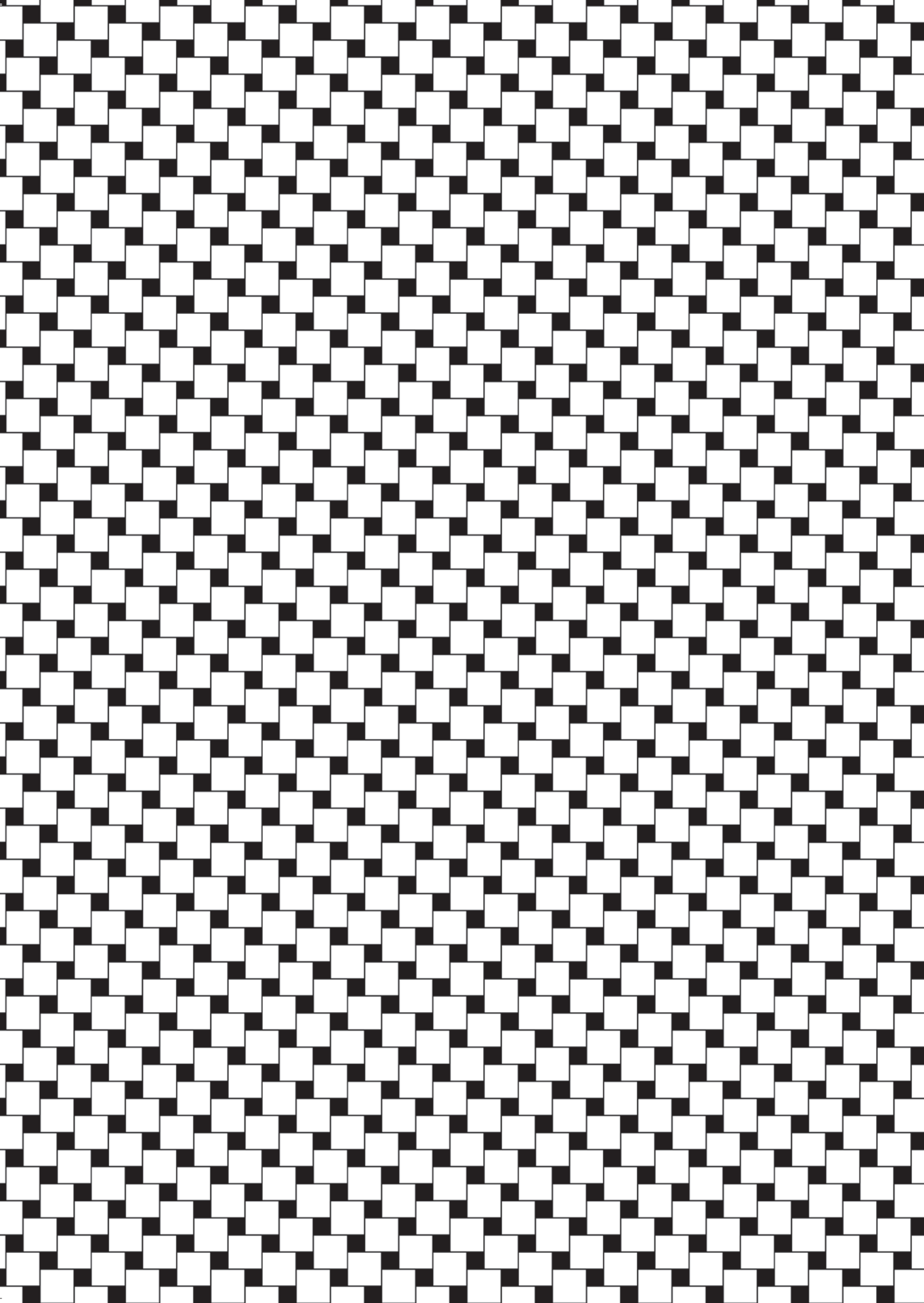
* Pierwotną formą niniejszego artykułu była pogadanka wygłoszona na zaproszenie Muzeum Narodowego w Gdańsku z okazji retrospektywnej wystawy Józefa Robakowskiego w Pałacu Opatów w Oliwie. Okoliczność ta wpłynęła do pewnego stopnia na wybór podejmowanych tu zagadnień; celem autora była bowiem analiza prac i postawy artystycznej Józefa Robakowskiego, jako należących do tradycji zaangażowanej w kwestie polityczne sztuki konceptualnej. Pogadanka miała miejsce we wtorek, 11 września 2012 roku, w Galerii Fotografii na gdańskiej Starówce.

PRZYPISY

- ¹ Ian Burn, „The Art Market: Affluence and Degradation,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson (Cambridge, MA-London: MIT Press, 1999), 325.
- ² Tony Godfrey, *Conceptual Art* (London: Phaidon, 1998), 15.
- ³ Ibid., 264-75.
- ⁴ Hal Foster, „O idei sztuki politycznej,” *Magazyn Sztuki*, nr 4 (1994): 125-26.
- ⁵ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (London: Studio Vista, 1973), 227.
- ⁶ Ed Ruscha, „Concerning Various Small Fires [1964]: Ed Ruscha Discusses His Perplexing Publications [rozmowa z Johnem Coplansem],” w: *Leave Any Information at the Signal*, October Books (Cambridge, MA-London: MIT Press, 2004), 23-26.
- ⁷ ———, „From Common Scenes: Mr. Ruscha Evokes Art,” w: *Leave Any Information at The Signal*, October Books (Cambridge, MA-London: MIT Press, 2004), 28.
- ⁸ Ad Reinhardt, „Co to jest korupcja? [1966],” w: *Ad Reinhardt* (Gdańsk: ZPAP, 1984), 63.
- ⁹ Hubert Renard, *Des Illusions, ou l'invention de l'art. Un livre d'Alain Farfall* (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2008), 20-21.
- ¹⁰ Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury* (Warszawa: PWN, 1975), 304.
- ¹¹ Godfrey, *Conceptual Art*, 187.
- ¹² Lippard, *Six Years*, 8-9.
- ¹³ Ibid., 263.
- ¹⁴ Gilles Deleuze, *Pourparlers* (Paris: Minuit, 1990), 42.
- ¹⁵ Harold Rosenberg, *De-Definition of art* (Chicago-London: University of Chicago Press, 1983), 35.
- ¹⁶ Cyt. za: Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique* (Chatou: Éditions de la Transparence, 2011), 155.
- ¹⁷ „Peter Downsbrough, une présence discrète. Propos recueillis par Patrick Bougelet, Denis-Laurent Bouyer et Yves Brochard à Bruxelles le 7 avril 1990,” *Sans titre*, nr 10 (avril-juin 1990).
- ¹⁸ Cyt. za Godfrey, *Conceptual Art*, 195.
- ¹⁹ Ibid.
- ²⁰ Allan Kaprow, „The Effect of Recent Art upon the Teaching of Art,” *Art Journal* 23, nr 2 (1963-1964): 136-38.
- ²¹ ———, „L'éducation de l'un-artiste, deuxième Partie [1972],” w: *L'Art et la Vie confondus* (Paris: Centre G. Pompidou, 1996), 159.
- ²² Lippard, *Six Years*, 263.
- ²³ Urszula Czartoryska, „»Myśląca kamera« – fetysz czy ogniwo badania świata?,” w: *Fotografia - mowa ludzka*, t. 1, (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2005), 185.
- ²⁴ Ibid., 192.
- ²⁵ Markiz de Sade, *Filozofia w buduarze* (Kielce: Szumacher, brak roku wydania), 100.
- ²⁶ Allan Kaprow, „Docteur MD [1973],” w: *L'Art et la Vie confondus*, red. Jeff Kelley (Paris: Centre G. Pompidou, 1996), 161.
- ²⁷ Leszek Brogowski, „Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej cz. 1,” *Format*, nr 41 (2002): 2-9. ———, „Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej cz. 2,” *Format*, nr 43 (2003): 80-87.
- ²⁸ Brogowski, „Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej cz. 2,” 83-84.
- ²⁹ Cyt. za: ———, *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, 73.
- ³⁰ Godfrey, *Conceptual Art*, 256.
- ³¹ Marie Boivent, *La Revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, Dysertacja doktorska. T. 1/2. Université Rennes, 45-46.
- ³² Theodor W. Adorno, „Sztuka i sztuki,” w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, red. Sław Krzemień-Ojak (Warszawa: PIW, 1990), 45.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. „Sztuka i sztuki.” Tłum. Krystyna Krzemień-Ojak. W: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, red. Sław Krzemień-Ojak, 29-47. Warszawa: PIW, 1990.
- Boivent, Marie, *La Revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, Dysertacja doktorska. Université Rennes.
- Brogowski, Leszek. „Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej cz. 1.” *Format*, nr 41 (2002): 2-9.
- . „Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej cz. 2.” *Format*, nr 43 (2003): 80-87.
- . Ad Reinhardt. *Peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: Éditions de la Transparence, 2011.
- Burn, Ian. „The Art Market: Affluence and Degradation.” W: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson, 320-33. Cambridge, MA-London: MIT Press, 1999.
- Czartoryska, Urszula. „Myśląca kamera – fetysz czy ogniwo badania świata?” W: *Fotografia - mowa ludzka*, t. 1, 183-92. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990.
- Foster, Hal. „O idei sztuki politycznej.”, nr 4 (1994): 124-33.
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.
- Jawłowska, Aldona. *Drogi kontrkultury*. Warszawa: PWN, 1975.
- Kaprow, Allan. „Docteur MD [1973].” Tłum. Jacques Donguy. W: *L'Art et la Vie confondus*, red. Jeff Kelley, 160-62. Paris: Centre G. Pompidou, 1996.
- . „L'éducation de l'un-artiste, deuxième Partie” [1972].» W: *L'Art et la Vie confondus*, 142-59.
- . „The Effect of Recent Art upon the Teaching of Art.” *Art Journal* 23, nr 2 (1963-1964): 136-38.
- Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. London: Studio Vista, 1973.
- „Peter Downsbrough, une présence discrète. Propos recueillis par Patrick Bougelet, Denis-Laurent Bouyer et Yves Brochard à Bruxelles le 7 avril 1990.” *Sans titre*, nr 10 (avril-juin 1990): strony nienumerowane.
- Reinhardt, Ad. „Co to jest korupcja? [1966].” Tłum. Leszek Brogowski. W: *Ad Reinhardt*, 62-63. Gdańsk: ZPAP, 1984.
- Renard, Hubert. *Des Illusions, ou l'invention de l'art. Un livre d'Alain Farfall*. Rennes: Éditions Incertain Sens, 2008.
- Rosenberg, Harold. *De-Definition of art*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1983.
- Ruscha, Ed. „Concerning Various Small Fires [1964]: Ed Ruscha Discusses His Perplexing Publications [rozmowa z Johnem Coplansem].” W: *Leave Any Information at the Signal*, October Books, 23-27. Cambridge, MA-London: MIT Press, 2004.
- . „From Common Scenes: Mr. Ruscha Evokes Art.” W: *Leave Any Information at the Signal*, October Books, 28-29.
- Sade, Markiz de. *Filozofia w buduarze*. Kielce: Szumacher, brak roku wydania.



Muzeum Józefa Szajny i synteza sztuk: dokumentacja kontekstu wielomedialnego dzieła sztuki – ochroną jego idei

Natalia Andrzejewska

„Sztuka nie znosi podziałów: dąży do syntezy”

Józef Szajna

Wprowadzenie

Dzieła tasujące różne środki wyrazu są powszechne. Konsekwencje wielomedialności sztuki i funkcjonowanie odmiennych systemów estetycznych w kontekście współczesnej kultury wizualnej należy akcentować w dokumentacyjnej praktyce konserwatorsko – kuratorskiej. Punktem odniesienia dla podejmowanego tu zagadnienia ochrony tożsamości kompleksowego dzieła sztuki poprzez dokumentację pełni jego kontekstu, jest environment *Replika* Józefa Szajny z 1971 roku, należący do zbiorów warszawskiej Galerii Studio. Dzieło Józefa Szajny przedstawione tu jako przykład dzieła totalnego ilustruje wyzwanie, przed którym staje opiekun i konserwator: określenia pełni znaczenia specyficznego *Gesamtkunstwerk*. Zachowanie tożsamości dzieła, w którym odbiór i interakcja widza optymalnie powinny sprowadzać się do poziomu intelektualnego i emocjonalnego, jest tożsame z postawieniem problemu ochrony zjawiska integracji i syntezy sztuk w dokumentacjach. Współoddziaływanie pomiędzy konkretnym działaniem twórczym a teoretyczną refleksją nad pełnią kontekstu dzieła, której owocem jest jego dokumentacja, odgrywa niebagatelną rolę stymulatora rozwoju świadomości artystycznej człowieka.¹

Synteza sztuk

Gesamtkunstwerk – dzieło totalne – angażuje emocjonalnie widzów poprzez współbrzmienie sztuk wizualnych z narracją, muzyką instrumentalną i choreografią wraz ze środkami teatralnymi: światłem, efektami specjalnymi sceny i organizacją przestrzeni architektonicznej wnętrza. Totalne, zintegrowane medialnie dzieło sztuki, będące efektem zespolenia w jednej realizacji różnych dziedzin artystycznych i różnych środków przekazu, ewoluuje od epoki średniowiecznych widowisk misteryjnych, barokowego *teatrum sacrum*, z którego narodziła się opera, poprzez baudelaire'owską koncepcję *correspondence des arts* epoki romantyzmu, wagnerowski dramat muzyczny i francuskich symbolistów – po dwudziesty wiek, w którym funkcjonuje powszechne założenie, że sztuka jest wielofunkcyjnym, wielkim organizmem. Wielostronny i wewnętrznie złożony rozwój sztuki, przy wzajemnym stosunku jej dyscyplin, gatunków i postulatów ideowo–estetycznych, ulega nieustannej ewolucji i fluktuacji.

Józef Szajna – twórca totalny

Mówiąc o syntezie sztuk, zwykle odnosimy się do konkretnego zjawiska wielomedialnego: materialnego oraz niematerialnego, w którym przeplatają się i stapiają w całość elementy typowe dla poszczególnych dyscyplin artystycznych. W tym świetle uprawnione jest traktowanie twórczego dziedzictwa Józefa Szajny jako integracji sztuk. Jest to jednak pewnego rodzaju spłylenie tematu: nie chodzi o środki i sposoby wyrażania treści – bo te ulegają ciągłym przemianom wraz z rozwojem twórczym artysty – ale o **syntezę sztuk** dokonującą się w umyśle twórcy. To z niej wynika jedność dokonań i identyczna skala ważności każdej z przestrzeni jego działań kreacyjnych. Jedynie zachowanie ich pełnego kontekstu w dokumentacjach, w jak najszerszym rozumieniu tego słowa, determinuje przetrwanie pierwotnej idei.

Unikatowe dziedzictwo twórcze i intelektualne Józefa Szajny jest dziś nieczytelne, ponieważ jego postawa ulega uproszczeniu w postaci jednostronnej „muzeifikacji” lub wypaczeniom kontekstu, zwłaszcza w swym niematerialnym wyrazie, który był jej siłą: idea **syntezy sztuk**. Dzieła plastyczne i spektakle Szajny przenika odgłos wojennych i obozowych doświadczeń. Jednak znaczenie sztuki tego artysty polega na tym, iż nigdy ów motyw nie przybiera formy osobistego rozrachunku. Autor nie opowiada w naturalistyczny sposób o jednostkowym dramacie: buduje wielką, uniwersalną metaforę.

Mnogość znaczeń

Pole interpretacji sensu sztuki Józefa Szajny jest bardzo szerokie. Jej pojemność znaczeniowa jest jednym z jej głównych znamion i jedną z podstawowych miar jej wartości. Interpretacja uniwersalnych działań artystycznych Józefa Szajny zależy od doświadczeń personalnych odbiorcy, jego wrażliwości oraz obszaru kulturowego, z którego wyrósł. Szajna w oczach europejskich krytyków jawił się jako artysta mówiący o cywilizacyjnym śmietniku, cmentarzu humanistycznych wartości, postępie technicznym obracającym się przeciwko człowiekowi. W Meksyku z kolei odczytano jego twórczość w kontekście miejscowych tradycji i powszechnego kultu śmierci. W obszarze jego działań artystycznych jest wiele kolejnych stopni interpretacyjnych, na których można się zatrzymać albo też pójść dalej. Artysta był tego świadomy. Mówił: „Mój teatr nie jest teatrem intelektualnym. Mojemu odbiorcy potrzebna jest tylko wyobraźnia i odrobina pokory wobec sztuki. Odebranie jej – to nie to samo co rozumienie – czym innym jest rozum, a czym innym wrażliwość i wyobraźnia. Odbiorca powinien przedstawić odczytać w sobie, w swoim wnętrzu. Zawsze chcemy od razu wszystko zrozumieć, poznać gotowe odpowiedzi, a nie stawiamy sobie pytań – dlaczego?“. I dalej: „...chciałbym wreszcie uniknąć nieporozumień, widzących w mojej twórczości tylko obsesję wojenną. Nie o niej mówię, ale o [...] konieczności widzenia spraw ostatecznych.”²

Szajna był zdecydowanie człowiekiem teatru: to co tworzył na scenie ściśle korespondowało z innymi materiałami języka artystycznej wypowiedzi.³ Jego dzieła typu *environment* powstawały na uboczu działań scenicznych: wynikały ze spektaklu (jak *Teatr Paniki – environment* wykreowany z elementów scenografii teatralnych spektakli: kukieł) albo stawały się jego źródłem (*Replika – environment*, który artysta ożywił akcją, tworząc swój najśłynniejszy, w pełni autorski spektakl).

Przestrzeń Repliki

Rozumienie funkcji scenografii w spektaklu teatralnym odbiegało u Szajny od norm wówczas powszechnie przyjętych. W dzisiejszym rozumieniu i wobec funkcjonujących definicji, bliżej jego zamysłom jest do *environment* i instalacji z elementami performatywnymi. W momencie publikowania swoich tekstów dotyczących teorii teatru (początek lat sześćdziesiątych) nie funkcjonowało jeszcze w polskim środowisku artystycznym pojęcie *environment* i instalacja. Pisał: „Przestrzeń sceniczna zmienia i poszerza swoją funkcję, nie służy już jako teren akcji (...) ale może być przestrzenią opustoszałą typu otwartego lub zamkniętego, aktywną lub pasywną wartością – jedną z wielu form plastycznych – tworzącą ciągle zmienną aurę (...). Rekwizyt lub dźwięk dają znaczenia, poprzez które można czasem wyrazić więcej, niż wypowiedzieć.”⁴

W przykładzie wyjątkowej formy artystycznej *Repliki* Szajna zrealizował w pełni założenia utworu noszącego znamiona dzieła totalnego. Kompozycja wypełniała całą przestrzeń, widz zostawał wprowadzony do środka i stawał się aktorem dramatu. *Replika*

w swojej pierwszej wersji z 1971 roku, to dzieło wykraczające poza wszelkie normy ówczesnych zdarzeń teatralnych – dziś nazwane zostałoby *environment* z elementami *performance*. Sam autor nie zastosował określenia spektakl a „kompozycja przestrzenna”⁵. Szajna przywiózł do Edynburga jedynie koncepcję, szkic. Dzieło narodziło się na oczach publiczności zgromadzonej w białej sali Galerii Demarco. Wśród stosu śmieci, starych butów i okaleczonych kukieł – na usypanej wokół ziemi powstał *assemblage*. Gerd Wielhaber z *Frankfurter Allgemeine Zeitung* napisał: *Replika* – sceniczna kompozycja Szajny, wymyka się wszelkiej krytycznej ocenie zachodnioniemieckiego recenzenta, postawionej wobec niemego milczenia, ewokującego requiem.”⁶

Te mocne słowa niemieckiego recenzenta stanowią podkreślenie wyzwania dla konserwatora, kuratora, ale też odbiorcy, postawionego naprzeciw dzieła totalnego – tu: *environmentu Replika* Józefa Szajny. Powtórna aranżacja takiego typu dzieła jest również powtórnią jego kreacją. Zachowanie pełni tożsamości jest jednoznaczne z ochroną kontekstu – całej skomplikowanej konstrukcji materialnej i znaczeniowej, w tym relacji elementów dzieła sztuki z przestrzenią jego ekspozycji oraz elementami sensualnymi: światłem, dźwiękiem, nastrojem panującym w miejscu ekspozycji. Szeroko rozumiana atmosfera miejsca determinuje to co najważniejsze: wrażenie, jakie wywołuje dzieło w odbiorcy. Zachowanie ulotnego, wymykającego się definicjom wrażenia, może się dokonać jedynie przy całkowitej sumie wszystkich współczesnych metod dokumentacyjnych, jakimi dysponują środowiska profesjonalne. Wynikiem tych starań jest ponowne uobecnienie dzieła sztuki, w wiernej zamysłem twórcy formie.

Dokumentacja dzieła - praktyka instytucjonalna

W 1950 r. ICOM – CIDOK (International Committee for Documentation of the International Council of Museums) zainicjował forum dyskusji i wymiany wiedzy odnośnie ochrony kolekcji dziedzictwa kultury.⁷ Cel i charakter tworzenia, przechowywania i rozpowszechniania modelu dokumentacji opracowanego przez CIDOK opiera się na logicznej i spójnej definicji dzieła w obszarze danej dyscypliny, elastyczności wykorzystywania zebranych informacji w tworzeniu modeli decyzyjnych i zapewnienie możliwości maksymalnej wymiany danych w środowiskach profesjonalistów.

Określono pięć podmiotów, dzięki którym relacjom można definiować i dokumentować pełne spektrum materialnej i niematerialnej twórczości człowieka: Ludzie, Miejsca, Przedmioty, Zdarzenia i Idee. Ten koncepcyjny w charakterze model definiowania dzieła służy w kolejnym kroku tworzeniu logicznej struktury, która pozwala zindywidualizować ogólne podmioty składające się na dzieło i określić ich przynależność. Następnie powstaje konkretna, drobiazgowa baza danych zawierająca rzeczywiste informacje na temat dzieła.⁸

Formy dokumentacji wykorzystują najnowsze technologie: dokumentacja wirtualna, wykorzystywanie efektów 3D wideo i skanerów, fotografia panoramiczna⁹ oraz realizowana przez Sammlung Moderne Kunst w Pinakothek der Moderne w Monachium od 2002 roku metoda pomiarów geodezyjnych.¹⁰ Jest to metoda zaadaptowana dla prowadzenia prac dokumentacyjnych dzieł sztuki o charakterze przestrzennym, złożonych z wielu elementów. Dokumentacji podlegają parametry dzieła składające się na plany przestrzenne podłogi wraz z różnorodnymi rzutami przestrzennymi jego elementów. Wynik pomiarów składa się na niezwykle precyzyjną bazę dla przyszłych re-instalacji dzieła, która wzbogaca inne metody rejestracji o nieocenione informacje dotyczące relacji przestrzennych między poszczególnymi elementami dzieła z dokładnością do jednego milimetra.

Różne instytucje kultury w odmienny sposób podchodzą do dokumentacji i archiwizacji danych w zależności od różnych celów, koncepcji i metod technicznych. Pełne znaczenie tych strategii staje się oczywiste w kluczowym momencie życia dzieła sztuki – podczas wystawy. Konkretnie programy opracowywane przez naukowców, konserwatorów i artystów mają na celu wyartykułowanie odpowiedzi na palące pytania: jak eksponować dzieła o skomplikowanej strukturze, związane z konkretną przestrzenią, zawierające elementy zakładające interakcję z odbiorcą, w końcu – jak prezentować dzieła zawierające elementy performatywne.¹¹

Gunnar Heydenreich w tekście „Documentation of Change – Change of Documentation”¹² proponuje nową strukturę, która ma za zadanie konstituować różnorodne wymagania stawiane dziś dokumentacji przy jednoczesnej różnorodności form jakie przyjmuje. Opisuje sposoby dokumentowania wszelkich aspektów

wynikających z charakteru dzieła m.in. ruch, dźwięk, przestrzeń, światło itp. podążając jednocześnie za najnowocześniejszymi dokumentalnymi rozwiązaniami technicznymi. Heydenreich określa różne kategorie dokumentacji oraz wynikające z nich różne funkcje i cele: – dokumentacja powstająca w związku z kreowaniem danego dzieła sztuki do konkretnej przestrzeni lub nabyciem istniejącego dzieła przez instytucję; dokumentacja powstająca w związku z wypożyczeniem dzieła; dokumentacja powstająca w związku z konserwacją-restauracją dzieła; dokumentacja powstająca w związku z projektami badawczymi.¹³⁾

Wielo-medialne dzieło sztuki – istota - kontekst

Zachowanie tożsamości dzieła o tak skomplikowanej strukturze materialnej i ideowej oraz silnym ładunku emocjonalnego, autorskiego przekazu, stanowi poważne wyzwanie dla opiekuna i konserwatora. Szeroko zakrojone, udokumentowane badania okoliczności, w jakich powstawało dzieło, warunków, w jakich było eksponowane oraz kontekstu kulturowo-historycznego jego autorskiej interpretacji, stanowią jedyną drogę do rekonstrukcji rozległych treści wpływających na kształt danego dzieła.¹⁴⁾ Ochrona i upowszechnianie dzieł sztuki totalnej, integrującej różne media powinna sprostać oddaniu ich istoty i nawiązać do uwarunkowań wizualnych współczesnego odbiorcy, ponieważ są one źródłem nowych stanowisk, stylów przeżywania i relacjonowania rzeczywistości. Dzisiejszy odbiór twórczości Szajny jest przykładem ograniczenia całego *spectrum* znaczeń na rzecz jednostronnej, obozowej interpretacji.

Niezwykle dużo w kwestii dokumentacji dzieł integrujących różne media zostało osiągnięte w ostatniej dekadzie, jednakże nadal ów problem stanowi wyzwanie – szczególnie wobec dzieł noszących znamiona integracji i syntezy sztuk. Przytoczony tu przykład spuścizny twórczej Józefa Szajny jest tego wyraźnym sygnałem. Dzieła Szajny nigdy nie były interpretowane niezgodnie z zamierzeniem twórcy – były i są interpretowane w sposób **niepełny**. To wystarczy by ważny element dziedzictwa kulturowego stał się trudny, niezrozumiały i powoli zapominany. Bariera zmieniającego się kontekstu kulturowego wymaga podjęcia nowych środków dla uczynienia i popularyzacji niektórych zjawisk kultury, do których bez wątpienia należy dorobek twórczy Józefa Szajny. Sztuka Szajny potrzebuje odpowiedniej oprawy, uaktualnionego kontekstu, uwspółcześnienia przekazu. Nawiązanie kontaktu z widzem, którego istotą jest dialog, jest dziś priorytetem, podobnie jak otwarcie przestrzeni interpretacji na wartości i aspekty, które są nowe. Potrzebna jest zgoda na kierowanie się własnymi preferencjami i intuicją, zmiana stereotypu myślenia – przyzwolenie na odbiór pozaintelektualny: czyli to, o co apelował Szajna.

Konkluzja

Powstające dziś koncepcje przyszłej roli muzeum jako łącznika między intensywnie przeistaczającym się światem wartości estetycznych, potrzebami wyrazowymi artystów, zmieniającą się świadomością odbiorców sztuki a rolą opoki dla materialnego i niematerialnego dziedzictwa światowej kultury, są fundamentalne dla ochrony tożsamości skomplikowanych dzieł syntetyzujących różne dziedziny twórczości. Dokumentacja jest jedyną drogą by uniemożliwić zlekceważenie, zaniedbanie i nieodwracalne zniszczenie istoty dzieł sztuki budujących dziedzictwo naszej cywilizacji.

PRZYPISY

¹ Niniejszy tekst powstał w wyniku współpracy autorki z Prof. Iwoną Szmelter: kierownikiem Pracowni Konserwacji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Obiektów Sztuki Nowoczesnej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Interdyscyplinarnej Pracowni Konserwacji Sztuki Nowoczesnej w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.; stanowi skrócony opis projektu badawczego dotyczącego modelu opieki muzealno-konserwatorskiej nad syntezą sztuk (sztuką totalną) na przykładzie spuścizny artystycznej Józefa Szajny.

² Andrzej Piątek, „Szukanie w wyobraźni. Rozmowa z J. Szajną,” *Nowiny*, nr 16 (1980): 4.

³ Teoretyczna podstawa rozumienia funkcji scenografii teatralnej zawarta została m.in.: Józef Szajna, „O nowej funkcji scenografii,” *Życie literackie*, nr 43 (1962): 10.

⁴ Fragment wypowiedzi Józefa Szajny, zawartej w: ———, „Problem teatru,” *Teatr*, nr 11 (1965): 10.

⁵ Halina Bartczak, cyt. za: „Kalendarium życia i twórczości,” w: Józef Szajna i jego świat, red. Bożena Kowalska (Warszawa: Hotel Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 2000), 209.

⁶ Gerd Wielhaber, cyt. za: „Kalendarium życia i twórczości,” w: Józef Szajna i jego świat, red. Bożena Kowalska (Warszawa: Hotel Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 2000), 209.

⁷ Więcej informacji odnośnie genezy i historii inicjatywy: <http://cidoc.mediahost.org>.

⁸ Źródło: http://cidoc.mediahost.org/archive/data_model/guide.txt.

⁹ Zagadnienie tej formy dokumentacji jak również wizualizacji optymalnie realizującej potrzeby wielowymiarowego dzieła sztuki szczegółowo naświetlone zostało w: Ulrike Baumgart, „Visualization and Documentation of Installation Art,” w: *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, red. Tatja Scholte i Glenn Wharton (Amsterdam: Amsterdam University Press - RCE Publications, 2010), 173 – 83 oraz: *What's the meaning of VR photography/VR panoramas?*; www.inside-installations.org/research/detail/php?r_id=488&ct=3d_registration; www.art-documentation.com.

¹⁰ Geneza tej metody, uzasadnienie oraz szczegóły techniczne oparte na przykładach zawarte zostały w: Maike Grün, „Coordinates and Plans: Geodetic Measurement of Room Installations. Method and experience gained at the Pinacothek der Moderne, Munich,” w: *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, red. Tatja Scholte i Glenn Wharton (Amsterdam: Amsterdam University Press – RCE Publications, 2010), 185 – 94.

¹¹ W marcu 2011 r. w Porto odbyło się sympozjum dotyczące m.in. tego zagadnienia. Zorganizowane zostało przez Uniwersytet w Porto oraz Cultural Heritage Agency (Holandia) we współpracy z Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Hiszpania). Seminarium było częścią europejskiego projektu PRACTICs. (Practices, Research, Access, Collaboration, Teaching In Conservation of contemporary art). Por. <http://incca.org/practics-access2ca/804-access2ca-seminar-porto>.

¹² Gunnar Heydenreich, „Documentation of Change - Change of Documentation,” w: *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, red. Tatja Scholte i Glenn Wharton (Amsterdam: Amsterdam University Press - RCE Publications, 2010), 155-71.

¹³ Ibid., 162.

¹⁴ Frederika Huys, *A Methodology for the Communication with Artist*, 2000, www.incca.org/artist-participation/296-huysarticlecommunicationwithartist. *Scenario for Artist's Interviews*, 1999; www.incca.org/artist-participation/302-scenario-for-artists-interviews-1999. *INCCA Guide to Good Practice. Artist Interviews*, 2002, www.incca.org/artist-participation/299-inccaguidetogoodpracticeartistinterviews. Cornelia Weyer i Gunnar Heydenreich, „From Questionnaires to a Checklist for Dialogues,” w: *Modern Art. Who Cares?*, red. Ysbrand Hummelen i Dionne Sille (Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999), 385-88.

BIBLIOGRAFIA

- Baumgart, Ulrike. „Visualization and Documentation of Installation Art.” W: *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, red. Tatja Scholte i Glenn Wharton, 173-83. Amsterdam: Amsterdam University Press - RCE Publications, 2010.
- Grün, Maike. „Coordinates and Plans: Geodetic Measurement of Room Installations. Method and experience gained at the Pinacothek der Moderne, Munich.” W: *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, red. Tatja Scholte i Glenn Wharton, 185-94. Amsterdam: Amsterdam University Press - RCE Publications, 2010.
- Heydenreich, Gunnar. „Documentation of Change – Change of Documentation.” W: *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, red. Tatja Scholte i Glenn Wharton, 155-71. Amsterdam: Amsterdam University Press - RCE Publications, 2010.
- „Kalendarium życia i twórczości.” W: *Józef Szajna i jego świat*, red. Bożena Kowalska, 209. Warszawa: Hotel Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 2000.
- Piątek, Andrzej. „Szukanie w wyobraźni. Rozmowa z J. Szajną.” *Nowiny*, nr 16 (1980): 4.
- Szajna, Józef. „O nowej funkcji scenografii.” *Życie literackie*, nr 43 (1962): 10.
- . „Problem teatru.” *Teatr*, nr 11 (1965): 10.
- Weyer, Cornelia i Gunnar Heydenreich. „From Questionnaires to a Checklist for Dialogues.” W: *Modern Art. Who Cares?*, red. Ysbrand Hummelen i Dionne Sille, 385-88. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.

Osobliwości ikonografii w twórczości Juwenaliusza Mokryckiego i Jerzego Nowosielskiego: aspekt filozoficzny i teologiczny

Natalia Kostiv

Pod koniec dwudziestego wieku na Ukrainie ponownie zaczęto interesować się sztuką sakralną. Od czasu odzyskania niepodległości przez państwo ukraińskie zaczęto aktywnie odnawiać stare budowle sakralne i budować nowe. Potrzeba było więc malarzy, którzy, mając podstawową wiedzę swoich poprzedników, mogliby wyposażać świątynie zgodnie z najlepszymi tradycjami Kościoła. Współcześni ukraińscy artyści zwrócili uwagę przede wszystkim na tych artystów, którzy pochodzili z Ukrainy i zachowali tradycję malowania ikon. Na tej podstawie stworzyli ikonę nowoczesną, zwracając się do sztuki abstrakcyjnej. Takimi wybitnymi przedstawicielami sztuki ikonograficznej byli Juwenalusz Mokrycki, który w swojej twórczości był konserwatywny i stosował bizantyjski styl ikonografii oraz Jerzy Nowosielski, który odwrotnie – potrafił wziąć z bizantyjskiej ikonografii to co najlepsze, połączyć to ze sztuką abstrakcyjną i stworzyć nową ikonę. W związku z tym obaj artyści, żyjący w tym samym czasie, zasługują na uwagę badaczy. Na przykładach ich ikon oraz technik stylistycznych i kierunków można nauczać nowe pokolenie malarzy.

W drugiej połowie dwudziestego wieku w sztuce kościelnej odrodziły się dawne tradycje i za pomocą nowych środków ekspresji powstała nowa ikona, dostosowana do nowych zainteresowań i potrzeb ludzi. Szczególną rolę tutaj odegrali ci malarze ikon, którzy mieli korzenie ukraińskie. Wcześniej na Ukrainie nie zaszły żadne zmiany w ikonografii. Można powiedzieć, że sztuka sakralna stopniowo zanikała a powodem tego była polityka komunistycznego reżimu. W Europie Zachodniej, artyści którzy byli na emigracji okazywali duże zainteresowanie ukraińskimi ikonami i ikonografią w szczególności. Artystom nie tylko udało się zachować ukraińskie tradycje, zwyczaje i kulturę, ale także przekazać nową wizję swoich narodowych skarbów kultury, a szczególnie ikon. Ukraińscy artyści tacy jak Petro Chołodnyj, Swiatosław Hordyński, Juwenalusz Mokrycki, Jerzy Nowosielski, Hryhorij Planczak, Krystyna Dochwat i wielu innych przedstawili światu piękno i majestat ukraińskiej ikony.

Wśród wyżej wymienionych artystów ważne miejsce w dziedzinie ikonografii w drugiej połowie dwudziestego wieku zajmują J. Mokrycki i J. Nowosielski. Właśnie o ich kierunkach stylistycznych, sposobach wykonania i rozumieniu ikony będzie mowa w niniejszym artykule. Obaj artyści przez sztukę bizantyjską znaleźli własne style ikonograficzne, które mogą wydawać się całkowicie przeciwstawne co do sposobu wykonania. Jednak obaj bardzo dobrze wzajemnie się uzupełniają i pomagają współczesnemu widzowi lepiej zrozumieć dogmaty chrześcijańskie. Na pierwszy rzut oka twórczość obu malarzy, stosunek do pisania ikon i interpretacja ikonografii przez Mokryckiego i Nowosielskiego są zupełnie inne, jeśli nie przeciwstawne. Mimo to, obaj artyści mają wiele wspólnych cech, które łączą ich mocno i uzupełniają się wzajemnie.

Juwenalusz Mokrycki (1911-2002) należy do ikonografów drugiej połowy dwudziestego wieku, którzy w swej twórczości stosowali kanoniczne podejście do

tworzenia ikon. Od wczesnych lat Mokrycki postanowił poświęcić swoje życie Bogu, nie tylko jako mnich i kapłan, ale także jako malarz. Pomógł mu w tym zwierzchnik Ukraińskiego Kościoła Greckokatolickiego Andrej Szeptycki, który zauważył talent chłopca i zalecił mu studiować w szkole ikonograficznej zakonu studytów pod przewodnictwem Bazylego Diadyniuka. Podczas studiów w szkole uczniowie kilkakrotnie zwiedzali Muzeum im. Andreja Szeptyckiego (to ten sam, którego tak entuzjastycznie wspominał Nowosielski), studiowali ukraińską ikonę oraz skupiali się na sztuce bizantyjskiej. Podczas letnich praktyk młodzi malarze ikon pomagali w ozdobienu wnętrza i fasady kościoła klasztornego w Uniowie.¹

Niestety z powodu wojny Mokrycki i Nowosielski nie skończyli swoich studiów, ale dzięki talentowi i pracowitości oboje artyści samodzielnie opanowali sztukę oraz znaleźli swoje znaczące miejsce w świecie. Niewątpliwie II wojna światowa wpłynęła na twórczość artystów w różny sposób. Mokrycki w związku z sytuacją wojenną musiał opuścić Ukrainę i emigrować najpierw do Niemiec – przez obóz dla uchodźców, a potem do Rzymu. Tu miał okazję głębiej zapoznać się ze sztuką zachodnioeuropejską. Znajomi Mokryckiego wspominali, że malarz odwiedzał wiele muzeów, zwłaszcza we Włoszech oraz czytał książki o sztuce (zachowała się jego duża biblioteka). Wydarzenia II wojny światowej bezwzględnie wpłynęły i na J. Nowosielskiego. Bo to właśnie z powodu wojny artysta nie mógł wrócić po leczeniu do Lwowa, żeby kontynuować pracę nad wystrojem cerkwi w Bolechowie. Właśnie Lwów, a szczególnie Muzeum Narodowe im. Andreja Szeptyckiego (ukraińskie ikony), stały się ważnym miejscem kształtowania się jego osobowości twórczej. Pomimo wydarzeń wojennych Nowosielski kontynuował studia w Krakowie.

J. Mokryckiego zmuszony został do opuszczenia ojczyzny. Artysta udał się do Niemiec, potem do Włoch i Kanady. Mimo trudnych warunków związanych z wojną i emigracją o. Juwenaliusz w każdej wolnej chwili nie przestał rysować. Mokrycki pracował jako malarz w Niemczech Zachodnich w latach 1948-1950. Napisał ikony dla kaplicy klasztoru w Buke, ikonostas w modlitewni sióstr benedyktynek w Kurelii-Lugano w Szwajcarii w latach 1953-1954; we Włoszech w 1950-1955 narysował ikonostas dla Ojców Bazylianów w Rzymie w 1952-1954 roku, od 1976 roku rozpoczął pracę nad ikonostasem w klasztorze Studytów w Castel Gandolfo oraz w 1980 roku odrestaurował dla kościoła parafialnego w Fumone ikonę Matki Bożej Nieustającej Pomocy, którą złodzieje poniszczyli i porabiali; napisał całuny dla kościołów w Liège, w Belgii i w Melbourne w Australii. W Kanadzie, gdzie przebywał w latach 1956-63, napisał dwie ikony dla kościoła w Brantford, Ontario i inne mniejsze dzieła. W roku 1964, J. Mokrycki wrócił do Rzymu, gdzie rozpoczął pracę nad ikonostasem dla katedry św. Zofii. Podczas pobytu w Rzymie o. J. Mokrycki wykonał we współpracy z Chrystoforem Kucem ikonostas dla Studionu, niedaleko Rzymu, dwie ikony dla Kolegium św. Józafata i kilka ikon dla Uniwersytetu św. Klemensa Papieża. Kolejnych kilka ikon napisał na zamówienie zwierzchnika Ukraińskiego Kościoła Greckokatolickiego Józefa Ślipyja. Pod koniec lat osiemdziesiątych o. Juwenaliusz powrócił do Kanady i nadal nieustannie pracował nad pisaniem nowych ikon. Warto wspomnieć jeszcze jedną niezwykle ambitną pracę o. Juwenaliusza – ikonostas w katedrze Świętej Rodziny w Londynie.² W 1990 roku po długiej rozłące z ojczyzną o. Juwenaliusz odwiedził rodzinny kraj i podarował kilka ikon, które obecnie znajdują się w klasztorach w Uniowie, Zarwanicy, Hoszowie oraz w cerkwi Michała Archanioła we Lwowie.

Mokrycki długo ćwiczył się w kopiowaniu ikon. Właśnie kopiowanie i prace konserwatorskie ze starymi ikonami pomogły o. Juwenaliuszowi wypracować własny styl, który jest jego filozoficzną i teologiczną wizją. Jego ikony są stylowo bardzo bliskie galicyjskim ikonom XVI-XVII wieku oraz bizantyjskiej i ruskiej ikonografii. Ale mimo, że są one bliskie stylowi bizantyjskiemu, są one od niego różne. Z ikon Mokryckiego można odczytać wizję i rozumienie sztuki sakralnej artysty, który żył i myślał w dwudziestym wieku, a także wpływ Bizancjum, sztuki Europy Zachodniej, jak również jego własne filozoficzne i teologiczne rozumienie i interpretację przedstawiania ikonografii.

W książce *Sztuka ukraińskiej diaspory* badacz Dmytro Stepowyk pisze, że „w stylu wykonania one są zbliżone z ukraińsko-galickimi ikonami renesansowymi drugiej połowy XVI – pierwszej połowy XVII wieku. Ich bizantyjska podstawa uzyskała pod pędzlem J. Mokryckiego wyjątkowe ciepło i delikatność, które były charakterystyczne dla sztuki renesansu.”³ Zauważa on, że ikony Mokryckiego nie męczą widza, a pozwalają mu się rozluźnić i skupić na modlitwie: „Nie ma tu żadnego napięcia i nadmiernej

podniosłości, które wywołują dawne bizantyjskie ikony. Duchowość, siła sugestii ikony są oparte na rejestrach miłosierdzia i miłości. W starannie przedstawionym obrazie Marii z Dzieciątkiem Jezus artysta rozpoznaje głównie Odigitrię. Znajduje to potwierdzenie w kompozycji i wszystkich środkach wyrazalnych. Jednak to jednocześnie i Madonna, jej twarz z regularnymi cechami (bliskimi dla oczu Europejczyków), jej szczupła określona sylwetka.”⁴

Ikonograf o. Juwenaliusz odrzucił w swych ikonach jakiegokolwiek innowację, które rozpowszechniły się w dwudziestym wieku i są popularne do dzisiaj. Mokrycki traktował ikonę jako modlitwę, post, przygotowanie duchowe i – co najważniejsze – jako relację z Bogiem. Uważa, że tylko wtedy, gdy człowiek skupi się na ikonie i religii, może osiągnąć pewny wynik. O tym w latach dziewięćdziesiątych pisał o. Juwenaliusz w liście do badaczki z Muzeum Narodowego we Lwowie Iryny Gah: „Zadaniem ikony jest uwolnienie widza od tego świata ziemskiego i wskazanie szlaku do świata wyższego. Oczywiście, ikonograf musi być kimś więcej, niż tylko artystą. On musi brać aktywny udział w życiu kościoła, być człowiekiem modlitwy. Jest to najlepszym przygotowaniem do jego celowo świętej sprawy.”⁵ Malarz ikon uważa się za narzędzie w rękach Boga i dlatego nie podpisuje ikony. Nigdy nie przyjdzie mu myśl, aby dać ikonie swoje oblicze, jak to często bywa w sztuce zachodniej. Dla niego najważniejszą nagrodą będzie to, że jego ikonie po konsekracji kościoła Bóg udzieli cudownej mocy. Również z tego listu dowiadujemy się, że zaczynając pisać ikony, artysta z szacunkiem schyla głowę przed Panem w modlitwie: „Boże, oczyść i oświeć duszę twego niegodnego sługi, prowadź jego rękę tak, żeby mogła godnie i odpowiednio przedstawić świętą ikonę.”⁶

W ikonach Mokryckiego jest ciepło, które pięknie łączy kolory ikon. Złote tło ikony nie jest jednolite, lecz różni się światłością. Jako podstawę kolorystyki ikon Mokrycki wybrał „złoty system”, który bardzo wyraźnie jest przedstawiony w ikonostasie katedry św. Zofii w Rzymie, Włochy. Tutaj „złoty system” w ikonach o. Juwenaliusza doskonale uzupełnia wewnętrzną przestrzeń świątyni, a mianowicie mozaikę Swiatosława Hordyńskiego, który również prawie wszystkie malowidła ściennie w katedrze wykonał na złotym tle. Dzięki temu rozwiązaniu wewnątrz świątyni jest wypełnione światłem oraz jaskrawymi kompozycjami.⁷ Wszystkie ikony artysty są dokładnie i wyraźnie określone w najdrobniejszych szczegółach. Milimetr po milimetrze Mokrycki małymi gładkimi pociągnięciami pędzla pokrywał temperą deskę w taki sposób, żeby pociągnięcia się nakładały. Tylko wtedy, kiedy o. Juwenaliusz robił złote tło, posługiwał się szerszymi pociągnięciami pędzla. W ten sposób różne odcienie, które ożywiają ikonę, nadają jej wewnętrzne światło. W kolorowej paletce o. Juwenaliusza dominują kolory nasycone: czerwone, niebieskie, zielone. Artysta zawsze ściśle przestrzegał zasad ikonografii. Jego paleta kolorów była nasycona, jaskrawa, bogata i z niezwykle cienkimi przejściami tonalnymi.

Generalnie ikony Mokryckiego wyróżniają się tym, że artysta potrafił wchłonąć i połączyć w swoich pracach wszystko to, co przez wiele wieków było najlepsze w ukraińskiej ikonie oraz ponownie przemyśleć, a następnie podać przez pryzmat czasu, własny artystyczny smak i wizję. Wszystkie swoje ikony artysta pisał temperą na drewnie i złocił tło. Tylko dla Katedry Świętej Rodziny w Londynie o. Juwenaliusz zrobił wyjątek i wykonał ikonostas olejem. Zdecydował się zmienić technikę ze względu na dużą wilgoć panującą w katedrze.

Powróćmy teraz do postaci J. Nowosielskiego. Z wyżej przytoczonych słów o Mokryckim można wyprowadzić analizę porównawczą z Nowosielskim dotyczącą kształtowania się jego twórczej osobowości. J. Nowosielski (1923-2011) urodził się w Krakowie. Jego matka była Polką, katoliczką obrządku łacińskiego, zaś ojciec był Łemkiem z pochodzenia i unitą. Pomogło to potem artyście, bo pracował on nad wystrojem zarówno kościołów rzymskokatolickich, jak i cerkwi prawosławnych.

Ważnym wydarzeniem w życiu Nowosielskiego stały się w latach 1937-1939 odwiedziny Ławry w Poczajowie i ukraińskiego Muzeum we Lwowie, gdzie zobaczył bogatą kolekcję ikon. Spotkanie ze wschodniogalicyską ikonografią zrobiło na przyszłym artyście niezapomniane wrażenie i na zawsze określiło jego późniejsze artystyczne poszukiwania. Właśnie sam Nowosielski w rozmowie ze Zbigniewem Podgórzeckim wspomina: „[...] w muzeum we Lwowie spotkałem się z ikonami. Wrażenie było tak silne, że tego spotkania z nimi nigdy nie zapomnę. Patrzyłem i po prostu czułem fizyczny ból, zawróciła mi się głowa, tłumił się oddech w piersiach, nogi się pode mną ugiwały, nie mogłem przejść z jednego pokoju do drugiego. To były pierwsze w moim życiu arcydzieła

sztuki, działanie których doświadczyłem bezpośrednio, nie przez reprodukcje lub fotografie.”⁸ Malarz był także zaskoczony dużą liczbą arcydzieł o światowym znaczeniu, które znajdowały się w Muzeum Narodowym im. Andreja Szeptyckiego: „Takiego poziomu sztuki nigdy wcześniej nie widziałem – ani w Krakowie, ani w Warszawie – nie widziałem! ... a tam, we Lwowie moja świadomość obudziła po prostu ogromna ilość ikon, które były pierwszorzędnymi dziełami sztuki. I tylko wtedy to doświadczenie naprawdę zdecydowało o mojej drodze życiowej.”⁹

W ciągu całego życia Nowosielski niejednokrotnie wspominał w swoich wywiadach i rozmowach o tym, jak podróż do Lwowa pomogła mu wybrać jego życiowy szlak. Właśnie ikony w Muzeum Narodowym im. Andreja Szeptyckiego pomogły Nowosielskiemu w poszukiwaniu własnego stylu. „Znowu, tym razem już dość jasnie i wyraźnie, zrozumiałem swoje artystyczne powołanie, a poza tym raz na zawsze ukształtowała się moja wizja artystyczna. Wszystko, co w późniejszym życiu zrobiłem w malarstwie zaczyna się z mojego pierwszego kontaktu z ikonami we lwowskim muzeum. Stało się dla mnie drogowskazem, jak to mówią, na całe życie.”¹⁰

Jak już wspomniano, o. J. Mokrycki również był pod wrażeniem ukraińskiej sztuki sakralnej, z którą zapoznał się w muzeum Andreja Szeptyckiego. Z tego wynika, że zarówno Nowosielski jak i Mokrycki mieli podobne zainteresowania, które później odegrały istotną rolę w kształtowaniu ich artystycznej percepcji i wizji tego, jak powinna wyglądać ikona. Później badacz Aleksander Fedoruk napisał, że ukraińska ikona zaczerpnęła Nowosielskiego, ale to nie znaczy, że zapożyczył on oryginalny urok jej leksyki: fascynowała go wewnętrzna istota ikony, jej duchowość i filozofia, jej ogólny nastrój i założona w niej wewnętrzna energia.¹¹ Należy również wspomnieć, że w 1942 roku Nowosielski pojechał do klasztoru św. Jana Chrzyciela w pobliżu Lwowa i pracował nad malowaniem cerkwi w Bolechowie. Niestety, młody malarz zachorował i musiał wrócić do Krakowa.

Co widzimy w ikonach Nowosielskiego? W przeciwieństwie do o. Juwenalusza Mokryckiego wierzył on, że poprzez sztukę abstrakcyjną i nowe nurty artystyczne człowiek dwudziestego wieku może zobaczyć prawdziwe piękno ikon oraz jej teologiczną i filozoficzną treść, które artysta przedstawia nam – świeckim widzom. Droga do ikony Nowosielskiego rozpoczęła się poprzez sztukę współczesną. Twierdził, że odrodzenie ikony zaczęło się dzięki rozwojowi sztuki abstrakcyjnej, co pozwoliło przedstawiać jej inny wymiar poza realistycznym, a także wyrazić doświadczenie wewnętrzne. W jednym z wywiadów malarz wspominał: „Zacząłem rozumieć ikonę tylko dzięki znajomości ze sztuką współczesną.”¹²

Mokrycki wierzył, że „bizantyjskie ikony, jak nasze, tak i wszystkie greckie – to są przede wszystkim symbole. Wszystko tu ma swoje symboliczne znaczenie. Oblicze świętego na ikonie jest całkowicie i wyłącznie skierowane ku Bogu. Małe usta, długi nos, wysokie czoło, duże oczy, które patrzą tak, jakby to byliśmy my. Ikonę charakteryzuje pionowość, kierunek do góry – do Boga. Dlatego w napisaniu ikon artysta wykorzystuje symbol, jak widzimy w tych pracach.”¹³ Natomiast Nowosielski odrzucał wszystkie symbole w ikonie. Mówił o nich: „Odrzucam wszystkie intelektualne spekulacje o symbolice ikon, ponieważ wydają mi się podejrzane. Jestem żywym artystą, który pisze ikony... A wiecie dlaczego w ogóle piszę ikony? Uważam, że Kościół chrześcijański osiągnął pewny fundamentalny sens sztuki w ogóle i powinniśmy go kontynuować. Jeśli artysta zdołał uchwycić fundamentalne znaczenie sztuki, niezależnie od tego, czy będzie dogmatycznie siedzieć w jakimś kościelnym schemacie, czy nie, czy będzie surrealistą czy abstrakcjonistą, on będzie wyrażać istotę rzeczywistości, która nie podlega podporządkowaniu spekulacyjnym operacji.”¹⁴

Nowosielski w sztuce sakralnej korzystał nie tylko ze znanej techniki pisania ikon – malarstwa temperą, ale również próbował eksperymentować z rozpowszechnionymi w owym czasie farbami syntetycznymi (akryl), a także z wyglądem zewnętrznym ikony. Na przykład pracując w technice tempery Nowosielski wykonał *Drogę Krzyżową* dla kościoła rzymskokatolickiego Ojców Franciszkanów Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny na Azorach w Krakowie. Artysta pozostawił tło ikony czyste (nie gruntował). Za pomocą tej techniki artysta skupił uwagę widza na głównych elementach, czyli drodze krzyżowej Jezusa Chrystusa, ponieważ to właśnie ofiara Bogocześnika i odkupienie ludzi od grzechu było powodem pierwszego przyjścia Syna Bożego. Nowosielski osiągnął założenia ikony poprzez kontrast z czystą (nie pokrytą farbą) częścią ikony a przedstawioną fabułą. Widzowi zdaje się, że akcja wychodzi poza granice ikony, a on sam jest w centrum

wydarzeń. Podobna fabuła była znana w sztuce bizantyjskiej. Często niewielka część kompozycji wychodziła na akre ikony (miecz, krzyż, włócznia itd.). Robiono to celowo, aby połączyć widza z fabułą ikony. J. Nowosielski wiedział o tym i był w stanie wykorzystać to w swoich pracach sakralnych.

Kolorowa paleta ikonograficznych obrazów Nowosielskiego jest bardzo specyficzna. Za pomocą dwóch lub trzech kolorów artysta tworzy ikonę, a nawet cały ikonostas (kaplica Wszystkich Świętych w prawosławnej cerkwi Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie). Jeśli uważnie zbadać ikonostas Kaplicy Wszystkich Świętych widzimy, że dominującym kolorem jest nasycona ultramaryna. Ten kolor wypełnia całą płaszczyznę ikonostasu, a wspierający kolor czerwony nadaje artystyczny wyraz całemu obrazowi ikony. Inną cechą ikonografii Nowosielskiego jest to, że artysta przedstawiał aureole nie w złotym tonie, a przeważnie w czerwonym, rzadziej żółtym lub innym. Ta praktyka kolorowych aureoli była dość rozpowszechniona na Bałkanach. To może sugerować, że Nowosielski dobrze znał tradycje prawosławnej ikonografii. W swojej ikonografii Nowosielski korzystał z żywych kolorów: czerwonego, niebieskiego, ochry, ciemnofioletowego i odcieni barw podstawowych. Nowosielski był utalentowanym kolorystą. Miał delikatne wyczucie koloru, ich wzajemnego oddziaływania nie tylko w zamkniętej przestrzeni obrazu, ale i z wnętrzem świątyni oraz wpływu koloru na podświadomość widza. Właśnie dlatego Nowosielski przy minimalnym wykorzystaniu kolorów osiągnął tak imponujący efekt.

Jeśli przypomnimy sobie prace Mokryckiego, ich dominującym kolorem jest złoty. Artysta przedstawia Jezusa Chrystusa, Bogurodzicę, wydarzenia z życia świętych i Ewangelię przede wszystkim na złotym tle. Często używa tego koloru także dla ubrań świętych. Dzięki złotu ikony artysty są podniosłe, jaskrawe, świąteczne i przyciągają uwagę widza. Najlepiej jest to widoczne w ikonostasie św. Zofii w Rzymie. Właśnie w tej świątyni „złoty system” Mokryckiego i mozaiki wewnątrz świątyni, zaprojektowane przez Światosława Hordynskiego, skutecznie uzupełniają wnętrze, tworząc podniosły klimat świątyni.¹⁵

W drugiej połowie dwudziestego wieku coraz większą uwagę poświęcało się stylowi ikon, mozaik i fresków z okresu Rusi Kijowskiej. Spowodowało to wykształcenie się dwóch tendencji: pierwsza to interpretacja sztuki bizantyjskiej w ramach starych systemów stylowych – właśnie to uczynił podstawą swojej dalszej pracy Mokrycki, a druga tendencja polega na tym, że artyści brali tylko schematyczną podstawę sztuki bizantyjskiej i na tej podstawie tworzyli nowoczesną, stylizowaną na współczesność ikonę, fresk, witraż czy mozaikę, co możemy obserwować w ikonografii Nowosielskiego. W drugiej połowie dwudziestego wieku ikonografia szybko wzbogaciła się za pomocą współczesnych środków wyrazu i technik ikonograficznych. Jak już wspominałam, popularne stały się ikony wykonane akrylowymi farbami, ikony na szkłe, na płytkach ceramicznych, wykorzystanie konstrukcji metalowych w ikonostasie. Ówczesni artyści lubili eksperymentować pisząc ikony i używali dla tworzenia ikon nowych materiałów. Właśnie do takich artystów należał Nowosielski. W drugiej połowie dwudziestego wieku w nowoczesnych kościołach stały się modne jednorzędowe ikonostasy – bardziej uproszczone niż w poprzednim okresie. Inne części tradycyjnego ukraińskiego ikonostasu (modlitwa, święta, prorocy, apostołowie) były przedstawiane na malowidłach ściennych. Możemy wyraźnie zobaczyć to u Mokryckiego: ikonostas św. Zofii w Rzymie,¹⁶ ikonostas dla oo. Bazylianów przy domu w Zarządzie Głównym oraz u Nowosielskiego: ikonostas w kaplicy Wszystkich Świętych w cerkwi prawosławnej Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie. Chociaż twórcze sposoby artystów się różnią, a nawet są przeciwstawne, jednak źródła ikonografii artystów pochodzą ze wspólnej dla obu bizantyjskiej i ruskiej tradycji.

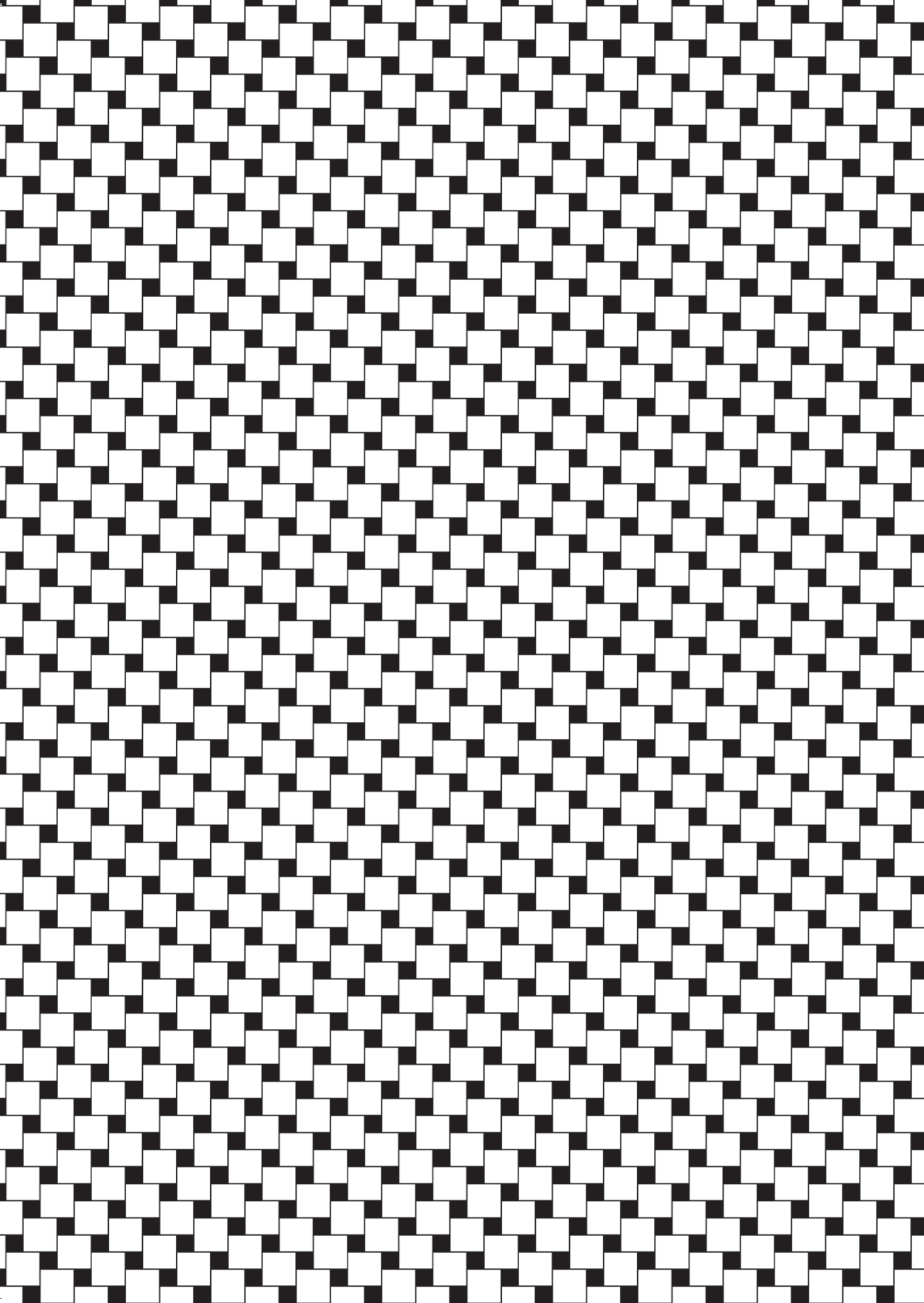
Obaj artyści zaczynając od sztuki bizantyjskiej wyprodukowali dwa całkowicie przeciwstawne, a jednak podobne style ikonografii. Mimo, że Mokrycki był konserwatywny i nie dopuszczał innowacji rozpowszechnionych w dwudziestym wieku, udało mu się wyróżnić. Jego wiedza na temat historii ikonografii oraz wykonywania restauracji dzieł sztuki pomogły mu, jednocześnie przestrzegając wszystkich reguł, rozwijać swój własny, indywidualny charakter pisma. Jerzy Nowosielski zapożyczył od sztuki bizantyjskiej głównie technologię ikonografii, kolorową paletę, natomiast starał się eksperymentować z budową kompozycji i fabuły. Nie bał się eksperymentować i łączyć wydawałoby się niepołączalne rzeczy: ikonografię i nowoczesną sztukę abstrakcyjną. Udało mu się osiągnąć wspaniałe rezultaty w sztuce sakralnej.

PRZYPISY

- 1 Anonim, *Ikonostas Soboru Svyatoyi Sofiyi v Rymi* (Rym 1979), 9.
- 2 Ibid.
- 3 Dmytro Stepovyk, „Suchasnyy ukrayinskyy ikonopys diaspory,” w: *Mystetstvo ukrayinskoyi diaspory. Povernuti imena*, t. 1, red. Fedoruk Oleksandr (Kyiv: Triumf, 1998), 62.
- 4 Ibid.,
- 5 Iryna Hakh, „Zhyttya, prysvyachene ikoni (do 90-litty z dnya narodzhennya otcia Yuvenaliya Mokrytskoho),” *Kyyivska tserkva*, nr 13-14 (2001): 140.
- 6 Ibid.
- 7 Dmytro Stepovyk, *Istoriya ukrayinskoyi ikony X-XX stolit* (Kyiv: Lybid, 2004), 107.
- 8 Zbihnev Podhuzhets, *Rozmovy z Jerzy Nowosielskim pro mystetstvo* (Kyiv: Tempora, 2011), 24.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.
- 11 Oleksandr Fedoruk, „Uroky Yuriya Novoselskoho,” *Artaniya: Almanakh* 1, (1995): 50.
- 12 Podhuzhets, *Rozmovy z Jerzy Nowosielskim pro mystetstvo*, 25.
- 13 Hakh, „Zhyttya, prysvyachene ikoni (do 90-litty z dnya narodzhennya otcia Yuvenaliya Mokrytskoho),” 140.
- 14 Podhuzhets, *Rozmovy z Jerzy Nowosielskim pro mystetstvo*, 113.
- 15 Stepovyk, *Istoriya ukrayinskoyi ikony X-XX stolit*, 107.
- 16 Oleh Sydor, *Sobor Svyatoyi Sofiyi v Rymi* (Kyiv-Rym: Relihiyne tovarystvo „Svyata Sofiya” dlya ukrayintsiv katolykiv, 2012), 71.

BIBLIOGRAFIA

- Anonim. *Ikonostas Soboru Svyatoyi Sofiyi v Rymi*. Roma 1979.
- Fedoruk, Oleksandr. „Uroky Yuriya Novoselskoho.” *Artaniya: Almanakh* 1, (1995): 50–52.
- Hakh, Iryna. „Zhyttya, prysvyachene ikoni (do 90-littya z dnya narodzhennya otcia Yuvenaliya Mokrytskoho).” *Kyyivska tserkva*, nr 13-14 (2001): 140-43.
- Podhuzhets, Zbihnev. *Rozmovy z Jerzy Nowosielskim pro mystetstvo*. Kyiv: Tempora, 2011.
- Stepovyk, Dmytro. „Suchasnyy ukrayinsky ikonopys diaspory.” W: *Mystetstvo ukrayinskoyi diaspory. Povernuti imena*, t. 1, red. Fedoruk Oleksandr, 60-65. Kyiv: Triumf, 1998.
- . *Istoriya ukrayinskoyi ikony X-XX stolit*. Kyiv: Lybid, 2004.
- Sydor, Oleh. *Sobor Svyatoyi Sofiyi v Rymi*. Kyiv-Roma: Relihiyne tovarystvo „Svyata Sofiya” dlya ukrayintsiv katolykiv, 2012.



English Summaries

streszczenia angielskie

LESZEK BROGOWSKI

Margins, Minima, Media etc. The Political Meaning of Conceptual Art

This article focuses upon the issue of the political meaning of art. It discusses the possibility of making art political. It also attempts to define the ways in which political art functions and points out two ways: as undertaking a political topic or as a form which adopts a political meaning. The research field of the article is the period 1960-1980 when art was especially political, and conceptual art in particular. Even though conceptual art fairly rarely refers directly to politics, its political content has a deeper, philosophical character.

The article concentrates on the following aspects of art from the period 1960-1980:

1. The choice of the artist to occupy a position on the margin of society, contradicting the myth of the artist-genius, surrounded by glory, success and the recognition of society
2. The stance of the artist as the organiser of "artistic life": galleries, archives, festivals, exhibitions, etc.
3. The concept of art as a specific kind of research on reality, which would then allow art to be properly placed within a university structure and treat the teaching of it as a form of an artistic practice.
4. The analytic tendency to research media used by art.
5. Problematic issues relating to the body, which, contrary to dominating models, is present in many conceptual art projects.
6. The self-reflective stance of the artist towards art, a stance that aims to criticise the term and to confront the social artistic practice, which was a feature of artistic conflict during the period 1960-1980.

The conclusion points out one particular and at the same time, typical form of conceptual art which was the artist's book. This kind of book is political by its form and is an example of making discourse political by the way art acts, not necessarily by undertaking a political discussion.

The Museum of Józef Szajna and Synthesis of the Arts: Documentation Relating to the Context of Multi-media Works of Art - the Protection of His Ideas

The preservation of the identity of a complex work of modern art is a difficult challenge for the curator and conservator. The aim of this text is to demonstrate the preservation of a complex work of modern art, through the documentation of its context. The case study concerns the environment *Replika* created by Józef Szajna in 1971. The preparation of the documentation of the object is preceded by research intended to investigate and define the full significance of this sort of *Gesamtkunstwerk*.

The work of Szajna is an example of Total Art. The concept of his environment involves the combination of the material artwork and its message (including the use of readymades), the creation of a theatrical space with the use of lighting and a special atmosphere. The entire combination of the work is necessary in case of its re-exhibition.

Conservation through documentation is a solution to the problem of maintaining the authenticity of a work of art which displays features of a *Gesamtkunstwerk*. In the past museums or galleries were collections of material objects, while today they are collections of works of art distant from the traditional "fine arts" disciplines: hybrid, comprehensive works of art, including those partially or entirely ephemeral. This problem is followed by the issue of the presentation of works of art in a way which includes the ideological and social context and the Artist's creative individuality.

A lot has been achieved throughout the last decade as far as the issue of documentation of works of art integrating various media is concerned. The issue, however, is still a challenge for a conservator-curator. The documentation procedures are facilitated thanks to the creation of various initiatives' networks and further development of models, standards and tools as well as by the organisation of training sessions. The documentation forms that include various strategies for the protection of interdisciplinary and ephemeral works of art (reconstruction, re-enactment, emulation and reinterpretation) gradually enter the repertoire of methods used to protect world cultural heritage.

The language of Szajna's art gives full expression to this artist's total creative personality. The moment when a work of art that integrates various media is displayed again is a key test for the effectiveness of its protection strategies. This problem is followed by the issue of the presentation of an artwork in a way which includes the ideological and social context and the artist's creative individuality.

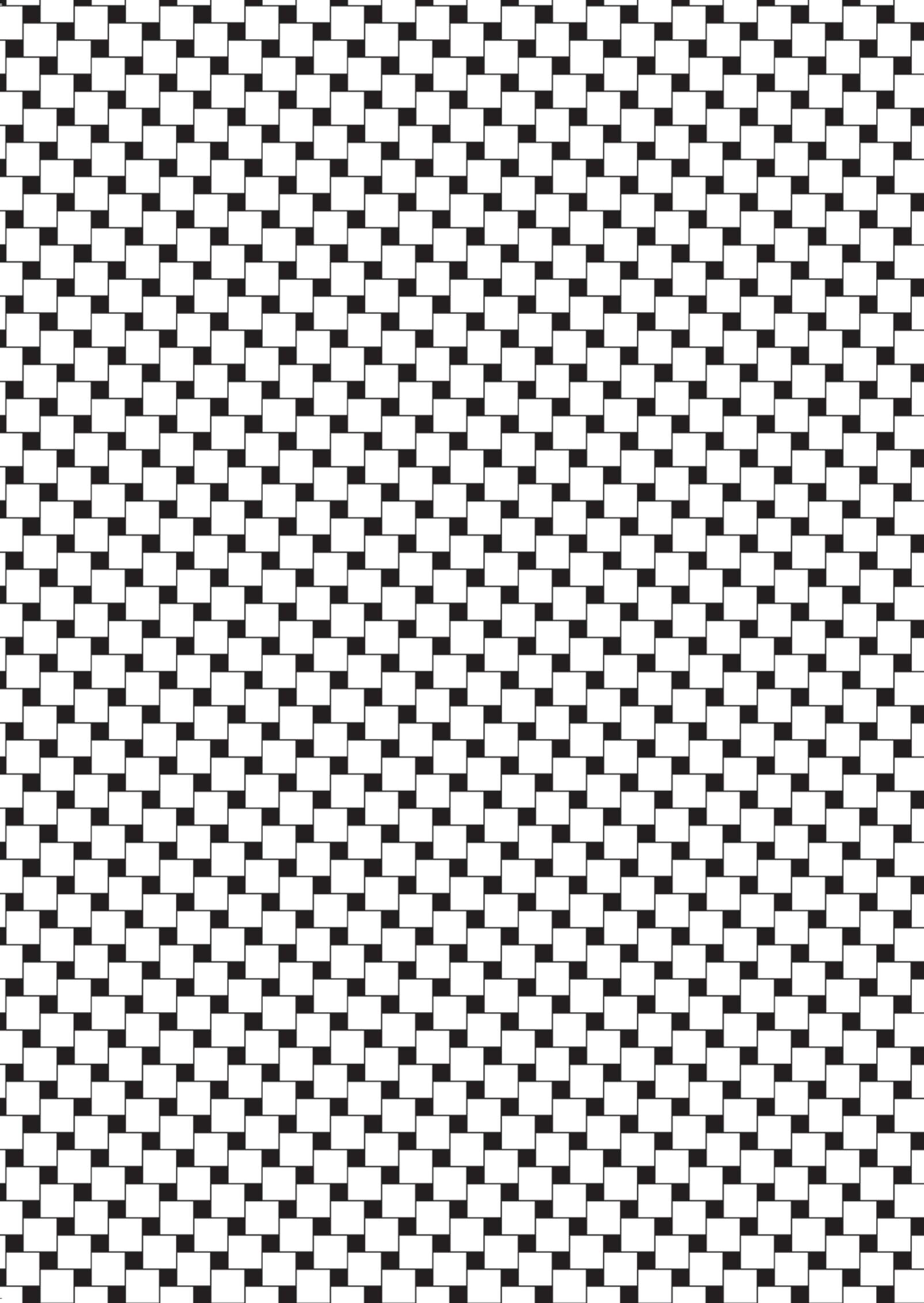
The documentation programs developed by scientists, conservators and artists show the ways to display works of a complex nature, connected with a given space and which aim to engage the viewer. The reception and interaction of the viewer must lead first to the emotional and then the intellectual levels. Its role in fulfilling the meaning of the work leads the viewer through free interpretation. In phenomenological interpretations, the reaction of the viewer is a component element of the work. Therefore is it important that the complex and multi-componential works are each time re-installed in accordance with the original intention of the author which is expressed in the documentation. In my work as conservator and curator I wish to show the necessity of treating the work and the means of preserving its integrity in an homogeneous manner.

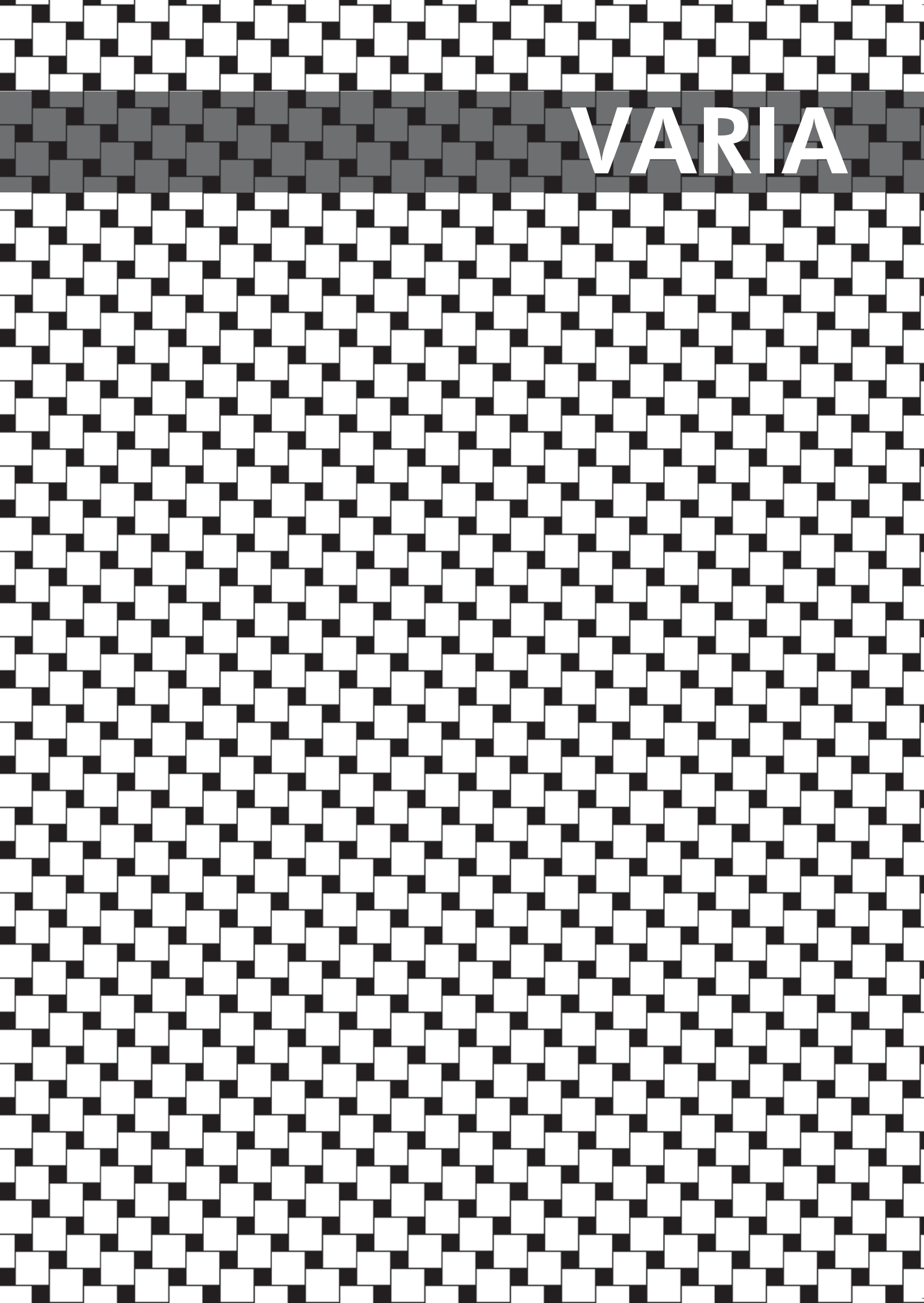
Special Features of Iconography in the Artistic Work of Juvenaly Mokrytsky and Jerzy Nowosielski: Philosophical and Theological Aspects

This article deals with the artistic work of two iconographers: Juvenaly Mokrytsky, a monk belonging to the Studite order who was born in Lviv, and Jerzy Nowosielski, who was born in Krakow. Both artists are vivid representatives of sacred art from the second half of the 20th century. The works of these artists are kept in many European countries and also in the USA. In particular, the iconography by J. Mokrytsky can be found in Greek Catholic temples in England, Italy, Germany, Argentina, USA, Canada, and Ukraine. The works by J. Nowosielski are situated in Catholic and Orthodox temples in Poland, Germany, France and also in private collections.

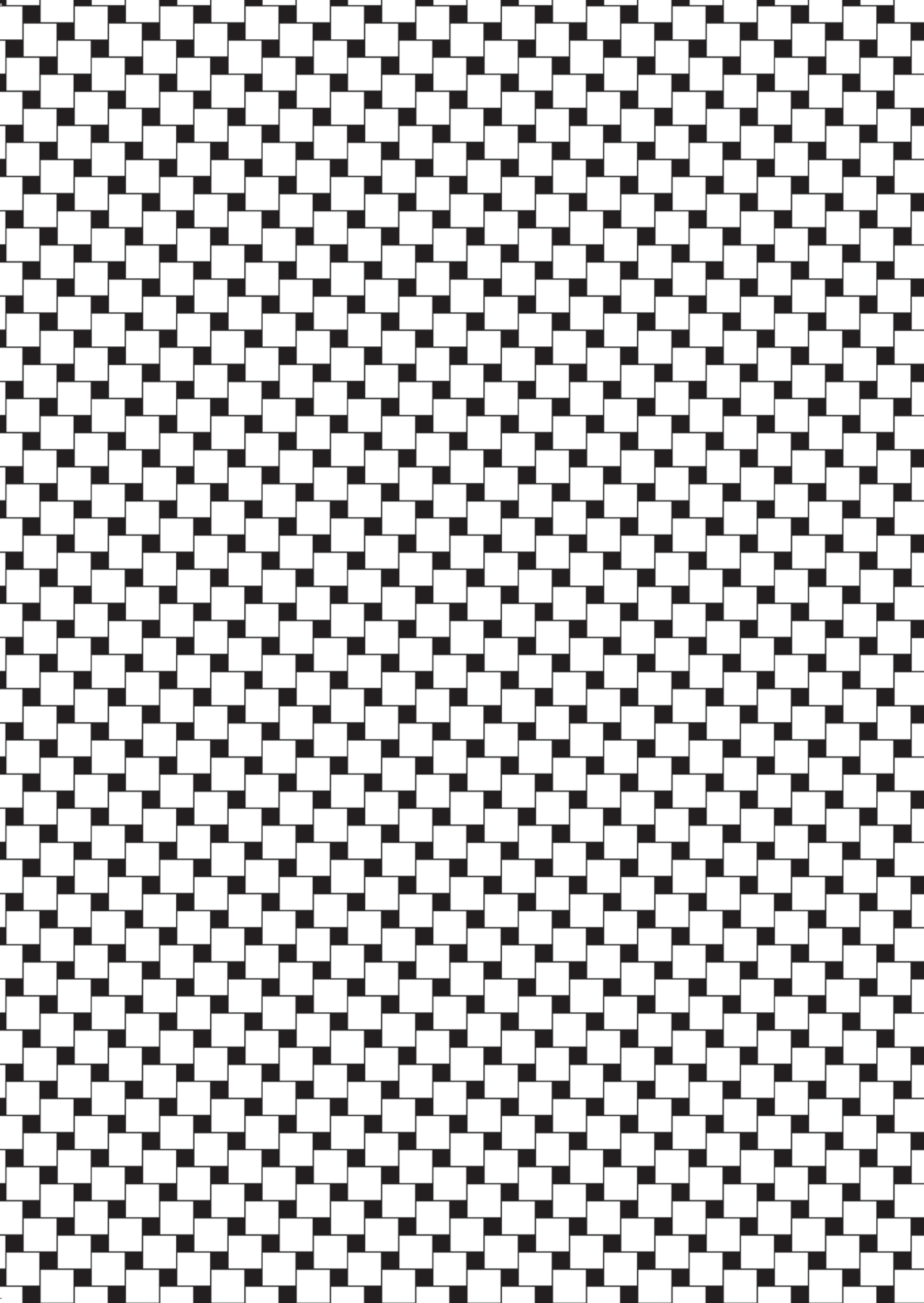
This article deals with the interpretation of philosophical and theological themes within the icons of Juvenaly Mokrytsky and Jerzy Nowosielski. The influence of Byzantine art which is reflected in the iconographers' artistic individualities, is also analysed. Despite the differences, which occur in the icons of the two artists, many similar stylistic features can be found in their art. Biographic data and facts that influenced the development of the individual styles of the two artists are also considered in the article: for example the experience of visiting of the Museum named after Andrey Sheptytsky in Lviv and the events of the Second World War.

Examples of the work of the two artists are considered and in addition, the basic directions in icon painting that prevailed in the second half of the 20th century and remain relevant until now.





VARIA



Sztuka pod pustym niebem

Adam Sobota

Bogusław Jasiński dał się już poznać jako autor książek zawierających wnikliwe rozważania na temat związków filozofii i sztuki (m. in. *Estetyka po estetyce*, 2008). Jego ostatnia książka *Sztuka? - Tylko wtedy, kiedy jestem* to kolejna próba syntetycznego spojrzenia na stan współczesnej kultury w oparciu o doświadczenia wspomnianych dziedzin. Książkę tę można nawet uznać za podsumowanie dotychczasowych przemyśleń autora. Znajdujemy tu zarówno sprecyzowanie kluczowych pojęć jakimi się posługuje, jak i efektowne konfrontowanie zjawisk z różnych epok i dziedzin w celu uzyskania jak najszerzej skali odniesień dla własnych konkluzji. Chociaż w podtytule książki autor używa określenia „szkice”, co jest pewnym usprawiedliwieniem dla swobodnej formy dzieła, to jednak konsekwentnie dąży do zbudowania spójnego systemu argumentacji, który ma uzasadnić jego przekonania. Jeśli nawet komuś wydadzą się one kontrowersyjne, to z pewnością znajdzie satysfakcję w żywym i sugestywnym sposobie narracji.

Tezę, jaką napotykamy na wstępie jest to, że filozofia jako system interpretacji rzeczywistości wyczerpała już swoje możliwości. Zdaniem autora nie zmienia to jednak faktu, że człowiekowi jest potrzebny jakiś ogólny obraz świata. Dlatego wskazuje na sztukę, jako tę ludzką umiejętność, która może zaspokoić taką potrzebę światopoglądu, jednakże pod warunkiem, że będzie to sztuka w nowej postaci, posiadająca walory duchowe odpowiadające wymaganiom nowych czasów. W opinii autora współczesność wymaga od ludzi przede wszystkim większego otwarcia się na związki z naturą, rozwijania postawy transcendentalnej i ustanowienia prymatu wartości duchowych. Dlatego Bogusław Jasiński widzi konieczność postrzegania sztuki jako procesu o szczególnych walorach. Uczestnictwo w takim procesie stwarza człowiekowi możliwość przybliżania się do istoty życia, gdyż – jak stwierdza autor – ostatecznym celem sztuki może być tylko pełna zgodność indywidualnego istnienia z zasadą istnienia. Pojęcie istnienia oznacza dla niego bezpośrednio doświadczanie bytu poza wszelkimi kategoriami, gdyż – jak pisze – „to, co istnieje, istnieje”. Innym kluczowym dla autora pojęciem jest *ethos*, co oznacza lokalizację jednostki w bycie, określenie przez człowieka właściwego dla siebie miejsca w świecie (stąd *ethosofia* – zamiast filozofii – jako postawa światopoglądowa skoncentrowana na odsłonięciu naturalnego miejsca człowieka).

Poprzez odrzucenie koncepcji sztuki jako zbioru wytworów artystycznego kunsztu czy jako systemu norm estetycznych, Bogusław Jasiński nawiązuje do dwudziestowiecznego konceptualizmu, w którym sztuka oznaczała szczególny stan umysłu oraz jego konsekwencji w postaci sztuki działań, jak i do koncepcji zakładających zespolenie sztuki z codziennym życiem. W historii sztuki najnowszej można wskazać wiele przykładów, w których łączono podejście abstrakcyjne z kultem natury, a estetyczny minimalizm z lokowaniem sztuki na planie mentalnym. Podejście procesualne nie

jest więc dzisiaj czymś nowym, gdyż przez kilka ostatnich dekad wyrażane było przez happeningi i sztukę performance, sekwencje fotografii i dokumentacje filmowe. Także w sztuce polskiej od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku teoretyzujący artyści formułowali pozaprzedmiotowe koncepcje sztuki, np.: sztuki jako działania neutralnego (Jerzy Rosołowicz), sztuki jako naturalnego kształtowania (Andrzej Pawłowski), sztuki jako znaku pustego i elementu destrukcyjnego w umyśle (Zbigniew Dłubak), czy sztuki permanentnej (Andrzej Lachowicz). Artystyczny konceptualizm też jednak nie uniknął wytworzenia pewnej estetyki i przedmiotowych artefaktów. Z uwagi na to, Bogusław Jasiński w swoich postulatach procesualności chce wyjść poza ograniczenia sztuki abstrakcyjnej i konceptualnej, co jednak – jak to sam stwierdza – byłoby już całkowitym wyjściem poza świat sztuki. W konsekwencji, mówiąc w ten sposób o sztuce, musi już mówić o sztuce poza sztuką, kiedy np. pisze, że „koniec sztuki, to zapomnienie sztuki – czyli jej urzeczywistnienie” (s. 127). Ten logiczny paradoks nie jest jednak dla niego przeszkodą, gdy stwierdza, że najważniejsze jest uczestnictwo w autentycznym procesie twórczym, co sprawia, że sztuka w bezpośredni sposób może reprezentować samo istnienie. Wówczas sztuka może się wyrwać z pułapki metasfery, w którą wpędziła ją konceptualna samoświadomość. W sztuce jaką postuluje Bogusław Jasiński, nie ma samoświadomości, gdyż nie ma tam rozdzielenia w postawie wobec świata. Sztuka ta powinna znajdować swoje miejsce w ethosferze, która jest zakotwiczona w rzeczywistości przedpojęciowej.

W tym celu – jak stwierdza autor – konieczny jest powrót do źródeł świadomości artystycznej, do stanu w którym dominuje porządek „wertykalny”, zapewniający bezpośrednią łączność sfer *sacrum* i *profanum*, a nie tylko „horyzontalny”, w którym świadomość artystyczna zostaje uwięziona w formalno – przedmiotowych relacjach. Bogusław Jasiński znajduje fundamentalny model takich zależności w historii starożytnego teatru greckiego. Źródłem greckich dramatów były mity, misteria i eposy, czyli sztuka zasadniczo bezprzedmiotowa, zespolona ze sferą *sacrum*. Kiedy w greckim teatrze wystarczał sam chór, wyrażający Jednię, wówczas widzowie mogli obcować bezpośrednio z etosem istnienia. Jak pisze Jasiński, jeszcze dramaty Ajschylosa, poprzez swoją prostotę, odwoływały się do pełni istnienia. Później zaczęły przeważać walory literackie, „horyzontalne”. W dziełach Eurypidesa bogowie byli już wyobcowani ze świata ludzi, a – jak zauważa autor – już w filozoficznej myśli Protagorasa to człowiek był miarą wszechrzeczy. Człowiek odtąd zaczął tworzyć swoje modele rozumienia świata i jego cywilizacja zaczęła się rozwijać na zasadzie reprodukcji tych modeli, bagatelizując konieczność odwoływania się do samego sensu.

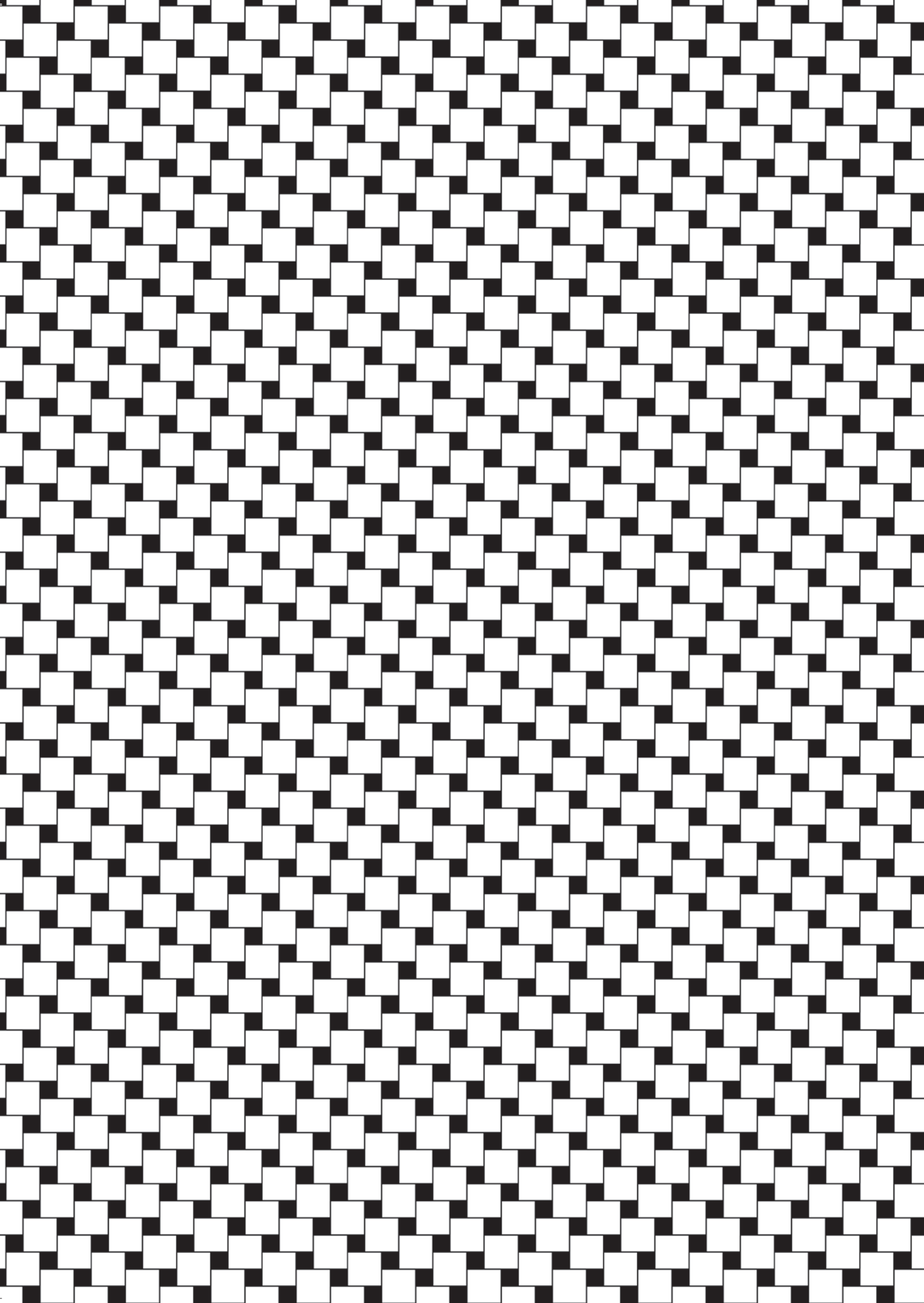
Jak wykazuje autor w rozdziale II („Między prawdą nieba i prawdą rozumu”), takie oparte na ludzkim rozumie modelowanie znalazło wiele błyskotliwych rozwinięć, tak w sztuce, jak w filozofii oraz nauce. Od czasów Kartezjusza utrwalił się poznawczy dualizm, oparty na rozróżnieniu podmiotu i przedmiotu. Bez większego powodzenia usiłowano przezwyciężyć ten dualizm poprzez wzmocnienie pozycji podmiotu (Husserl) lub rozszerzenie sfery przedmiotowej (Heidegger). Wszystko to jednak – konkluduje Bogusław Jasiński – nadal pozostaje wykładnią sytuacji, w której rozum został sprzęgnięty z instrumentalnym traktowaniem świata, a jedynym przedmiotem myśli pozostaje ona sama. Takie zasklepianie się w obrębie horyzontalnie rozumianej kultury musiało generować niepokój i kryzys wartości, wyrazem czego były nowe zjawiska w sztuce. W książce głównym tego przykładem jest proza Jamesa Joyce’a, którego bohaterowie wpłątani są w labirynt ludzkich budowli i słów. Jak pisze Bogusław Jasiński (rozdział IV: „Joyce, czyli świadomość sztuki”), Joyce jest po-literacki w podobnej mierze jak Ajschylos był przed-literacki. Można oczywiście mnożyć przykłady artystycznych propozycji na odnowienie kultury. Dokonując uogólnienia takich postulatów, Jasiński stwierdza, że odrodzenie wrażliwości „wertykalnej” wymaga z jednej strony uznania „prawdy ziemi”, czyli realiów nie będących kreacją rozumu, a z drugiej strony wymaga postawy „olimpijskiej”, który – dzięki dystansowi wobec ludzkiej metasfery istnienia – jest w stanie obcować z samym istnieniem.

Odpowiadając (w rozdziale VIII) na pytanie: czym ma być sztuka po ethosofii, autor pisze, że należy zaakceptować postawę reprezentanta natury, gdyż pozwala to wyjść poza tradycyjny filozoficzny dualizm. Ponadto postawa taka łączy człowieka z autentyczną procesualnością życia i autentyczną wartością sztuki. Kiedy wyzbywamy się przedmiotowego traktowania sztuki, to zaczynamy mówić o sensach i wartościach odnoszących się wprost do samego życia. Bogusław Jasiński wyraża też przekonanie, że człowiek może się realizować tylko indywidualnie lub w małych grupach, poszukując

transcendencji poprzez wrodzone sobie zdolności wglądu. Można z tego wyciągnąć wniosek, że zglobalizowane informacyjne społeczeństwo jako całość jest obszarem nieprzyjawnym dla takich aspiracji, gdyż jest manipulowane przez działania wynikające z mechanicznych schematyzacji.

Książkę tę można potraktować jako poruszające poetyckie wezwanie do nadania życiu najwyższej jakości, ale jest ona też istotna jako wypowiedź w kontekście aktualnego stanu sztuki i filozofii (estetyki). Obecnie procesualność sztuki przejawia się ostentacyjnie w sposób zewnętrzny, poprzez obecność skomputeryzowanych projekcji, możliwości intermedialnych przekształceń, bogactwo form dokumentowania zjawisk życia, jak też poprzez wzrastającą świadomość wielości wątków i odniesień obecnych w światowej kulturze. Zakresy sztuk wizualnych, performatywnych, jak i literackich, nakładają się na siebie już nie tylko poprzez wzajemne adaptacje, ale też dzięki elektronicznym narzędziom zapisu i odtwarzania, które umożliwiają nieograniczoną wariacyjność form wyjściowych. W tym kontekście bycie oznacza zazwyczaj uczestnictwo w wymianie informacji, korzystanie z urządzeń globalnej komunikacji, figurowanie w książkach adresowych jak największej ilości nadawców. Paradoksalnie ten rodzaj bycia, o jakie upomina się Bogusław Jasiński, może nieraz wymagać właśnie redukcji procesualności sztuki do form, które ten postulat klarowniej przywołują.

Bogusław Jasiński, *Sztuka? – Tylko wtedy, kiedy jestem. Szkice o tajemnicy istnienia, twórczości i kulturze czynnej*, Warszawa: Ethos, 2010.



„...być głupcem dla tego świata”, czyli Bogusława Jasińskiego filozofia istnienia

MagdaLena Strzałkowska

Oto mędrzec, który stał się głupcem. Oto filozof, który porzucił wiedzę, by na powrót stać się człowiekiem i objawić światu mądrość samego bytu. „Napisane jest bowiem: Wytracę mądrość mędrców (...). Gdzie jest mędrzec? Gdzie uczony? Gdzie badacz tego, co doczesne? Czyż nie uczynił Bóg głupstwem mądrości świata?” – czytamy w „I Liście do Koryntian”.

Mądrość odzyskanego wzroku

Organiczna, a zarazem konkretna filozoficzna koncepcja ethosofii Bogusława Jasińskiego zawarta w jego dziele *Tezy o ethosofii*¹ jest owocem jego myślowego nawrócenia. To, co proponuje autor nie jest prostym wymysłem filozofii jako takiej, ale próbą zerwania ze starym, pojęciowym widzeniem świata. „»Wiedzieć«” to taka urojona forma myślenia” – wyrokuje w swojej 59. „Tezie do »Sztuki poetyckiej«” w *Zasłyszaniach*.

Punktem wyjścia jego teorii jest *ethos* i istnienie – czyli etos istnienia, który tworzy swoistą strukturę ontologiczną bytu. Jest tym, co (po prostu) jest, zgodnie z parmenidejską zasadą: byt jest, niebytu nie ma. To w tym punkcie następuje zwrot ku pojmowaniu filozofii jako realnej zmiany, indywidualnego, a zarazem powszechnego, doświadczenia samego istnienia, a tym samym odkrywania oczywistości swojego istnienia. Celem filozofa jest dotarcie do samej rzeczywistości – rzeczywistości, dodajmy, skutecznie zakrytej przez nieustannie namnażające się formy życia, które stwarzane są mocą naszego wyzwolonego rozumu, naszych wyobrażeń, woli i uczuć. Koncepcja Jasińskiego wyrasta, jak można przypuszczać, z jego pragnienia niewątpienia, „nieutrącenia czasu na życie”, z jakiegoś „wewnętrznego wzruszenia”, prościej – jest świadectwem. Analizy – owszem, syntezy – tak, rozbiory i paralele, ale organiczne, krwiste, dyszące autorem, będące nim.

Dlatego filozof porzuca życie, które jest pozorem utkanym przez konstruujący rozum i jego koncepty, starając się tym samym wyzwolić od własnych mniemań teoretycznych i wyobrażeń o sobie samym i świecie. Nie chce być mądrym mądrością tego świata, bo wiedza taka jest tylko powiększaniem ułudy, wytwarzaniem coraz to nowych form życia. Pragnie odnaleźć „zagubioną konieczność” (etos), czyli mądrość wpisaną w fakt samego istnienia — czegoś najbardziej realnego i oczywistego. Ethosofia jest więc rewolucyjnym „rozbrojeniem całej logiki życia” opartej na dualizmie (dobro i zło, byt i świadomość, podmiot i przedmiot zwycięzca i przegrany), widzeniem wszystkiego z właściwej perspektywy, a to znaczy już nie mojej, twojej czy naszej. Jest rzeczywistym zanurzeniem się w świecie, uczestnictwem. To nade wszystko powrót człowieka do samego siebie. Albowiem rozumieć znaczy tu być.

Twórczość po raz pierwszy

Ethosofia jest fundamentem budowy systemu filozoficznego, który odnosi się do wszystkich dziedzin życia. Szczególne miejsce u autora *Estetyki po estetyce* zajmuje sztuka, a ściślej mówiąc twórczość, która najbardziej pozwala przybliżyć się człowiekowi do istnienia. Filozof przewartościowuje jednak klasyczne pojęcia „sztuki” i „estetyki” oraz towarzyszące im kategorie estetyczne takie jak: piękno, forma, treść, przeżycie estetyczne, twórczość, odtwórczość, wprowadzając własne terminy, takie jak: proces tworzenia, estetyka procesu twórczego, po to by wyrugować – jego zdaniem – skostniałą, akademicką estetykę.

Sztuka do tej pory była dla Jasińskiego iluzoryczną produkcją form artystycznych alienujących człowieka, swego rodzaju usługą dla ludności, w której brakowało prawdziwego i twórczego doświadczenia. Doprowadziło to, zdaniem autora *Sztuka? Tylko wtedy, kiedy jestem*, do głębokiego przeświadczenia, że zmiana jest konieczna. Dlatego proponuje on „kierunek drugiej emancypacji człowieka”, emancypacji człowieka od jego wytworów, która jest tylko i wyłącznie zawarta w odkrywanym na nowo procesie twórczym. Skutkuje to eliminacją samego pojęcia sztuki: „Nie potrzebuję sztuki./bo wszystko co czynię jest sztuką” – czytamy w „Poemacie o istnieniu” w tomiku *Po drugiej stronie wiersza*. Akt tworzenia jest miejscem poza sztuką i poza życiem, w którym bierze swój początek nie tyle dzieło sztuki rozumiane jako materialny efekt, estetycznie skończony produkt, co (samo) zapisywanie „zasłyszanego”, rejestrowanie, dialogowanie, działanie w przestrzeni; bez wstępnych założeń i jakiegokolwiek kreacji, bez wyrażania czegokolwiek, bez efektu finalnego, pozostając do końca procesem. Odpowiada ono człowiekowi i jego doświadczeniu „tu i teraz”, jest konsekwencją określonej nie-decyzji, określonego sposobu nie-myślenia: „Im bardziej dzieło jest dziełem, im bardziej funkcjonuje jako dzieło, tym bardziej wymyka się jego istotny sens i misja, którą ma do spełnienia – tj. odkrywanie samego istnienia” – wyklada w *Tezach o ethosofii*.

Tworzenie nie jest dla Jasińskiego celem samym w sobie. Tkwi ono u źródeł wszelkiej aktywności człowieka i dzieje się organicznie, czyli naprawdę z siebie. Jest się twórczym, choć nie wiadomo jak i w jaki sposób. To naturalna potrzeba w której człowiek sam siebie uobecnia. Nie istnieje tu poziom wartościujący, nakazujący wyrokować czy jest coś dobre, czy złe. Nie ma tu też świadomości bycia artystą. „(...) Cóż za niedorzeczność: rezygnować z wiersza,/by czuć się lepszym od poety! To jest służba./ Jest też ofiara złożona ze sztuki./ Odklejam się od metafory (...)” – notuje „poeta” w 55. „Tezie do »Sztuki poetyckiej«” w *Zasłyszaniach*.

Jest tak jak jest

Jasińskiemu nie idzie też, jak by się mogło wydawać, o bycie artystą życia, o tworzenie na swój sposób, ale o „dotknięcie samej rzeczywistości”. Jego ethosofia odnosi się do sposobu i jakości bycia jednostek. Wymaga wysiłku „oderwania” się od rzeczy tego świata. Nie idzie więc o styl życia czy jego nadbudówki. Konieczne jest odrzucenie wiedzy i przymusu nazywania wszystkiego na rzecz samej rzeczywistości. Chodzi o człowieka i jego zdolność cudownego zapomnienia siebie samego: „Puść swoje ciało i swój umysł./ Puść słowa, które trzymasz./ A to znaczy: nie wiesz, że masz ciało/ i nie wiesz, że masz umysł./ Ryzykujesz życiem” – nawołuje w kolejnym, 57. paragrafie *Tez do »Sztuki poetyckiej«*. Filozof „zmusza” nas więc do porzucenia starego człowieka, człowiek uwikłanego w życie i jego miarą myślącego, na rzecz narodzin Człowieka Nowego, a tym samym odwagi wzięcia w cudzysłów całego naszego życia, jego porządku, form i logiki, uczynienia ich nieważnymi i odebrania im znaczeń bezwarunkowych.

Paradoksalnie zatem, ani w sztuce, ani w literaturze, ani w nauce nie ma wiedzy. Prościej, nie ma tu rozdarcia jednostki, gdyż jej stosunek do określonej sytuacji nie jest zapośredniczony przez refleksję. Nie chodzi tu jednak o to, by nic nie umieć, nic nie wiedzieć w sensie potocznym, lecz by w każdym momencie naszego życia potrafić odciąć się od swojej wiedzy, umiejętności, mniemań, powinności. „Nie czułam w sobie żadnej szczególnej odwagi,/ale po prostu byłam naprawdę./ Jakbym odnalazła siebie!/ Odkryłam też coś bardzo oczywistego;/ że to właśnie jestem ja. Po prostu ja./ Nic bardziej banalnego nie mogę powiedzieć” – notuje Jasiński „poeta” pod nazwą „Zasłyszane od kobiety, która przed chwilą tu była.”

Sprawa kolektywna

Jasiński nie odżegnuje się jednak od budowania przestrzeni współegzystencji. Ethosofia jako imperatyw prawdziwego kontaktu człowieka ze światem, rzeczywistością, bytem ingeruje wprost w materię życia potocznego, staje się formą walki o nowe społeczeństwo, w ramach którego twórczość ma się urzeczywistniać. To „proces społecznego dziania się i dojrzewania do nowych celów i ideałów”² – antycypuje w *Estetyka po estetyce*.

Nowy obszar twórczego doświadczenia jest więc zarazem nowym obszarem aktywności człowieka, która budzi nie masy lecz jednostkę do bycia zaangażowaną w sposób jedynie konieczny. Jest pokornym wezwaniem do stania się bojownikiem o prawdę, nie podzielonym i odosobnionym, lecz wiernym rzeczywistości i zdolnym do współdziałania. To swoista przestrzeń gdzie „Słowo równa się czynem,/ podmiot z przedmiotem/, myśl z materią” – czytamy w „Poemacie o Dialogu” w *Po drugiej stronie wiersza*. Jasiński proponuje alternatywę względem systemu społecznego – „tworzenie enklaw pełnego rozwoju osobowości jednostek”. To, jak się zdaje, wyraz tęsknoty filozofa do przejrzystości i jednoznaczności w pełni samodzielnych społeczeństw. To pragnienie pewnej wspólnotowości opartej na ogólnoludzkich prawach, przy jednoczesnym poszanowaniu wzajemnej odrębności i oryginalności. Twórczość, pomyślana jako sposób istnienia praktyki społecznej, w pełni się tu urzeczywistnia, kształtując relacje i stosunki między ludźmi. Logiczna elegancja takiej wspólnoty polega więc na tym, że nie wytwarza ona potrzeb, których nie potrafi zaspokoić i pozwala z bezpiecznej odległości spojrzeć na życie, by nie dać się mu zwieść. W takim żywym społecznym organizmie następuje pełna samoidentyfikacja osoby ludzkiej oraz pełna aktywizacja wszystkich pokładów jej osobowości.

W wizji Jasińskiego uderza radykalizm i fascynacja bezwarunkowością bycia, tęsknota do spójności między działaniem a jego celami, gdzie wszelka działalność ludzka nie jest wyłącznie środkiem do osiągnięcia jakiegoś celu, ale celem samym w sobie. Jasiński z budowania nowego, wolnego społeczeństwa pragnie ponownie uczynić przygodę w pełni twórczą. Jednocześnie daleki jest od roli naprawiacza systemów społecznych w imię skrojonego na miarę ludzką doskonałego, całościowego porządku.

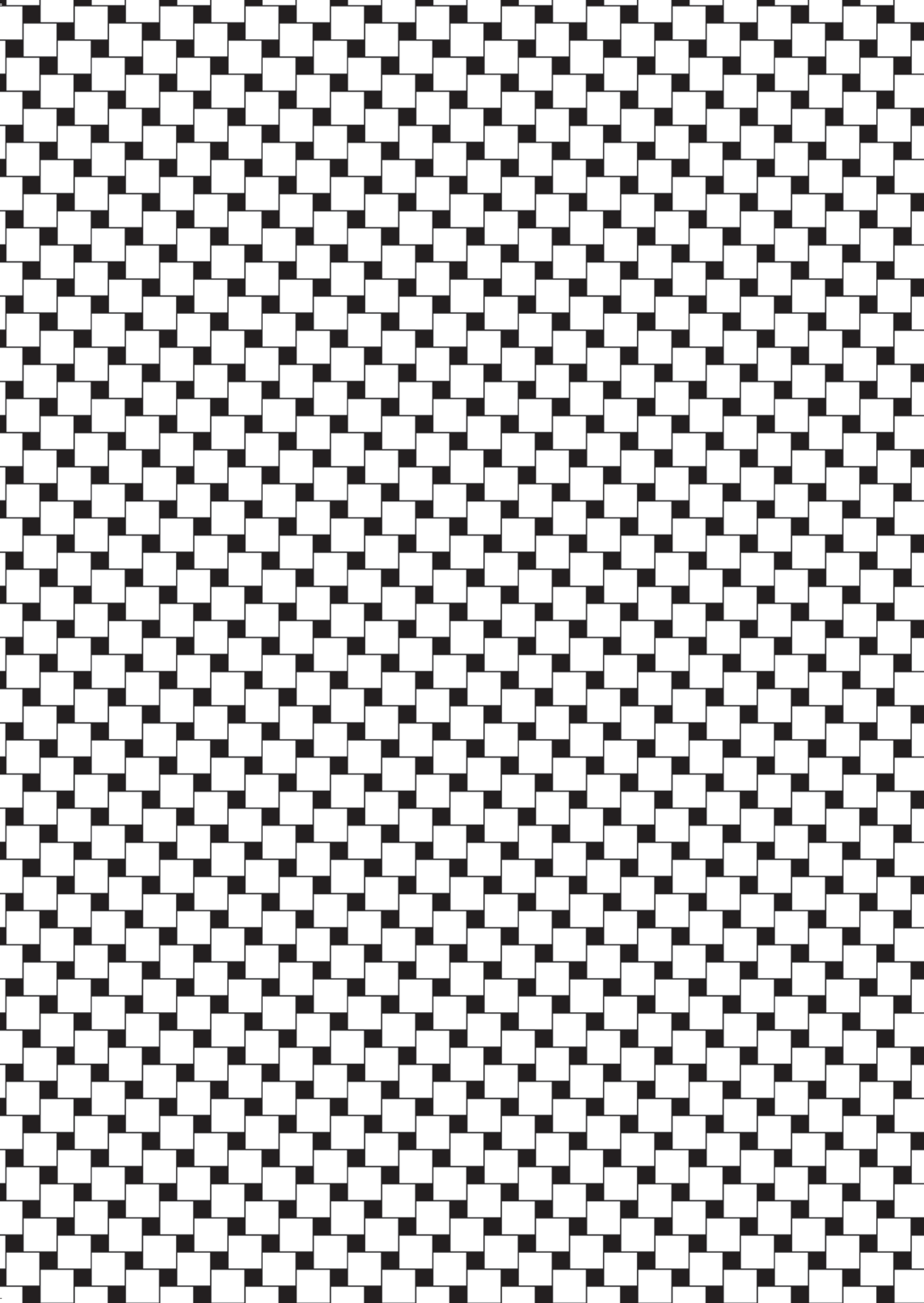
Otworzyć umysł

Charakterystyczne dla projektu autora *Tez o ethosofii* jest pragnienie utrzymania lekkości nie zobowiązującej do czegokolwiek, „myśli nieskrępowanej, która szybuje ponad ciężkimi konstruktami rozumu”. Siłą przyciągania tego systemu jest jego prostota, wewnętrzna oczywistość i wyczuwalna podskórnie autentyczność. „Nie ma żadnej mojej lub twojej prawdy./Trzeba wszystko zostawić na swoim miejscu./Pozostawić świat w spokoju” – wyklada autor w paragrafie 53. *Tez do „Sztuki poetyckiej”*.

Propozycja ethosofii Bogusława Jasińskiego to, jak powiada autor *ZAsłyszenia*, „takie sobie badanie wolności”. Proste i oczywiste, i... poza filozoficzne. „To zdziwienie wszystkich zdziwień, czyli oczywisty fakt istnienia, przychodzi cicho i bezszelestnie. Wcale nie w asyście poetyckich metafor lub filozoficznych kategorii. Wprost przeciwnie – raczej mimo nich, czyli poza nimi wszystkimi”, deklaruje we „Fragmencie”. Filozof bez zadęcia i próby przekonywania kogokolwiek uprzytamnia nam, co jest naprawdę ważne i „naprawdę bardziej autentyczne”. „Smak kawy przy śniadaniu, ale wcale nie Dobro i Piękno nabrzmiałe wiedzą książkową. Droga przychodzi sama, a ja niczego nie tworzę. (...) To odejmowanie, a nie dodawanie słów i form. A kto powiedział, że chirurgiczny skalpel jest przyjemny?” – czytamy.

¹ Bogusław Jasiński, *Tezy o ethosofii* [Theses on Ethosophy] (Olsztyn-Warszawa: Ethos, 1992).

² ———, *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego* (Warszawa: Ethos, 2008), 181.



Fotoobrazy i ich znaczenia

Manfred Bator

W ostatnim czasie na rynku wydawniczym pojawiła się kolejna książka Zbigniewa Treppy, profesora w Zakładzie Semiotyki Obrazu i Technik Audio-Wizualnych Uniwersytetu Gdańskiego oraz wykładowcy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, *Myślenie obrazem w fotografii*, którą wydała gdańska oficyna wydawnicza CZYSTYWARSTWAT.

Pozycja ta zasługuje na szczególną uwagę z kilku powodów. Przede wszystkim dlatego, że podjęta w niej problematyka obrazu fotograficznego rozważana jest na równi z zagadnieniami, jakie podnoszone były w kontekście obrazu malarskiego, a więc ściśle z artystyczną koncepcją przedstawienia, a jedynie wtórnie, co wcale nie znaczy że marginalnie, w odniesieniu do medium obrazowania, a więc fotograficznych technik rejestracji utrwalania obrazu. W tym sensie całość narracji wyznacza konfrontacja artystycznego wyobrażenia i jego ontologicznego statusu z wartością fotografii jako komunikatu o charakterze symbolicznym. Całość toku wywodu została podzielona na pięć części, w których Autor zapoznaje czytelnika ze specyfiką języka fotografii, jego historycznym rodowodem, wypracowanymi w obszarze fotografii środkami wyrazu plastycznego a także problematyką semiologiczną oraz aksjologiczną fotograficznych artefaktów.

Książka ta ma zatem charakter rozprawy, w której Autor podążając za tytułową ideą swojej pracy stara się ukazać ewolucję tejże idei w dziejach cywilizacji oraz charakter, jaki przyjmuje ona w różnych formach twórczości fotograficznej. Z. Treppa zwraca uwagę na rozwój ludzkiej refleksji myślenia o obrazie, ewolucję posługiwania się symbolem i postęp w odczytywaniu zakodowanych w nim znaczeń (czego przykładem są już powstałe w okresie paleolitu malowidła naskalne). Bada wzajemne uwarunkowania słowa i obrazu z perspektywy teorii informacji i wskazuje na istnienie wielu podobieństw między szeroko rozumianym komunikatem słownym a obrazowym, na zależności sfery komunikacyjnej obrazu od estetyki obrazu, na relacje, które zachodzą pomiędzy językiem ikonicznym a werbalnym a także na różnice między funkcją języka a znaku, wreszcie podejmuje zagadnienia samej interpretacji języka i obrazu. Na tle większości współczesnych podręczników poświęconych sztuce fotograficznej, w których dominującym poruszonym aspektem są różnego rodzaju niuanse techniczne, Zbigniew Treppa w swojej książce zdecydowanie większą uwagę poświęca analizie kreatywnego działania w procesie kodowania obrazu fotograficznego rozumianego jako komunikat. Ważną myślą Treppy jest przezwyciężenie niepokojąco popularnej tezy rozgraniczającej w sposób hermetyczny fotografię jako dyscyplinę artystyczną od fotografii mającej charakter dokumentalny, przy czym tej drugiej odmawiając kreatywności, sprowadzając ją jedynie do surowej obiektywizacji. Autor, opierając się na przykładach dokonań takich ikon nurtu dokumentalnego, jak choćby Sebastiao Salgado, w sposób przekonujący zadaje

kłamał tak jednostronnie i niesprawiedliwie systematyzacji. Warto dodać, że wszystkie dominujące wątki książki oparte są na analizie konkretnych dzieł sztuki i mają charakter w pełni subiektywny, a tym samym mogą być powodem wielu dyskusji.

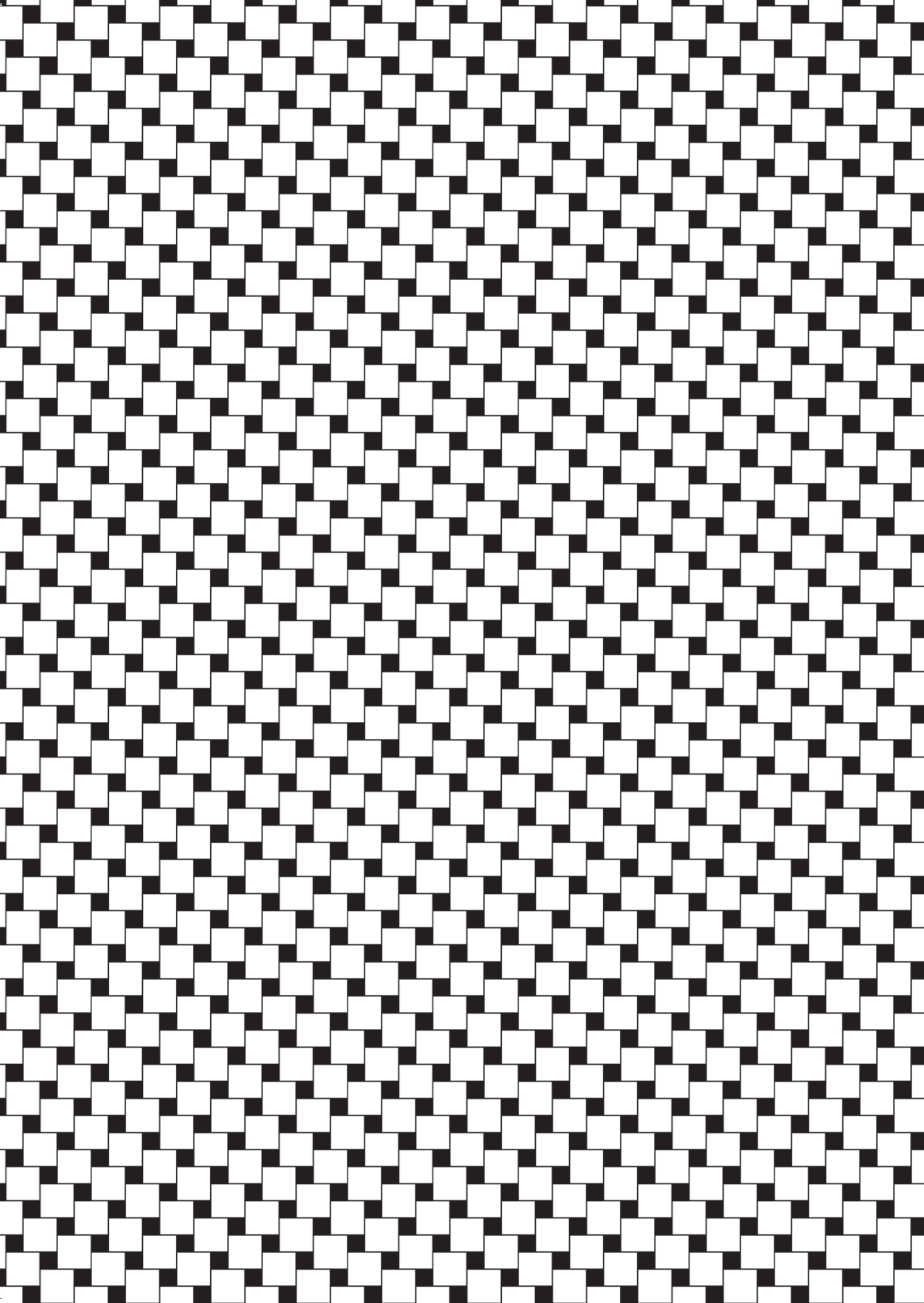
W pierwszej części swojej pracy, dodajmy zupełnie zasadniczej i w sensie ideowym oryginalnej, Zbigniew Treppa w zgodzie ze swoją dotychczasową, niezwykle owocną pracą badawczą nad obiektami *acheiropoietos* (nie-ręką-ludzką-wykonanych) skupia się na już wcześniej przez siebie obszernie komentowanych wielkich relikwiach chrześcijańskich, tj. Całunie Turyńskim, Tilmie z Guadelupe czy Chuście z Manoppello, na które to wskazuje (przy całej różnorodności tych obiektów), jako na archetypy fotografii. Logikę rozumowania autora potwierdza z jednej strony analiza terminu „fotografia” (*phos* – światło + *grapho* – pisanie; dodajmy w tradycji fotograficznej wiązany nie z grecką etymologią, a z Johnem F. W. Herschelem, który postawił w pojęciu „photography” akcent nie na światło, a na *graphic*, czyli na zdolność tworzenia obrazów przy użyciu techniki), z drugiej zaś, co podkreśla Z. Treppa, sam fenomen obrazu wykreowanego przez światło – *photeinographein*, w teologicznym znaczeniu tego słowa, które znamy z XII-wiecznych tekstów bizantyjskich (np. F. Synaita, *Philokalia*, t.1, s. 371). Wskazanie na ten aspekt rozważań gdańskiego autora ma charakter zupełnie fundamentalny, bo właśnie w świetle upatruje on epistemologicznego i ontologicznego paradygmatu fotografii. Analizując zatem fenomen płótna turyńskiego, którego istotą jest zachowanie obrazu będącego odzwierciedlaniem przedmiotu jako pochodnego promieniowania światła, niezależnego od człowieka, a więc *acheiropoietos*, wskazuje Treppa na konieczne związki, jakie występują między tym fenomenem, a każdą inną fotografią – działanie promieniowania światła od powierzchni realnie istniejącego przedmiotu na powierzchnię światłoczułą. Siłą rzeczy ta powierzchnia jawi się nam zatem jako (pozostając w należnym respekcie do sakralnej wartości Całunu Turyńskiego i światopoglądu Z. Treppy), jak to określiła Susan Sontag, maską pośmiertną lub „tym-co-było” według Rolanda Barthesa. To właśnie wokół światła i jego symbolizującej mocy zostaną ześrodkowane dalsze analizy obrazu fotograficznego. Już omawiając pierwszą heliografię, a więc widok przez uchylone w pracowni okno w Maison du Gras Niépce’a, która powstała wyłącznie jako efekt zadania o charakterze technologicznym, autor wskazuje na symboliczny aspekt obrazu, zawdzięczającemu swoją powierzchnię ośmiogodzinnemu operowaniu światłem, którego ślad jest ważniejszy od widoku ukazanej za oknem przestrzeni.

O ile definiująca powierzchnię obrazu fotograficznego moc światła wskazuje na strukturę bytową fotograficznych artefaktów (na co zresztą wskazywał już Laszlo Moholy-Nagy, widząc w nim istotę fotografii i jedność wszystkich miar estetycznych), o tyle dalsze rozważania Treppy wynikają z analizy aspektu intelektualnego w widzeniu, wyobraźni artystycznej i interpretacji fotografii jako obrazu. Choć taki tok dowodzenia nie jest odosobniony, to na ogół odwołania tego rodzaju, mimo że niedokonane *expressis verbis* (wystarczy wspomnieć wiązanie widzenia z myśleniem przez Leonarda da Vinci, wypracowane również w renesansie terminy *evidentia*, *descriptio*, *demonstratio* i *representatio* w kontekście zapośredniczenia, rekonstrukcji i translokacji rzeczy w obraz czy możliwości funkcjonowania obrazu pomiędzy *imitatio naturae* a *disegno eseterno*), w odniesieniu do fotografii są odosobnione, a właśnie one leżą u podstaw semiologicznej analizy fotoobrazów i to również stanowi o odrębności książki Zbigniewa Treppy.

Zatem w kolejnych częściach swojej rozprawy badając wzajemne relacje zachodzące między znakami w konkretnych dziełach sztuki, korzysta Autor z reguł barthesowskiej semiotyki, zdając sobie w pełni sprawę z faktu, że w przeciwieństwie do zdania, w obrazie nie da się w obrazie wyabstrahować adekwatnej uniwersalnej i prymarnej zarazem jednostki obrazowej. Bada więc wzajemne relacje semantyczne i syntaktyczne kodów znakowych, stara się znaki obrazowe sytuować w tzw. zjawiskach znakowych w przekonaniu, że choć struktura jest nieobserwowalna, to ma jednak moc generować to, co w percepcji dane jest jako empiryczne. Uwzględniając zatem konotacje historyczne i społeczne kodów i znaków, dokonuje, by odwołać się określenia R. Barthesa, „procesu sygnifikacji” wybranych przykładów z historii fotografii. Niewątpliwym atutem tej pozycji jest, jak się okazuje, sam wybór artystów, których działaniom przygląda się Treppa, a na który składają się bezsprzecznie zagraniczni i wybitni polscy przedstawiciele tej dyscypliny artystycznej, reprezentujący odmienne podejście tak formalne jak i narracyjne. Wśród nich są m.in. tacy klasycy fotografii, jak Henri Cartier-Bresson, Ansel Adams, Jeanloup Sieff, a z polskiej sceny fotomedialnego nurtu sztuki: Grzegorz Przyborek,

Andrzej P. Bator i Stanisław Woś. Wybór realizacji autorskich, podyktowany z pewnością preferencjami estetycznymi i ideowymi samego autora, determinuje jego entuzjastyczne opinie względem analizowanych artefaktów. Oczywiście jest, że z opiniami tymi można polemizować, ale w żadnym wypadku nie można zarzucić im braku logiki wyводу, a samemu Zbigniewowi Treppie erudycji, smaku i wyrafinowania. Dokonując procesu analizy poszczególnych obiektów fotograficznych, autor bardzo chętnie posiłkuje się godną najwyższego szacunku wiedzą tak z historii sztuki, jak i z estetyki, dzięki czemu w sposób przekonujący stara się odszyfrowywać kolejne konteksty zakodowanych w omawianych fotografiach znaczeń. Analizy te, z natury subiektywne, czytelnik przyjmie z różnym przekonaniem, a niektóre z nich mogą wywołać pewne wzburzenie. Właśnie takie odczucia budzi we mnie jednoznacznie bezwzględnie krytyczne potraktowanie twórczości Davida LaChapelle'a, której wartości formalne zdaniem Treppy wywołują u widza odruch wymiotny. W omawianej części książki, poświęconej zagadnieniu aksjologii w fotografii, znajduje się również bardzo interesujący głos w sprawie manipulacji medialnych wykorzystujących medium fotografii, zilustrowany przykładem wizerunku kolumbijskiego rewolucjonisty Ernesto Guevary, który dzięki reklamowo-socjotechnicznym zabiegom stał się bardzo popularnym, również w Polsce, t-shirtowym herosem. Zawarta tu krytyka typowej dla służebnych konsumpcjonizmowi mediów praktyki odwracania znaczeń tradycyjnych pojęć, wynikającego z niej zaniku wrażliwości na symbol, promocji bluźnierczych aktów artystycznej prowokacji oraz, zdaniem autora, uległa czysto formalnym predylekcjom akceptacja zjawiska dominacji technologii nad autorskimi możliwościami intelektualnymi, nadaje niezwykle pesymistyczny wydźwięk kondycji postmodernizmu. Należy przyznać, że sam Autor jawi się tu czytelnikowi jako osoba pełna poczucia misji walki tak o dobro w wymiarze uniwersalnym, jak i w przeciwdziałaniu „erozji wartości w dziedzinie obrazu”, do którego to celu środkiem jest „odkrywanie w sobie samym poczucia podmiotowości i zdolności do symbolizowania”. Niezależnie od stosunku do wyżej przedstawionej diagnozy uważam, że książka *Myślenie obrazem w fotografii* jest godna polecenia każdemu ze względu na zawarty w niej rzetelny i bogaty materiał historyczno-sztuczny, autorską metodę interpretacji oraz niewątpliwą pasję, jaka towarzyszyła Autorowi w pracy nad dziełem. Może ona stanowić równie dobrze źródło informacji, jak i być powodem do dyskusji nad nią samą.

Zbigniew Treppa, *Myślenie obrazem w fotografii*, Gdańsk: CZYSTYWARSZTAT, 2012. Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Gdański.

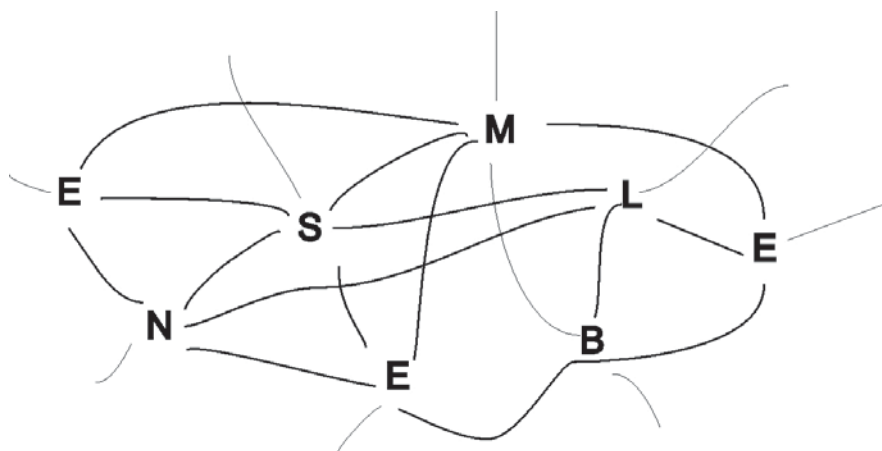


Diagramatyka ensemble. Wprowadzenie

Roman Dziadkiewicz

01. **Ensemble** to kategoria zapożyczona z *Kapitału* Marksa, którą otrzymaliśmy dzięki wnikliwej analizie dokonanej przez Étienne Balibara. Francuski filozof w *Filozofii Marksa* odkrywa, że w oryginalnej, niemieckiej wersji *Kapitału*, Marks użył francuskiego pojęcia „ensemble” dla opisanie kategorii „całokształtu” – **całokształtu** stosunków społecznych. Całokształt (*ensemble*) jako format, przestrzeń współobecności, zbiór kontekstów, środowisko działania i zanurzenia stał się w ostatnich latach wyzwaniem dla praktyk badawczych, eksperymentów artystycznych i społecznych realizowanych w grupie współpracujących ze sobą artystów, teoretyków, aktorów, dramaturgów, psychologów, muzyków, socjologów, kulturoznawców, studentów, *triksterów*, eksperymentatorów i innych osób wszelkich orientacji i płci, o interdyscyplinarnych warsztatach i otwartych na doświadczenia na styku tradycji indywidualnych i kolektywnych.

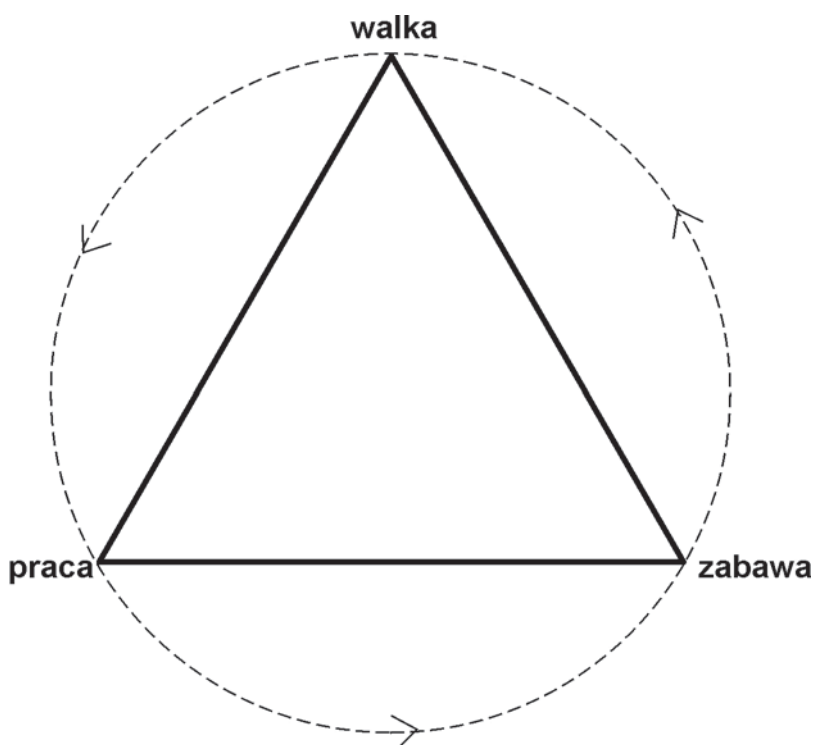
02. *Ensemble* nie jest więc grupą (jak powszechnie przyjmuje się np. w tradycji muzycznej czy teatralnej). Dla naszych poszukiwań *ensemble* to aktywnie oddziałujące **środowisko** wraz z aktywnymi (i pasywnymi) w nim graczami – osobami dramatu, ludźmi, nie-ludźmi oraz wszelkimi (rozpoznanymi lub nie) parametrami i zmiennymi. Kategoria żywego obrazu odwołuje się do języka wizualnego i obrazu (trójkątnego piksela, imaginacji) jako morfemu, podstawowej komórki, z której taki generatywny język tworzymy. Obraz żywy to obraz o potencjale reprodukcyjnym, pulsujący sensami, zmienny (w zależności od perspektywy spojrzenia), wymykający się jednoznacznej symbolizacji i petryfikacji w znaku.



03. *Ensemble* jest środowiskiem **zanurzenia**, imersji. Jest żywym obrazem, meta-hologramem, wytwarzającym swoje własne reprodukcje, multiplikacje i wielość perspektyw. Granice *ensemble* są płynne, możliwe do rozpoznania jedynie fragmentarycznie ponieważ *ensemble* percepuje się zawsze od wewnątrz. Percepcowanie *ensemble* jest jednocześnie uczestnictwem w nim. Próby tworzenie dystansu wobec *ensemble* poszerzają jego przestrzeń. Ostatecznie – niewiele ryzykując – można powiedzieć, że (w globalnym kapitalizmie kognitywnym) *ensemble* to cały świat.

04. Miejsca zagęszczenia aktywności w ramach *ensemble* nie są (nie powinny i nie mogą być) wyizolowanymi przestrzeniami laboratoryjnymi, enklawami kontestacji globalnego systemu czy hermetycznymi wyspami Utopii. Zagęszczenia aktywności (twórczej, badawczej, dydaktycznej, społecznej) mają charakter **fajdu**, wiru w przestrzeni społecznej (politycznej), pozostają ażurowe i organicznie, w sposób ciągły powiązanie ze swoim najbliższym i dalszym otoczeniem.

05. *Ensemble* znosi podział na to, co indywidualne i to, co kolektywne na rzecz trzyczłonowej relacji indywidualne-transindywidualne-kolektywne. *Ensemble* wytwarza kondycję **wielości**, *multitude* i transindywidualności. Jest przestrzenią wielokierunkowego dialogu, odbywającego się w stanie ciągłym, policentrycznym i polirytmicznym, którego treścią jest sprzęganie i oscylacja pracy–zabawy–walki.



06. Władza w *ensemble* jest kategorią relacyjną, a stan równowagi, równo-władzy danej relacji nazywamy **wolnością**. Władzy nie posiada się, władza realizuje się poprzez przemieszczanie się po transindywidualnych połączeniach i dynamicznie równoważy w złożonym systemie. Chwile jej koncentracji zostają zazwyczaj rozładowane przez sumę oddziaływań innych elementów systemu. Zasoby władzy (i wolności) pozostają niewyczerpane, mają charakter odnawialny i wirtualny (multiplikowalny). Wszelkie (aktualne) kumulacje lub braki mogą być także uzupełniane (równoważone) poprzez dołączanie zewnętrznych zasobów i modułów.

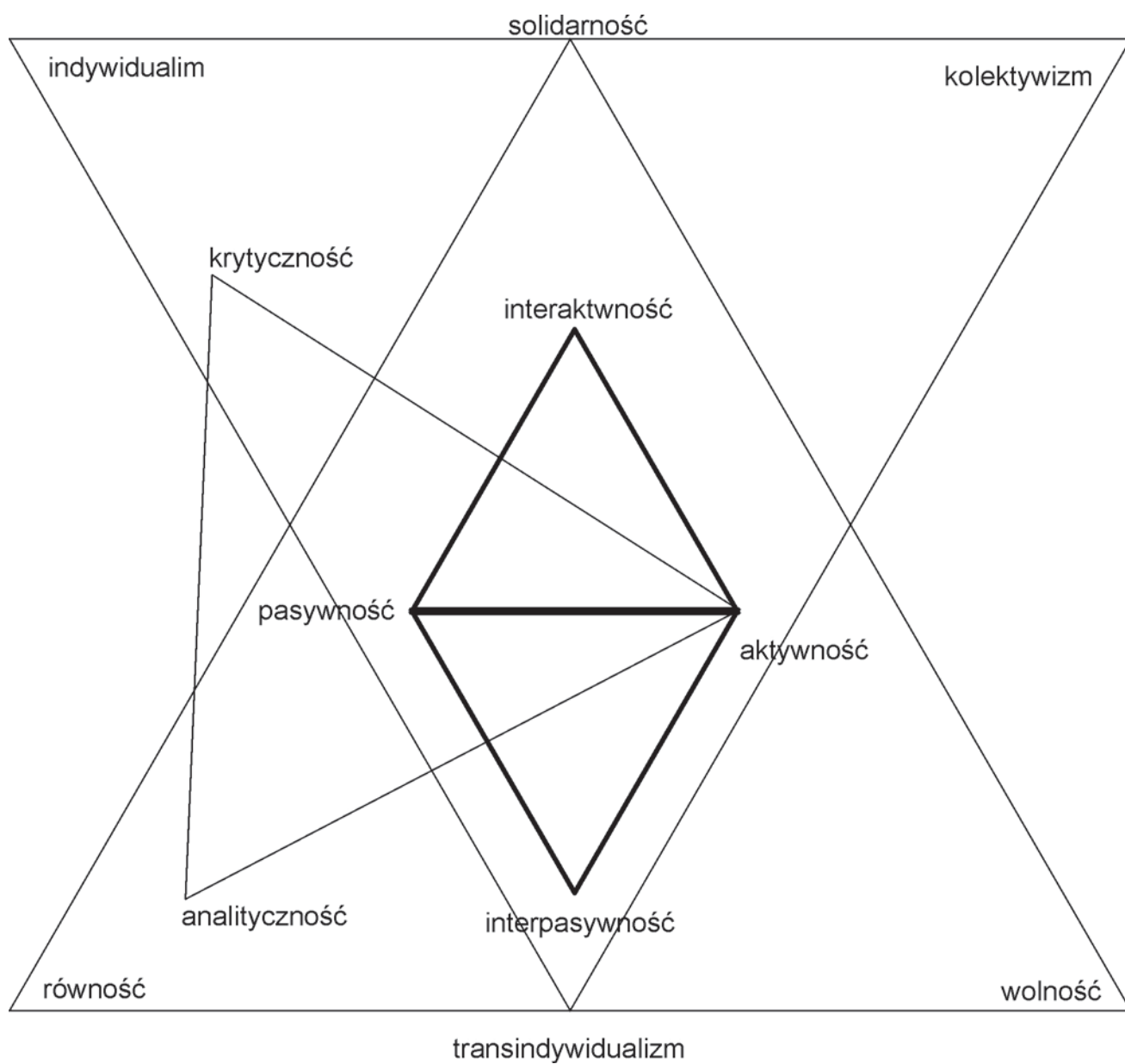
07. *Ensemble*, jako środowisko dynamicznych relacji, transindywidualności i płynnych, wielokierunkowych przepływów uruchamia, realizuje i dystrybuje **jednocześnie** trzy tradycyjne postulaty rewolucji demokratycznej: wolność (twórczość, ekspresja, emanacja, afekt, efekt, wyrażanie sensów i emocji), równość (horyzontalny, sieciowy, dialogiczny charakter zbioru) i braterstwo (solidarność, siostrzeństwo, przyjaźń, miłość, afekt, obserwacja, czyli oparcie całego systemu na przepływach, relacjach i dialogach) wytwarza równość poprzez horyzontalność, wielokierunkowość, sieciowość, otwartość i zwrotność przepływów. Inaczej mówiąc: swobodny (wolność) przepływ (braterstwo) = transindywidualność (równość). Podstawy etyki *ensemble* można sprowadzić więc do akordu trzech analogicznych figur: rób wszystko co chcesz (wolność), nie krzywdź innych, nie oceniaj, nie uprzedmiotawiaj (równość), łącz a nie dziel, dodawaj, a nie odejmuj (braterstwo).

08. Policentryzm, polirytmia, polifonia, poliamoria, poligamia, polityczność, polimorficzność, *ensemble* wytwarza poligon hałasu (**noise**). *Noise* jest naturalnym, nieodzownym atrybutem *ensemble*. Nie chodzi o likwidację hałasu (masowego, energetycznego i informacyjnego), ale o umiejętność życia w nim i z nim jako z dobrem naturalnym, z zachowania harmonii między pracą, zabawą i walką. Do sprawnego i twórczego funkcjonowania w zanurzeniu (w hałasie *ensemble*) niezbędne jest wypracowanie zbioru narzędzi, technik, strategii i taktyk – o możliwie interdyscyplinarnym charakterze, uwzględniającym wielość perspektyw i możliwości jakie hałas i wielość dają.

09. Istotą projektu badawczego *Diagramatyka ensemble* jest wypracowywanie takich zestawów **narzędzi**, umożliwiających pełne, zintensyfikowane, twórcze, analityczne i krytyczne poruszanie się wewnątrz *ensemble* w kondycji: zanurzenia, *noise* i fragmentarycznej (ale jednocześnie wielokierunkowej, policentrycznej i ciągłej) percepcji. Narzędzia służyć mają do rozpoznawania środowiska oraz do aktywnego współtworzenia i przetwarzania go.

10. *Diagramatyka ensemble* odwołuje się do długiej tradycji pracy z mapą, diagramem i wszelkimi innymi wizualnymi i graficznymi technikami reprezentacji wiedzy (i władzy). Korzystamy z inspiracji, zasobów ikonograficznych i elementów formalnych wielu tradycji, takich jak: kartografia, diagramatyka, ikonologia, choreografia, zapisy nutowe (zwłaszcza partytury graficzne), ideogram, znak, gramatyka, gramatologia, grafologia, teoria i praktyka gier (rpg, larp, gry karciane, planszowe), praca na modelach, zbiorach, teoria zbiorów, logika, grafika bitmapowa i wektorowa, animacja, strategia i taktyka (tradycje militarne i sporty drużynowe), dramaturgia i performatyka. Istotą prac jest jednak wypracowanie zasadniczego przesunięcia w „myśleniu obrazem” w kierunku pracy z dynamicznymi archiwami, systemami baz danych, zbiorami i ich przetwarzaniem w miejsce liniowego przekładu danych na subiektywnie konstruowany, petryfikujący, martwy obraz (mapa zamknięta, estetyczna, *versus* mapa otwarta, **baza** danych, mapa performatywna).

11. *Diagramatyka ensemble* odwołuje się do idei diagramu dynamicznego, animacji, zapisu zmiany, ruchu, aleatoryki. *Diagramatyka ensemble* nie ma na celu petryfikacji znaczeń i obrazów w arbitralnych i statycznych formach reprezentacji. Celem jest wytwarzanie aktywności, zapisywanie zmiany, ruchu i programowanie go. *Diagramatyka ensemble* to projekt polegający ostatecznie na generowaniu **energii** poprzez pracę z materią i informacją.

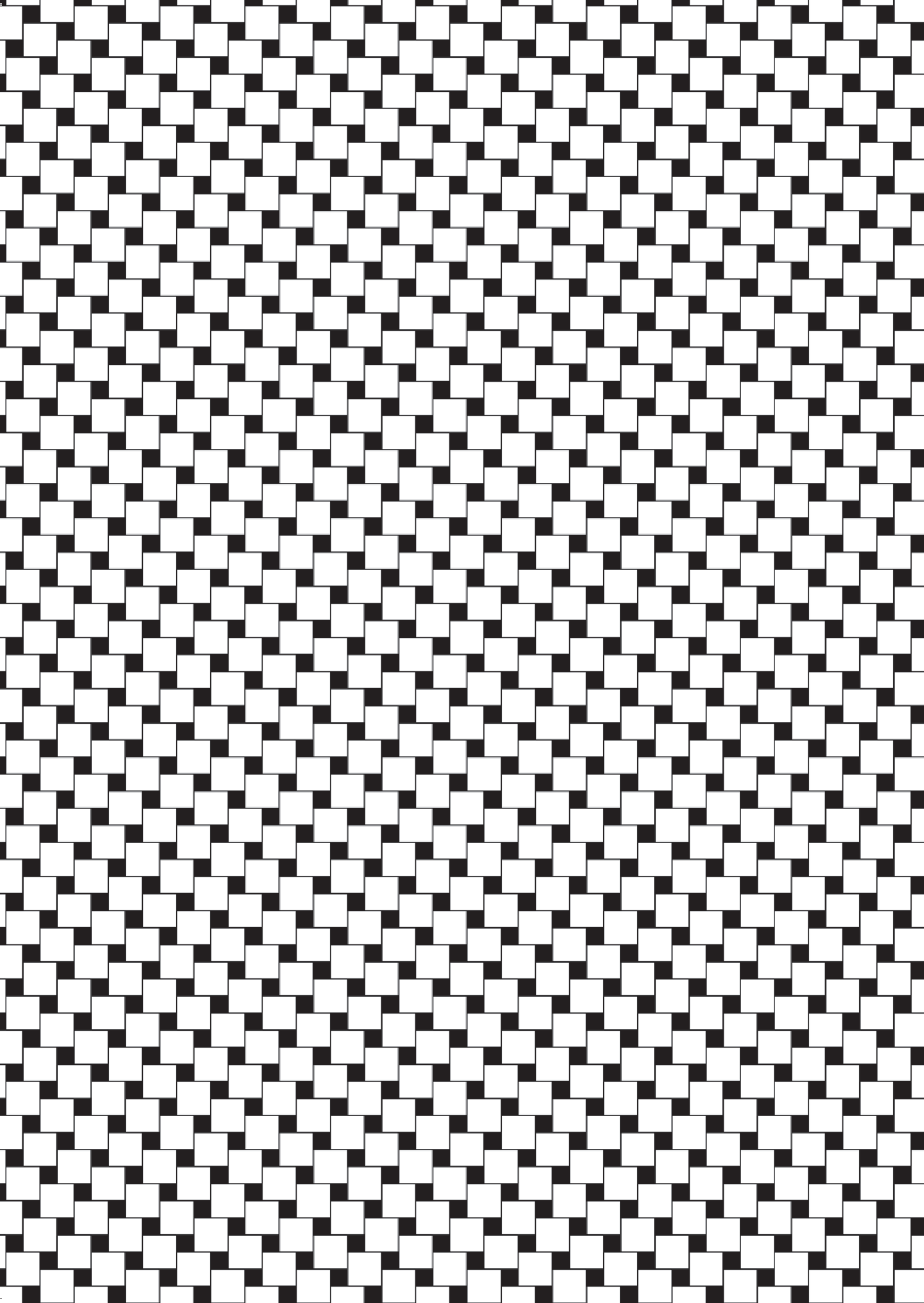


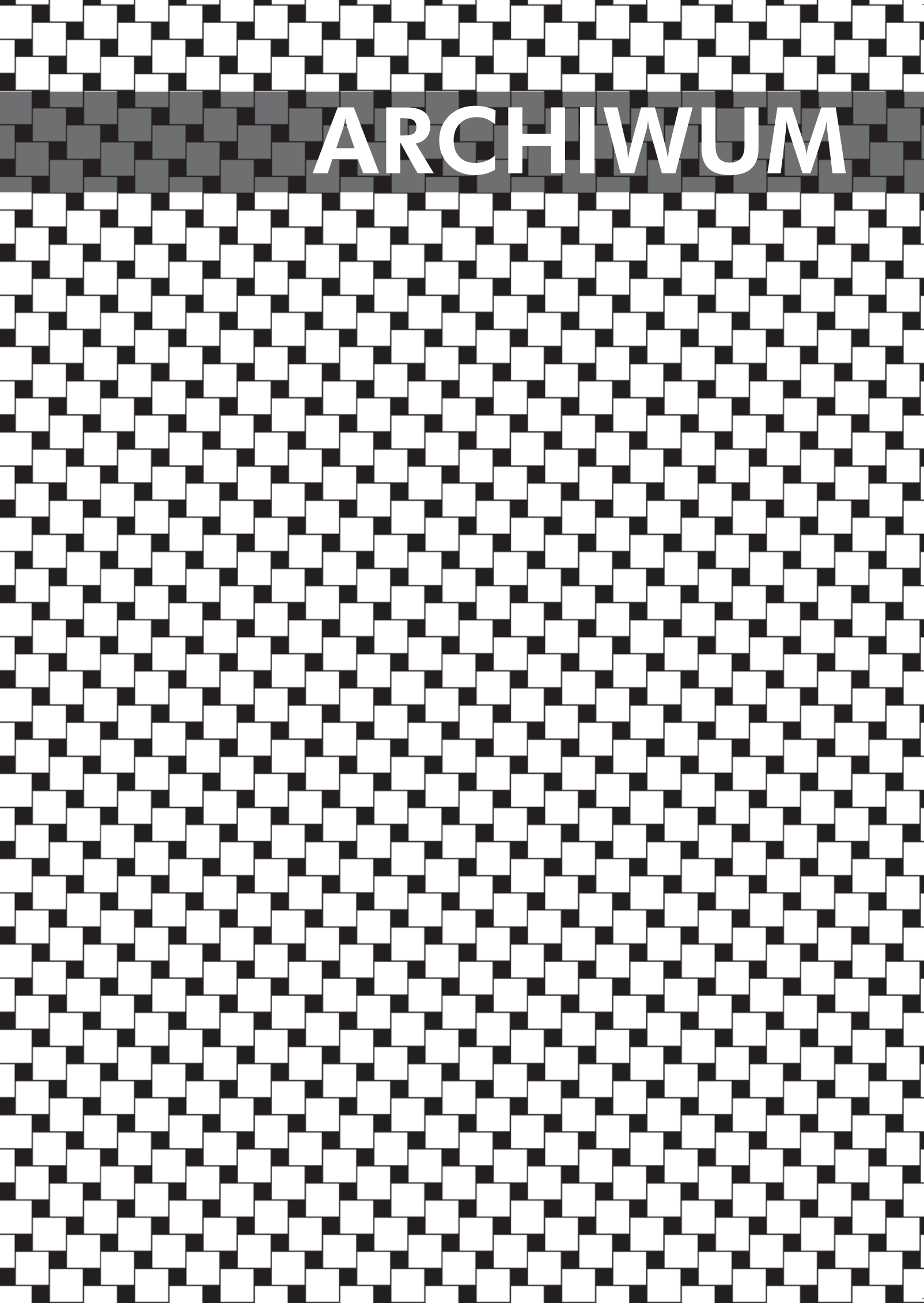
12. Wielość zaczyna się od trzech. Najmniejszą jednostką poznawczą i wizualną ustanawiamy **trójkąt** i triadę jako morfem badanych i wytwarzanych znaczeń. Między „trzy” a „dwa” przebiega granica między życiem (ruchem), a śmiercią (petryfikacją), między prawdą o złożoności świata, a kłamstwem (antagonizującą manipulacją i redukcją złożonego świata do biegunowych napięć i uproszczonej logiki dwuelementowej, rządzonej zasadą wyłączonego środka).

13. Takie triady (i ich kombinacje) jak: sens – dyssens – nonsens, realne – symboliczne – wyobrażone, zaprzeczenie – nierozstrzygalność – potwierdzenie, pasywność interaktywność/interpasywność – aktywność, zaangażowanie – obserwacja – dystans, praca – zabawa – walka, energia – informacja – energia to wstępny wybór żywych trójkątów, z którymi rozpoczęliśmy pracę. W toku badań laboratoryjnych **pozwalamy** im na wiele, prowokujemy połączenia i zderzenia (wydarzenia). Wchodzą one w relacje ze sobą, wytwarzając niespodziewane skutki, o czym będziemy informować w kolejnych raportach.

14. Fantastyka naukowa i filozoficzne refleksje na jej temat to kolejna ważna inspiracja projektu. Fantastyka to próba wyobrażenia sobie innych logik, innej rzeczywistości (społecznej, kulturowej, biologicznej, między-gatunkowej i językowej). Nauka – do której odwołujemy się – to głównie współczesne, poszukujące wątki z nauk społecznych, socjologii, filozofii politycznej, estetyki, performatyki, teorii kultury, ale też nauki kognitywne, neurologia, neuroligwistyka oraz nauki ścisłe i **nowe** technologie produkcji i reprodukcji (zapisu) wiedzy i władzy.

Niniejszy tekst jest wprowadzeniem do badań, poszukiwań i eksperymentów, które rozpoczęliśmy (na sobie i na laboratoryjnie wypreparowanych trójkątach) w roku 2012 i kontynuujemy. W kolejnych numerach publikować będziemy bieżące raporty i dokumentacje poszczególnych wątków projektu.





ARCHIWUM

MANIFEST

KON- GER

1. Manifest "KONGER" nie ogłasza, nie przeciwstawia się, nie zwalcza, nie proponuje, nie ogranicza wyobraźni, nie precyzuje, nie opowiada się "ZA", nie mobilizuje, być może nawet, nie ma nic wspólnego ze sztuką.
2. Jednakże niech zawistni wrogowie nieskrępowanej ekspresji nie cieszą się zawczasu z pozornej zagłady tej sfery, niechaj sztucznie zatroskami grabarze najmniejszej niesubordynacji nie mają nadziei na lepsze czasy, rozczarowaniu czyhają!!! Hypokryta niewie-
poskrępowanych sensytywnych umiesień małał rozbija swe okrydne Tby.
3. Idea "KONGER" jest tutaj punktem ZWROTNYM w pogłębiającym się procesie erozji, zniechęcenia, masowych nadużyć środków, w barbarzyńskim pomijaniu indywidualnych determinacji, w nudzie a zwłaszcza w permanentnej ~~degradacji~~ dyskryminacji sztuki performance'u (nie tylko w Polsce).
4. Podejmując ryzyko koncepcji fuzji połączenia kilku autonomicznych perfor-
mancej i skonstruowania wielce obciążonego spektaklu, którego nie znamy, ryzyko pomieszczenia rozbieżnych stanów świadomości, osobistych stylów, ryzyko kolizji, wzajemnych osłuszeń, prawie pewnych nieporozumień, niespołecznych ingerencji, i MIMO ryzyka powstania totalnego bełkotu, nie możemy oprzeć się pokusie ujawnienia zolancu unikal-
nych, nieznanych, nieświadomych, a dobrotliwie podpora-
danych nam przez wyobraźnię.
5. Gwiazdorski heroizm, pilnie strzeżona i podkrośzona odrębność, niewiarygodna wyjątkowość mizwanego środka EXPRESJI, do-
prowadziło do przeobrażenia sytuacji, gdzie przy szerszym
zainteresowaniu tytułu performance'u, ^{możliwość} ZAISTNIENIA na światowym targowisku osobowości stała się ABSURDALNA.
Każdy igielnik tylko teoretycznie może zainicjować ~~lub~~ poświęcić setki
tyś. i g. Ale czy to oznacza, że mamy pożytkować te ostre przedmioty?
6. Formuła "KONGER" nie angażując się w podjęcie na nowo
idyllicznej koncepcji (idei) kooperacji, WSKAZUJE na nieuchronność
swobodnego przenikania się postaw, idei, prywatnych ideologii, przewo-
nych systemów wartościowania itd, itd, itp. itp., bez zbrodnego
poczucia winy w przypodlen ewentualnych zaprzeczeń.
7. Formuła "KONGER", jej przyszłe doświadczenia nawiązują do
starzej tradycji naturalnego, eksperymentalnego sposobu wyposia-
dania się (patrz lata dwudzieste), a więc gest, ruch,
narracja, bezpośrednia obecność artysty, prezentowanie a
nie reprezentowanie. Lecz przede wszystkim zakieruj nam
na podtrzymanie, utrzymanie MOŻLIWOŚCI namyślnie deprecjo-
nowanych, regutowanych, nie bez słusności zwrócić, uważanych
w potencjalnie niebezpieczne. Z tej racji spychamy w proce-
chłonne, żądze przyzilecia, czasochłonne dyscypliny klasyczne BRRRR!
8. Dla sympatyków formuły KONGER przesyłamy całość i uściślenie, natomiast
zdecydowanym przeciwnikom płacimy 5 zł od sztuki (osoby). Wszelkie wyzwyśta, obry-
sowania, insynuacje, protesty, słowa to wszystko co ma nas pogubić prosimy pre-
syłać wyłącznie na kartkach pocztowych w nieprzekraczalnym 10-dniowym terminie
od daty ukazania się manifestu. Autorzy świąt, którzy przesła swoje pastuski
później, nie otrzymują gwarancji ujawnienia obiecanej pięciogłówności. Kartki przesyłać

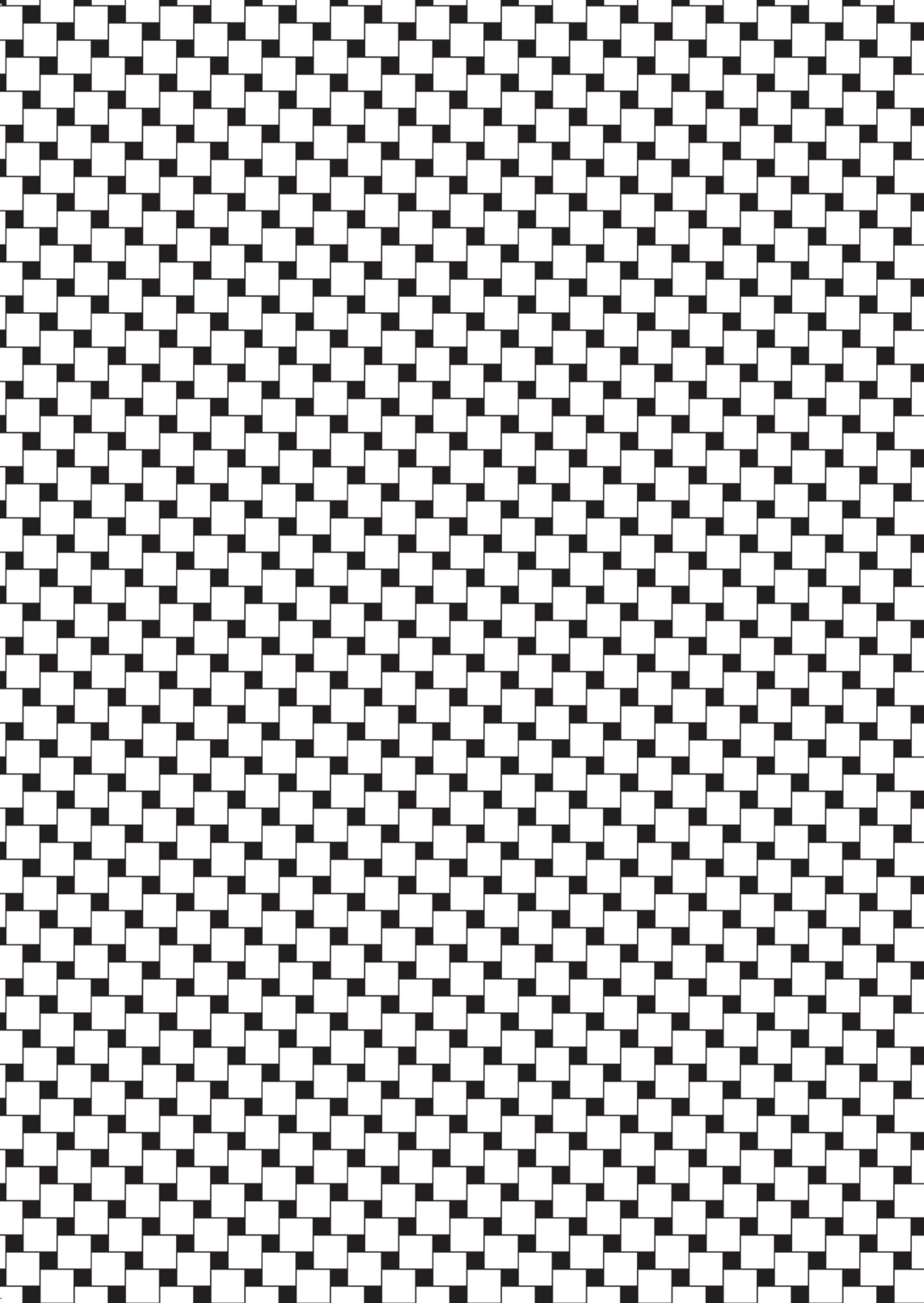
MANIFEST KONGER*

1. MANIFEST KONGER nie ogłasza, nie przeciwstawia się, nie zwalcza, nie proponuje, nie krępuje wyobraźni, nie przewiduje, nie opowiada się „ZA”, nie mobilizuje, być może nawet nie ma nic wspólnego ze sztuką.....
2. Jednak niech zawistni wrogowie NIESKRĘPOWANEJ EKSPRESJI nie cieszą się zawczasu z pozornej zagłady tej STREFY!!!!!! Niech sztucznie zasmuceni grabarze nie mają nadziei na lepsze czasy!!!! Czyhają na WAS rozczarowania na każdym kroku!!!! Hydra doświadczeń sztuki żywej, lawina wrażliwości i determinacji nadal rodzi swe paskudne łby.....
3. KONGER jest punktem zwrotnym w procesie erozji, zniechęcania do sztuki ekperymentalnej, a zwłaszcza w permanentnej dyskryminacji sztuki performance w Krakowie.
4. Podejmując ryzyko fuzji, połączenia kilku autonomicznych performance, skonstruowania bardzo dziwnego spektaklu, którego nie znamy, ryzyko pomieszania indywidualnych stanów świadomości, środków wypowiedzi, ryzyko kolizji, wzajemnych redukcji i ośmieszeń, niespodziewanych ingerencji, szczególnie zaś – mimo ryzyka powstania obrazu TOTALNEGO BEŁKOTU – nie możemy oprzeć się pokusie sprawdzenia ledwo przeczuwalnych możliwości ekspresji i obietnicy zdarzeń UNIKALNYCH/NIEPOWTARZALNYCH.
5. KONGER ignoruje gwiazdorski heroizm i pilnie strzeżony styl indywidualny.
6. Formuła KONGER nie angażując się ZBYTNIO w podjęcie na nowo idyllicznej koncepcji ZBIOROWEJ WSPÓŁPRACY, wskazuje na nieuchronność przenikania się projekcji idei i ich żywych konstrukcji, BEZ zbędnego poczucia WINY w przypadku ewentualnych zapożyczeń i powtórzeń.
7. Przyszłe doświadczenia Formuły KONGER przypuszczalnie spowodują eksplozję indywidualnych realizacji stosujących ruch, gest, narrację i znak.....
8. FORMUŁA KONGER wyklucza możliwość umyślnego deprecjonowania artysty, krytyki JEGO pracy, rugowania ze sztuki osób potencjalnie niebezpiecznych, na rzecz upychania każdego człowieka w zużytych, pracochłonnych, klasycznych i kosztownych dyscyplinach sztuki.
9. Mimo nieprzyjaznych gestów - Artyści KONGER pozdrawiają serdecznie wszystkich wrogów sympatyzujących z poprawnością kulturalną i polityczną. Dla wszystkich całuski i uściski, a dla zdeklarowanych nieprzyjaciół 5zł i drugi policzek.

Kraków, styczeń, 1984

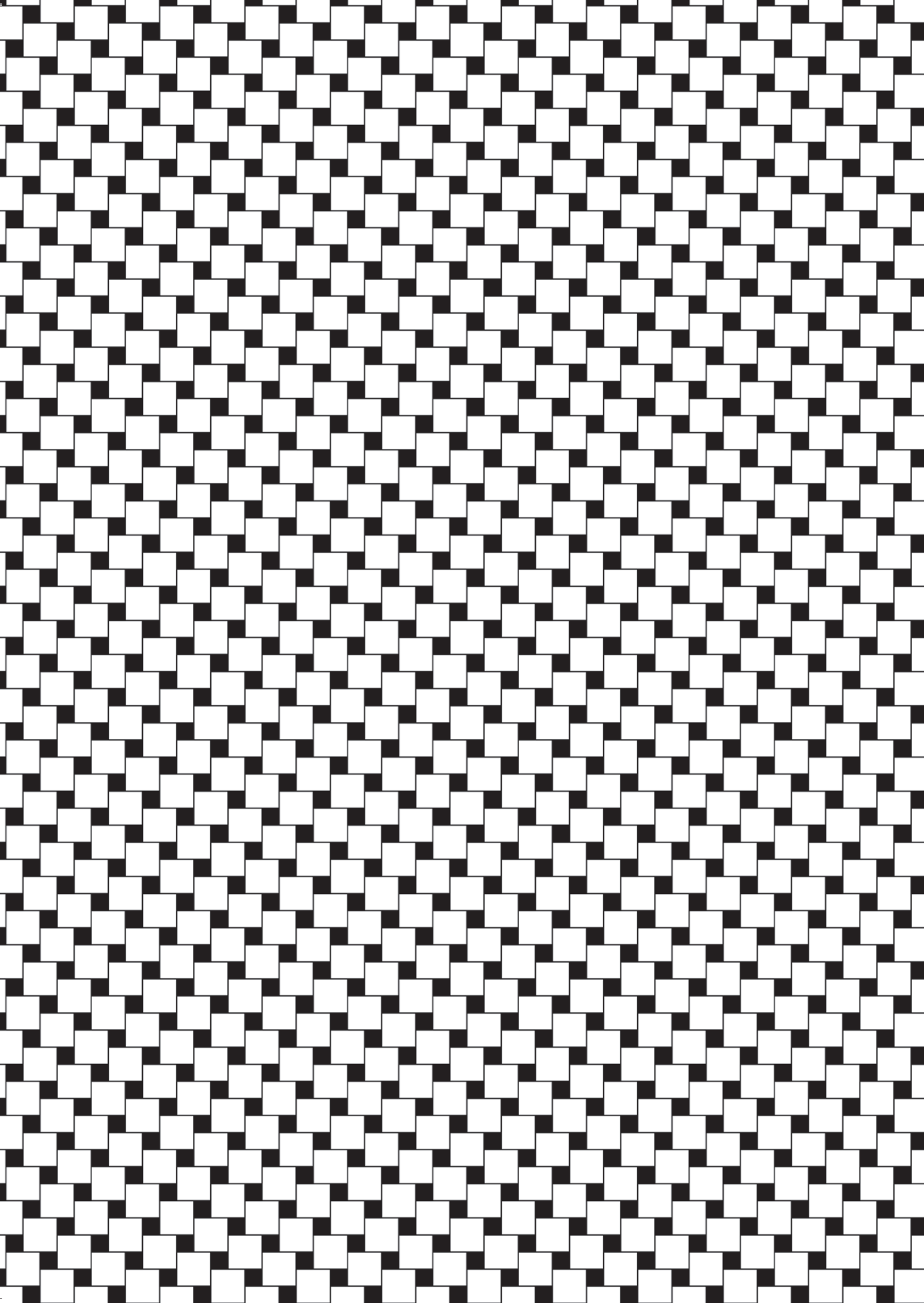
Władysław Kazimierczak

***Konger** (*Conger conger*) – drapieżna ryba morska z rodziny kongerowatych (*Congridae*), z rzędu węgorzokształtnych, typ **STRUNOWCE** / **Zasięg występowania:** Północno-wschodni Atlantyk, Morze Północne, rzadziej Bałtyk, Morze Śródziemne i Morze Czarne. Konger jest bardzo podobny do węgorza. Jego ciało jest znacznie wydłużone, węzowate, bez łusek. Płetwa grzbietowa dłuższa niż u węgorza, zaczyna się tuż za głową i jest połączona z ogonową, a ta z odbytową. Linia boczna pełna. Osiąga długość do 3 m i masę ciała ponad **60 kg**, maksymalnie do **110 kg**. Żywi się głównie rybami i skorupiakami. Samica składa od 3-8 mln ziaren ikry. Larwy typu leptocefal.





ESSAYS IN ENGLISH



The Image of the Artist in Performance Art: The Case of Rudolf Schwarzkogler*

Susan Jarosi

[H]istorians have learned to recognize that the anecdote in its wider sense taps the realms of myth and saga, from which it carries a wealth of imaginative material into recorded history.

– Ernst Kris and Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*¹

The confusion of the fictional with the documentary haunts not only Schwarzkogler's work, but performance art in general. And the Schwarzkogler myth is summoned by anyone aiming to compromise, trivialize, sensationalize, or simply discredit artists using the body as material for art.

– Kristine Stiles, 'Uncorrupted Joy: International Art Actions'²

There is an account of Rudolf Schwarzkogler—introduced to the public by *Time Magazine* critic Robert Hughes in 1972—that maintains that the artist died as a result of deliberate and self-inflicted penis mutilations undertaken in a series of performances in the late 1960s.³ This account is entirely false. What is more, evidence of its falsehood is available and familiar, having been exposed by a multitude of scholarly studies and exhibitions on Schwarzkogler's work. During his lifetime, Schwarzkogler was all but unknown outside his native Austria. The myth of his death made Schwarzkogler and the Viennese Actionists (the group of artists with whom he collaborated between 1963–1969) notorious; but it has also demonstrably impacted the reception of performance art more broadly. This essay examines the contours of the Schwarzkogler myth in its current guises and the relationship between its production and absorption into the assumed critical expectations for what the medium of performance art entails. The obstinacy of the Schwarzkogler myth would seem to indicate that the contemporary reception of performance depends as much upon the mythologized images of its artists as it does the substance of the works themselves.

I will begin by examining the documentary history of Schwarzkogler's *Action #3* (1965), a brief encounter with which reveals the unequivocal disparity between the photographic images as representation and the mythic representation of the images. From the moment of the myth's propagation, its 'wealth of imaginative material' has riddled the recorded history of Schwarzkogler's actions. The power of the myth to preclude a critical approach to the work is evidenced by the fact that so outrageous a claim as auto-

castration was taken at face value, and circulated, for more than two decades; this claim has been buttressed by another equally outrageous one that contends that the artist was 'crazy' enough to take photographs to prove he did it. Indeed, instead of eliciting cautious skepticism and close looking, the narrative of Schwarzkogler's putative auto-castration has camouflaged its own speciousness by staging a sleight of hand. The myth goads one to look at the images of Schwarzkogler's action without actually seeing what is (or is not) there.⁴ The myth also effects a tautology: it masquerades as a truth that the photographs supposedly 'document'. As the examples discussed in this essay illustrate, this pervasive bias towards the photograph as document has played no small part in the sustainment of the Schwarzkogler myth. Ultimately, the myth's profound misrepresentations—of the artist's work, of the nature of performance documentation, and of the definition of performance art itself—have been harnessed as a trope to determine and delimit what is proper to performance. As all myths do, Rudolf Schwarzkogler's tells a story of propriety.

Action #3, 1965

In June of 1965, Schwarzkogler undertook a scripted action for a private audience of colleagues and friends, which was performed in the Viennese apartment of Heinz Cibulka, his model. This action, Schwarzkogler's third, was also explicitly intended to be photographed—by Ludwig Hoffenreich, a professional photographer—and it followed the descriptive outline of a written *Aktionsablauf* or 'action program'.⁵ Schwarzkogler's textual scores and drawn sketches indicate that he conceived of his actions as vehicles for methodical aesthetic exploration in the form of successive tableau arranged to be photographed. The production of action programs and preparatory sketches was by no means unique among the *oeuvres* of the Viennese Actionists, and Schwarzkogler's contain specific details for understanding his actions. The sketches show the planned configurations of rooms, props, and models; the scores provide lists of materials used in the actions as well as the identities of the principal actors involved, for example, 'C.' indicating Cibulka and 'S.' Schwarzkogler.

Specifically, *Action #3* used Cibulka's body, which Schwarzkogler deliberately posed and juxtaposed with various objects, including a gauze-wrapped ball, electrical wire, rubber tubing, a glass medicine bottle with dropper, a fish, razor blades, scissors, a knife, and a dark stone. Hoffenreich's photographs of *Action #3* illustrate Schwarzkogler's intent to construct and control an 'action field'—what the artist defined as 'the real objects found in the surroundings' and 'the space around the actor'.⁶ In many photographs, for example, the controlled staging of the model and objects is readily apparent: Figure 1 shows a bare-chested Cibulka lying atop a rectangular board that has been placed on the floor and covered with a white sheet; Hoffenreich's shod right foot can be glimpsed in the bottom corner of the photograph as he shoots his subject from above. In others, Cibulka's body is concealed by gauze bandages, first tightly wrapped and then disheveled (Figure 2); and in the final images, his head and torso are wrapped again in clear plastic sheeting (Figure 3). In all cases, whether standing upright, sitting, or prone, Cibulka's body is connected, sometimes quite literally, to a prop—electrical wires are arranged to emanate from his mouth, encircle his head, or seemingly enter his arm like an intravenous drip (Figures 1 and 10). In two photographs, Schwarzkogler himself actually appears in the frame: Figure 4 shows him (note Schwarzkogler's dark hair and beard) standing behind Cibulka, cupping the side of his face to steady the deployment of a syringe; the next photograph shows his outstretched right hand lifting the edge of the bandage over Cibulka's eye (Figure 5). Several images depict a large fish hanging down the middle of Cibulka's naked back, which then reappears, its head decapitated, facing the camera and protruding from Cibulka's penis with razorblades placed in its agape mouth (Figures 6 and 10). What will subsequently become the most controversial element, however, is his bandaged penis. A number of photographs exhibit it swaddled in white gauze secured by flesh-colored adhesive tape, and a few augment the suggestion of wounding. One photograph in particular includes dots of dark color spotting the gauze on Cibulka's penis, while two others of Cibulka sitting astride the bandaged ball illustrate Schwarzkogler's written directive for a 'thin dark trickle' to run from the model's penis onto the ball⁷ (Figure 7). Three photographs juxtapose a pristinely bandaged penis laid on a table edge with more than a dozen razor blades, or surgical scissors and a syringe (Figure 8).

Following a fourth action that same summer, Schwarzkogler progressively curtailed his artistic activities. He performed his final, sixth action in the spring of 1966.⁸

After 1968, he created only a handful of drawings and typewritten scores, and became increasingly withdrawn, depressed, and suffered health problems that were likely attributable to an obsession with severely restrictive eating regimes.⁹ On June 20, 1969, three years after the performance of *Action #3*, at the age of twenty-nine, Schwarzkogler died as a result of a fall from the window of his second-floor apartment in Vienna—whether accidental or intentional, it is not known; there were no witnesses.¹⁰ A public funeral was held for the artist on 27 June at the Zentralfriedhof (Figure 9). In November of 1970, a year and a half after Schwarzkogler's death, photographs of his actions were exhibited for the first time, at the Galerie nächst St. Stephan in Vienna. In 1972, six photographs from *Action #3* were included in the Documenta 5 exhibition in Kassel, Germany, the catalog for which reproduced the photographs alongside Schwarzkogler's 1965 text entitled 'Manifest PANORAMA I'¹¹ (Figure 10).

This succinct account constitutes the complete creation and exhibition history of the *Action #3* photographs up to the point of their inclusion in Documenta 5. The deliberate emphasis on chronology is meant to draw attention to the attestable history of Schwarzkogler's artistic production, which has been overwritten by the claims of subsequent critics, most sweepingly in Robert Hughes's exhibition review of Documenta 5. Hughes, writing for *Time Magazine*, focused his remarks on the photographs of *Action #3* in order to elaborate his deep disappointment with the state of contemporary art, neatly encapsulated in the title of his piece, 'The Decline and Fall of the Avant-Garde'. Quoting Hughes at length is essential, because his discussion of Schwarzkogler is responsible for securely establishing the defining features of what would become the artist's myth: Those interested in the fate of the avant-garde should reflect on a Viennese artist named Rudolf Schwarzkogler. His achievement (and limited though it may be, it cannot be taken from him; he died, a martyr to his art, in 1969 at the age of 29) was to become the Vincent Van [sic] Gogh of body art. As every moviegoer knows, Van Gogh once cut off his ear and presented it to a whore. Schwarzkogler seems to have deduced that what really counts is not the application of paint, but the removal of surplus flesh. So he proceeded, inch by inch, to amputate his own penis, while a photographer recorded the act as an art event. In 1972, the resulting prints were reverently exhibited in that biennial motor show of Western art, Documenta 5 at Kassel. Successive acts of self-amputation finally did Schwarzkogler in....

No doubt it could be argued by the proponents of body art (a form of expression whereby the artist's body becomes, as it were, the subject and object of the artwork) that Schwarzkogler's self-editing was not indulgent but brave, taking the audience's castration fears and reducing them to their most threatening quiddity. That the man was clearly as mad as a hatter, sick beyond rebuke, is not thought important: wasn't Van Gogh crazy too? But Schwarzkogler's gesture has a certain emblematic value. Having nothing to say, and nowhere to go but further out, he lopped himself and called it art. The politics of experience give way to the poetics of impotence.¹²

Employing Schwarzkogler's supposed act of emasculation as proof positive, Hughes's main objective was to establish that the avant-garde had conclusively died. In each case, whether that of Schwarzkogler or the avant-garde, Hughes linked death to impotence, and he presented the emptiness of Schwarzkogler's action (his putative self-castration) as exemplary for its having precluded the possibility of (artistic) progeny. It is noteworthy that the six images exhibited at Documenta V attributed to Schwarzkogler were all assigned the generic title 'Action with a Male Body', making no reference to the specific identity of the figure.

This characterization and use of Schwarzkogler's photographs as the ultimate example of art's endgame has perpetuated a deeply dismissive image of performance art within popular discourses that reject the medium as narcissistic and masochistic.¹³ The conception of performance art as pathological has been facilitated in large measure by how Hughes defined the medium itself, positing a direct equivalence between the artist's body and the artwork, which not only conflated subject and object but also subject and artist. This misapprehension of the structure and processes of performance art exposes two important issues. First, it reveals a tacit recognition of the ways in which performance art is fundamentally different from theater, in not being grounded in a theatrical tradition of impersonation and the accompanying suspension of disbelief. Second, however, it betrays a concomitant misapprehension of the relationship in performance art between artist and artwork in the claim that an artist's performative action should be read as

the transparent expression or reflection of his or her mental state. The misconception attending the second notion in fact depends upon and reinforces the first, such that the presumptive unstable mentality of the artist is understood to be a factual representation of the self.

This conflation often involves a crude appropriation of popular mythologies of artistic expression, a point reinforced by Hughes's pairing of Schwarzkogler and van Gogh—in effect, these two tortured artists produced tortured art (Figure 11). Nonetheless, Hughes maintained an important distinction between them: whereas van Gogh did not consider his act of slicing off his earlobe a work of art, Schwarzkogler did his putative self-mutilation, such that it became his 'emblematic' gesture. Within this formulation, the expressive and symbolic role of van Gogh's gestural stars, cypress trees, and wheat fields are abandoned for the gesture itself. Hughes's notion of performance art thereby removes the function conventionally played by painting as an extension, sublimation, or displacement of the artist's expression, but does nothing to modify or complicate the conception of the art object as a result. It simply and reductively closes the circuit between artist and product. Without a material outlet, the artist's expression can only be turned back upon the body; without a material product to show for his efforts, Schwarzkogler can only reveal his 'poetic impotence'.

Hughes's erroneous claims that the photographs of *Action #3* recorded Schwarzkogler's deliberate and successive amputation of his own penis, and that those acts were directly linked to the cause of the artist's death, became the accepted, indeed perhaps the only, account of Schwarzkogler's life and work for almost twenty years. One of the most demonstrable examples of the myth's persistence and immutability appeared in Henry Sayre's book, *The Object of Performance*, published in 1989 by the University of Chicago Press. Sayre made almost identical assertions as Hughes in claiming that Schwarzkogler's photographs offered 'most horribly' a 'documentation... of Rudolf Schwarzkogler's 1969 piece by piece amputation of his own penis'.¹⁴ In doing so, Sayre not only powerfully reinforced the truth claims of Hughes's myth—with the authority of a renowned academic press adding credibility to the claims—but more fundamentally Sayre utilized the example of Schwarzkogler's 'amputation piece' as evidence for grounding his very approach to performance art upon photography as 'document', with its ability to convey an absent presence. He writes, 'performance art... [has] come to rely on the medium [of photography] as a mode of "presentation"—the 'record of the art event that survived the event'.¹⁵ Whereas Hughes was unnerved by and critical of the implications of what he saw to be the production of objectless gestures, Sayre seemingly resolved this problem by privileging the documentary photograph in its ability to restore the 'object of performance'. Sayre credits the document with saving from extinction both objectless art and the museum, which exists solely to house objects of art. Furthermore, neither Hughes nor Sayre took into account the fact that Schwarzkogler had theorized precisely the substitution of the traditional art object as product or relic with the concept of an 'action field', which privileges an engagement with the space around the actor and the real objects found in his or her environment. That Sayre's belief in the essential role and veracity of the photographic document was grounded upon false premises and inaccurate assertions about Schwarzkogler's images was not lost on Kristine Stiles, who noted in her extensive critical review of Sayre's book that 'the relationship between performance and its photographic documents that Sayre set out to unpack unravels from page two...'¹⁶

It is perhaps worth reminding the reader at this juncture that a) no penises were harmed during the making of Schwarzkogler's action, and b) the body and the penis in the photographs were not Schwarzkogler's. Yet, the basic components of Hughes's account have so successfully established the definitive, encompassing, and enduring misapprehension of the artist Schwarzkogler, his artwork, and more generally the medium of performance art, that the source of their potency warrants a closer examination. In taking up the subject of the Schwarzkogler myth and revisiting the particulars of its formation, my intent does not center on disentangling the threads of myth from history. Other scholars have pursued the project of repudiating the Schwarzkogler narrative, unequivocally and definitively, perhaps none more so than Stiles herself. Rather, the arguments that follow concentrate on the reasons why the tentacles of this myth perniciously persist in wrapping themselves around a multitude of targets. In this essay,

I attend to the 'wealth of imaginative material' that the mythologization of Schwarzkogler has carried into recorded history as a 'vehicle of the most diverse realizations'.¹⁷ I proceed by identifying several frameworks within which the operations of myth function, drawing upon the work of Roland Barthes, Ernst Kris, and Otto Kurz with respect to the semiological structure of myth (Barthes) and the role of myth in artistic biography (Kris and Kurz). From this foundation, I analyze several recent iterations of the Schwarzkogler myth to further interrogate the image of the artist in the historical narratives framed around Schwarzkogler and the role of mythologization upon which that image depends. The examples represent a range of perspective, critical complexity, and intent, and each is a product of a discrete context or practice: art history, art criticism, and performance art itself. Together, these examples provide a picture of the elements of the Schwarzkogler myth that draw upon the imagination of critics, scholars, and artists alike, and highlight not only the continued obsession with this infamous fiction but the necessity of coming to terms with its influence in the reception of performance art. Ultimately, in posing the question 'Why are we more eager to believe that Schwarzkogler cut off his own penis than he didn't?' this essay examines entrenched beliefs about the artist's persona, documentary truth and deception, and the persistent stigmatization of performance art.

But first, to return to Robert Hughes, who was offered the opportunity to recant. In November of 1996, on the occasion of an exhibition of Schwarzkogler's work at the Smithsonian's Hirshhorn Museum, Hughes was interviewed by Murray White for *The New Yorker* and questioned about his 1972 review:

This is one of those pieces of art-world folklore, and it was in circulation before I got to it. The idea of anybody unmanning himself in this way is so horrendous and weird that I think it developed a kind of credibility. Who on earth would want to make *that* up?... I just thought, Well, here is this ultra nut taking to the final extreme the gesture of van Gogh with his ear... And I was wrong... I will go down there and sprinkle ashes upon my head while kneeling on a piece of sackcloth and apologize to the offended shade of Rudy Schwarzkogler... Unfortunately, there's no way to put the toothpaste back in the tube.¹⁸ Or, less euphemistically, to reattach the artist's penis. With this backhanded 'apology', Hughes deferred responsibility, as a critic and author, for his failure to verify the facts of the Schwarzkogler story that was already 'in circulation'. Even though he admitted to being wrong, he did so in a way that maintained he was still right to be wrong. In essence, Hughes believes he cannot be blamed for being mistaken, since the implied fault lies not with himself but with the 'ultra nut' Schwarzkogler. For indeed, *who* on earth would want to make that up?¹⁹

I admit that I have often been struck by the awkwardness of asserting that an artist did not, in fact, cut off his own penis, but it indicates the essentially tabloid nature of Hughes's story. His deliberately sensational critique provoked a public furor that, even now, some thirty-five years after its first report and fifteen years after its incontrovertible rebuttal, remains the dominant myth underlying the reception of performance art. The public—and this includes professionals—is implicated in this perpetuation, in that it would rather preserve the Schwarzkogler castration myth than consider the aesthetic potential and critical agency of Schwarzkogler's actions and their implications for artistic production. One signal of the myth's attractiveness can be found in the very title of Hughes's original review, 'The Decline and Fall of the Avant-Garde'. In punning upon Edward Gibbon's epic history (*The Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776), Hughes implicitly compared the avant-garde to the grandeur of Rome at its zenith, whereas Schwarzkogler, Viennese Actionism, and performance art are equated with the dissipated decadence of the late Empire—hyperbolic, effete, and impotent. Ironically, then, when viewed in this light, it is Hughes that performs the castration; his essay emasculates the avant-garde and Schwarzkogler in a single stroke. This emasculation takes its effect by construing the artwork as the product of an unstable mind: in rendering it as art of the insane, Hughes can dismiss it as inconsequential. The public is encouraged to mock the impropriety of Schwarzkogler's act along with Hughes in lieu of actually attending to it. In effect, Hughes's fiction functions as an unusually pernicious form of censorship, instantiating a mythology that continues to overwrite the truth and undermine the real implications of Schwarzkogler's work and of the medium of performance art.

Myth Yesterday and Today

In the most general sense, Hughes's misrepresentations promoted the obfuscation of historical accuracy in favor of the distortive power of myth. The story of Schwarzkogler's self-castration as Hughes re-told it contains fundamental features of myth outlined by Roland Barthes in 1957 in his watershed essay, 'Myth Today'.²⁰ In that text, Barthes defines myth as a type of speech—a 'mode of signification' for specific social use that includes forms of pictorial representation, including photography. Myth is determined to be a 'peculiar' semiological system because it reduces signs to mere signifiers. In other words, myth conflates a sign's form and meaning at the outset, as if an image already and inherently contained both. At the same time, myth works to evacuate its own meaning, to displace and distance it—Barthes calls it 'impoverished' but not dead—so that while the value of myth's meaning is necessarily diminished, it nevertheless continues to supply an infinite reservoir of history. Barthes writes, 'the form must constantly be able to be rooted again in the meaning and to get there what nature it needs for its nutriment; above all, it must be able to hide there. It is this constant game of hide-and-seek between the meaning and the form which defines myth'. Myth then introduces onto this framework a whole new concept of its own to replace the devalued historical meaning. It works as a substitute for history, which is the driving motivation of myth. The 'knowledge' contained in the mythical concept is 'confused, made of yielding, shapeless associations', which directly serve myth's *appropriative* function.

Barthes describes the artificial causality of myth in the following terms: 'everything happens as if the picture naturally conjured up the concept, as if the signifier gave a foundation to the signified'. In short, myth accomplishes two things—it effectively distorts its object, and it transforms history into nature. These actions can be readily transposed to the subject at hand: in the first instance, the distortion that occurs lies in the assertion that Schwarzkogler's photographs are documentary self-portraits, rather than recognized as images of a scripted performance with a model; second, by naturalizing history, the Schwarzkogler myth renders all the particulars of *Action #3* into an inevitable by-product of the artist's general psychological nature.

The 1934 landmark study of *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* by the Viennese art historians Ernst Kris and Otto Kurz offers another productive framework for understanding the salient elements of the Schwarzkogler castration myth. Working chronologically from the earliest examples of artists' biographies in the writings of Lysippus and Socrates, Kris and Kurz trace the appearance of what they called 'artist anecdotes' or 'fixed biographical themes', namely, a set of preconceived, stereotyped, and recurrent notions of the artist that still significantly influence our views of who an artist is and what he or she portrays in his or her art (although the artist is presumed to be male). Surprisingly, or perhaps not, Kris and Kurz discovered that one of the most distinctive aspects of artist anecdotes is that claims stated therein are often false. In place of accuracy, the elements of an individual artist's biography, however varied from artist to artist, tend to align around a set of limited themes: 1) an innate, prodigious talent discovered by chance at a young age; 2) an ability to deceptively imitate, or even surpass, nature in creating the illusion of reality; 3) a belief in the artist as divinely controlled or inspired; and 4) a conflation of the artist's person with his artwork, such that a reciprocal relationship exists between the two.

These topoi often turn around or are activated by a deep ambivalence about images, which manifests in several interrelated ways. For example, an artist's aptitude for mimesis can generate confusion between reality and illusion, a talent that is both praised (god-given) yet potentially dangerous (god-like). A similar fear of ambivalence exists at the root of the boundary—heavily policed by historians and critics—established between divinely inspired imitation and sinister mechanical replication. Ambivalence also permits the injection of the artist's subjectivity into the now-animated image and a subsequent counter-transference back onto the artist, which amounts to an uncertainty about identity. The cases of the Schwarzkogler myth that I discuss next are strongly implicated by these forms of ambivalence: they illustrate the consistent attempts to equate Schwarzkogler the artist (and person) with his artwork, and they underscore the assumption of deceit in repeated emphases upon distinguishing illusory fiction from documentary truth (damning or negating the former in order to uphold the latter). The enduring fascination with the artist 'Schwarzkogler' and the images he produced

speaks to the deeply cultural, conventional assumptions about an artist's personal relationship to his artwork, the role that equivalence plays in that relationship, and the resultant expectations that performance art so conspicuously complicates. In effect, the Schwarzkogler myth comprises a perfect storm of seemingly inviolable assumptions about artistic creation.

The Schwarzkogler Myth in Play

This essay's initial motivation stemmed from a personal encounter with the Schwarzkogler myth, during a lecture by Donald Kuspit entitled 'Frederick Hart Against the Modernist Grain', delivered on October 4, 2007, at the University of Louisville. Kuspit's presentation that evening generally followed arguments outlined in an essay he authored for a 2007 catalogue raisonné on the sculptor, 'Tragic Beauty and Human Wholeness: Frederick Hart's Reparation of the Figure', which discusses Hart's figurative work as a restorative 'antidote' to the 'psychosocial destructiveness and inhumanity' of modern art, whether manifested in its 'sadistic' and 'freakish figures—abortive versions of human being' (Kuspit's reference to the paintings of Francis Bacon), or in the 'vainglorious' 'endgame abstraction' of Minimalism.²¹ Drawing upon a psychoanalytical, specifically Jungian, approach to art-making, Kuspit privileges artwork 'rooted in traditional respect' for creation, as demonstrated by Hart's *Ex Nihilo* sculptural relief for the Washington Cathedral. He writes, 'In a sense, art that does not return to this moment of creation—that does not ponder... the meaning of being human—is not truly creative'.

In his University of Louisville lecture, Kuspit reiterated this polemical contrast between the hope and spiritual morality of Hart's *Ex Nihilo* tympanum and the 'narcissistic preoccupation' with destruction represented by Modernist art. In contrast to his essay, however, Kuspit alluded in his talk to examples of contemporary performance artists to support his arguments about the general bankruptcy of twentieth-century art. Although he did not provide the names of the performance artists to whom he referred, he did offer detailed descriptions of two artists' work that exemplified the type of contemporary art that he wished to denigrate in order to elevate Hart. One artist had 'castrated' himself for the sake of his art, and another, with AIDS, had 'nailed his penis to a board' and then proceeded to throw his blood on the audience. Most troublesome to hear were the factual errors evident in both of Kuspit's examples: the first repeated Schwarzkogler's mythic self-castration; the second offered both a sensationalized misrepresentation as well as a conflation of performances by Bob Flanagan²² and Ron Athey.²³ At the conclusion of the lecture, as Kuspit took questions from the audience, I alerted him to the fact that he had mistakenly claimed, in his implicit reference to Schwarzkogler, that the artist had castrated himself, when in fact he had not. Kuspit's succinct response to this comment was, 'I knew that'. As confounding as this admission appeared to be, more striking was the seeming compulsion to repeat the Schwarzkogler myth even when he subsequently claimed to know the charge of self-castration to be false. In effect, the myth was more powerful and persuasive than the truth. Either way, deploying the Schwarzkogler myth in this context functioned as a means to reinforce a second myth—that of the inherently narcissistic and destructive nature of performance art, whereby the relationship between the myths of Schwarzkogler, Flanagan, and Athey becomes one of reciprocity.

Another example of the Schwarzkogler myth in play comes from a review article by the feminist author Germaine Greer, published in *The Guardian* on February 11, 2008, under the title, 'What Do Artists Prove By Mutilating Their Bodies? That They Are Ghastly—and Uninteresting'.²⁴ Greer penned her commentary in response to the exhibition of Günter von Hagens' flayed, Plastinated corpses in *Body Worlds 4*. Greer likened von Hagens' work to 'sideshow impresarios who used to exhibit bearded ladies, tattooed men, eight-legged goats and dog-faced boys'. Greer claims—and disdains—that such fare is categorized today as 'art', commenting that the 'cultural heirs of sword-swallowers and fire-eaters are all at art school'.

Plastinated corpses provide Greer the occasion to decry the genre of performance art in both its current and historical practice. Greer had a particular form of body art in mind, one that involves an artist 'deliberately disfiguring and damaging' his or her body, a body that she assumes to be 'strong, healthy, and young'.²⁵ This brings her to a discussion of the Schwarzkogler myth:

The outer limits of body art were set in the 1960s by the Aktionismus Group: Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus and Otto Mühl. By the time

photographs of a performance in which Schwarzkogler apparently cut slices off his penis were shown at *Documenta V* in 1972, the artist had committed suicide. The most sinister aspect of the story is that the photographs were faked; the thing being sliced was not Schwarzkogler's penis but a replica made of clay. What the viewers of the work were excited by was their mistaken belief that they were witnessing a potentially fatal self-mutilation. Schwarzkogler's confederates in Aktionismus have taken care ever since not to dispel the illusion.

This paragraph in particular contains several fascinating mistakes—if mistakes they are. It is clear from Greer's remarks that she is aware that Schwarzkogler did not amputate his penis, but by contending that the photographs were 'faked' omits the essential fact that the body in the photographs was not Schwarzkogler's at all, but Cibulka's. However, Greer assumes that the body pictured always and necessarily signifies *as Schwarzkogler's*: this way, the fact that he may not be cutting himself becomes evidence of duplicity. The inaccuracies of Greer's account also include elements of her own fabrication: the charge of suicide, and the insertion of a clay replica, the latter of which forms the fabric into which she weaves her own myth asserting the falsity of the photographs.²⁶ Despite the fact that no body was harmed in any aspect of Schwarzkogler's action, Greer reads the photographs as attempting to assert both the 'facticity' of mutilation and the 'perfidy' of the performance. Her assertion also presumes that viewers approached the images with the Schwarzkogler castration myth already in mind, that is, that the images were understood as photo-documentation of an actual castration, rather than as aesthetic objects, the subjects of which could be anything from meditations on castration to healing.²⁷ Following a certain chain of false logic, if the notion of Schwarzkogler's self-castration is abandoned but the ideology of the documentary photograph is upheld, then the conclusion must be that the photographs were designed to be deceptive. Moreover, like Hughes, Greer displaces responsibility for the perpetuation of the castration myth. Her essay implies a sort of nefarious conspiracy in which the Actionists are cast as an artistic cabal dedicated to the preservation of their sensational legacy. We are given to understand that it is incumbent upon the artists to correct the repeated mistakes of critics and art historians over the last thirty-five years: a scandalous claim is put before the public without documentation, and the accused are required to dispel the charge. In my correspondence with Greer, she identified Robert Hughes as 'a friend of mine', whose 'version of the Schwarzkogler action' she may have become aware of as early as 1972, but she nevertheless asserted that the 'myth was in circulation long before that'.²⁸ I asked her where she had read or heard about the supposed use of a clay replica. She responded that she could not remember where she had 'read this detail. I guess you know that Cibulka is still around; he occasionally gives interviews and I might have read one'. Greer admitted that she now realizes there are no photographs involving 'actual slicing, so the prosthesis would hardly have been necessary'. At the same time, however, she reiterated her belief that Schwarzkogler's action was faked and offered a definition of performance art that would distinguish between its authentic and false forms: 'the action must be carried out before an audience in real time, not faked in private and photographed. Schwarzkogler, Cibulka, and Hoffenreich created evidence of an event that never happened, but, just as with a certain crucifixion, belief in the event became an imperative—for some'.

In this instance, Greer's privileging of live performance echoes similar arguments made by Peggy Phelan concerning the demand for artistic 'presence' in the determination of performance art's authenticity and validity—its ontological status *as* performance proper. Once the measure of performance art's authenticity becomes tied to presence, the problem of representation and documentation is immediately implicated, as these statements by Phelan make clear:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology.... The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present.²⁹

What needs to be acknowledged, however, is that from its very beginnings, the history of performance has included the photographing, filming, and eventual videotaping of actions; the role played by these 'recording' media has been inextricable from and instrumental to the production of 'live' performance.³⁰ Furthermore, performance

itself questions and often purposively undermines (Schwarzkogler's images offering a case in point) the artificial categories of reality and fiction, truth and artifice, presence and mimesis, subject and object, artist and artwork, presentation and representation. Accounts that deny the significant historical, practical, and theoretical relationships between performance and its representation offer an incomplete and skewed perspective on the medium.

The centrality of artistic reception to the Schwarzkogler myth leads to my final example: the Bulgarian artist Boryana Rossa explicitly took up the mythos surrounding Schwarzkogler's Documenta photographs in a 2007 performance *Blood Revenge 2* (Figure 12). The title refers to her attempt, as a female and feminist artist, to critique the notion of castration as the ultimate gesture of the heroic male artist. Rossa described her performance as follows:

'Blood Revenge 2' is a memorial to Rudolf Schwarzkogler's performances 'Action 2 and 3', 1965. For about four decades, the myth that Schwarzkogler died after cutting his penis off has been marching successfully around the world... Influence for artists and insuperable gesture for some art critics this myth is an international performance art folklore... Through all my performance art practice I had to 'compete' with Schwarzkogler's ultimate heroic gesture. I was often told there is no stronger artistic gesture than an amputation of a penis. As far as I can't amputate my penis, I decided to recreate the performance considering the female anatomy. I created a hybrid of art history lecture and a body intervention. I told the true story... The photographs of 'Action 2 and 3' – the starting point of the myth—are *not documentation of an actual performance, but arranged scenes*. The model is Heiz [sic] Cibulka and Schwarzkogler is only the photographer. After that I asked people from the audience to be my photographers and imitate Schwarzkogler's photo compositions—the source of the myth. Thus the public took the role of the mythology producer. After that I stitched up the dildo to myself with surgical thread, cut it off and posed for the camera.³¹

Rossa was thus responding both to Schwarzkogler himself and to the critical reception of Schwarzkogler that, rightly or wrongly, has focused so exclusively on the act of auto-castration. Notwithstanding the significance of Rossa's feminist intervention in the discourse on castration, her performance mirrors several pejorative aspects of the mythologization of Schwarzkogler's original action.

First, Rossa's decision to perform *Blood Revenge 2* (upon) herself was decidedly self-conscious (Figure 13). The lecture with which she initiated her performance evinces Rossa's familiarity with the essential distinction between artist and object in performance art, in that she was careful to deconstruct for the audience the operative mechanics of that distinction as they obtain within the context of the historical reception of Schwarzkogler's photographs. Nevertheless, her choice to use her own body reinscribed the popular expectations for what performance art entails vis-à-vis the notional equivalence of artist and object. Using her own body also reified a dominant and narrow notion of performance art as it has been inflected by scholarly emphasis on Body Art, which locates performance's ontology and significance in the present body of the *artist* to the detriment of considerations of forms of performance, such as Viennese Actionism and Happenings, that depend upon the instrumentality of others—models, actors, and audience.

Second, this interjection becomes especially problematic in the introduction of self-mutilation. The act of suturing the dildo to her pubis resulted in a moderate but conspicuous flow of blood (Figure 14). On the one hand, this act necessitated Rossa's decision to use her own body, for how could she ethically ask someone else to perform a self-mutilation? On the other hand, her action injects physical mutilation into the reconstruction of a narrative whose original performance entailed none at all. In essence, having taken pains to assure the audience that, despite the intervening mythology, Schwarzkogler did *not* mutilate himself, Rossa proceeds to do just that in the name of recuperation and revenge.

Finally, an important fact that Rossa overlooked was the role played by Hoffenreich in photographing Schwarzkogler's action. Instead and in spite of her intention to tell 'the true story', she misnamed Schwarzkogler as the photographer. By framing the audience as photographers and recruiting it to document the performance, Rossa not only accentuated the voyeuristic and spectacular nature of the action, but she empowered others to produce 'documentary photographs' rather than aestheticized records, as

did Schwarzkogler, with Hoffenreich's assistance. Taken together, by incorporating several of the same vehicles and stereotypes that have been deployed in order to deem performance art unserious, impotent, and uninteresting, these aspects of *Blood Revenge 2* work to undermine Rossa's own critical objectives.

The Image of the Artist in Performance Art

The issues concerning the image of the performance artist are not confined to discrete instances involving only Schwarzkogler and the Schwarzkogler myth. Indeed, they appear to be more pervasive and especially relevant in the current moment when performance art as a medium is coming to the attention of major American museums as opportune for exhibiting, collecting, and owning.³² This trend is exemplified in the Museum of Modern Art's retrospective exhibition in 2010 of Marina Abramovic's performance works, the first of its kind and scope in the United States. That exhibition, entitled *Marina Abramovic: The Artist is Present*, was conceived and marketed on the basis of the performance artist as artwork, with Abramovic's presence authenticating and legitimizing every aspect: from the showcase performance of *The Artist is Present*, where visitors were invited to sit silently across a table from the immobile Abramovic; to the umbilical, mediating function of her presence in the atrium to the re-performed works, videos, and photographs in ancillary galleries; to the synchronization of the exhibition's length to the length of her own performance (over 600 hours). In these instances, the equivalence between artist and artwork so long mythologized in the image of the artist was re-inscribed in even more definitive ways. MoMA's presentation of Abramovic's work is a strong indication that mythmaking will supply the dominant vehicle for the promotion of performance art in the public sphere.

In his catalog essay on Abramovic, Arthur Danto marshals the myth of the artist's life as itself an art of performance in order to illustrate the supposed goal of the post-war avant-garde to merge art and life, or to overcome the 'gap' between art and life, as Robert Rauschenberg put it. (As Kris and Kurz have demonstrated, however, when it comes to the explanation of the artwork as an emanation of the artist's psychology, that boundary has in fact not existed since the time of Socrates.) Danto writes,

The challenge the avant-garde felt in the 1960s was overcoming the gap between art and life. In 1973 the poet Vito Acconci really ejaculated in the Sonnabend Gallery, though he was hidden from the eyes of visitors by an artificial floor, though he emitted sexual noises that were amplified in the space occupied by visitors. The Viennese Actionists poured blood over themselves, or cut themselves to death.³³

Here Danto not only repeats the kernel of the Schwarzkogler myth (now multiplied in quantity) but its implementation effects the demand for a notion of performance art based upon the literal: even though Acconci was obscured from visitors' view, he 'really' ejaculated; the Viennese Actionists *really* poured blood over themselves, and they *really* cut themselves to death. Appending the fallacy that the Viennese Actionists, and not just Schwarzkogler, cut themselves to death to the previous two actualities serves to both cloak its speciousness and corroborate its truth claim. Once the separation between art and life is collapsed and the literalness between art and life is naturalized, as myth does, they can be extended to include, and to similarly naturalize, the relationship between art and death. Again, quoting Danto, 'The possibility [of death] was the mark of Abramovic's first phase of performance, and I think in general it is what drew her to performance in the first place.'³⁴ It is one thing to acknowledge the elements of Abramovic's oeuvre that foreground violence, abuse, and trauma, but quite another to cite 'the possibility of death' as a defining characteristic of performance art, in its history and practice. Yet Danto seems to accept, and even expect, this possibility in one of its most significant practitioners when he writes: 'Abramovic was seeking to revitalize for the benefit of a post-disturbational audience some of the turmoil that defined the world in which she became an artist, when performance gave her and her peers a chance to play Russian roulette in the name of art.'³⁵ This remark prompts need for serious concern when the critical discourse on performance art legitimizes an expectation of loss of life in the name of art—that what is bequeathed to future performance artists in perpetuating the Schwarzkogler myth is the 'chance' to gamble in a game of life and death. This is the Schwarzkogler myth in its most nefarious, irresponsible, and imperiling form. This, I think, is real insanity.

* First published in Polish: *Sztuka i Dokumentacja* no. 5 (2011): 63-82.

Illustrations:

<http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>

ENDNOTES

¹ Ernst Kris and Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment* (New Haven: Yale University Press, 1979), 12.

² Stiles, 'Uncorrupted Joy: International Art Actions', in Paul Schimmel, ed., *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, exh. cat. (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998), 290.

³ Robert Hughes, 'The Decline and Fall of the Avant-Garde', *Time Magazine*, December 18, 1972: 40-41. Hughes's published account of the myth was the most detailed and complete, attributing the cause of Schwarzkogler's death explicitly to the repeated penis amputations he performed on himself in his art actions. While *Artforum's* review of Documenta 5 was published two months prior to Hughes's, the author, Lizzie Borden, made reference to the Schwarzkogler myth only indirectly and in a very restricted form: 'The few works that attempt to shock, like Kienholz's tableau of a castration and Rudolf Schwarzkogler's chopped-off penis, seem overly rhetorical' (45); and 'The late Viennese artist, Rudolf Schwarzkogler, chops off his penis inch by inch...' (47) See Borden, 'Cosmologies', *Artforum* 11, no. 2 (October 1972): 45-50.

⁴ An example of how the myth has inhibited close visual examination of Schwarzkogler's work can be found in the entry on the artist in Ian Chilvers and John Graves-Smith, eds., *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, 2nd ed. (New York: Oxford University Press, 2009), 638-639. The editors summarize the myth as follows: 'He [Schwarzkogler] achieved a place in the pantheon of great artistic oddballs by reputedly cutting off his own penis as part of a performance; however, the story depended on a misreading of the photographic documentation of the work (the object that is shown in close-up being cut with a razor blade is in fact a dead fish): Here the editors assert that the origin of the myth resulted from viewers having visually mistaken a fish for a man's penis (in photographs of *Action #2* (1965)). They also locate responsibility with Harald Szeemann, 'for arranging the photographs [at Documenta 5] in a sequence which encouraged the reading'. No fault is found with the two art critics named in the entry, Borden and Hughes, who circulated the myth in major international publications. Moreover, the entry does not offer any supporting information on the 'true version of events', neither the name of the photographer who assisted Schwarzkogler, the identity of the model who posed for his actions, nor the fact that three years elapsed between the last of Schwarzkogler's actions and his death.

⁵ See Eva Badura-Triska and Hubert Klocker, eds., *Rudolf Schwarzkogler: Leben und Werk*, exh. cat. (Klagenfurt: Ritter, 1992), 161-162, 186, 194. This exhibition on Schwarzkogler, curated by Badura-Triska and Klocker, helped not only to expose the fallacy of the Schwarzkogler myth but to showcase the multiplicity of the artist's *oeuvre* in important venues throughout Europe. The exhibition was organized by and originated at the Museum moderner Kunst in Vienna in 1992, traveled the following year to the National Gallery in Prague and the Pompidou Centre in Paris, and closed at the Kunstverein in Frankfurt in 1994.

⁶ Hubert Klocker, ed., *Viennese Actionism*, vol. 2: *The Shattered Mirror, Vienna 1960-1971* (Klagenfurt: Ritter, 1989), 352.

⁷ Badura-Triska and Klocker, eds., *Rudolf Schwarzkogler*, 194.

⁸ Schwarzkogler did not accompany his Viennese Actionist colleagues (at that time working under the name Direct Art Group) to the Destruction in Art Symposium (DIAS) in London in August and September of that year, nor did he participate in the Direct Art-organized Zock Festival in Vienna in April 1967 or the 'Art and Revolution' lecture at the University of Vienna in June 1968. After the Direct Art Group returned from DIAS, Schwarzkogler participated in a single collaborative event: Otto Mühl's 'Aktionskonzert für Al Hansen'. See Badura-Triska and Klocker, eds., *Rudolf Schwarzkogler*, 460; and Kristine Stiles, 'Notes on Rudolf Schwarzkogler's Images of Healing', *White Walls* 25 (1990): 10-26, 12.

⁹ Though living in Munich at the time, Hermann Nitsch and Beate König (Nitsch's wife and a psychologist) were sufficiently concerned about Schwarzkogler's health that they discussed arranging psychotherapeutic treatment for him in Munich. See Klocker, ed., *Viennese Actionism*, 381.

¹⁰ In an interview with Stiles, Edith Adam, Schwarzkogler's partner, remembered on the day of his death that 'he had been experiencing a period of severe hallucinations and was sitting in the window of their apartment while she worked in another room. She conjectures that he either fell, owing to his mental state; jumped, a suicide that resulted from his depression; or actually attempted to fly, like [Yves] Klein, from their second-story apartment window...' See Stiles, 'Notes', 19; Stiles, 'Performance and its Objects', *Arts Magazine* 65, no. 3 (November 1990), 35; Badura-Triska and Klocker, eds., *Rudolf Schwarzkogler*, 460; Scott Watson, 'Rudolf Schwarzkogler', in *Rudolf Schwarzkogler*, exh. cat. (Vancouver: University of British Columbia, 1993), 3-20. Schwarzkogler's death and posthumous mythologization are also treated by William Martin in 'The Death and Times of Rudolf Schwarzkogler', *Art Criticism* 19, no. 2 (2004): 56-63.

¹¹ Harald Szeemann, *Documenta 5: Befragung der Realität Bildwelten heute*, exh. cat. (Kassel: Documenta, 1972), chapter 16, 73-74.

¹² Hughes, 'The Decline and Fall of the Avant-Garde', 40-41.

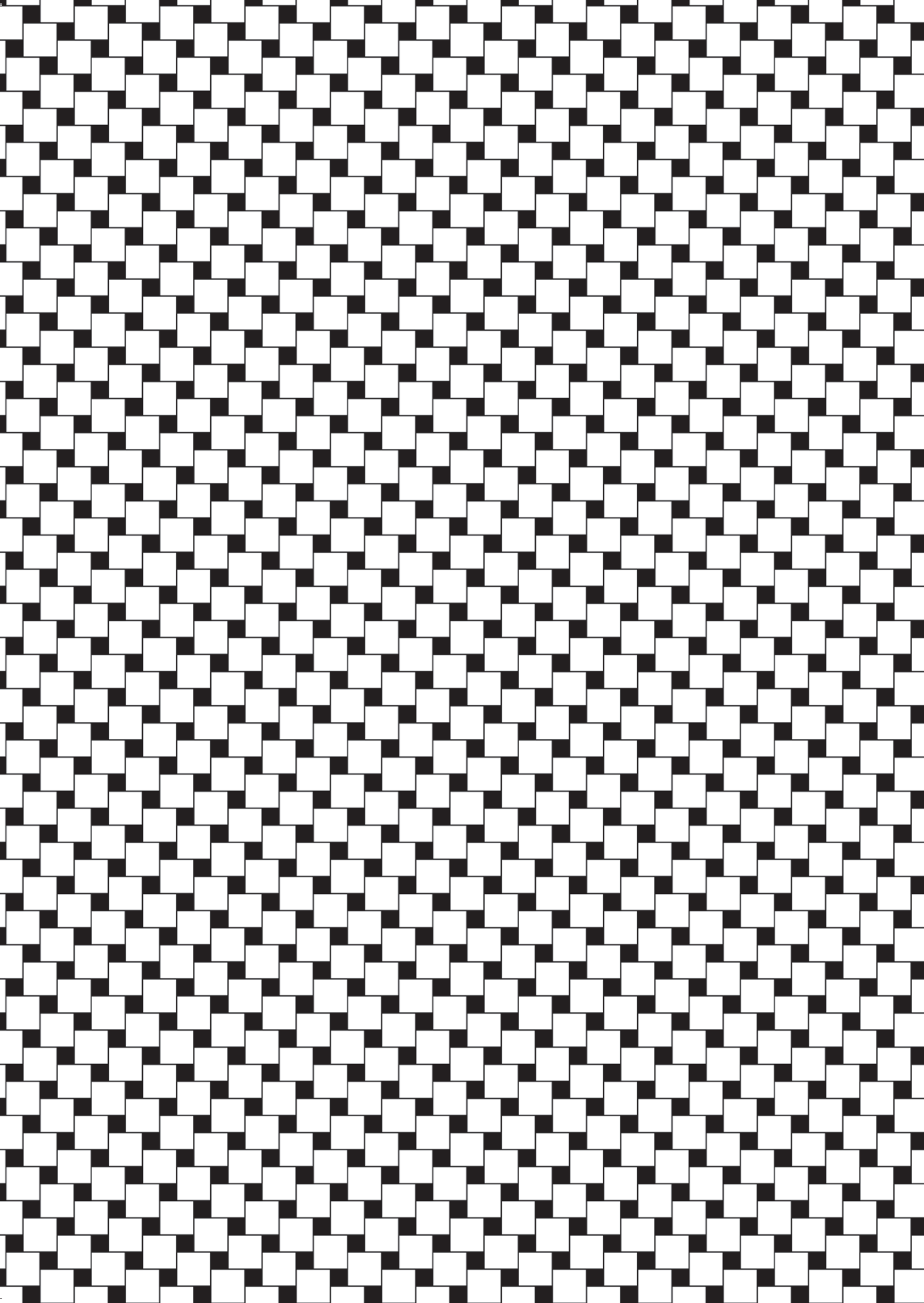
¹³ The discourse on narcissism and performance art extends to scholarly literature as well. See, for example, Lea Vergine, *Body Art and Performance: The Body as Language* (Milan: Skira, 1974, 2000); Rosalind Krauss, 'Video: The Aesthetics of Narcissism', *October* 1 (Spring 1976): 50-64; Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1998), 7-8.

¹⁴ Henry Sayre, *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 2.

- ¹⁵ Sayre, *The Object of Performance*, 15.
- ¹⁶ Stiles, 'Performance and its Objects', 36.
- ¹⁷ Kris and Kurz, *Legend, Myth, and Magic*, 12, 36.
- ¹⁸ Murray White, 'Schwarzkogler's Ear', *The New Yorker*, November 11, 1996: 36.
- ¹⁹ Significantly, Kathy O'Dell's study of masochistic performance art, which she defines as works that center around 'individual acts of [actual] bodily violence', does not include any discussion of Schwarzkogler's actions in her case studies of Chris Burden and Vito Acconci. See O'Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 2-3. Amelia Jones, however, groups Schwarzkogler with these artists as well as with 'more recent S/M artists such as Bob Flanagan and Ron Athey' who 'have subjected themselves to the masochistic violence of others'. See Jones, *Body Art*, 125.
- ²⁰ All quotes are excerpted from Barthes, 'Myth Today', in *A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1983), 102-105, 116-118.
- ²¹ Donald Kuspit, 'Tragic Beauty and Human Wholeness: Frederick Hart's Reparation of the Figure', in *Frederick Hart: The Complete Works*, ed. Donald Kuspit and Frederick Turner (Louisville, KY: Butler Books, 2007), 1-15.
- ²² Flanagan, a proclaimed masochist, battled cystic fibrosis, not AIDS, and died in 1996.
- ²³ Athey was a target of spurious allegations in NEA-backlash media coverage of a 1994 performance sponsored by the Walker Art Center. His March 5, 1994, performance of 'Four Scenes in a Harsh Life' at Patrick's Cabaret in Minneapolis drew escalating media and political attention when a museum member complained that the audience in attendance 'could have contracted the AIDS virus' because Athey was HIV-positive. See Mary Abbe, 'Bloody Performance Draws Criticism; Walker Member Complains to Public Health Officials', *Minneapolis Star Tribune*, March 24, 1994: 1A. The controversy subsequently reached the US Senate, and conservative senators Jesse Helms and Bob Dornan supported an amendment that prohibited any NEA funding of art 'involving human mutilation of invasive bodily procedures on human beings dead or alive; or the drawing or letting of blood'. See Jane Blocker, *What the Body Cost: Desire, History, and Performance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), 111-112.
- ²⁴ All quotes appear in Germaine Greer, 'What Do Artists Prove by Mutilating Their Bodies? That They are Ghastly—and Uninteresting', *The Guardian*, February 11, 2008: 28.
- ²⁵ Greer associates this kind of body art—which she identifies as 'purely carnal'—with the 'succession of tedious experiments' by Chris Burden in the 1970s. Greer briefly describes but does not explicitly name Burden's actions *Shoot* (1971), *Through the Night Softly* (1973), and *Trans-fixed* (1974).
- ²⁶ Although Greer does not cite Stiles' 1990 essay, it was there that the first contextualization of Schwarzkogler's work in relation to the ancient Greek healing practices of the cult of Asklepios, the Hero Physician, was made: 'At a site of Asklepiion in Corinth', Stiles writes, 'excavations have unearthed hundreds of terracotta anatomical fragments that archaeologists have suggested represent the healed body parts of believers who visited the temple', including male genitalia. See Stiles, 'Notes', 20-21.
- ²⁷ *Ibid.*, 17. Research by Stiles revealed that Schwarzkogler 'read widely in European and Far-Eastern mysticism and sought to create an "art of painting as an art of healing"', and possessed a library that 'included texts by various swamis and yogis on healing and the religious practices surrounding Hatha Yoga' as well as a 'number of more locally authored texts on esoteric health practices and self-curative programs'.
- ²⁸ This and the following quotations by Greer are from e-mail correspondence with the author, July 1-2, 2008.
- ²⁹ Peggy Phelan, 'The Ontology of Performance: Representation without Reproduction', in *Unmarked: The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1993), 146.
- ³⁰ See, for example, Dieter Ronte, 'On the Aesthetics of the Photography of Actionism', in *Blood Orgies: Hermann Nitsch in America*, ed., Aaron Levy (Philadelphia: Slought Foundation, 2008), 15-26; Richard Martel, ed., *Art Action 1958-1998* (Québec: Editions Intervention, 2001), 158-167.
- ³¹ This account of the artist's performance, emphases mine, is excerpted from: www.brooklynmuseum.org/eascaf/feminist_art_base/gallery/boryanarossa.php?i=779. I would like to thank Boryana Rossa for her generosity in corresponding with me and providing a copy of her master's thesis, 'The Hole Body: Feminism, Science, Art and Their Myths' (Rensselaer Polytechnic Institute, 2007), which was connected to the exploration of artistic myth in *Blood Revenge 2*.
- ³² See, for example, Erica Orden, 'Herr Zeitgeist', *New York Magazine*, January 4, 2010, whose profile of MoMA and P.S.1 curator Klaus Biesenbach foregrounds the burgeoning interest in the institutional purchase of rights to works of performance art.
- ³³ Arthur C. Danto, 'Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramovic', in *Marina Abramovic: The Artist is Present*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 2010), 31.
- ³⁴ Danto, 'Danger and Disturbation', 31.
- ³⁵ *Ibid.*, 32.

BIBLIOGRAPHY

- Abbe, Mary. "Bloody Performance Draws Criticism; Walker Member Complains to Public Health Officials." *Minneapolis Star Tribune*, 24.03.1994, 1A.
- Badura-Triska, Eva and Hubert Klocker, eds. *Rudolf Schwarzkogler: Leben und Werk*. Klagenfurt: Ritter, 1992. Exh. cat.
- Barthes, Roland. "Myth Today". In: *A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag, 102-05, 116-18. New York: Hill and Wang, 1983.
- Blocker, Jane. *What the Body Cost: Desire, History, and Performance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Borden, Lizzie. "Cosmologies." *Artforum* 11, no. 2 (October 1972): 45-50.
- Chilvers Ian and John Graves-Smith, eds. *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. 2 ed. New York: Oxford University Press, 2009.
- Danto, Arthur C. "Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramovic." In: *Marina Abramovic: The Artist is Present*, ed. Klaus Biesenbach. New York: The Museum of Modern Art, 2010. Exh. cat.
- "Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Boryana D Rossa." Brooklyn Museum, http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/boryanarossa.php?i=779.
- Greer, Germaine. "What Do Artists Prove by Mutilating Their Bodies? That They are Ghastly-and Uninteresting." *The Guardian*, 11.02.2008, 28.
- Hughes, Robert. "The Decline and Fall of the Avant-Garde." *Time Magazine*, 18.12.1972, 40-41.
- Jones, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Klocker, Hubert, ed. *Viennese Actionism*. vol. 2: The Shattered Mirror, Vienna 1960-1971. Klagenfurt: Ritter, 1989.
- Krauss, Rosalind. "Video: The Aesthetics of Narcissism." *October* 1, (Spring 1976): 50-64.
- Kris, Ernst and Otto Kurz. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Kuspit, Donald. "Tragic Beauty and Human Wholeness: Frederick Hart's Reparation of the Figure." In: *Frederick Hart: The Complete Works*, eds. Donald Kuspit and Frederick Turner, 1-15. Louisville, KY: Butler Books, 2007.
- Martel, Richard, ed. *Art Action 1958-1998*. Québec: Editions Intervention, 2001.
- Martin, William. "The Death and Times of Rudolf Schwarzkogler." *Art Criticism* 19, nr 2 (2004): 56-63.
- O'Dell, Kathy. *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Orden, Erica. "Herr Zeitgeist." *New York Magazine*, 4.01. 2010.
- Phelan, Peggy. "The Ontology of Performance: Representation without Reproduction." In: *Unmarked: The Politics of Performance*, 146 - 66. New York: Routledge, 1993.
- Ronte, Dieter. "On the Aesthetics of the Photography of Actionism." In: *Blood Orgies: Hermann Nitsch in America*, ed. Aaron Levy, 15-26. Philadelphia: Slought Foundation, 2008.
- Rossa, Boryana. "The Hole Body: Feminism, Science, Art and Their Myths." Master thesis, Rensselaer Polytechnic Institute, 2007.
- Sayre, Henry. *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Stiles, Kristine. "Notes on Rudolf Schwarzkogler's Images of Healing." *WhiteWalls* 25 (1990): 11-26.
- . "Performance and Its Objects." *Arts Magazine* 65, no. 3 (November 1990): 35-47.
- . "Uncorrupted Joy: International Art Actions." In: *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, ed. Paul Schimmel, 226-329. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998. Exh.cat.
- Szeemann, Harald. "Documenta 5: Befragung der Realität Bildwelten heute." In: *Documenta 5*, 73-74. Kassel: Documenta, 1972. Exh.cat.
- Vergine, Lea. *Body Art and Performance: The Body as Language*. Milan: Skira, 1974. 2000.
- Watson, Scott. "Rudolf Schwarzkogler." In: *Rudolf Schwarzkogler*, 3-20. Vancouver: University of British Columbia, 1993. Exh.cat.
- White, Murray. "Schwarzkogler's Ear." *The New Yorker*, 11.11. 1996, 36.



HOMMAGE À JAN ŚWIDZIŃSKI

(an attempted introduction to art as contextual art)*

Kazimierz Piotrowski

Jan Świdziński has been one of the main representatives of the post-conceptual movement since mid seventies. I am referring here to the form of the movement whose aim was to overcome the dominance of conceptualism. This tendency could be observed in the works of such artists as the second Joseph Kosuth (the period of Anthropologized Art), Hervé Fischer, Fred Forest and Jean-Paul Thénot from Collectif Art Sociologique, Jorge Glusberg representing Sistema Lationo America, Paul Woodrow (working in Canada), Brian Dyson, and the most distinguished of all, in terms of the reception of contextualism outside Poland, Amerigo Marras (a member of Polish-Canadian Contextual Art group, established in 1976) to mention just a few. The association of Świdziński with the movement will always remain unquestionable regardless of the reluctance to accept this fact by native critics, who, by and large, seem to be just straight forward ignoramuses.

Art as Contextual Art; a Linguistic Turn. Where Does the Ignoramuses' Mistake Lie?

The ignoramuses hold against Świdziński the act of pointing to the context, as its detrimental factor. They believe that by doing so, Świdziński merely states the obvious, as opposed to making an important discovery. However, that is not the point. If it was all about the context, then we would be dealing with the case of a truism. In Świdziński's instance, there should not be any mention of a true, perhaps native, form of social art. What we have here, is a critical adaptation of conceptual art with a linguistic turn. This adaptation initiated a doctrine – formulated in 1975 at the festival of counter-culture, or independent art: F-Art in Gdańsk, as well as at a symposium "Sytuacja w sztuce współczesnej" [Current situation in contemporary art] organised by the Remont Gallery in Warsaw. The publication of the doctrine's principles [eng.: *Art as Contextual Art*] coincided with the exhibition of Polish artists in the St. Petri Gallery, run by Jean Sellem in Lund Sweden, in February 1976.

It is said that the term "contextual art" was coined by Jean Sellem (or perhaps the director of Konsthall in Malmö) who was looking for an intriguing label for Świdziński's program. Although Świdziński, who was clearly aiming at a confrontation with Kosuth, used Reinhardt's tautological "Art is art-as-art" (1963), he nevertheless did not participate in the co-creation of conceptualism. Rather, he was interested in creating space for a debate about conceptualism: he initially, after giving up on painting, dealt with art semiotics for many years and he was one of the first propagators of conceptual art in Poland¹, later he carried on with the debate, but as an exegete and dissenter. In the mid 1960s, he said in one of the interviews: "there happened a significant breakthrough in world art. All important issues had been spoken about long before us, I mean, outside Poland. We were in a position of catching up with the others, shortening the distance while preparing to present our own program: at the time, when those matters (mainly conceptual ones and their derivatives) will show their boundaries... I prepared a program,

which took its final shape in 1974. I just knew that the program was not ready for general presentation, we needed to wait for some problems with conceptual art to be exhausted. The aim was to hit when the need appeared for new matters, for a step further... It was only at the moment of a weakening Art World that it was possible for us to break through with something new.”²

This is how his art should be perceived: **art as contextual art**. It is also important to highlight the post conceptual character of his thought. Certainly, it should never be seen as banal and reduced to terms such as *a context* or *context discussing*, since that was done a long time ago by, for example, Hippolyte Taine (Świdziński teases the ignoramuses). The act of isolating the expression: ‘contextual art’, or ‘empty signifier’ has no sense, and it has got no destructive value. When the term ‘art as contextual art’ is dealt with, a confrontation in mind with the tautological model of Kosuth’s art, we are enabled to appreciate Świdziński’s contribution to overcoming conceptualism. The doctrine should be viewed as a linking matter with conceptual evolutionism, which was assumed then, and in which we doubt nowadays. The Kosuth idea – yet another example of a futile [-ism] genre – was seen then as an important voice in the discussion about the end of the art model presented in “Art after Philosophy” (1969) – a model in its extreme, devoid of mysticism, a neo-positivist conceptualism version.

It is worth noting here that the 1970s were a decade in which there was observed a growing popularity of neo-Marxism (Frankfurt school of thought) as well as the wave of counter-culture which enticed many artists. With that in view, it is easier to understand why Świdziński’s voice from the East criticising neo-positivism and exposing fake ideology was so audible, mature, resonating and gaining appreciation to the extent that Sellem, who was visiting the Gdańsk counter-culture festival in 1975, picked up and understood Świdziński’s stand-point; channelling the contemporary independent art potential in Poland. Not too long after Sellem, Amerigo Marras – the director of the Centre for Experimental Art and Communication – organised in November 1976 in Toronto a debate on the topic of Art as Contextual Art with the participation of some prominent people, such as Kosuth, Sarah Charlesworth, Carole Condé and Anthony McCall. It was also attended by Hervé Fischer and a group of Canadian artists or theoreticians interested in dividing the spoils after overthrowing Kosuth. The following conference organised in May 1977 in Paris by Collectif Art Sociologique with participation from, amongst others, Świdziński and Emil Cieślak from Poland, Dyson and Woodrow from Canada, as well as British artists Lorraine Leason and Peter Dunn, clearly demonstrated the process of dismantling Art World. The conference, which resulted in confirming a joint declaration called “Third front of art against New York”, also confirmed the act of substituting the prior with an art entangled in local contexts: context remaining in a constant engagement with social and global processes worldwide. What were those processes?

The Crisis of Meaning In Art

Świdziński, in the 1970s, commented on the deepening process of failure in the representational language concept in civilization, as well as on rapid changes. The creative power of our language is weaker than the creativity of reality, which we attempt to describe. In turn, this leads to de-synchronization of the structure, as the developed standards normally applied to regulate the relationships fail to notice the disappearance of the relationships. Expressions lose their meanings and they become counting tokens. They cease to designate or denote anything: it is impossible to establish connotations of the expressions appearing in unlimited, changing heterogeneous contexts. This phenomenon only intensifies the conviction about the arbitrariness of language. The language practice, desperately trying to catch up with the fleeing reality, aims at capturing it, stabilizing it, as well as stimulating it. The practice is in fact similar to the reality in its stochastic never-ending-process quality. The deficiency of the process of semiosis, the augmenting disparity between the **signifier** and the **signified** mean that we live in a civilization where insecurities and risks are rising. As we are forced to live in this process, we need to find ways to orientate ourselves in reality. While battling its randomness, we give expressions a meaning, we eliminate insecurity and risk by using myths, fuelling ideology. However, the question remains if our efforts reduce de-synchronization. Perhaps, we only cushion the process. We construct an image of the world, which allows us to define our own identity in contrast to other myths or ideologies. This does not

exclude the question – why we are the way we are, why not different? Why do we speak in different ways about reality? Why do we use different types of logic regulating reality?

In a similar way to language, art does not achieve a synchronization with reality. The de-synchronization phenomenon reveals itself at the moment of proceeding from one culture to another. It is then that the instability of the structure appears. The art standards cease to correspond with new relationships in reality. They are no longer absolute or certain, they become relative. The acceleration of the changes and a constant diminishing of the intervals with the phases of civilization amplifies the relativity of the standards. This process stimulates the development of new, competing standards. Since there is no time to synchronize the new standards with reality, the stability of the structure is not strengthened. The only possibility left is to build an open model, in which the predictable changeability is a normal status of reality (could that also be a prerequisite for the current ideology of an open society?). An expression **truth** becomes a rhetorical topos and as an empty signifier is described in relation to contexts in which it is considered.

The Initial Rationalization of The Crisis – through the Definition of Art Models

A detailed observation of the de-synchronization process serves as the basis for establishing a thesis on the coexistence of three art models in contemporary practice. If we talk about the crisis, about the de-synchronization of a structure, we automatically assume an ideal state of that structure. The mentioned models are associated with some economic structures, with a various forms of goods exchange.

1. The first model corresponds with the renaissance traditions – the art model which is based on eternal and universally important principles. It functioned well in pre-industrial civilization, when the changes in the tangible sphere were not violent and a belief in the stability of the standards was wide-spread. To use Foucault's words and Świdziński's explanation, which seems to be a regular practice, the first model may be referred to as a universal model of art. The model presupposes that signs used by a civilization are transparent – in art as well. The language of art, in a similar way to the language of science, expresses reality as something that exists in our cognition, and it is not merely a structure – a model of reality.

2. The relativist model was born as result of a change in social relations, initiated by the French Revolution and the birth of the Industrial Revolution at the end of eighteenth century. The process of universal model yielding could be observed since the era of Romanticism. The situation changes in the nineteenth century. The signs became gradually relative, they were losing their transparency which manifested itself particularly in the period of French romanticism and was exemplified by Théophile Gautier's *l'art pour l'art* and its last expression is to be found in the autotelic declaration of Reinhardt. The peak of the relativist art model falls around the period of rapid industrialization in modernism. The model was particular for the twentieth century pursuit of the avant-garde, especially its constructive approach to reality. Conceptualism closes that period, while pinpointing the need to build a different model corresponding with contemporary situation in which a post-industrial civilisation found itself.

In the Search for the Third Model of Art – a Criticism of a Tautological Model of Art. Świdziński In Contrast to Kosuth, and Kosuth the Second

There is no doubt that the model of art suggested in "Art after Philosophy" was an extreme result of one of the leading modernism strategies – essentialism. Duchamp's ready-mades, which did not pose any questions about the 'whats', or 'hows' of art, allowed Kosuth to overcome the formalistic, Greenberg-like, take on essentialism. It appeared that the 1960s formalism was not based on empirical generalization, or accumulation of common physical features of art objects. It is merely a priori definition of art. Formalism is an idea. The idea which is not originally located in material art objects. This is governed by the fact that the intention of using a medium is primary to the medium used and hence deciding about its artistic status. Soon, it was assumed that the aggrandizement of the formal and genre related aspects led to decorative work and a question was posed: What is the function of art, or the nature of art? The question about the function fell outside **the material paradigm** of art (Terry Atkinson and Michael Baldwin). The answer,

as it was believed, was to be found in the non-denotational Wittgenstein's concept of meaning: 'The meaning is the use.'

According to this instrumental and functional theory of language, the language is a tool. The meaning of an expression is a semantic function of that expression fulfilled because of the user. The meaning of an expression is in the way it is used. Therefore the meaning does not position itself in any area of meta-language reality. It is determined by the sign-creating activity – through language behavior.

This concept of meaning – neither associative, nor connotative – was perfect for the attempt to clarify the existence of varied private codes and art languages. The art is a way, in which originators use 'art' expression, or a way in which they define it. The essence and art autonomy should not be searched for in traditional synthetic functions (miming, aesthetic and producing, formal etc.), they should be searched for in work conceptualized as a tautology – idea as idea. Kosuth wrote: "Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context - as art - they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the author's intention, that is, he is saying that a particular work of art **is** art, which means, is a **definition** of art. Thus, that it is art is true *a priori* (which is what Judd means when he states that "if someone calls it art, it's art")."³

Świdziński poignantly noticed that the conceptualism of groups such as the Art and Language substituted the formalism of traditional art with a difficult to sustain formalism of neo-positivist language philosophy. Even though the group aimed at restoring to art its deep meaning (art is meaning, not decoration) through an act of introducing meta-artistic focus. The program of a fully formalized system of *a priori* doctrines (postulated by Hilbert) turned out to be non-executable (which was proven by Gödel), and the act of belief non-reducible in logical explorations. What is more, the theory of meaning as a theory of expression usage implied meaning entropy in art. It revealed the need for the theory of meaning verification. The tautological model, which assumed self-reflection in an autonomous art context, did not give any answers to why the expression 'art' is used in such, and not a different way. Why such and not different art forms used in the past are cited and adapted. The art forms which are the basis of conceptual art development.

To add to Świdziński's critical thought (already well-formed), Kosuth's fault also is to be found in the fact that in the process of shaping an artwork as analytical tasks, he was relying on I. A. Richards. According to Richards, thinking is metaphorically radical, whereas thinking through analogy with the use of a linking word is its constituting norm. Soon, however the view became popular that the theory of substitution is too narrow and it was not a sufficient explanation for the metaphor, since it may not be reduced to the deviation of the act of thinking through analogy. The metaphoric thinking – as it was claimed by Paul Ricoeur – is not only an operational act on concepts (names or ideas); it is a rhetorical and quasi-cognitive (heuristic) utterance which assumes a paradoxical intuition for similarity in dissimilarity. This is stated by, more general than the hermeneutical theory of substitution, the theory of tension. Perhaps, it is due to the fact that in the tautological model of art we experience a misleading, shaping attribution, with a tension between the identical and different. Kosuth began his search for a different model of art in the 1970s. Let me remind you here that in "Notes on an 'Anthropologised' Art" (1974) and "The Artist as Anthropologist" (1975),⁴ Kosuth clearly rejected the general importance of a tautological model in favor of a model of anthropologized art, in an attempt to regain a deep profundity of art and to overcome the opacity of modernist practice. Conceptualism seemed to him as some *ethno-logic of western civilization*. The tautological model, similarly to any other model which assumes the autonomy of art, or considers every theory independently from action (or independently from ideology and social practice), was concluded, following Habermas, to perpetrate the act of turning the knowledge into the object of fetishism. The knowledge should be considered dialectically – as mediated in social practice. In the return to reality the model of anthropologized art refuses the non-critical idea of imitating human reality in a reflected act of semiosis (an artwork as a mirror). An artist, breaks away from the engaged anthropologist attitude. He does not contemplate (or theorize), he actively engages himself from within in the examined reality. The act of art is socio-culturally mediated, on the principle of implosion and general over-view (It is the implosion Mel Ramsden speaks of, an implosion of a reconstituted socio-culturally mediated over-view). The restoration of the opacity of

art language is not a return to a logical and semantic artwork interpretation. It is closer to seeing an artwork as a not an entirely comprehended symptom, as some event (the ontologizing of the art language). The act of referring to the artwork's context makes it all related to the hermeneutic approach to which Kosuth clearly made references (after his discussion with Świdziński in Toronto in November 1976).

The texts by Kosuth: "Within the Context: Modernism and Critical Practice" (1977), "Text/Context: Seven Remarks For You To Consider while Viewing/Reading This Exhibition" (1978-79) and "Notes on Cathexis" (1981) were all dedicated to examining the conditions of meaning creation in art. They completed a program which claimed that the artists' work should reflect hermeneutically over the process of re-establishing the meaning. In the process, all attempts of establishing an art model as an autonomous discipline should be exposed. In their place, there should be articulated an art model which aims to develop means to understand the mechanism of culture.

While observing the **conceptual evolution** of Kosuth what strikes us is the radical discontinuation between neo-positivist and neo-Marxist, or perhaps hermeneutic inspirations. It is worth noting here, however, that the change brings to mind the difference between the implosion of the first and second Wittgenstein. The change seems to be integrated by the theory of language games. In the model of **anthropologized art** Kosuth employs the concepts of culture as a game. Art is one of the language games led in culture. The feature of any game is its group character. A game is a picture of a collective awareness, which decides whether to accept some rules – it decides whether to accept its believability.

Świdziński's Criticism of the Tautological Model of Art – an Introduction to the General Art Theory of the Concept of Intentionality as an Indication of an Optimal Respect For So-called Conceptual Evolutionism

At the time of the presentation of *Art as Contextual Art* program, Świdziński criticized most of all the first Kosuth, the second one seemed more like a partner and an ally. He worked out, in my opinion, a subtle way of withdrawing his support for an extreme logically-semiotic interpretation of artifacts through introducing to the general theory of art a concept of intentionality, which was a manifestation of his respect for so called conceptual evolutionism. This is where the greatness of Świdziński's innovation lies. It is not found in the context, which has not been grasped by the ignoramuses. The introduction of a concept of intentionality to the general theory of art, can only be compared to the interpretation of artwork as tautology, or an analytical sentence of Kosuth.

In 1975, Świdziński did not compare artifacts to analytical utterances, as Kosuth the first did (sentences formed through extensional functors, where logical value depends on the veracity range of composing sentences), he compared them to sentences containing intentional functors (their veracity depends on content and variables inserted in place).

According to Świdziński, the concept of intentionality, troublesome for logicians, explained better the character of artistic creativity than tautological formula, which did not contribute to the knowledge of reality and what is more it asserts itself as true in all possible worlds. The intentionality of an art utterance with its functors (for example: I know, discover, believe, suspect or should etc.) examined by epistemic or deontic logic, points to its being restricted by the pragmatic moment of experiencing. Świdziński searched for a verifying concept of meaning in art to fill the emptiness of the arbitrary language behavior of conceptualists. Kosuth's tautology – in Świdziński's opinion – was an extreme consequence of the modernist art model, which turned out to be relativistic in nature. Świdziński criticized that model for its utopian character, he claimed: "My language, or the media which I make use of, describe my world, but another world exists which describes my language. Art as a relativistic world of one's own time is Utopia. We are subject to dependencies and cannot break away from it."⁵

Consequently the relativism achieved is equal to the amount which we allow to happen at a particular moment: we are able to produce; or in other words, it is equal to the amount of tolerance we have for experiencing variety in others. On that account, Świdziński referred to the operational theory of meaning established in 1927 by Bridgman. In operational theory, the descriptive method of defining a term through

listing its qualities was mistrusted, as it could lead to empty verbalization. The theory demands to assign an operation relative to an activity which defines whether a property may be assigned to an object. Świdziński believed that this act is as useful in the theory of art as it is in Physics and Social Sciences. He also believed that it was possible to overcome concept art verbalism (a good example of which is found in the famous sentence by Judd and quoted by Kosuth) by employing Operational Theory. The act of naming is not enough. Art as an empty sign acquires and loses its meaning – the artistic veracity is relative to the act of approbation – through a specific social practice and through being a function produced by a given society's ways of expressing reality. The term I used: **an empty sign** does not signify **nothing** or **something**, it signifies **otherness**. The correlation for each subjective act is not achieved through the employment of some object or figment. It is achieved through some other subjective act which conditions its objective restriction. We cannot separate some subjective act from a result of an action which models objective interdependences to which the act succumbs. We cannot sustain a fixed opposition between a subject and an object in a clear, passive, contemplative cognitive relationship. The relationship which allows us to tell the difference between the subjective and the objective. We should rather accept a dialectic or hermeneutic (if not textual) interpretation of that opposition (these various contexts can be found in the variety of Świdziński's texts). The art practice ceases to be identified with creation using a particular medium, it becomes the pragmatics of art, which aims to define the operations to be executed to gain social acceptance.

We may even say that we notice the immediate, exclusively private values which we are prone to believe in. The universal values, socially accepted ones, we assume to be as pragmatic in nature. The above opposition provides a definition of intentionality structure in our utterances. The structure needs to become overt for us to function successfully in a society. It concerns to the greatest extent the art that operates in the broadest context.

This is precisely why Świdziński highlighted the fact that contextual art in practice acts around epistemic logic through analyzing specific beliefs and suppositions in a local context. The practice of art as contextual art relied on uncovering some social abnormalities in the context, or structure de-synchronization of a social group. Here, I am talking about the process in which a group realizes that the standards they were applying cannot be applied any more, and therefore there is a need to develop a new set of standards. The contextual art was then a social act of deconstruction [sic! – a term used by Świdziński in 1977 in the Polish version of manifesto] – a deconstruction of old meaning and construction of new ones. We should, however, keep in mind that **novelty** means here **otherness**.

Contextual art, unlike the tautological formula presenting the existence of polysemic art in relative time, operates in a specific social practice time excluding an unlimited accumulation and presence of various art meanings. Therefore, contextualism, paradoxically, became a critical voice as well as a voice of acceptance of cultural relativism as its alibi. Contextualism, therefore was a simulation (an anomaly) of a relativistic art model. By overthrowing Kosuth tautology (a relativistic model of utopian freedom which ignored all boundaries dictated by social context), Świdziński declared that "art as contextual art acts as an opposition towards meaning multiplication, it also opposes relativism"; at the same time Świdziński accepted the diversity and changeability of contexts, by claiming that: "what is true in one context, may not be in another", therefore he attempted at sanctioning relativism.

The practice of a contextualist brings to mind the practice of an ethnologist-therapist, who by visiting different places helps the natives (in Polish Kurpia region, or in New York) to become aware of their contexts. And through an aware practice of presenting their own context, they have the right to be different with all due respect for those differences. No one has got the right to regard their context as an absolute one, since according to the logic of incomplete realities in contextualism, there is always a different context describing our own.

The Context of Świdziński's Contextualism

I believe that we may freely ask a question about Świdziński's context of contextualism, which would be in line with a **relativistic logic of contextualism**. Świdziński was motivated by his need to dissolve the hegemony of conceptualism

dominating in the Western meta-narration. Contextualism, being promoted as a Polish suggestion, aspired to win over and dominate the Art World. In reality, it damaged and loosened its own cultural relativism assumption which proclaimed respect for cultural differences. Contextualism reduced itself to an artistic ideology and revealed the failure of the cultural relativism myth by reducing it to the alibi of its own artistic practice. Against cultural relativism's own presuppositions, according to which contexts are and may remain separate from each other, the practice or rhetoric of contextualism suggests that the contexts do not remain neutral for each other. When confronted, they do not influence each other by becoming more aware of the alien or own context. What happens in actual fact is the act of damaging and loosening various alibis of social practices. Contextualism as a meta-artistic strategy presupposed that the contexts may be established and therefore it is possible to understand the strategy of the Art World in Kutno town, or New York. Whereas, what happened was that while celebrating the right to be different, it fell prey to its own assumption. It was only capable of loosening up and weakening for a moment the Art World.

What the fall of contextualism taught us is the fact that we are destined to incessant confrontation. It will never be stopped by any enlightened cultural relativism extended by some liberal ethics of diversity respect without any form of prejudice towards it. The assertion of freedom, relativism, diversity and differences is nothing but verbalization, since we have such relativism; such multiplication of meaning; such polysemy of art which we can afford at the time, which we are ready to accept. The veracity of art, according to Świdziński, is a function of a **multitude of expanse**, within which boundaries its function is verifiable. While at the same time, the final verification does not take place. Incomplete realities constructed by people – a concept introduced by Świdziński – must function in some finite universe, where time, however, is not a relativistic time.

While writing about the **multitude of expanse**, Świdziński felt the corporeality of our language. Corporeality which we cannot dispose of. We are unable to exclude from the figurative language (spatial and time-based) restrictions, mind restrictions imposed on by imagination which is responsible for anomalies in a language. Rationality of contextualism depended on incessant exploration of various contexts, discourses and types of rationality in the search for self-definition. This process however is time and energy consuming and hence no-one has got the resilience or strength to go through it. Each act of criticism (decision) is more an act of imagination or corporeal impulsion (an act of creating a logic of incomplete realities) rather than a result of rational process in which the contextuality of our language, as well as its rhetorical blindness is overcome.

Intentionality Structure – Further Rationalization of the Crisis. Art, Society and Self-Consciousness (1979)

This is the perspective Świdziński employed in his book *Art, Society and Self-Consciousness* (1979). He attempted a definition of intentionality structure in the global context available for him. It is his main assertion – in some sense an introduction to a book entitled *Freedom and Limitation – The Anatomy of Postmodernism* (1987) which delineates the disruption of a representational concept of language. Świdziński, by analyzing different expressions, suggested the following four types of logic defining language use in order to rationalize further the phenomenon of the crisis of meaning in art.

1. Logic of norms. Some of us use more frequently and consistently such expressions as: **responsibility** or **prohibition** while disciplining oneself or others. They are more prone to the forming of some ideal about monastic life, or ideas for a fully formalized system of a priori sciences, which rules formation was fruitlessly attempted by Hilbert. Full synchronization of all elements is for them a fundamental value of a social system regulated by logic of norms. Norms constitute a society like a living organism. This homogeneous system does not espouse any internal dissonance, which could influence its functioning. Each element has its precise role appointed, and individuals know what to do and they know the outcome of their doings in advance. The result is unambiguously conformed to one aim, which is for the benefit of the entire society. The aim, however, cannot be verified since empirically it is inaccessible. It is outside this world, as well as the power which imposed this teleological order. Nothing can be added, or subtracted. Norms cannot be discussed, they must be obeyed. In our imagination there is nothing we could not apply these norms to. Norms are the natural laws, not because they come

from nature, but because they are endorsed with nature's authority. Any revolt against the norms is fictitious. A person who violates the norms is automatically excluded from the society – he goes into non-existence, where there is no chance for rehabilitation. Law is severe, since it does not grade evil. There is no such thing as value ranking to establish if something is more or less appropriate. The responsibility is always real and positive. Legal institutions are not for legislative work, they are to execute the already existing law. Norms are fixed and they are always legal, there is no need for creators – the norms are given a priori. The world regulated by logic of norms does not need history. The world is a safe place with no risk involved, we know everything – we know how to act and what may happen to us if we do not follow the rules and fulfill the responsibilities. What matters here is that essence is before existence.

2. Logic of freedom. Full synchronization of structure does not exist here, which is manifested by the usage of an expression such as **permission** apart from the other two mentioned before. Therefore the factor of time appears, which changes the status of an obligation or prohibition in some specific circumstances. Obligation and prohibition seem to lose their dogmatic nature – there possibility of choice appears. If permission is to have its real value, a human should have real power, in spite of the theory of predestination, to be in opposition to what is being commanded from him. The obligation changes its meaning to 1) engagement or duty, 2) order 3) expectation and 4) hope for something. The meaning of obligation is divided among the following: 1) ethics 2) law 3) psychology. This process leads to a dichotomy of morality and law, which sets other oppositions: human / nature, an individual / society, an individual / another individual. The oppositions soon turn into some mutual aggression, and society is supposed to be a synchronization of the egoism espoused by the individuals. Morality is the domain of an individual, law belongs to a social system. The antagonism amongst individual moral systems results in law more liberal than the systems, so that it was possible for them to co-exist in a society. Law needs to guarantee social consensus. For that reason it is possible for us to judge others according to our morality, but we cannot penalize them. The more diverse morality of individuals is, the more liberal the law becomes. The term *permission* changes the position of a human from passive and succumbed to destiny, to active. The logic of freedom pushes out the logic of norms.

3. Epistemic Logic. A person, who through the logic of freedom was given the possibility of taking decisions, has got the ability to construct the decision and to create the world according to his will. The conflict, which appeared as a result of replacing a homogeneous world of norms logic with a pluralistically sanctioned world of freedom logic, is reflected upon by those who use such expressions as: I think, that..., I believe, that..., I accept, because..., I refute, because...etc. These expressions are explored by epistemic logic. The world regulated by epistemic logic is described in the expressions using epistemological supposition, not the ontological one. The nature of its existence is not resolved. The multitude of worlds called to life by the subjective acts of will presupposes that their universe is actually an empty place, which can be filled or vacated according to any will, without changing its essence. The emptiness allows for the overcoming of the antagonism of the particular subjectivism. The subjectivism which may be assumed to be some real powers will never allow for mutual understanding in the freedom logic.

The concept of subjectivism in epistemic logic as some hypothetical, possible worlds provides a basis for substituting them with some agreed upon rules constituting social consensus. It is worth highlighting here that epistemic logic appears to make our life easier at a time of increasing uncertainty and risk. Epistemic utterances relate beliefs and convictions, drives or wants without judging them to be good or bad. They only provide information about our or other's actual status. The freedom logic, based on a dissonance between subjective morality and inter-subjective law, gave us a right to judge other's actions according to our moral sensitivity, but without the right to penalize since that action was reserved for the court of law. Epistemic logic takes away our right to judge, it only informs us about our and other's drives and depths, which we cannot evaluate. A society is obliged to become even more liberal, suspending not only subjective multiplicity and antagonistic moralities, but also the law, which represents their compromised agreement. It is not about the lawless state, but it is about the acceptance of a process under which the law loses its ethical legitimization due to epistemic logic foundations. The law then is turned into a form of socio-therapy in

which medicine becomes a reference system rather than ethics. It is accepted to describe someone's behavior, but it is impossible to morally evaluate it. Each form of behavior may be described through showing its conditions, or as a manifestation of pathology. Therefore dangerous criminals should be isolated, rather than punished. As a result of isolation, they do not become moral, but as result of re-socialization it is possible for them to co-exist in a society.

Epistemic logic, to make explicit Świdziński's thought in already well-known psychoanalysis or social psychology formulas (or perhaps the logic of beliefs), annihilates in us not only a moral sensitivity, but also the *I*, since it allows us to become aware of the cognitive dissonance – the fact that our knowledge differs often from what we believe in or how we act. We can also claim that epistemic logic brings a cease-fire to the ultimate battle between the mind and pleasure, it gives an opportunity to develop some distance towards the feeling of responsibility which moulds our *ego* (*super ego*) and the want of pleasure (*id*) which remains often in conflict with the first one. The realization of the want for pleasure, against some considered or questioned prohibitions, does not evoke in us a sense of deep cognitive dissonance. Cognitive dissonance – described by Festinger – comes to existence when, for example, we smoke cigarettes, even though we know that they are harmful for us. The stronger craving for nicotine, the stronger conviction about its harmfulness, and in turn the stronger cognitive dissonance. A way to reduce the effects of cognitive dissonance is the act of making beliefs relative, when there is not enough strength in us to give up the pleasure. Epistemic logic expresses the expansion of the rule of pleasure in language. The mind attempts to reflect over the process through sanctioning the choices within the scope of relativism, rather than relating the problem of the polarization of our wants. This is how the concept of economical thinking comes into to being.

4. Game Logic. Epistemic logic is the last attempt to reserve some feeling of security in troubled times. It belongs to people who lost their contact with truth, they only refer to probability and affirmation. An analytical type of knowledge gives way for a statistical one. Statistics put facts together without any analysis of conditions, or motives which brought those facts to life. If the statistics are the only rule for us, we have to take decisions without any knowledge of conditions governing the situation we are in. This type of logic brings to mind a card game logic, when the decision has to be taken without the knowledge of what cards the opponent has got. We cannot be sure of his intentions or reactions either, we have no clue to what extend he can predict our actions. The sphere of game logic is not as fully developed as the one of logic of norms or freedom logic; however, it is not empty either as in the case of epistemic logic. We do not know, however, what it contains and if we can discover the content. We cannot assume that the decisions taken in one situation will be as good as in some other context. The concept of **truth** becomes of little use. Our beliefs and assumptions are being incessantly verified through the necessity of satisfying our needs. Therefore, if it is necessary, we opt out of beliefs and forget our doubts, when profit is in question, which in game logic replaces the truth seen as a regulating force of our behavior. What matters in the game is the optimal result, which depends on the evaluation of a given situation. It is important to point out here that the optimal evaluation does not depend on optimal information, since it often happens that the optimal information makes it difficult to work out a relevant opinion and to take an effective decision. Too much information, reduces paradoxically the effectiveness of our action, since it does not leave us with too many options to choose from (to add to it, it is important to mention here that this paradox has been written about by Nietzsche, who claimed that life requires illusion, not truth).

Therefore, a piece of information or knowledge has got only an operational character according to the game logic. The aim of the game is not to learn, but to acquire something. Profit and only profit is the rule of the game. Profit or usability is relative, or perhaps less and less clear. With the increase in the availability of goods, the basic needs are satisfied very easily, therefore the game is not motivated by some universal or typical needs and drives (explored by psychology of drives and personalities), but we seem to be driven by some sophisticated and perverse pleasures. Our discussion becomes rather complicated. It is difficult to talk about game logic, because a game, as a **collective awareness** manifestation to use Kosuth's term from "Anthropologized Art", falls into a kaleidoscope of persistently ever changing little games in which the only rule is the rule

of unclear and perverse pleasure for the pleasure's sake. What is more, while being players we cannot play the game and be disengaged theorists or game anthropologists exploring the game's rules or conditions in which the game takes place. This non-reflexivity makes the game even more pleasurable, since reflection makes the pleasure weaker through building a distance. A situation changes from minute to minute, we have no time to learn new rules for the game, and while being forced to play we cannot respect the rules of fair play.

In game logic mutual aggression is justified. People are divided into two groups: our opponents and those who are on our side. Świdziński agreed to an interpretation in which a player's identity is broken to form a binary opposition **helper – I – opponent**, one of actants highlighted by Greimas in his grammar of narration. On the other hand, the theory of game (to use Anatol Rapoport's term from the book *Game Theory as a Theory of Conflict Resolution*⁶), appears in Świdziński's thinking as the last one. Its presence is built on the basis of conflict amongst other logics (especially the logic of norms and freedom) as well as insufficiency of the epistemic logic in the final resolution of a conflict-generating situation. Huizinga points out that the game (or play) is by itself a natural state, typical of animals. It is a state – in his opinion – from which a culture is born. If it is true, the game logic would be the last emanation of logos in Świdziński's sense.

We seem to participate in logos in different ways, logos which in the last decades questioned itself. Throughout the centuries, everything that was rational was identified as human happiness (we should add here that any deviation from it was seen as irrational, what was confirmed by the hedonistic psychology and utilitarianism of positivist rationalism, which assumed as rational the maximization of pleasure and minimization of pain). The union of mind and happiness, present in Christian eschatology, later in Reformed Churches where prosperity was seen as God's blessing, was quickly consumed along with the birth of industrial civilization, it became secular in modernism. In the pre-industrial era people were more likely to participate in norm logos. The stability of economic structure corresponded with a belief in everlasting and unchanging standards. The French Revolution and the change in the social structure (the leading role of a middle class, the need to negotiate the conflicts of interests) meant that it was easier to satisfy common human needs thanks to the process of developing industrialization. Rationalization of norms and prohibitions was reduced to a technological rationalization of specialists working for the common good of humanity. It was further modified into a rationality of puppet-idiots trained to cater for specific needs and addictions. Rationality and happiness became identified with rationality and the happiness of individuals – this is how the myth of individualism was started, which fuelled initially the view of restrictive liberalism present in Enlightenment, that is such liberalism which believed in the one and only good social solution. Later it transformed into a liberalism which accepted many other good solutions.

However, the myth of individualism turned out to be an unwanted holism, since it encouraged other ideologies which in the name of fulfilling the happiness of an individual had to simplify that individual. The individuality became an argument in some rhetoric persuasion aimed for the masses. "Don't talk about a man, talk to the man!" – postulated Świdziński in one of his works. Ideology against religion, from which it draws a lot. It does not have to search for a legitimization in some God's order, but humanity's. The myth of individualism turned out to be an unwanted holism, since by ascertaining the happiness of an individual, it had to generate a consumption driven society of mass culture. In comparison, an individual used to be succumbed to an overwhelming sense of obligation, whereas now it became a victim of ruthless rules of free market. Market production, through its mass quantity, questioned the arbitrarily accepted rule of equality and freedom of choice. Local culture had to face the pressures from international capital which uses the diversity of cultures as an alibi for its production. The best example is the travel industry which reduces locality to an 'outdoor museum', which gives an opportunity to earn good money.

It may be freely said that society made a blind circle: to start with the revolt against the absolute logic of norms and to end with an extreme game logic, where people are no longer supporting the truths of responsibility and prohibition, but they believe in profit. The culture is not regulated by either logic of norms or game logic. Culture has got different mediating logics such as the logic of freedom, or epistemic logic, which try to expose and soften the conflict between the mind and pleasure (it

is important to add here that a social order is not mechanically regulated through the principle of punishment/reward or pain/pleasure, it is regulated by intentions and choice or compromise, it is important to refer here to Parson's argumentation which criticized the instrumental model of rational action in order to maximize pleasure and avoid pain). Awareness of intentionality of context structure gained in this way requires from us in the post-industrial era to suggest some other than absolute or relative model of culture – a model, in which a repressive opposition of the absolutism and relativism in relation to mind and pleasure lost its meaning.

The question appears – how feasible is a society? Is it possible to form a social order? Should we accept the theory of conflict and therefore the conviction that a social order is a problematic issue. Should we accept the theory of consensus in which a social conflict is something abnormal? Irrespectively of the questions and their answers, there must be some economics of the questioning which will form some temporary structures and options between those extremes.

About the Co-existence of Absolutism and Cultural Relativism. The Loss of Context Clarity and Self-awareness (Postmodernism – Towards the Corporeal Order)

Świdziński's identification of context or intentionality structure, in which co-exist different logics/economies regulating the our view of the world, presupposes that the context cannot be ultimately clear in the same way, in which the rule of pleasure in language is not quite clear for the mind. Therefore his 'art as contextual art' should be viewed as an important step towards the situation when it is not only important to but partial to the idea of culture economy understood as overcoming (*Aufhebung*) the dialectics of the Enlightenment (the way it was programmed, according to Habermas, by Hegel for many decades to come), but also it is important to treat with reserve the absolutistic (metaphysical, totalitarian) economy of the cultural relativism mind which battles the simplifications. Świdziński's reflection, as I showed, focuses on the phenomenon of co-existence of those discourse economies – the absolutism and relativism, seeing both of them as the agents regulating the context in which we can and we have to function.

In actual fact, the terms: absolutism and relativism are referred to in different ways, however so far it has been believed that both of them represent two radically different views – on for example, a proposition 'p', which states some facts about some value or the lack of it. Absolutism claims that every proposition 'p' is characterized by laws of contradiction (NKpNp) and the excluded medium (ApNp), to use here Łukasiewicz's non-bracketed notation. Such logical characteristics of proposition 'p' is not accepted by relativism, which claims that contradicting propositions may only be jointly true or jointly false as well as the same sentence may be true at a particular situation, or false in a different one. The antagonism of the absolutistic and relativistic thesis is grounded in a unconditional and relative consideration of proposition 'p'. The supporters of absolutism accept the veracity or falseness of the proposition 'p' for any subject, without any consideration of who utters the proposition. The supporters of relativism claim the opposite. The logical value of proposition 'p' should be considered in its relation to the subject, in other words in relation to a person and condition in which it is uttered. According to a relativist, two people (or the same person at different times) who utter contradicting propositions may both be right: hence there is no point in arguing about the propositions. Relativistic thesis is based on the fact of existing discrepancies in the interpretations of the proposition, which often are seen as their contradiction. For that reason relativists talk about the relativity of truth, goodness and beauty etc. They perceive the search of their sense as leading to contradiction; They reject the concept of the **absolute truth** as pointless.

However, it seems that some kind of mediation between the two positions is inevitable. It aims at bounding the extreme relativism through an attempt at providing an explanation to discrepancies of propositions and a possibility of excluding one of the contradicting propositions as an incompetent one. In this way it is possible to achieve a perspective of a moderate relativism, or perhaps paradoxically a perspective of a concealed absolutism. It is done through searching for a reason to accept the discrepancies of propositions as an illusion of contradiction, not the contradiction itself. Contradicting propositions are not in fact contradicting, since they are uttered by different people and they refer to different objects. There is missing the classical unity condition of time, place and action to stage the drama of contradiction. Following this pattern,

the cultural anomalies, which show some discrepancies of propositions in arguments (in Lyotard's words), are attempted to be pacified through a clear, relativistic world of alternative realities devoid of the hierarchical order inciting conflicts. The problem lies in the fact that this horizontal perspective of moderate relativism, in a paradoxical way, cannot eliminate the prerequisite to establish the native reason for those anomalies, incompetence, taboo or evilness in culture; It seems that this inventory of alternative values wants to cross them all out, by mixing up – in the experience of the origin of those disputes and illusion, or in the assumption of the existence of just one source of them.

Świdziński says: "Alternatives are permitted. The views of an adversary may be such an alternative. If such a posture is taken to the theoretically possible borders (which intellectuals tend to do) it leads to a paradox. Approving of all the alternatives, we are prone to accept (as an alternative) a view that excludes all alternatives, which means the exclusion of ourselves along with our point of view."⁷

The bankruptcy of relativism may well be represented by the fact of repressing through punishment the dissonance between freedom of speech and, based on this public law, the theory of, for example, the non-existence of concentration camps during the last war. There are more anomalies like this in social life. To give, just one example; the fact of appearing a relativistic doctrine as a cultural therapy in a burdensome world of counter-options must have a negative justification of existence in gigantic mistake of absolutism. It is similar to a medicine, which cannot be accepted without impediments or a threat of a serious disease. All dichotomies lose their meaning. The order, which is pointed at by contextualism, does not seem to be neither related to absolutism, nor to the relativistic order of *logos*. It seems to be an order defined today by the body of sociology as a bodily order.

Why Hommage?

While writing this text in mid 1990s (the text has had some minor changes since then), I was in the process of strengthening Świdziński's position in our country.⁸ I have repeatedly stated in my conversations with artists that my dream is to bridge the gap between neo-avant-garde formation in the 1970s and the art of the 1990s. I was often invited to Świdziński's home where I had a pleasure of enjoying Ms Renata's dinners, savoring teas or drinks which the host brought out of his peculiar hide. The conversations with Jan (a man who is young at heart in spite his honorable age) taught me a contextual method. My inclination towards theorizing brought me closer to Świdziński. It fed my friendship with him and respect. Whereas the liking towards revolt was strengthened in me by Partum. As early as in the text "The critical play with avant-garde – corporeal centre of a structure as a post-productive fiction !/?"⁹, and later in "The Art of Somatic Society"¹⁰, my starting point was set in Świdziński contextualism which was accompanied with positive nihilism of Partum's art.¹¹ Finally, there was a series of contextual exhibitions inspired by Świdziński's method, to give some examples: the Brussel's *Irreligia. Morphology non-sacrum in Polish twentieth century art (2001/2002)*¹², *Neuropa. Art, patronymicum and new tribal affiliation (2003)*, *InteGration. Art towards acedia after 7-8 June 2003(2003)* and the last presentation *Inc. Art against the corporate take-over of the public expression places (in Poland) (2004)*. In the last publication, thanks to the initiative and invention of Zbigniew Libera, it was possible to create the portrays of artists (in Partum's case his gravestone)¹³. I feel that I, who owns so much to Świdziński, should present a shrine out of words and sentences for him, while he is still alive. Long live Jan!

Polish art history, as it is shown in Świdziński's thought and art, does not suffer from a lack of theoretical utterances of artists. It suffers from the insufficient amount of studies and anthologies of the latest art doctrines. This area has been so neglected that it ultimately led to the state of being blind to the present problems of art. We seem to be put to shame by a French art historian — Paul Ardenne, who bases on Świdziński's contextualism his modern art interpretation. The interpretation of art intervening with and participating in a given context.¹⁴ The majority of art critics and artists tend to be satisfied with sensitivity, intuition and tangible artwork which, however, lacks any deeper reflection. There seems to be a kind of race in mass-producing over-talked exhibitions. It almost feels as if the work is done not for the art's sake, but for reasons related to some production line in an art industry. It seems to be a mark of a common art practice in corporate capitalism. Świdziński teaches us something else. Within his flat, which has got an atmosphere of a peculiarities study, he preserves the aura of patient research, a meticulous study

of human thought and a variety of contexts. There is in the air a mood of intellectual adventure. Without his work, we would not know what there is available for us. The lack of works similar to Świdziński's hits hard at the understanding of art represented by Świdziński. He has proven with his work, that art is born out of thinking, not just manual skill, or visual education. The times have changed, now.

The range of his theoretical-artistic thought, although global in its impact, in Poland is known to a rather narrow group of specialists and a selected group of artists. Świdziński is a well-known person. He ran television programs ("Polish Alphabet of Performance" on TVP Kultura), but he is still not fully understood. The reason for that is simple. His thought has not been properly publicized and there are not enough Polish publications of his major works. Most of them were published in English; to mention a few: *Art as Contextual Art*, ed. Sellem Galerie S. Petri Archive of Experimental Art, 1976, Lund, Sweden; *Art, Society and Self-Consciousness*, ed. Alberta College of Art Gallery 1979, Calgary, Canada (it has been lately translated by Łukasz Guzek); *Quotations on Contextual Art*, ed. by Michael Gibbs, Eindhoven 1988, Het Apollohuis Gallery, Holland; *Freedom and Limitations – The Anatomy of Postmodernism*, ed. by Brian Dyson, Syntax Publishing Calgary, Canada. It is simply not possible to list all magazine articles and essays, as well as lectures given on him at various universities. Only part of them is available in Polish, and there are not enough copies in public libraries. I feel that there is a great need to publish his selected works with commentaries and photographs. I hope there would be someone out there who would be able to donate the money for the cause.

Today, Jan Świdziński is a well-respected artist and theoretician. He is also an honored chairman of the Association of Other Arts Artists [Stowarzyszenia Artystów Sztuk Innych (SASI)]. He travels around the world with his performances, he is a walking encyclopedia who has left his mark on both Polish and international art. However, is his influence perhaps greater on the global scene? This is quite paradoxical, when we look at the post-war art-history of Poland. For some reason the world respect for Świdziński's work, and little appreciation for him at home, is an anomaly quite common in Polish social and cultural life. The ignorance and ill-will of native art society is often paralyzing. The good thing is that its envy is less and less effective. I would like to mention here a conversation in a Warsaw restaurant – Salomon – with a manager of Foksal Gallery, who – a bit tipsy – laughed at Świdziński's project, calling it "provincial". He was referring to the fact that Świdziński's work drew on the local, national and contextual. What he said was a complete misunderstanding, or perhaps it was a mere jealousy. What has been left of the universal exclusivity of Foksal Gallery, what has been left of that reductionist virtue? Jaromir Jedliński, one of the last worshipers of the idea, left his position at Foksal relatively quickly. Artists, for example Libera, performed an official 'de-foksalization'. They see in Świdziński's art-contextualization a source of solemnity and sense. I believe in that too. Even when I read a spiteful text written by the Foksal Gallery manager in the socialist magazine entitled *Culture*. I turn around the hierarchy and I see in **pseudo-avantgarde** something more. Against the intentions of the author, I see value and pathos, and perhaps a reason in history. There is always a different context, which describes a given context. Pseudo losses in it its negative sense and it becomes a creative anomaly which generates a new sense of our history.

The battle with the dominance of form is still going on. It seems to be eternal, as from the sense of form a wrongly understood order is born – it is a corporeal order. Świdziński becomes an ally of those, who try to make relative that corporeal order, who try to weaken it and loosen it, in order to rationalize it, sublime it and to drive it to perfection. Świdziński could not stand the idea of leadership – not only in politics dominated by the left wing follower, but also in art. He could not accept that a gallery, or museum deeply rooted in Communist state structures usurped their right to represent Polish art in the West. Perhaps his beliefs were influenced by his noble origins, his family was related to many old aristocratic families of Poland. He found it impossible to bow at the red-tape ridden Socialist Poland's structures in order to profit. Of course it happened, that we had to brush it and he had to make pragmatic choices, perhaps some in-depth research will give some light on it. At this moment it is very difficult to say something specific in that matter – what game and what profits, or losses could have been involved. However, he is and always has been an artist often referred to as an artist of spirit, who could not have been tied up by the webs of contemporary cultural politics. He has always been a person intellectually independent, who likes to try a variety of intellectual 'cuisines'.

His contextualism was often attacked by the gallery centers because it weakened their dominant, modernist, avant-garde position. Świdziński widened intellectually what Zbigniew Warpechowski called in a visual way: a narrow throat of a contemporary art life dominated by an arrangement between Ryszard Stanisławski and the Foksal Gallery. This view was supported and expressed by Andrzej Partum in his provocative and poetic *Despise*. It turned out that there was a different context possible, a context which weakened the dominant one. "I exposed myself the most – Świdziński reminisces with irony about the 1970s in one of his latest texts – when I wrote about it in my books, which no-one (rightly) wanted to publish in Polish. I tried to camouflage myself, but with no success and that is how, speaking English badly, I became a writer – a theorist of the English speaking region."

Świdziński makes it really difficult to follow. He publishes a new book in Canada – this time in French entitled: *L'Art et son Contexte: au fait, qu'est-ce que l'art?* (Quebec: Éditions Intervention, 2005). He is a respected and valued person in Canada, who made a significant contribution to the Canadian history of art. It was a phenomenon of tremendous importance in the post-war history of Polish and Canadian art, since it came as a complete surprise for American Art World. There was someone from behind the Iron Curtain who was there to criticize and competently correct the vision of art.

Świdziński employed a rebellious feature of Polish cultural heritage to promote in the West our devotion to what is specific and local. He put it in opposition to the violence of some invented ad hoc universal doctrine. In this case, a conceptual doctrine which was viewed as a form of cultural hegemony (he never renounced his own tradition – he remains a catholic and highlights the fact that what he did, he always did with Poland in mind). He based his actions on a rivalry (or even resentment) between French Canadians and the dominance of New York. The resentment which became obvious while reading an introduction by Richard Martel to the above mentioned book, in which he compares with deprecation a sect-like Kosuth's conceptualism and his attempts to eliminate expressionism to the ascetic puritanism of the English. This is where Świdziński hit hard if we take it into account that both English and American conceptualists quoted linguistic works, neo-positivism and the English analytic philosophy. Świdziński had behind him the world achievements of Polish people in formal logic, mathematics and semiotics. "If conceptualists choose logic to describe art – Świdziński often repeated – they should do it competently!" His years spent studying logic and semiotics were used well here.

I am very glad that Łukasz Guzek invited me to co-operate on a separate page dedicated fully to the studies related to Świdziński on his website 'spam.art.pl'. I promised to give him a text about Świdziński. I kept my promise and in doing so, I refreshed my thoughts on the topic from the 1990s.¹⁵ Now, I am giving a version of my text for print. One should always keep one's word. I rejoiced over the fact that such a distinguished artist as Zbigniew Libera included Świdziński in his project entitled *The Masters*. I greatly appreciate my co-operation with Libera on it.¹⁶ I was asked to create a non-existent interview with Jan on the basis of a recorded conversation with Świdziński and my notes. The interview was later touched upon slightly by Libera. Libera later explained that such a form of action – the introduction of Świdziński's thoughts and the thoughts of other pseudo-avantgarde artists in the structure of an utterance would make it impossible for ignoramuses to omit the thoughts and ideas of those distinguished artists. By making them the Masters, they are elevated to a position which cannot be ignored. I am sure that very soon there will be a lot of people who will admit their gratitude towards those selected artists and others from outside that group too. That is how our art and social relations should look like.

The interest in Świdziński is growing. I would like to express my appreciation to Grzegorz Borkowski who suggested that I should continue in *Obieg* magazine a text previously published in *Exit* magazine. In the text I was asked to concentrate on a detailed analysis of Game Logic undertaken by Świdziński in the 1970s. The text would mark a return to the familiar problem area, after several years from the publication of my text "The Crisis of Meaning in Art." The tautological approach of Joseph Kosuth to the anthropologized model of art in which the question of game is mentioned.¹⁷ The issue is not straight-forward however. The thought of that post-conceptual art group, in particular Świdziński's thought, evokes respect and requires much longer research, filling the gaps and explications. In other words, there should be exegesis before anyone dares

to publish anything on the topic. One of the reasons to explore the problem of game was my last exhibition *Dowcip i władza sądzenia. Asteizm w Polsce [A joke and the power of prosecution. Asteism in Poland]* CSW and Galeria Program, Warsaw, 2007. I started off with Agon, that is a game between *ingenium* and *iudicium*. I traced that topics in Polish art after 1956. Świdziński, reviewing the exhibition in a television interview, recognized that exhibition as *one of the best* of my work's achievements. Recently, I have been working on an asteiology project (greek.: to by funny, jocular) as a reflection over *ingenium* which fundamental manifestation is found in *ingenium comparans*. A comparative joke is responsible for both meaningful and irrational simile, that also includes Kosuth's comparison of the artwork to an analytic sentence (tautology) and Świdziński's critical re-modeling of the artwork to become a sentence with an intentional functor. The project of aesthetics as asteiology, which I presented at VIII Polish Convention (Warsaw, September 2007),¹⁸ opens a new and old (at the same time) perspective in the perception of the fundamental dispute in twentieth century art. A dispute, in which conceptualism and contextualism seem to be historical creations of concept related thought, a deeper thought strand in the culture and art of the West.

There are many aspects to review, develop, interpret and evaluate, to mention one – the famous discussion in Toronto.¹⁹ At the moment the work on it is still in a quite apologetic phase (there are many ignoramuses in Poland). I am glad that the young generation of art historians takes up the challenge of research. For example, Łukasz Ronduda whose work has been facilitated by the work of Świdziński and Partum. *The Masters* by Libera contributed greatly to the work. I put my hopes in Piotr Weychert. I helped him with the interviews recorded at Świdziński's flat, the material is supposed to be turned into a film. There are many initiatives which cannot be accounted for in this text. I would like to mention here the initiative of Waldemar Tatarczuk, thanks to whom there was recorded a meeting with Świdziński at Performance Art Centre in the Culture Centre in Lublin Dec 5th 2007. The recording of the meeting, I use in my classes with students of Lodz Fine Art Academy. The educational and interpretive work should be counted in years, if we are to create a new context for art and compete with other art centers in the world. Świdziński's example inspires and the persistence pays off.

*First published in Polish: *Sztuka i Dokumentacja* no. 1 (2009): 5-20.

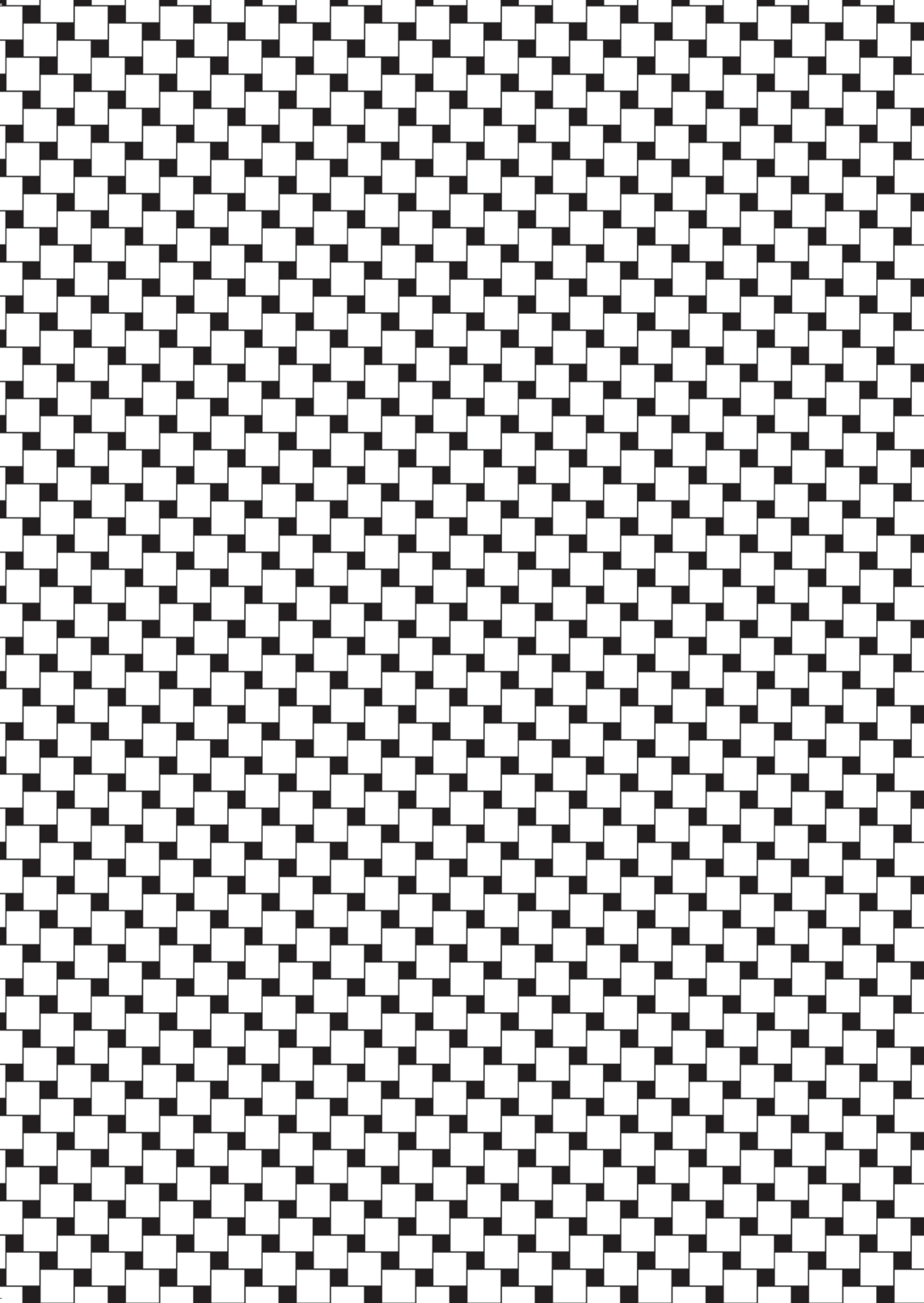
Translated by Elżbieta Walters.

ENDNOTES

- 1 See Zbigniew Warpechowski, ed. *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce* (Lublin: BWA, 2002). The exhibition was a critical reaction and a correction of the exhibition in CCA Zamek Ujazdowski in 2000. See: Paweł Polit and Piotr Woźniakiewicz, eds., *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2001).
- 2 Zygmunt Korus, „Kontekst decyduje o wartościach (wywiad z Janem Świdzińskim),” *Integracje* (kwiecień 1979).
- 3 Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, ed. Gabrielle Guercio (Cambridge, MA - London: MIT Press, 2002). 20.
- 4 ———, *Bedeutung von Bedeutung: Texte und Dokumentation der Investigationen über Kunst seit 1965 in Auswahl* (Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1981), Kat. wyst.
- 5 Jan Świdziński, *Quotations on Contextual Art*, ed. Michael Gibbs (Eindhoven: Het Apollohuis Gallery, 1988). 18-19.
- 6 Anatol Rapoport, ed. *Game Theory as a Theory of Conflict Resolution* (Dordrecht, Holandia: D. Reidel, 1974).
- 7 Świdziński, *Quotations on Contextual Art*. 55-56.
- 8 Kazimierz Piotrowski, „Sztuka jako sztuka kontekstualna. Jan Świdziński o koegzystencji absolutyzmu i -relatywizmu kulturowego,” *Exit*, no. 2 (26) (1996): 1220 - 31.
- 9 ———, „Kritisches Spiel mit der Avantgarde – körperliches Struktur zentrum als produktive Fiktion!/? [Krytyczna gra z awangardą – cielesne centrum struktury jako produkcyjna fikcja!/?],” in *Un/Vollkommen. Die aktuelle Kunstszene in Polen*, (Bochum: Museum Bochum, 1993).
- 10 ———, „Sztuka somatycznego społeczeństwa,” *Magazyn Sztuki*, no. 6/2/ (1995): 17-30.
- 11 ———, „Pozytywny nihilizm Andrzeja Partuma,” *Magazyn Sztuki*, no. 5 (1995): 112-24.
- 12 Świdziński was not enthusiastic towards this exhibition as he thought that undertaking the religious issues in such a offensive and provocative way should not take place anymore, because these are people's private matters. That these issues are simply not undertaken today, with which I don't agree as I observe a phenomenon of the return of religion in a place of an anomy established by Świdziński. One can observe on one hand the deepening of the anomy in certain circles, but the statistics show that in the young generation conservatism is stronger and stronger. That is why the context should be recognized again and subjected to another contextualization in order to weaken its absolutist tendencies. I think that Świdziński would probably agree with that as a moderate relativist by vocation?
- 13 Kazimierz Piotrowski, *Inc. Sztuka wobec korporacyjnego przejmowania miejsc publicznej ekspresji* (Warszawa, Zielona Góra, Bielsko-Biała: Galeria XX1, Galeria Program, BWA w Zielonej Górze, Galeria Bielska, 2004), Exh. cat.
- 14 Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation* (Paris: Flammarion, 2002).
- 15 Kazimierz Piotrowski, „Hommage à Jan Świdziński – próba wprowadzenia do sztuki jako sztuki kontekstualnej,” (2005), <http://www.swidzinski.art.pl/piotrowski.html>.
- 16 ———, „Anomia pseudoawangardy,” in *Zbigniew Libera - Mistrzowie i Pozytywy*, (Łódź: Atlas Sztuki, 2004).
- 17 ———, „Kryzys znaczenia w sztuce. Josepha Kosutha przejście od tautologicznego do zantropologizowanego modelu sztuki,” *Obieg*, no. 9/10 (1991): 17-19.
- 18 ———, „Estetyka jako asteiologia,” in *VIII Polski Zjazd Filozoficzny. Księga streszczeń*, ed. Anna Brożek and Jacek Jadacki, (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2008).
- 19 Świdziński, *Quotations on Contextual Art*. (where one can find notes from the conference „In the Context of the Art World” which took place in the Center for Experimental Art and Communication C. E. A. C., Toronto in November 1976).

BIBLIOGRAPHY

- Ardenne, Paul. *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2002.
- Korus, Zygmunt. „Kontekst decyduje o wartościach (wywiad z Janem Świdzińskim).” *Integracje* (kwiecień 1979).
- Kosuth, Joseph. *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, edited by Gabrielle Guercio. Cambridge, MA - London: MIT Press, 2002.
- . *Bedeutung von Bedeutung: Texte und Dokumentation der Investigationen über Kunst seit 1965 in Auswahl*. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1981. Exh. cat.
- Piotrowski, Kazimierz. „Anomia pseudoawangardy.” In *Zbigniew Libera - Mistrzowie i Pozytywy*. Łódź: Atlas Sztuki, 2004.
- . „Estetyka jako asteiologia.” In *VIII Polski Zjazd Filozoficzny. Księga streszczeń*, edited by Anna Brożek and Jacek Jadacki. 491 – 92. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2008.
- . „Hommage à Jan Świdziński – próba wprowadzenia do sztuki jako sztuki kontekstualnej.” In, (2005). <http://www.swidzinski.art.pl/piotrowski.html>.
- . *Inc. Sztuka wobec korporacyjnego przejmowania miejsc publicznej ekspresji*. Warszawa, Zielona Góra, Bielsko-Biała: Galeria XX1, Galeria Program, BWA w Zielonej Górze, Galeria Bielska, 2004. Exh. cat.
- . „Kritisches Spiel mit der Avantgarde – körperliches Struktur zentrum als produktive Fiktion!/? [Krytyczna gra z awangardą – cielesne centrum struktury jako produkcyjna fikcja!/?].” In *Un/Vollkommen. Die aktuelle Kunstszene in Polen*. Bochum: Museum Bochum, 1993.
- . „Kryzys znaczenia w sztuce. Josepha Kosutha przejście od tautologicznego do zantropologizowanego modelu sztuki.” *Obieg*, no. 9/10 (1991): 17-19.
- . „Pozytywny nihilizm Andrzeja Partuma.” *Magazyn Sztuki*, no. 5 (1995): 112-24.
- . „Sztuka jako sztuka kontekstualna. Jan Świdziński o koegzystencji absolutyzmu i relatywizmu kulturowego.” *Exit*, no. 2 (26) (1996): 1220 - 31.
- . „Sztuka somatycznego społeczeństwa.” *Magazyn Sztuki*, no. 6/2/ (1995): 17-30.
- Polit, Paweł, and Piotr Woźniakiewicz, eds. *Refleksja conceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2001.
- Rapoport, Anatol, ed. *Game Theory as a Theory of Conflict Resolution*. Dordrecht, Holandia: D. Reidel, 1974.
- Świdziński, Jan. *Quotations on Contextual Art*. edited by Michael Gibbs. Eindhoven: Het Apollohuis Gallery, 1988.
- Warpechowski, Zbigniew, ed. *Autonomiczny ruch conceptualny w Polsce*. Lublin: BWA, 2002.



Galeria

im. Andrzeja Pierzgałskiego

Andrzej Pierzgałski Gallery

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 otwieramy „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 poezia 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 plan to open 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.

Galeria Plakatów Unikatowych Tadeusza Piechury

Aurelia Mandziuk



Wybór z archiwum Stowarzyszenia Sztuka i Dokumentacja. Kolekcja w posiadaniu której jesteśmy, dzięki uprzejmości żony artysty Mirki Piechury, liczy ponad 80 plakatów pochodzących z dwóch przekrojowych prezentacji twórczości Tadeusza Piechury: Plakaty – Muzeum Sztuki w Łodzi, rok 2000 oraz Plakat+ Atlas Sztuki, rok 2004.

Tadeusz Piechura 11. 04. 1948 / 16. 06. 2013

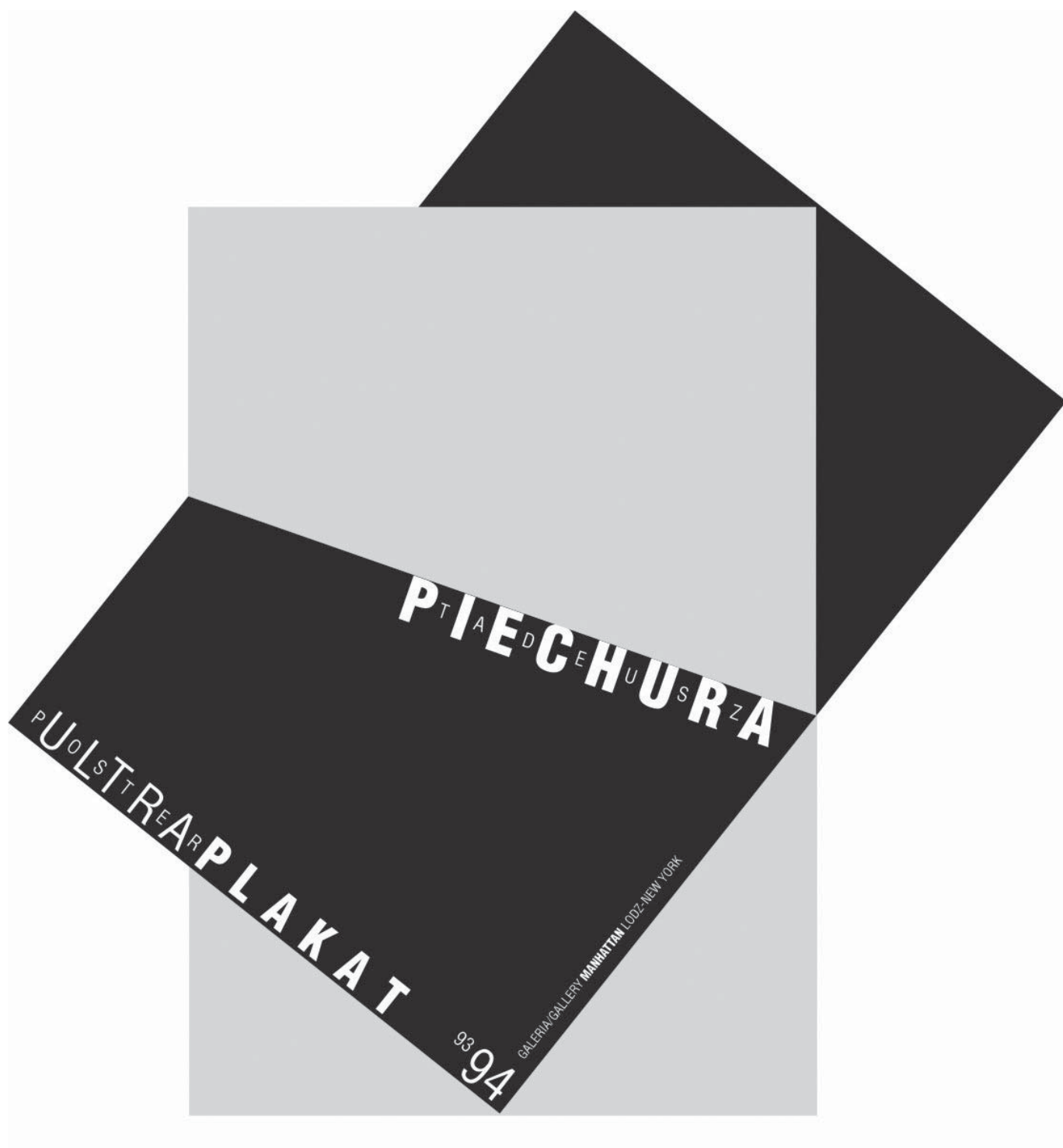
Wybitny grafik-plakacista, artysta konceptualny, performer.

Projektowanie Tadeusza Piechury zaskakuje formą, jest sterylne, oddaje moc litery, skoncentrowane na formie i jednocześnie nie dające się w niej zamknąć, wywiedzione jest wprost z koncepcji awangardy, konstruktywizmu, stanowi część tzw. szkoły łódzkiej. Jego projekty są monochromatyczne (czasem z kolorowymi akcentami), zawar-



te w kształtach figur geometrycznych, często ażurowe, wykorzystujące przestrzeń, wychodzą poza zamknięty obszar powierzchni plakatu. Unikalne projekty Piechury, plakaty wykonane w pojedynczych egzemplarzach, stanowią swoiste zaprzeczenie właściwości tego popularnego, środka przekazu – produkowanego dziś w masowych ilościach. Artysta traktuje plakat z wielkim szacunkiem i oddaniem. [katalog wystawy *Plakat +*, 19.11.-19.12.2004, Atlas Sztuki]

Dr hab. Piotr O. Schotz o plakatach Tadeusza Piechury napisał „(...) czysta w odbiorze koncepcja zharmonizowania tekstu i obrazu, staje się ponadjęzykową, uniwersalną strukturą komunikacji globalnej, ale wyalienowanej z bezmyślnego bombardowania widza ikonicznością prymitywnej i cielesnej konsumpcji.” [ARTeon, 12(56), grudzień 2004].



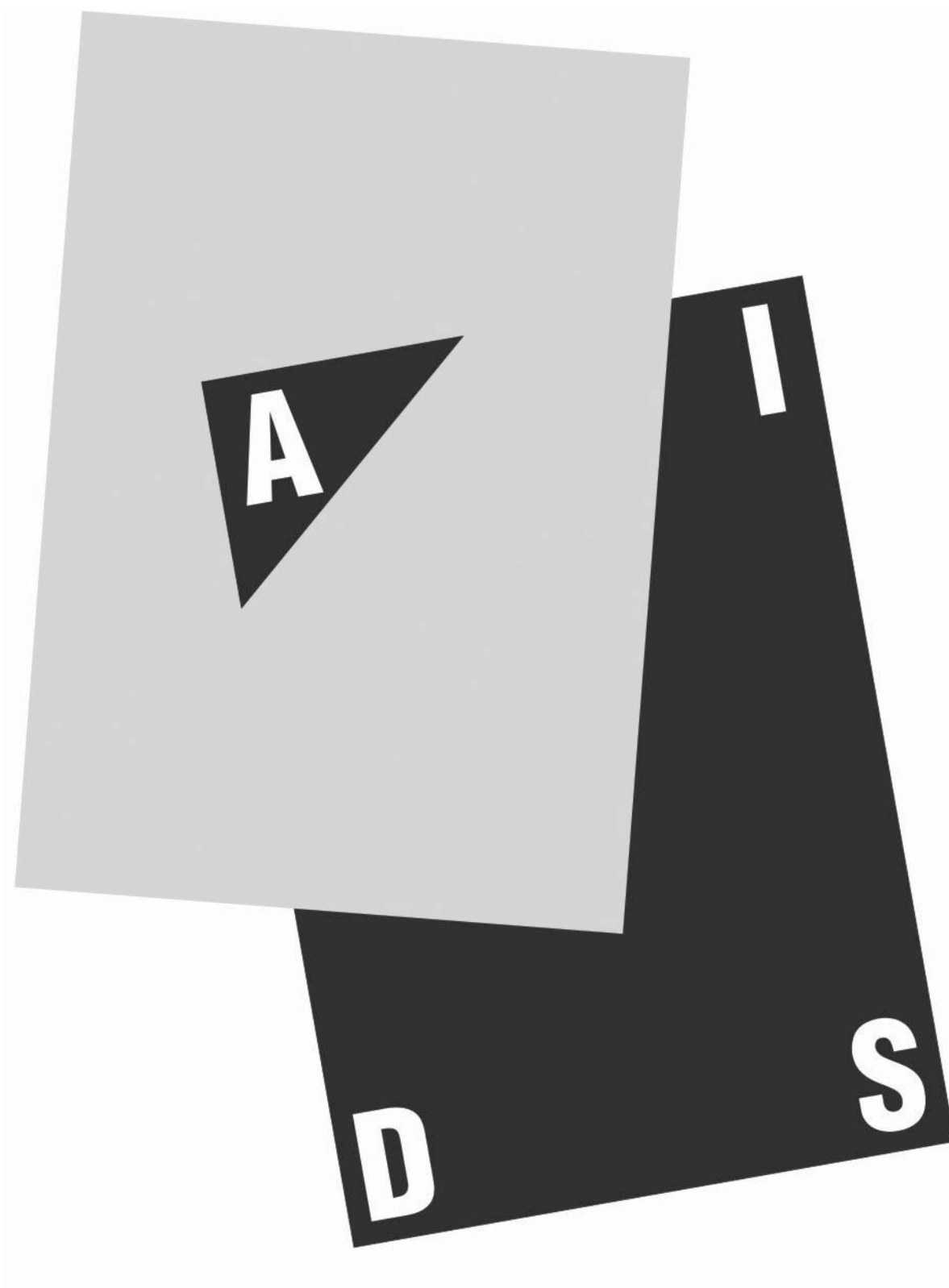
Ultra Plakat / 1993 / 128x122cm

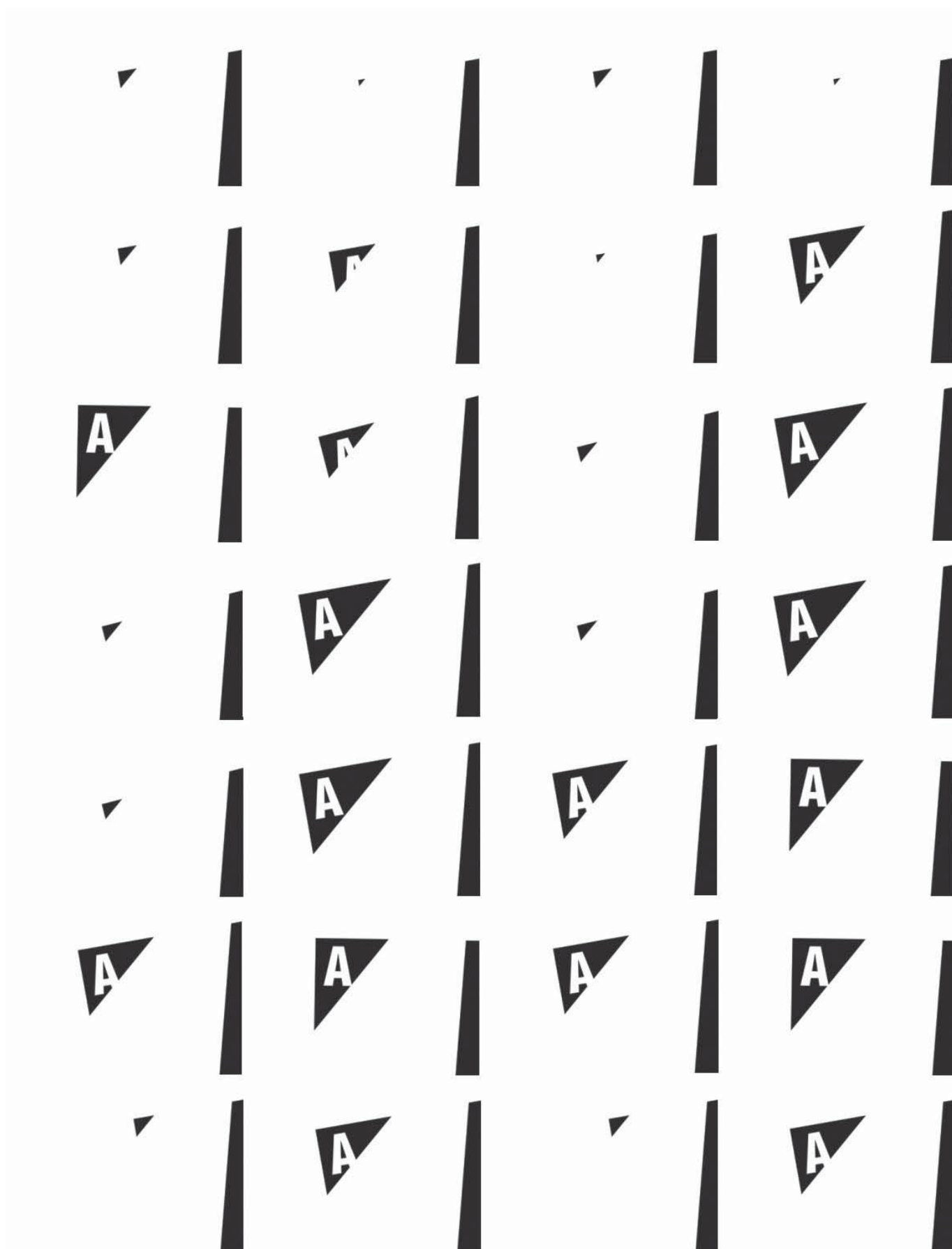
1939-1990
Pamięci Janusza Wiktorowskiego

PRĚSEDLEK
NA DRUHÉ STRANĚ

verte. $\rightarrow$

Sztuka i Dokumentacja, nr 8 (2013)





Wędrująca witryna

Maciej Zdanowicz

Przespacerujemy się po wielkiej nowoczesnej metropolii, bardziej słuchając niż patrząc. Rozkoszujemy się, odróżniając wirowanie wody, powietrza lub gazu w metalowych rurach, burczenie silników, które oddychają i pulsują z niezaprzeczną zwierzęcością, dudnienie zaworów, ruch tłoków, jęki pił mechanicznych, wagony toczące się po szynach, trzepotanie markiz i flag. Będziemy się bawić, orkiestrując w naszej wyobraźni stukot zamykanych okiennic sklepowych, zróżnicowany zgiełk stacji kolejowych, konstrukcji żelaznych, tkalni, pras drukarskich, elektrowni i metra (...)¹

Reprodukowane obrazy odnoszą się do zagadnienia *soundscape*, pejzażu akustycznego fragmentu centrum miasta Łodzi.² Wynikają one z prowadzonych przeze mnie w okresie dwóch miesięcy maja i czerwca 2013 roku rejestracji cyfrowych dźwięków, dokumentacji fotograficznych. Prace realizowałem ograniczając się do skrzyżowania ulicy Piotrkowskiej z Zieloną, w ścisłej zabudowie miejskiej, miejscu o natężonym ruchu samochodowym, tramwajowym, osobowym. Tworzenie archiwum zbiegło się z prowadzoną w owym czasie intensywną rewitalizacją głównej osi miasta potocznie zwanej „Pietryną”. Analizie poddałem wszelkiego rodzaju szumy życia metropolii, hałasy wynikające z intensywności pewnych procesów, zjawisk, koniecznych i nieuchronnych z punktu widzenia współczesności. Odgłosy pojedynczych osób, rozmowy, dźwięki muzyki tureckiej unoszącej się z okolicznych punktów gastronomicznych, stukot obcasów butów o płyty chodnikowe, bruk zlewały się w jedną masę z hukiem przejeżdżających aut, komunikacji miejskiej, maszyn remontowo-budowlanych. Intensywność doznań słuchowych wzmacniały panujące warunki pogodowe (deszcz, wysoka wilgotność), otaczająca mnie masa kamienia, betonu, monumentalne fasady i podcienia kamienic. Odnosząc się do własnych skojarzeń, odczuć opartych na pewnej synergii zmysłowej, bazując na komputerowej analizie widmowej dźwięków zrealizowałem obrazy stanowiące moją odpowiedź na zaistniałe okoliczności. Założyłem tu między innymi ograniczenie koloru do skali szarości koherentnej do wahania częstotliwości danych brzmień, kształt i skalę form odpowiadającą zmianom natężenia (głośności). Efemeryczność sytuacji, fragmentaryczność i zarazem rytmiczna powtarzalność pewnych jakości audialnych zaowocowały serią obrazów cechujących się pewną dynamiczną potencjalnością. Zwielokrotnione, nałożone na siebie sekwencje fotografii zatraciły swą precyzję, funkcję mającą na celu utrwalenie wizualnej istoty zjawiska. Zamazany obraz stał się ekwiwalentem kakofonii, a występujące w nim silne efekty kontrastujące, ostre krawędzie ewokują hałas. Utrwalony szum zarówno ten akustyczny jak i wizualny w moim zamierzeniu ma korespondować z szybkim, fragmentarycznym, wręcz zmechanizowanym percypowaniem rzeczywistości, opartym na migawkowych ujęciach przypadkowych obrazów i dźwięków.

Projekt „Soundscape I. Realizacja Piotrkowska 54 (Łódź, V/VI.2013)” został zrealizowany w ramach inicjatywy „Wędrująca Witryna” Matyldy Leśnikowskiej i Magdaleny Oraczewskiej, polegającej na zaadaptowaniu przestrzeni wystawienniczych nieczynnych lokali handlowo-usługowych łódzkiego śródmieścia na cele artystyczne.

Maciej H. Zdanowicz

Urodzony w 1982 roku. Artysta postmedialny działający na granicy obrazu i dźwięku, praktyki artystycznej oraz teorii i historii sztuki. Jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym na Wydziale Sztuk Wizualnych ASP im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, doktorem w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie (studia w zakresie historii sztuki) oraz w Instytucie Sztuk Pięknych UJK w Kielcach (studia w zakresie sztuk pięknych). Członek zwyczajny Centrum Muzyki Wizualnej (Los Angeles), Polskiego Stowarzyszenia Muzyki Elektroakustycznej (PSeME), Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, współpracuje ze Stowarzyszeniem Sztuka i Dokumentacja. W latach 2002-2007 studiował na ASP w Łodzi (dyplom pod kierunkiem prof. Bogusława Balickiego i prof. Romany Hałat). W latach 2004-2008 współprowadził Galerię Promocji Młodych Bałuckiego Ośrodka Kultury „Rondo” w Łodzi (autor trzech pierwszych edycji ogólnopolskich prezentacji młodej sztuki ASPEKTY). Główny obszar jego zainteresowań to zagadnienie muzyki wizualnej, pejzaż akustyczny, konwergencja zmysłowa (postrzeganie synergiczne,





synestezja). Bierze czynny udział w projektach artystycznych, wystawach, publikuje teksty o charakterze krytycznym i naukowym.

www.maciejdanowicz.pl

¹ Luigi Russolo, „Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny”, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox i Daniel Warner, Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria, 2010, 34.

² Soundscape to współbrzmienie dźwięków danego czasu i miejsca. Tworzą go dźwięki otaczającej rzeczywistości środowiska naturalnego i sztucznego, wynikające z ludzkiej działalności: mowa, praca, kroki. Wyróżnia się tu między innymi: klucze dźwiękowe pojęte jako jednolite masy dźwiękowe, stanowiące często tło dla innych dźwięków, sygnały dźwiękowe wysuwające się na plan pierwszy, wyraźne, rozpoznawalne komunikaty akustyczne oraz soundmarki – unikatowe i wyjątkowe ze względu na swoje źródło bądź znaczenie dźwięki.

Pojęcie soundscape wprowadza R. Murray Schafer, kanadyjski kompozytor i muzykolog. W 1968 roku publikuje tekst „The New Soundscape”, stanowiący początek refleksji nad pejzażem dźwiękowym. Jego kolejną pracą „The Tuning of the World (The Soundscape)” z 1977 roku to fundamentalne dzieło dla ruchu tak zwanej ekologii akustycznej, poruszającej zagrożenia audiosfery w wyniku skażenia hałasem.

