



21 Sztuka i DOKUMENTACJA

Ukazuje się dwa razy w roku. Nr 21 (jesień-zima 2019) / Appears twice a year. No. 21 (Autumn-Winter 2019)

Redaktor naczelny / **Editor in Chief** – Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / **Managing Editor** – Anka Leśniak

Redakcja / **Editorial Board** - Józef Robakowski,
Aurelia Mandziuk-Zajączkowska, Adam Klimczak,
Adam Kamiński,

Uczelniana Rada Naukowa – Janina Rudnicka, Grzegorz Klaman,
Krzysztof Gliszczyński, Roman Nieczyפורowski

Rada Naukowa / **Board of Scholars** – Ryszard W. Kluszczyński,
Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova,
Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński, Anna Szyjkowska-
Piotrowska, Tomasz Załuski, Tassilo von Blittersdorff,
Tomasz Majewski, Cornelia Lauf, Iwona Szmelter,
Hanna B. Hölling, Anne Swartz, Henar Riviere, Jin-Sup Yoon

Sekcja pod redakcją / **Edited Section**

Język performance / **The Language of Performance Art**
Red. / **Edit. by** Bogusław JASIŃSKI

Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego. Dokumenty Artystów /
Andrzej Pierzgałski Gallery. Artists' Documents / Galerie
dédiée à Andrzej Pierzgałski. Documents d'Artistes

Koncepcja i prezentacja / **Idea and Form of Presentation** /
Conception et présentation – Leszek BROGOWSKI
e.mail: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr

Współpraca / **Cooperation**

Université Rennes 2, Cabinet du livre d'artiste
Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste
[https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/
incertain-sens](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens)



Korekta w języku polskim / **Polish proofreading**

– A PROPOS Serwis Wydawniczy Anna Sikorska-Michalak
ul. Moraczewskiego 18, 05-070 Sulejów
<http://www.apropos.info.pl>, Bogumiła Brogowska

Korekta w języku angielskim / **English proofreading**

– Paul Barford, Krzysztof Cieszkowski, Katarzyna Podpora

Projektowanie, skład / **Design, typesetting**

– Norbert Trzeciak, <http://www.norberttrzeciak.com>

Wydawca / **Publisher**

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku /
Academy of Fine Arts in Gdansk



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Siedziba / **Office**

Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk / Poland
Tel.: +48 791 123 939, e-mail: journal@doc.art.pl
<http://www.journal.doc.art.pl>

Dystrybucja / **Distribution**

e-mail: distribution@asp.gda.pl

Współpraca / **Cooperation**

Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SSiD)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland

Druk / **Print**

DRUK-24H.com.pl
Grabówka, ul. Szosa Baranowicka 77, 15-523 Białystok
<https://www.druk-24h.com.pl>

nakład 300 egz. / **circulation 300 copies**

ISSN 2080-413X

e-ISSN 2545-0050

doi:10.32020/ARTandDOC

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. Wszystkie materiały publikujemy na licencji Creative Commons. Artykuły są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma. <http://www.journal.doc.art.pl>

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 website. All content is publish under the Creative Commons licenses. Articles are peer-reviewed. The list of peers and the peer-review process are available on our website. <http://www.journal.doc.art.pl>

SPIS TRE- SCI Table of Contents

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/1

JĘZYK PERFORMANCE / LANGUAGE OF PERFORMANCE ART

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/2

6-7

Wstęp / Introduction

Red. / **Edit. by** Bogusław JASIŃSKI

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/3

9-16

Grzegorz DZIAMSKI, Kilka Uwag
o Sztuce Performance / **A Few
Comments About the Performance Art**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/4

17-29

Bogusław JASIŃSKI, Performance
w Perspektywie Estetyki Procesów
Twórczych / **Performance in
the Perspective of Creative
Processes of Aesthetics**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/5

30-39

CZY ISTNIEJE JĘZYK PERFORMANCE?
Odpowiedzi artystów:

Andrzej DUDEK-DÜRER

Edward ŁAZIKOWSKI

Ryszard ŁUGOWSKI

Ryszard PIEGZA

Ewa ŚWIDZIŃSKA

Artur TAJBER

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/6

41

Introduction and Summaries

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/7

VARIA

45-58

Grzegorz WYCZYŃSKI, Uwagi na Temat
Rozróżnienia Pojęciowego „Film” –
„Kino” / **Comments on the Concept
Distinction "Film" – "Cinema"**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/8

59-72

Ewelina WEJBERT-WĄSIEWICZ,
O Atrakcyjności Kina Ruchomego
w Dwudziestym i Dwudziestym Pierwszym
Wiek / **On the Attractiveness of
Traveling Cinema in the Twentieth
and Twenty-First Century**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/9

73-85

Marta MIASKOWSKA, Obrazy
Rzeczywistości w Kulturze 2.0. Nowa
Perspektywa Obserwacji w Twórczości
Józefa Robakowskiego / **Images of
Reality in Culture 2.0. A New
Perspective of Observation in
the Works of Józef Robakowski**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/10

87

Summaries

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/11

ART COLLECTIVES and ARTStudies

89-102

Anka LEŚNIAK, Grupy Artystyczne.
Przemiany w Strategiach Grup
Artystycznych w Polsce na Wybranych
Przykładach / **Art Groups. Changes in
Strategies of Art Groups in Poland
Illustrated by Selected Examples**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/11

103

Summary

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/13

105-118

Karin M. HOFER, **Avant-Garde
Groups and Their Invariant
Development-Structures. Example:
Die Brücke Group**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/14

119-131

Udo WID, **ArtStudies
and a Correspondance as Context
of Discovery**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/15

TERESA FEODOROWNA RIES STUDIES

133-141

Valerie HABSBURG, **The Sulptor
Teresa Feodorowna Ries
and Her Private Archive**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/16

143-158

Anka LEŚNIAK, **Teresa Feodorowna
Ries and The Witch**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/17

BOOKS

161-165

Roman NIECZYPOROWSKI
**The Jewish Museum in Berlin:
On Artur Kamczycki's Book *Daniel
Libeskind's Museum in Berlin:
The Jewish Context of Architecture***

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/18

167-170

Łukasz GUZEK, Tabloidyzacja Nauki.
O książce Kazimierza Piotrowskiego
*Świdziński i współcześni. Konteksty
sztuki jako sztuki kontekstualnej
i estetyka niemonotoniczna*

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/19

DOKUMENTACJA / DOCUMENTATION

173-177

**BĄDŹ ŚWIADOMYM DAWCĄ
NARZĄDÓW. Akcja artystyczno-
społeczna na rzecz nowego świata
posthumanistycznego / BECOME
A CONSCIOUS ORGAN-DONOR:
a Socio-Artistic Action on Behalf of
the New Post-Humanist World**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/20

179

Summary

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/21

180-187

**SZLAK WYTYCZONY / THE TRACK
MARKED OUT**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/22

189

Summary

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/23

GALERIA

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/24

191-195

GALERIA im. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO. Dokumenty Artystów 4 /
**ANDRZEJ PIERZGALSKI
GALLERY. Artists' Documents 4 /**
GALERIE dédiée à ANDRZEJ
PIERZGALSKI. Documents d'Artistes 4

Leszek BROGOWSKI, Edycja 4 –
Założenia Programowe / **Edition 4 –
Program Assumptions / Édition 4 –
Hypothèses du Programme**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/25

196-249

Marie ADJEDJ, Co Może Krytyka / **What
Criticism Can Achieve / Ce Que Peut
La Critique**

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/26

198-199

Wprowadzenie / Introduction

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/27

202-217

Facsimile / Faksymile

Lucy R. LIPPARD, „**A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅
I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₁I₂₀O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄
O₉R₁₄C₁₅R₁₈I₁₃T₁I₂₀C₁₅I₉S₁₉M₁₃ /**
„**N₁₈I₁₂E₇O₂₀B₃E₇C₁₈N₁₈E₇
I₁₂N₁₈F₉O₂₀R₂₃M₁₇A₁C₁₃J₇E₁₂I₁₅L₂₇U₃
K₁₄R₂₃Y₂₉T₂₆Y₂₉K₁₄A₁**”

doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/28

219-237

Co Może Krytyka. Krytyka Krzyżujących
się Dyskursów u Lucy R. Lippard / **What
Criticism Can Achieve. Criticism
as a Cross-Reference of Discourse
in Lucy R. Lippard / Ce Que Peut la
Critique. La Critique Comme Croisement
des Discours chez Lucy R. Lippard**

240-249

Ilustracje / Illustrations





język
PER-
FOR-
MAN-
CE

Wstęp

red. Bogusław JASIŃSKI

Od wielu lat toczy się „niemy” spór o to, czym naprawdę jest performance. Napisałem „niemy,” albowiem z jednej strony ostentacyjnie zadaje się pytanie o performance artystom, godząc się jednocześnie na rozkosznie nieodpowiedzialne definicje, tak szerokie, że w ogóle zatraciły sam przedmiot definiowany, z drugiej zaś trwa – równie milczący – terror i szantaż, który przyzwalając dosłownie na wszystko, ustawia tych, którzy nic z tego nie rozumieją, na marginesie – jako ignorantów w sztuce. W obu zatem wypadkach ów spór prowadzi do jednego: milczenia. Nadszedł czas, by je przerwać.

Spróbujmy podejść do kwestii performance z należytą uwagą, to znaczy dokładnie tak, jak do każdego innego rodzaju sztuki. Nie wdając się w jałowy spór o definicję samego przedmiotu sztuki, zastosujmy do opisu zjawiska performance aparat teoretyczny semiologii. W takim ujęciu sztuka to swoisty „język”, który „coś” komunikuje „komuś” w określony sposób. Ten punkt wyjścia

pozwala nie tylko poddać analizie formę performance, lecz również jego swoistą „gramatykę” wypowiedzi. Pozwoli to nam na bliższe określenie struktury tej szczególnej formy, a to z kolei umożliwi uczenie jej – tak jak każdego innego rodzaju wypowiedzi artystycznej. Rzecz jasna, opanowanie języka tej wypowiedzi nie gwarantuje, że sam komunikat z jego pomocą sformułowany ma sens i jakąkolwiek wartość – dokładnie tak samo jak opanowanie nut nie powoduje, że od razu rodzi się artysta muzyk.

Taki punkt wyjścia naszej refleksji na temat performance niewątpliwie otwiera tę problematykę na klasyczne zagadnienia estetyczne: funkcje poznawcze sztuki, ekspresyjne i impresyjne, wreszcie piękna i narracji w sztuce.

Musimy mówić o performance, by uchronić go przed nim samym – bo jest on bez wątpienia wielką szansą dla sztuki. Bo zaprawdę, jeśli i tu powtórzymy hasło *anything goes*, to droga ta prowadzi donikąd.

Grzegorz DZIAMSKI

KILKA UWAG O SZTUCE PERFORMANCE

1.

Łukasz Guzek zebrał swoje teksty o sztuce, które w latach 2002–2009 pisał do internetowego magazynu *ArtInfo*. Tak powstała bardzo ciekawa książka o nowej sztuce performance w Polsce czy też o współczesnych kontynuacjach sztuki performance w Polsce.¹ Guzka interesuje nowa sztuka performance, starej, klasycznej sztuki performance poświęca niewiele uwagi i słusznie, bo została ona już dość dobrze rozpoznana i opisana, także w polskiej literaturze,² chociaż o klasykach i źródłach tej sztuki tak zupełnie krakowski krytyk nie zapomina. Początki sztuki performance w Polsce autor sytuuje pod koniec lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia i wiąże z dwoma międzynarodowymi festiwalami: *International Artists Meeting – I am* (Warszawa, 1978) oraz *Performance and Body* (Lublin, 1978).³ Nie precyzuje jednak, gdzie festiwale te się odbyły i kto je organizował. Dopowiedzmy więc – pierwsze zorganizowano w Galerii Remont w Warszawie, drugie – w Galerii Labirynt w Lublinie, zaś organizatorami byli odpowiednio Henryk Gajewski i Andrzej Mroczek. Nie wymienia też polskich uczestników obu spotkań – Jerzego Beresia, Krzysztofa Zarębskiego, Zbigniewa Warpechowskiego, członków

Akademii Ruchu. Początki nowego performance wiąże Guzek z inną międzynarodową imprezą, spotkaniami *Real Time, Story Telling* (Sopot, 1991). Nowy performance bazuje na antropologicznej figurze storytellera. Performer jest tu storytellerem opowiadającym o swojej lokalnej kulturze, zakorzeniającym sztukę w jakimś konkretnym świecie. „Sztuka powinna być bowiem gdzieś zakorzeniona, a jednocześnie otwierać się na innych ludzi, czyli na świat” – mówi Jan Świdziński przywołując Heideggera.⁴ Kontynuacją nowego performance były festiwale: Zamek wyobraźni w Słupsku i Ustce, Interakcje w Piotrkowie Trybunalskim; Kontperformance w Lublinie; spotkania w Koninie, Zamościu i wielu innych miejscach. Spotkania te zyskiwały wsparcie lokalnych władz, łączyły się z festiwalami teatru ulicznego i często stawały się letnimi atrakcjami kulturalnymi tych miejscowości, a krytyka artystyczna rozpisывała się o „festiwalizacji” życia kulturalnego w wolnej Polsce.

2.

W latach osiemdziesiątych performance stał się jedną z wielu akceptowanych form artystycznej ekspresji, stracił posmak nowości, steatralizował się, zatracił egzystencjalną intensywność, przestał być psychofizyczną próbą czy wyczy-nem. Coraz częściej natomiast łączył się z tradycyjnymi środkami wypowiedzi artystycznej, chętnie sięgał po elementy kultury popularnej, zaczął przypominać bardziej tradycyjne formy przedstawień – teatr varietes, kabaret, stand up – i coraz wyraźniej zmierzając w stronę wspólnej zabawy z publicznością. Ten rodzaj performance pojawił się na międzynarodowych spotkaniach teatru rozszerzonego (*Expanded Theatre*) zorganizowanych w Międzyzdrojach (1983) i Poznaniu (1985 i 1988), głównie w prezentacjach artystów zagranicznych: Jürgena Raapa, Janosa Szirtesa, Andreasa Borocza i László László Révésza, Jürgena Olbricha, Ilse Teipelke, a także na firmowanym przez Elizabeth Jappe przeglądzie światowego performance podczas 8 Documenta w Kassel w 1987 roku.⁵

Zaproponowany przez Jappe podział sztuki performance jest bardzo kontrowersyjny i dowodzi, że jakakolwiek sensowna klasyfikacja sztuki działań jest praktycznie niemożliwa, czego niemiecka krytyczka jest w pełni świadoma. Píše ona bowiem, że tym, co wyróżnia performance jako nowy środek wypowiedzi i nową formę artystyczną (*neue Medium, neue Kunstform*) jest wolność i bezpośredniość. A to oznacza, że performance nie posiada żadnego swoistego wyróżnika stylowego, co umożliwia każdemu artyście sięganie do własnej cielesności i rozwijane stylów wynikających z osobowościowych predyspozycji (*personalischen Stil*). Że odrzuca pojęcie aktora, postaci, roli, przedstawienia, utożsamia prezentację z „odsłonięciem kultury,” do której artysta należy i dlatego dopuszcza różnorodność działań. Od dużych, wielogodzinnych, a nawet wielodniowych przedstawień do skromnych, tajemniczych rytów; od pokazów grupowych do indywidualnych; od pokazów wymagających sceny do działań prezentowanych w dyskotekach, parkach, na ulicach, w garażach, w terenach otwartych i zamkniętych. Jappe podzieliła prezentowane na 8 Documen-

ta pokazy na „art performance” oraz „expanded performance,” czyli sztukę performance i performance rozszerzony. Tym terminem objęła działania poszerzające klasyczną formułę performance przez swobodne sięganie do popularnych form artystycznych, takich jak: parady uliczne, występy wędrownych kuglarzy, procesje, karnawałowe pochody i zabawy, kabaretowe żarty i gagi, pokazy ogni sztucznych, świetlno-dźwiękowe projekcje itd. W tej drugiej grupie niemiecka autorka wyodrębniła takie typy działań, jak: język ciała (*Körper Sprache*), czyli body art; *Technik und Medien performance* – performance intermedialny posługujący się różnymi mediami oraz *Objekt-Klang Instrument*, czyli teatr instrumentalny. Trafniejsza – choć także niedoskonała – jest klasyfikacja RoseLee Goldberg, która wyróżniła kilka nurtów sztuki performance: konceptualny, body art, żywa rzeźba, rytualistyczny, autobiograficzny oraz popkulturowy,⁶ ale główną wagę przywiązywała do ewolucji sztuki performance, która z paraartystycznych, prywatnych gestów artysty, z tego jak artysta się nosi i jak się zachowuje, uczyniła w latach siedemdziesiątych nową formę wypowiedzi artystycznej.⁷ Goldberg wyróżniła zapowiedzi sztuki performance, od futuryzmu, a ściślej futurystycznego teatru różnorodności i futurystycznego teatru syntezy do pionierów sztuki performance końca lat sześćdziesiątych (Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Chris Burden, Bruce Nauman) i drugiej fali debiutującej gdzieś w połowie lat siedemdziesiątych (Laurie Anderson, Julia Heyward, Robert Longo, Adrian Piper).⁸ Jeszcze inaczej porządkował obraz sztuki po zwrocie performatywnym Johannes Lothar Schröder. W latach sześćdziesiątych wszystkie dziedziny sztuki przeżyły powszechny i niemożliwy do przeoczenia „zwrot performatywny” – przeszły od wytwarzania przedmiotów do akcji, działań, zdarzeń, realizowanych w formie przedstawień.⁹ Schröder spróbował uporządkować w pewien sposób ten obszar zmian, wyróżniając pięć okresów czy też faz sztuki akcji:

1) happening (lata 1958–1965), trwający od pierwszego happeningu Allana Kaprowa z 1958 roku, zatytułowanego: *18 Happenings in 6 Parts* i artykułu „Dziedzictwo Pollocka” w *Art News* („The Legacy of Jackson Pollock”) do happeningu

Calling tegoż Kaprowa z 1965 roku;

2) Wiedeński Akcjonizm (lata 1964–1970), trwający od pierwszej do ostatniej akcja Güntera Brusa;

3) body art (lata 1969–1975), kiedy sztuka ciała weszła w fazę podsumowań;

4) performance artystów – od lat siedemdziesiątych;

5) artysta jako osoba (persona) – próby zdefiniowania nowej roli artysty trwające od końca dziewiętnastego wieku.¹⁰

3.

Guzek pisze, że „polska sztuka performance jest wysoko ceniona w świecie,” że jest „naszą specjalnością artystyczną,” tak jak kiedyś plakat. „Polską specjalnością staje się też powoli organizowanie festiwali performance” – dodaje.¹¹ Z opiniami tymi trudno polemizować, książka krakowskiego autora ma bowiem bardzo osobisty charakter, zarówno w opisach, jak i ocenach, wymuszony prawdopodobnie przez medium, czyli internet, do którego zmieszczone w książce teksty były pierwotnie przeznaczone. Brakuje tu częstszych odniesień do klasycznej sztuki performance, jak u Jappe, które pozwoliłyby zobiektywizować nieco opisy i oceny dzisiejszej sztuki performance.

W 2001 roku Guzek, wspólnie z Januszem Bałdygą, był kuratorem festiwalu *Breaking News* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Festiwal miał wprowadzać na polską scenę artystyczną nową generację performerów. Cel został częściowo osiągnięty, pojawiło się kilkoro interesujących młodych performerów – Karolina Wiktor, Daniel Rumiancew, Kuba Bąkowski, a performance na pewien czas stał się modny wśród absolwentów akademii sztuk pięknych. Wśród młodych polskich artystów upowszechniło się luźniejsze, bardziej swobodne podejście do performance, którego wyrazicielami stali się popularni pod koniec ubiegłego stulecia artyści: Cezary Bodzianowski (ur. w 1968), Elżbieta Jabłońska (ur. w 1970), Julita Wójcik (ur. w 1971).

Cezary Bodzianowski przypominał zagubioną w rzeczywistości postać z obrazów Magritte’a. Upozowany na magazyniera, montera, niż-

szego urzędnika bankowego czy operatora windy w domu handlowym, ze staromodnym wąsikiem, w przybrudzonym prochowcu, ze zniszczoną teczką, w której trzymał termos z kawą i drugie śniadanie. W staromodnym berecie pojawiał się w różnych miejscach nasycając je magią i poezją. Stojąc np. w długiej kolejce na wystawę impresjonistów, po czym, kiedy był już blisko kasy odstępował swoje miejsce komuś innemu; prowadził za kolegę lekcję wychowania fizycznego; organizował podwieczorek dla samotnych; bawił się z dziećmi w przedszkolu; wystawał w oknie jednej z krakowskich kamienic niczym duch zmarłego lokatora; lądował na krakowskim Kopcu Krakusa itd.

Elżbieta Jabłońska urządzała poczęstunki dla wernisażowych gości, zgodnie ze starym polskim przysłowiem, że do serca mężczyzny najłatwiej trafić przez żołądek (*Przez żołądek do serca*, 1999), a przebrana w strój Supermana, Batmana lub Spidermana wykonywała prace domowe (*Supermatka*, 2002).

Julita Wójcik przenosiła zwykłe codzienne czynności, takie jak obieranie ziemniaków, do najbardziej prestiżowej galerii w Polsce, do warszawskiej Zachęty; zakładała ogródki między pasami jezdni; budowała karmniki dla ptaków w postaci modeli najbardziej znanych galerii i muzeów sztuki (*Dokarmiaj niebieskie ptaki*, 2003).

4.

Z opisu performance wynikają kryteria oceny, a z nich bierze się ocena. Guzek najwyżej ceni sobie ten typ performance, który łączy „klasykę działania psychofizycznego” z komentarzem do aktualnej rzeczywistości, a na dodatek wchodzi jeszcze w interakcję z publicznością.¹² Ten typ performance uprawiają ulubieńcy Guzka – Artur Grabowski i Darek Fodczuk, Ola Kubiak i Karolina Wiktor, a także Władek Kaźmierczak i Ewa Rybska, chociaż tę ostatnią parę trudno zaliczyć do młodych artystów – Kaźmierczak to prawie klasyk, zestawiany przez Guzka z Warpechowskim.¹³ Za najlepszy performance pierwszej dekady XXI wieku uznaje Guzek, i tu trzeba się z nim w pełni zgodzić, performance Oli Kubiak *Tamagochi* (2002),¹⁴ nawiązujący do popularnej gry

elektronicznej. Artystka na kilka dni zamknęła się w pokoju, oddzieliła od widzów szklaną taflą (kontakt z nią był możliwy tylko za pomocą ekranu komputera) i na kilka dni oddała swoje życie, złożyła swój los w ręce widzów. To oni decydowali, co będzie robiła, jadła, piła, w co będzie ubrana, jak będzie się zachowywać. Performance rozpoczął się od jakby powtórných, teraz „elektronicznych” narodzin artystki, leżącej nago w pozycji embrionalnej w pustym pokoju. Paradoksalnie, choć artystka użyła współczesnej technologii, jej performance bardzo mocno wpisywał się w tradycję tej formy wypowiedzi, wywołując skojarzenia z klasycznymi działaniami Mariny Abramović, takimi jak *Rytm 0* (1974). Innym, wartym przywołania działaniem – z uwagi na połączenie klasyki ze współczesnością – jest performance Bálinta Szombathy’ego, Węgry mieszkającego przez wiele lat w Jugosławii. Szombathy opowiedział historię rozpadu Jugosławii posługując się papierosami produkowanymi przez poszczególne republiki tego kraju. Artysta rozłożył paczki papierosów na mapie byłej Jugosławii, z każdej paczki wypalił po jednym papierosie, zebrał popiół i go zdmuchnął. Zwrot „wypalić (wspólnie) papierosa” – komentuje tę pracę Guzek – to „zawrzeć znajomość, zbliżyć się do kogoś.”¹⁵

5.

W 1975 roku młoda serbska artystka Marina Abramović przedstawiła w galerii Ursuli Krinzinger w Innsbrucku, specjalizującej się w sztuce kobiet i sztuce akcji, performance zatytułowany *Lips of Thomas* (Usta Tomasza). Trzydzieści lat później, w 2005 roku, artystka powtórzyła ten performance w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku podczas indywidualnej wystawy *Seven Easy Pieces*.

Dla Eriki Fischer-Lichte, której książka o estetyce performatywnej zyskała w Polsce wielu zwolenników, nie tylko wśród krytyków teatralnych, przywołany tu performance Abramović jest zapowiedzią ważnych zmian w sztuce współczesnej, przykładem tytułowego zwrotu performatywnego.¹⁶

Książka Fischer-Lichte ukazała się w 2004 roku. Niemiecka teatrolożka nie mogła więc odnieść się w niej do nowojorskiego projektu serbskiej

artystki, ale nie zrobiła tego także w polskim wydaniu książki, które ukazało się w 2008 roku, chociaż *Seven Easy Pieces* podważyły ostatnie dogmaty sztuki performance. Jednym z ostatnich dogmatów było przekonanie, że sztuka performance (*performance art*) jest niepowtarzalna – performance nie może być powtórzony, bo nie może być odegrany, a każde powtórzenie jest odegraniem. Nie wiadomo skąd się wziął ten dogmat, bo nigdy nie był prawdziwy. Artystom zdarzało się powtarzać swoje performance i to nie raz. Abramović powtarzała jeden ze swoich najwcześniejszych performance – *Rytm 10*, który wykonała po raz pierwszy podczas festiwalu w Edynburgu, latem 1973 roku, a powtórzyła w Rzymie tego samego roku. *Rytm 4* (z wentylatorem przemysłowym) pokazała najpierw w Mediolanie w 1974 roku, a później na Akademii Sztuk Pięknych w Nowym Sadzie. *Usta Tomasza* pokazała w Innsbrucku i powtórzyła w galerii De Appel w Amsterdamzie tego samego roku. Performance *Art must be Beautiful. Artist must be Beautiful*, wykonany po raz pierwszy w Kopenhadze w 1975 roku, pokazywała później wielokrotnie w różnych miejscach, także w formie zapisu wideo. W *Seven Easy Pieces* Abramović odrzuciła nie tylko dogmat niepowtarzalności sztuki performance, ale także dogmat „nieodgrywalności.” Performance nie miał być nigdy odgrywany przez kogoś innego niż performer, a w *Seven Easy Pieces* Abramović odegrała *Usta Tomasza* oraz pięć nieswoich performance: Josepha Beuysa, Vito Acconciego, Bruce’a Naumanna, Giny Pane, Valii Export.

6.

Erika Fischer-Lichte, pisząc o zwrocie performatywnym w sztuce, szczególną wagę przywiązuje do trzech elementów:

- a) dematerializacji dzieła sztuki;
- b) niepewności widza co do faktu, czy to, co ogląda, jest jeszcze sztuką czy już rzeczywistością, a więc faktu zawieszenie działania artysty (artystki!) pomiędzy sztuką i życiem;
- c) zmysłowego doświadczenia widza.

Performance nie wytwarza autonomicznego dzieła sztuki, artefaktu oddzielonego od artysty.

Początkowo performance był związany ze sztuką konceptualną i body art. W body art materiałem i środkiem działania jest ciało artysty. W sztuce konceptualnej z kolei proces dematerializacji przyjmuje dwojaką postać – sztuki jako idei i sztuki jako działania. W art-as-idea przedmiot sztuki zastąpiony zostaje ideą, a w art-as-action – zdarzeniem. W obu przypadkach przedmiot sztuki znika, ulega dematerializacji, a pozostaje po nim to, co zazwyczaj poprzedza dzieło sztuki – idea, koncepcja, projekt i to, co pozostaje po dziele sztuki – dokumentacja.¹⁷

W performance obecna jest żywa postać artysty. W *Ustach Tomasza* (1975) Marina Abramović zadaje ból i cierpienie sobie, a nie jakiejś fikcyjnej postaci, którą odgrywa. Maltretuje własne ciało i robi to na naszych oczach – zjada kilogram miodu, wypija litr czerwonego wina, rozgniata kieliszek, biczuje się i zakrwawiona kładzie się na krzyżu ułożonym z bloków lodu, a my nie ingerujemy, bo uważamy, że to, co oglądamy i czego jesteśmy świadkami to sztuka, a nie rzeczywistość. „To tylko sztuka” – zdajemy się mówić. Tymczasem dla artystów performance – Abramović cytuje tu Bruce’a Naumana – sztuka była sprawą życia i śmierci.¹⁸ Nic zatem dziwnego, że widzowie kilkakrotnie przerywali jej performance, prawdopodobnie ratując artystce życie. Performance zawiesza granice między sztucznym i realnym. W rozmowie z Tiną Peric Erika Fischer-Lichte daje przykład grupy artystów, która miała wykopać ciała kilku zmarłych i spalonych emigrantów z Afryki po to, by przywieźć je do Berlina i tu z szacunkiem, w obecności imama pochować.¹⁹

Performance wychodzi poza hermeneutyczne i semiotyczne interpretacje, nie chce być wyłącznie zbiorem znaków do odczytania, chce apelować do naszego zmysłowego i dramaturgicznego doświadczania świata. W *Ustach Tomasza* możemy interpretować poszczególne elementy jak znaki. Czerwona pięcioramienna gwiazda, narysowana na ścianie i wycięta na brzuchu artystki, może być znakiem totalitarnego państwa, chcącego kontrolować także prywatne życie swoich obywateli. Miód i czerwone wino mogą być znakami konsumpcji, mogą więc być „odczytane.” Kiedy Abramović żyłką wycina sobie na brzuchu pięcioramienną gwiazdę, wtedy chce, żebyśmy to od-

czuli, a nie tylko zobaczyli, i żebyśmy nadali temu odpowiedni sens.

Performance należy do sztuki postprzedmiotowej, której celem nie jest wytwarzanie przedmiotów. Dzisiaj nie sprowadzamy już naszego myślenia o dziełach sztuki do pięknych przedmiotów ani nawet do artefaktów, ponieważ w naszej kulturze programowania i dokumentacji wszystko, dosłownie wszystko, może zostać zdokumentowane i przetrwać w formie dokumentacji w jakimś archiwum po to, by zostać odtworzone, gdy będzie taka potrzeba.

7.

Na czym polegała nowość performance, skoro zjawisko to wyrosło ze sztuki wcześniejszej w tak naturalny sposób, że trudno przeprowadzić linię oddzielającą performance od innych form, jakie przybierała sztuka przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (np. body art)? Odpowiedzi na to pytanie szukać należy w samym terminie „performance,” i to nie tylko w jego słownikowym znaczeniu (choć również tam), ale w pokrewieństwie z językowym, i szerzej, strukturalistycznym rozróżnieniem na to, co systemowe, ponadjednostkowe, autonomiczne, a tym, co jednostkowe i intencjonalne; w rozróżnieniu na *langue* i *parole*, *competence* i *performance*, a u Derridy – na pismo i mowę. To co ponadjednostkowe odpowiada sztuce rozumianej jako jeden z występujących w kulturze systemów semiotycznych, sztuce rozumianej jako jedna z dziedzin kultury symbolicznej, jedna z form świadomości społecznej rządząca się właściwymi dla siebie normami i regułami, ze względu na które w danym czasie i miejscu pewne czynności (i ich wytwory) zaliczane są do sfery sztuki. „Performance” z kolei, określa jednostkowe sposoby aktualizowania i konkretyzowania reguł społecznej świadomości artystycznej, a więc płaszczyznę wykonania (termin „wykonanie” jest polskim odpowiednikiem stosowanego przez Noama Chomsky’ego terminu „performance”). Można zatem powiedzieć, że artysta zawsze był wykonawcą, a używając angielskiej terminologii – performerem, że jego działanie zawsze było mniej lub bardziej twórczą aktualizacją

i konkretyzacją panujących reguł artystycznych, wykonaniem czegoś zgodnie z systemem przekonań składających się na panującą w danym czasie i miejscu świadomość artystyczną. Nowość takiego zjawiska jak performance byłaby w tej sytuacji względna, sprowadzałaby się do silniejszego niż dotąd wyeksponowania wykonania czy też – precyzyjniej rzecz ujmując – nadania wykonaniu bardziej samodzielnego znaczenia.

Przeniesienie punktu ciężkości ze sztuki-jako-systemu na wykonanie, z *langue* na *parole* było przejściem od semiotyki do semantyki, od systemu do zdarzenia, ponieważ każda wypowiedź językowa jest zdarzeniem. W przypadku sztuki przejście to wydawało się o tyle naturalne, że pod koniec lat sześćdziesiątych trudno było zdefiniować sztukę w kategoriach odrębnego systemu semiotycznego, wskazać wyróżniające sztukę reguły. Koncentracja na wykonawcy jako źródle znaczeń wydawała się zatem czymś oczywistym. Celem miało być sięgnięcie do „ja” artysty, jako czystego źródła znaczeń, a zarazem przybliżenie się do tego „ja,” które ciągle wymyka się filozoficznej refleksji, mimo – czy też może właśnie dlatego – że stanowi niezbywalną i nieprzenośną podstawę naszego indywidualizmu. Cornelis Anthonie van Peursen pisząc o „niepochwytnym ja” stwierdza: „Ilekoć człowiek usiłuje się upewnić o swoim własnym ja, dzieje się to zawsze w kontekście zupełnie zwyczajnych wydarzeń codziennego życia. Czesze się, przypomina sobie o czym rozmawiał poprzedniego dnia itp. W tym wszystkim zajmuje się samym sobą jako *ja* (...). *Ja* nie jest więc czymś ukrytym. Przeciwnie, jest czymś, co nieustannie się przejawia – nie jako przedmiot, jako kawałek świata, lecz jako to, co towarzysząc światu, czyni ten świat moim światem.”²⁰

Nasze „ja” obecne jest w każdym naszym działaniu, w każdym naszym zachowaniu, a zarazem nie można go od tego działania czy zachowania oddzielić, nie można go szukać gdzieś poza naszymi działaniami, w jakiejś ukrytej, sekretnej, niewidocznej gołym okiem głębi. Gertrude Stein pytała: „Have you any way of sitting?” (*w Counting Her Dresses (a play)*). Performerzy lat siedemdziesiątych rozszerzyli to pytanie: „Have you any way of walking? smoking? cook-

ing? dreaming? reading? sleeping? itd.”²¹ W każdym z tych działań objawia się nasze „ja,” a nikt nie wie, kiedy objawia się intensywniej – czy w działaniach rutynowych, zwykłych, codziennych, czy przeciwnie, w działaniach wyjątkowych i niepowtarzalnych? W naszych fantazjach?

Performance był powrotem do osoby artysty, do osobniczych źródeł sztuki. „Zanim człowiek stał się świadom sztuki, musiał być świadom siebie. Świadomość osoby jest więc pierwszą sztuką. Jest sztuką pierwotną, jak grzech pierwotny.”²² – pisał Gregory Battcock. Świadomość osoby jest sztuką sprzed sztuki, która wyprzedza kulturowe formy sztuki. Performance pokazywał, że sztuka nowoczesna stała się naszym klasycyzmem, nie jest już żywą sztuką, lecz wzorcem sztuki, któremu performance się przeciwstawił.²³ Sztuka nowoczesna opierała się na założeniu, że dzieło sztuki jest tym, co widzimy, a nie obrazem czegoś lub metaforą.

Przypisy

- ¹ Łukasz Guzek, *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcyjny w polskiej krytyce sztuki* (Gdańsk: ASP w Gdańsku, 2013). Ten sam autor rozwija swoje badania nad sztuką performance w wydanej w 2017 roku książce *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*.
- ² Zob. Grzegorz Dziamski, „Performance – tradycja, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska,” w *Performance*, red. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski i Jan St. Wojciechowski (Warszawa: MAW, 1984); Grzegorz Dziamski, „Performance, czyli otwartość na codzienność życia,” w *Awangarda po awangardzie* (Poznań: Humaniora, 1995); Grzegorz Dziamski, „Żywa sztuka,” *Arteon* nr 10 (2005): 37-39.
- ³ Dziamski, „Performance – tradycja, źródła, obce i rodzime przejawy,” 47-55.
- ⁴ „Rynek też jest mitem” Grzegorz Dziamski rozmawia z Janem Świdzińskim, *Flash Art* (polskie wydanie) nr 3 (1992): 34.
- ⁵ Elisabeth Jappe, *Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa* (München: Prestel, 1993).
- ⁶ RoseLee Goldberg, *Performance; Live Art from 1909 to the Present* (New York: Harry N. Abrams, 1979). Zob. także: Dziamski, „Performance – tradycja, źródła, obce i rodzime przejawy.”
- ⁷ Ryszard Woźniak z warszawskiej Gruppy tak opisuje pierwsze spotkanie z artystami Koła Klipsa: „Byliśmy umówieni z Kolem Klipsa w Warszawie, na terenie akademii. Przyszliśmy wcześniej i z głównego budynku obserwowaliśmy dziedziniec. Poznaniacy weszli na teren uczelni bramą od Krakowskiego Przedmieścia. Nie widzieli nas, za to my mogliśmy się im przyjrzeć dokładnie. Nie sposób było ich pomylić z kimkolwiek innym. W ich czarnych ubiorach była taka determinacja i konsekwencja, że przypominali nam milicję lub wojsko. Ponieważ było ich czworo, których z nas powiedział: »O, idą jeźdźcy apokalipsy.« Popatrzyliśmy po sobie, byliśmy ubrani jak ciecie, szatniarze lub palacze z kotłowni – flanelowe koszule i wypchane na kolanach sztruksowe spodnie. Zrozumieliśmy w okamgnieniu, że to spotkanie nie ma sensu. Wykorzystaliśmy fakt, że z akademii można wyjść bocznymi drzwiami na ulicę Traugutta, i tak też zrobiliśmy.” Justyna Kowalska, *Galeria Wielka 19* (Poznań: Czas Kultury, 2015), 173.
- ⁸ RoseLee Goldberg, „Performance; The Golden Years,” w *The Art of Performance: a critical anthology*, red. Gregory Battcock i Robert Nickas (New York: Dutton, 1984), 73.
- ⁹ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008).
- ¹⁰ Johannes Lothar Schröder, *Identität. Überschreitung – Verwandlung: Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern* (Hamburg: Lit, 1990), 16.
- ¹¹ Guzek, *Performatyzacja sztuki*, 27.
- ¹² Ibidem, 45.
- ¹³ Ibidem, 87.
- ¹⁴ Ibidem, 28.
- ¹⁵ Ibidem, 46.
- ¹⁶ Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*.
- ¹⁷ Lucy R. Lippard i John Chandler, „The Dematerialization of Art,” w *Conceptual Art*, red. Peter Osborne (London and New York: Phaidon, 2002).
- ¹⁸ Marina Abramović, *Pokonać mur*, tłum. Anna Bernarczyk i Magdalena Hermanowska (Poznań: Rebis, 2018), 73.
- ¹⁹ Tina Peric, „Understanding versus Experiencing: An interview with Erika Fischer-Lichte,” dostępny 20.05.2019, <http://www.critic-stages.org/14/understanding-versus-experiencing/>.
- ²⁰ Cornelis Anthonie van Peursen, *Antropologia filozoficzna* (Warszawa: Pax, 1971).
- ²¹ Gassendi, współczesny Kartezjusza, uważał, że w znanej kartezjańskiej formule „cogito ergo sum,” „cogito” może być zastąpione dowolną czynnością, np. „ambulo ergo sum” (przechadzam się, więc jestem), ponieważ argumentem na rzecz istnienia podmiotu nie jest wyłącznie myślenie, lecz wszelka czynność świadomie wykonywana przez podmiot. Rozumowanie to rozwinął Jaakko Hintikka. Zob. Christopher Norris, *Contest of Faculties. Philosophy and Theory after Deconstruction* (London: Routledge, 1985), 101.
- ²² Gregory Battcock, „L’Art Corporel,” w *The Art of Performance* (Venice / New York / Buenos Aires: Palazzo Grassi / New York University, Art Department / Centro de Arte y Comunicación CAYC, 1979), brak numeracji stron. Broszura wydana z okazji sympozjum zorganizowanego przez Jorge Glusberga w dniach 1–10 sierpnia 1979 r., oraz serii performances 8–12 sierpnia 1979, Palazzo Grassi, Venice. Krótkie teksty, w języku angielskim: Jorge Glusberg, Angiola Churchill, Gregory Battcock i w języku francuskim: Abraham A. Moles.
- Zob. także: Jorge Glusberg, *The Art of Performance* (New York: New York University’s International Center for Advanced Studies in Art (ICASA), Department of Art and Art Education, 1979), brak numeracji stron (104 str.). Teksty Jorge Glusberga: I “A prehistory of the genre;” II “The rise of the Happening;” III “Body art and Performances;” IV “Body discourse;” V “Signs and open codes;” VI “The liberation of languages;” VII “The reality of desire;” VIII “Kaprow, Beuys and Fluxus today.” Appendix: Gregory Battcock, “L’Art Corporel.”
- ²³ Ibidem.

Bibliografia

- Abramović, Marina. *Pokonać mur*. Tłum. Anna Bernarczyk i Magdalena Hermanowska. Poznań: Rebis, 2018.
- Dziamski, Grzegorz. *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*. Poznań: Humaniora, 1995.
- Dziamski, Grzegorz. „Żywa sztuka” *Arteon* nr 10 (2005): 37–39.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Glusberg, Jorge. *The Art of Performance*. New York: New York University's International Center for Advanced Studies in Art (ICASA), Department of Art and Art Education, 1979.
- Goldberg, RoseLee. *Performance; Live Art from 1909 to the Present*. New York: Harry N. Abrams, 1979.
- Guzek, Łukasz. *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcyjny w polskiej krytyce sztuki*. Gdańsk: ASP w Gdańsku, 2013.
- Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Warszawa, Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, 2017.
- Jappe, Elisabeth. *Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München: Prestel, 1993.
- „Rynek też jest mitem,” Grzegorz Dziamski rozmawia z Janem Świdzińskim, *Flash Art* (polskie wydanie) nr 3 (1992): 34.
- Kowalska, Justyna. *Galeria Wielka 19*. Poznań: Czas Kultury, 2015.
- Norris, Christopher. *Contest of Faculties. Philosophy and Theory after Deconstruction*. London: Routledge, 1985.
- Osborne, Peter. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002.
- Performance*. Red. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski i Jan St. Wojciechowski. Warszawa: MAW, 1984.
- Peric, Tina. „Understanding versus Experiencing: An interview with Erika Fischer-Lichte.” Dostępny 20.05.2019. <http://www.critic-stages.org/14/understanding-versus-experiencing/>.
- Schroder, Johannes Lothar. *Identität. Überschreitung – Verwandlung: Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern*. Hamburg: Lit, 1990.
- The Art of Performance*. Venice / New York / Buenos Aires: Palazzo Grassi / New York University, Art Department / Centro de Arte y Comunicación CAYC, 1979. [Broszura].
- The Art of Performance: a critical anthology*, red. Gregory Battcock i Robert Nickas. New York: Dutton, 1984.
- Van Peursen, Cornelis Anthonie. *Antropologia filozoficzna*. Warszawa: Pax, 1971.

Bogusław JASIŃSKI

PERFORMANCE W PERSPEKTYWIE ESTETYKI PROCESÓW TWÓRCZYCH

W poniższych rozważaniach chciałbym poddać efemeryczną sztukę performance pewnej wykładni teoretyczno-filozoficznej, a mówiąc prościej: zbudować siatkę kategorii i pojęć, za pomocą których moglibyśmy analizować i opisywać tę formę aktywności artystycznej. Zadanie to traktuję jako próbę zbudowania swoistej estetyki performance, która – w przyszłości – mogłaby nie tylko opisywać, analizować i wartościować tę dziedzinę twórczości, lecz także wyznaczać jej perspektywy rozwoju – głównie poprzez stawianie nowych wyzwań i otwieranie nowych horyzontów. Przez estetykę procesów twórczych będę rozumiał refleksję nie tyle nad przedmiotami artystycznymi (jak to było w przypadku estetyki tradycyjnej), ile bardziej nad procesami twórczymi, które w ogóle nie zakładają osiągnięcia finalnych obiektów. Przy takim założeniu inaczej też trzeba rozumieć sam opis teoretyczny tego typu działań: bardziej w duchu hermeneutycznych procedur niż matryc kartezyjskich, sztywno oddzielających podmiot od przedmiotu.

Zanim jednak przejdziemy do zasadniczych rozważań, wpierw krótko przedstawimy podstawowe pojęcia i kategorie z naszego języka opisu. Całą siatkę pojęć analitycznych opieramy na trójczłonowym modelu pojęcia pracy: od sfor-

mułowania idealnego celu działania, poprzez proces jego urzeczywistniania, do jego efektu finalnego w postaci stworzonego przedmiotu. Tu zaś – co oczywiste – przede wszystkim koncentrujemy się na wyłożeniu podstawowego sensu elementu materialno-świadomościowego, który wyróżniamy w schemacie pracy, czyli owego celu całego procesu. Schemat ów jest jednak dla nas modelem, na którym budujemy rozumienie twórczości.

Materialno-świadomościowy element procesu pracy składa się na pierwszy człon całego schematu pracy. Z jednej strony jest to bowiem materialny kontakt podmiotu z rzeczywistością obiektywną, z drugiej zaś – świadomościowe odbicie owej rzeczywistości.

Przejdźmy teraz do bliższego przedstawienia czynnika świadomościowego w pierwszym etapie funkcjonowania schematu twórczości (analogicznie do schematu procesu pracy). Jest on bowiem niejako siłą sprawczą i motorem całego procesu twórczego, dlatego też musimy bliżej zanalizować jego działanie. Ogólnie rzecz biorąc, oparty jest on na strukturze teorii odbicia, zmodyfikowanej nieco dla potrzeb procesu twórczego. Odbicie, o którym tu mówimy, dotyczy w zasadzie tylko tych faktów i zjawisk, które są przedmiotem twórczości. Z tego też powodu zakres owych

treści odbijanych jest o wiele mniejszy aniżeli w przypadku standardowej koncepcji odbicia. W zasadzie moglibyśmy w tym przypadku mówić o partykularno-subiektywnej teorii odbicia, która funkcjonuje u narodzin procesu twórczego. I ona to właśnie decyduje – jak to już zaznaczaliśmy – o strukturze owego czynnika świadomościowego w pierwszym ogniwie twórczości. Nazwijmy ów czynnik momentem idealnym procesu twórczości.

Moment idealny w procesie twórczym jest jednak tworem o wiele bardziej złożonym, niż wskazywałaby na to przedstawiona tu teoria odbicia. Jego istotę – podkreślmy to jednak wyraźnie – stanowi myślowa reprodukcja przedmiotowego odniesienia całego procesu twórczego, oparta na owej partykularno-subiektywnej wersji koncepcji odbicia. Oznacza to, że w świadomości odbija się to, co jest najistotniejsze dla danego konkretnego procesu tworzenia i co stanowi załączek przedmiotu tego procesu. Nie jest to jednak jedyny składnik całej struktury momentu idealnego twórczości. Innym – nie mniej ważnym – jest obraz idealnego celu, ku któremu tworzenie zdąża. Formuluje się go przede wszystkim w oparciu o dotychczasową wiedzę oraz pewne psycho-fizyczne dyspozycje jednostki.

Do równie ważnych składników momentu idealnego w procesie twórczym zaliczyć trzeba także element oceniający celowość podjęcia określonego działania twórczego. I tu również w grę wchodzi dotychczasowa wiedza podmiotu oraz jego indywidualne predyspozycje psycho-fizyczne. Podkreślić też należy, iż owo ocenianie celowości tworzenia dokonuje się zawsze z jakiegoś określonego i konkretnego punktu widzenia: bądź to z punktu widzenia nauki – wówczas możemy mówić o twórczości naukowej, bądź to z punktu widzenia sztuki – wówczas mówić możemy o twórczości artystycznej, bądź też z uwzględnieniem jeszcze innych perspektyw. A więc właśnie tu, dzięki funkcjonowaniu elementu oceniającego działalność twórczą, jej celowość, dokonuje się wyboru rodzaju aktywności twórczej, a także materii tworzenia. Od tej chwili każdorazowa próba rozróżnienia techniki tworzenia, materiału i samego aktu twórczości jest zajęciem wysoce abstrakcyjnym i sztucznym, albowiem wszystkie te czynniki zaczynają współtworzyć niepodzielną jedność – jeden organiczny **proces**.

Mówiliśmy do tej pory przede wszystkim o momencie idealnym w procesie twórczym, natomiast moment materialny występował jak gdyby na drugim planie. Spróbujmy teraz w paru zdaniach scharakteryzować jego elementy składowe. W gruncie rzeczy moment materialny w procesie twórczym pojmować możemy w dwojaki sposób: raz jako zaczątek całej twórczości, albowiem to na nim skupia się w początkowej fazie zainteresowanie podmiotu tworzącego, a raz jako materialną podstawę już trwającego i rozwijającego się procesu twórczego. Zatem początkowo moment materialny jest niejako elementem **spoza** samego procesu twórczego, albowiem go inicjuje: kiedy jednak ów proces trwa, moment materialny przekształca się w materię twórczości, w której to niejako cały proces się ucieleśnia i poprzez którą jest urzeczywistniany. Materia twórczości jest podstawowym sposobem istnienia samego procesu tworzenia i nie da się pomyśleć tego procesu bez jego materii.

Tak oto możemy najogólniej scharakteryzować strukturę momentu idealnego i momentu materialnego w procesie twórczym. W dalszym ciągu jednak w gruncie rzeczy nie przeszliśmy do rozważań nad samym procesem twórczym, albowiem ciągle jeszcze nie daliśmy odpowiedzi na pytanie, które cały czas ciąży nad naszymi wywodami: co jest bezpośrednim czynnikiem sprawczym całego procesu twórczego? Co sprawia, że ów proces rozpoczyna się i działa?

Otóż wydaje się, że źródłem procesu twórczego jest sprzeczność, jaka zawsze istnieje pomiędzy momentem idealnym i momentem materialnym. Innego rodzaju sprzeczność istnieje pomiędzy momentem idealnym a momentem materialnym inicjującym niejako twórczość (istnieje on – przypominamy – jakby **poza** procesem twórczym, a raczej **przed** nim), albowiem z chwilą, kiedy proces zostaje uruchomiony, sprzeczność ta ginie bezpowrotnie. Natomiast innego rodzaju sprzeczność istnieje pomiędzy momentem idealnym a momentem materialnym pojmowanym jako materia tworzenia (wewnątrz procesu, ucieleśniając ów proces) – w tym przypadku bowiem sprzeczność owa działa w pewien sposób przez cały czas trwania procesu twórczego, powstaje i rozplywa się, podtrzymując pro-

cesualny charakter tworzenia. Z tego punktu widzenia można więc proces twórczy przedstawić jako dialektyczną jedność i walkę przeciwieństw: z jednej strony wymogi opornego materiału twórczości, z drugiej zaś zamierzony wcześniej ideał. To ciągle przełamywanie kolejnych ograniczeń i posuwanie się naprzód.

W tym ujęciu proces twórczy zaczynałby się od podmiotowego zawładnięcia konkretem, gdzie z jednej strony konkret ów przekracza własne uwarunkowania, stapiając się w jednym procesie ze sferą podmiotowych oddziaływań, z drugiej zaś – podmiot przełamuje swe wąsko subiektywne determinanty, zagłębiając się w immanentne, konkretno-przedmiotowe pokłady rzeczywistości. Proces, który w wyniku obu tych dialektycznych negacji się rodzi, jest jednak jednorodny i niepodzielny. Jednostka w tej perspektywie rozumienia procesu twórczego zmienia swą pozycję wobec świata: z obserwatora na uczestnika.

Czy jednak te ogólnontologiczne warunki i założenia procesu twórczego są wyrażalne w jakichś technikach i środkach ekspresji? Choć kształtują one pewien stan pretwórczości, to jednak nie jest oczywiste, iż są one wyrażalne w określonych technikach ekspresji.

Ustalmy dwa rozumienia kategorii techniki. Pierwsze – nazwijmy je instrumentalnym – ujmuję technikę jako narzędzie czy też środek osiągania pewnych celów. Drugie zaś – nazwijmy je znaczeniem antropologicznym (szerszym zakresowo) – ustala rozumienie techniki jako określonej działalności ludzi. Byłaby to taka aktywność człowieka, która dokonuje się właśnie poprzez określoną technikę. Oba te aspekty rozumienia techniki dotyczą także procesu twórczego, przy czym walor instrumentalny tej kategorii występuje przede wszystkim na początku procesu, kiedy to następuje ów pierwszy moment urzeczywistnienia idealnego celu całego tworzenia. Tu właśnie materia twórczości pojawia się tylko jako środek do realizacji wcześniej pomyślanego celu. Jednak wraz z rozwojem procesu twórczego, wraz z rosnącym znaczeniem materii tworzenia, domagającej się właściwej jej rangi, sama technika jakby nasyci się ową materią. I tak jej sens stopniowo przenosi się z rozumienia techniki jako środka na rozumienie techniki jako pewnego

działania i czynu. Można nawet powiedzieć więcej: technika nie tylko uwalnia się od swego pierwotnego, czysto instrumentalnego rozumienia, lecz utożsamiając się z samym aktem twórczym, ewoluuje w kierunku działalności o charakterze autotelicznym. Czym więc staje się technika w zaawansowanym procesie twórczym?

Jest ona pewną postacią sprzeczności pomiędzy materiałem tworzenia a autotelicznym nastawieniem całego procesu. Nawiązując do wcześniejszych rozważań, rzec by można, iż technika jako **szczególna** postać sprzeczności między materią tworzenia a autotelicznym nastawieniem procesu jest jako taka formą **ogólnej** sprzeczności między opisanym wyżej momentem materialnym a momentem idealnym procesu twórczego. Tak oto technika, ujarzmiając oporną materię tworzenia, urzeczywistnia jednocześnie finalny projekt procesu twórczego. Jest ona polem, na obszarze którego początkowo dochodzi do konfrontacji, a potem wreszcie do całkowitego zjednoczenia między tym, co materialne, a tym, co świadomościowe.

I tak rozumienie techniki przeistacza się od rozumienia jej jako środka służącego osiągnięciu pewnych celów do rozumienia jej jako działalności wysoce zautonomizowanej, jednoczącej w sobie na każdym etapie idealny projekt i aktualną wersję jego istnienia. Jest więc technika procesu twórczego takim dynamicznym działaniem, które porwało w swój wir i złączyło w jeden nurt materię tworzenia i idealny zamysł, każdorazowo konkretne istnienie i każdorazowy konkretny projekt tego istnienia. I oto dochodzimy do wniosku dość paradoksalnego: możemy w pewnym sensie powiedzieć, iż w zaawansowanym procesie twórczym znika samo pojęcie techniki jako wyuczonej umiejętności, realizującej sprawnie jakiś projekt. Wraz z postępem samego procesu twórczego bowiem, wraz z coraz doskonalszym krystalizowaniem się monolitu tego procesu, który stapia w jedno materię tworzenia i moment idealny twórczości, to, co materialne, i to, co świadomościowe – technika, będąca formą sprzeczności pomiędzy tymi elementami procesu twórczego, znosi samą siebie, stając się dla siebie nieświadomością.

Rozważania nad techniką w naturalny sposób zaprowadziły nas do zjawiska autotelizmu.

Jest to kolejny istotny wyróżnik procesu twórczego. Co określa w decydujący sposób, iż proces twórczy nakierowuje uwagę na samego siebie? Zjawisko to zanalizować musimy, uwzględniając wewnętrzny i zewnętrzny punkt widzenia.

Jeśli umieścimy zjawisko autotelizmu w kontekście procesów alienacyjnych i reifikacyjnych w systemie społecznym, wówczas pojęcie to jest niemalże wyzwaniem rzuconym całemu społeczeństwu. Tam bowiem, gdzie wszelka działalność ludzka podporządkowana została ściśle określonym celom, stając się tym samym wyłącznie środkiem, a nie celem samym w sobie, każda aktywność wysoce upodmiotowiona, kierująca uwagę na samą siebie staje się nie tylko artystowskim chwytem czy też ekstrawaganckim sposobem bycia, lecz niemalże rewolucyjnym policzkiem wymierzonym całemu systemowi społecznemu. Takie zjawiska, jak sprowadzenie osobowości ludzkiej do poziomu rzeczy, reifikacja świadomości i powszechna, totalna manipulacja ludźmi jak rzeczami, są pochodnymi fetyszyzmu towarowego, tej podstawowej tendencji w rozwoju społeczeństw, która zarazem konstytuuje ich ontologiczną podstawę. Świadomościowe skutki tych zjawisk świetnie opisał swego czasu Georg Lukács w swym studium „Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats” zamieszczonym w *Geschichte und Klassenbewusstsein*.¹ Udowodnił między innymi, że z urzeczowionej struktury świadomości powstała w gruncie rzeczy współczesna filozofia, która ustanowiła pomiędzy życiem człowieka w społeczeństwie a naturą, między podmiotem a przedmiotem, a także między ciałem i duszą nieprzezwyciężalne podziały. Można rzec więcej: filozofia ta na takich właśnie podziałach oparła swój byt. Tak uprawiana refleksja filozoficzna została z konieczności wyobcowana z praktyki procesu historycznego – nie uczestniczyła w nim, lecz jedynie go obserwowała. Sama zaś rzeczywistość była w niej ujmowana nie tak, jak się staje, w swoim procesualnym przebiegu, lecz tak, jaką jest – a więc oglądowo i metafizycznie.

Kategoria autotelizmu potencjalnie funkcjonować może tam, gdzie świadomość społeczna wolna jest od zjawisk będących konsekwencją fetyszyzmu towarowego. Te ogólnospołeczne warunki podtrzymujące proces twórczy są jedno-

ześnie ściśle zespolone ze sposobem istnienia całego systemu społecznego. Tak oto rozważania wokół twórczości nie po raz pierwszy niepostrzeżenie przechodzą w rozważania o społeczeństwie.

Autotelizm działa więc jakby na przecięciu dwóch sił: wewnętrznej, wynikającej niejako z samego procesu tworzenia, oraz zewnętrznej, określonej przez stan społeczeństwa. Mówiliśmy do tej pory o tym drugim zespole determinant pojęcia autotelizmu. Czas, by przyjrzeć się bliżej owym wewnętrznym warunkom działania interesującej nas tu kategorii. Spróbujmy więc umieścić nasz punkt widzenia niejako wewnątrz samego procesu twórczego.

Autotelizm widziany z tej perspektywy jest inną formą istnienia zasady bezinteresowności, którą możemy wyprowadzić z *Krytyki władzy sądownia* Immanuela Kanta. Przypominając: według Kanta podstawą zmysłu estetycznego jest taka zdolność sądownia, która tworzy sądy bez pojęć i wytwarza przyjemność bez pożądania.² Skomentujmy krótko tę znaną tezę Kanta w świetle naszych rozważań o autotelizmie. Po pierwsze, Kant szczególnie podkreśla niepojęciowy charakter sądu o pięknie, co – jak o tym szczegółowo będziemy jeszcze pisać – wiąże się z naszym twierdzeniem o braku metasfery zarówno w ontologicznych podstawach twórczości, jak i w samym procesie tworzenia. Po drugie, autor *Krytyki władzy sądownia* kładzie akcent na tym, że sąd o pięknie jest pozbawiony korzyści praktycznej, co z kolei wiąże się z analizowanym tu zjawiskiem autotelizmu. Z tego, co zostało do tej pory powiedziane, możemy więc ogólnie wyciągnąć taki wniosek: bezpojęciowość oraz obiektywnie niepraktyczny charakter zmysłu estetycznego w koncepcji Kanta nie tylko stoją u podstaw procesu twórczego, lecz także są obecne podczas jego trwania w postaci działania zasady autotelizmu.

Pojęcie autotelizmu – podsumujmy ten wątek naszych rozważań – przedstawiliśmy z dwóch punktów widzenia: po pierwsze, jako zjawisko wynikające organicznie z samego stawania się procesu twórczego, niejako od wewnątrz (w tej perspektywie byłaby to inna forma przejawiania się zasady bezinteresowności) i po drugie, jako zjawisko określone także przez całokształt warunków społecznych, w ramach których się ono doko-

nuje. Jeśli jednak uznamy tu za realność pierwotną sam proces twórczy, to wówczas cały podział na wewnętrzny i zewnętrzny punkt widzenia autotelizmu okaże się sztuczny i abstrakcyjny, bowiem podziały te stapiają się w jedność. I tak np. to, co określiliśmy tutaj jako zewnętrzne warunki istnienia autotelizmu, w trakcie stawania się procesu odbierane jest jako wewnętrzne. Mówiąc krótko, społeczne warunki istnienia autotelizmu zostają wpisane w samą zasadę autotelizmu i tym samym widzimy je poprzez tę zasadę.

Wspomnieliśmy wcześniej, iż autotelizm to pewna forma przejawiania się zasady bezinteresowności. Wyprowadziliśmy jej podstawowy sens z *Krytyki władzy sądzienia* Kanta, pisząc między innymi, iż ważną jej cechą jest bezpojęciowość (w sensie Kantowskim). Jej działanie w procesie twórczym sprawiało, że z procesu tego zniknęła jego metasfera, czyli – innymi słowy – samoświadomość. Zastanówmy się bliżej nad tą właściwością twórczości, albowiem stanowi ona jedną z jej najważniejszych cech.

Niewątpliwie najbardziej charakterystycznym wyróżnikiem eliminacji z procesu tworzenia jego samoświadomości jest przełamanie wszelkich podziałów pomiędzy podmiotem a przedmiotem, projektem a czynem i wreszcie pomiędzy twórczością a refleksją o twórczości. Oto bowiem mamy do czynienia z jednolitym procesem, w którym sposób poznawania jest zarazem przedmiotem poznawania, albowiem ów reflektor patrzenia umieszczony jest wewnątrz procesu, rozświetlając go od środka. Z tego płynie wniosek być może dość nieoczekiwany: najlepiej poznasz proces tworzenia, sam tworząc!

W takiej strukturze procesu twórczego pojęcie samoświadomości występuje w dwóch podstawowych znaczeniach. Pierwsze – to uświadomienie celu i sensu całego procesu twórczego. Drugie natomiast – to uświadomienie przynajmniej jednego, poszczególnego elementu owego procesu. Od razu też uzupełnijmy ten podział komentarzem: uświadomienie absolutnie każdego elementu składowego procesu tworzenia nie jest bynajmniej równoznaczne z uzyskaniem samoświadomości całego tego procesu. Całościowy sens procesu twórczego jest bowiem jakością swoistą, określoną przede wszystkim momen-

tem idealnym twórczości, niesprowadzalną więc w prostej linii do właściwości jego elementów składowych.

W procesie twórczym istnieją jednak przebliski samoświadomości, odnoszące się do poszczególnych elementów składowych tego procesu. Stanowią one jakby punkty stałe na ciągłej linii tworzenia, które tylko na moment wychylają się z nurtu tej wszechogarniającej rzeki twórczości, by jednak już za chwilę przepaść w jej głębinach. Te przebliski samoświadomości, które dostrzegamy w niektórych elementach składowych całego procesu, są jednocześnie drogowskazami kierującymi jednak tylko poszczególnymi jego momentami. Nie wskazują one celu głównego, lecz tylko w konkretnej sytuacji pozwalają wybrać jedną z wielu możliwych dróg. Natomiast cel podstawowy urzeczywistnia się organicznie i wypływa jakby z immanentnej logiki tworzenia.

Tak więc w procesie twórczym nie istnieje jego samoświadomość w sensie świadomości całości procesu, istnieją zaś tymczasowe punkty uświadamiania jego poszczególnych ogniw składowych. Są one jednak pozbawione większego znaczenia, gdyż nie wpływają w sposób istotny na bieg procesu. Mają one jedynie udział w kształtowaniu owych pojedynczych etapów tworzenia, lecz samo tworzenie toczy się jakby mimo nich, będąc częstokroć ich wypadkową. Ów nurt procesu twórczego porywa te poszczególne punkty samoświadomości, znosząc je, lecz tylko tymczasowo, albowiem dalej i w innych warunkach pojawiają się nowe.

I oto znowu dochodzimy do paradoksu, którym i tym razem musimy się posłużyć, aby oddać naturę procesu twórczego: proces tworzenia, choć przejawia się poprzez swoje części składowe, które są bezpośrednio dostępne oglądowi, to jednakże z nimi się nie utożsamia, albowiem większa realność w tym wypadku przysługuje czemuś, co właśnie nie jest wprost postrzegalne, tj. procesowi twórczemu, natomiast to, co jest, zarazem tylko jest i nic więcej, stanowiąc zewnętrzny objaw o wiele bardziej istotnego i realnego działania się, stawania się.

Całościowy sens procesu tworzenia, jakkolwiek nieuświadamiany w trakcie samego tworzenia, zakreśla jednak ogólne pole rozumienia

poszczególnych faktów i zjawisk. Tak więc o specyficznym sensie pojmowania poszczególnych pojawiających się przedmiotów i zdarzeń decyduje coś, czego sensu nie jesteśmy w stanie sobie uświadomić, tkwimy bowiem wewnątrz pola zakreślonego przez ów całościowy sens procesu tworzenia. Dostrzec możemy co najwyżej horyzont, który informuje nas, iż takowy sens w ogóle istnieje, jednak jaki jest naprawdę i jaką treścią jest wypełniony – zgadnąć nie jesteśmy w stanie, chyba jedynie za cenę porzucenia twórczości w ogóle. Wtedy bowiem dopiero moglibyśmy na cały proces spojrzeć absolutnie z zewnątrz.

Każdy poszczególny fakt i każde zjawisko o tyle tylko istnieje w procesie, o ile mogą istnieć ze względu na twórczość. Przedmioty, fakty, zjawiska, zdarzenia, działania i relacje między nimi powoływane są do istnienia w tworzeniu przez światło twórczości, które na nie pada. Nie oznacza to, że są one całkowicie kreowane przez proces twórczy. Należałoby raczej powiedzieć, że twórczość jak gdyby aktualizuje pewne aspekty istnienia w sobie owych przedmiotów i zjawisk i uogólnia je na całościowy sposób ich bycia. Krótko: ich istnienie **w sobie** przechodzi w **bycie w procesie** twórczym. Sens owego bycia określony jest przy tym całościowym sensem pola tworzenia, który jednak – jak to już omawialiśmy – do końca nie jest uświadamiany, gdyż przez cały czas trwania i rozwoju procesu posługiwać się możemy jedynie jego wewnętrznym punktem widzenia. Konsekwencją tego jest między innymi przejście podmiotu twórczego od roli niezaangażowanego obserwatora do roli czynnego współuczestnika.

Szczególną cechą procesu twórczego jest jego „wieczne” stawanie się, które sprawia wrażenie, jakby nigdy nie można go było zacząć od początku, albowiem on ciągle trwa i zmienia się, dzieje się.

W jakimś więc sensie uchylony tu zostaje przepływ czasu. Jest to zjawisko podobne do tego, o którym mówiliśmy w przypadku ontologicznych przesłanek tworzenia. Proces twórczy rozwija się jakby w wiecznym teraz, w którym każdy fakt i każde zdarzenie łączą się ze sobą takimi relacjami, które są widoczne bezpośrednio, zakreślając w ten sposób granice świata, w którym się tworzy.

Nie pojawia się tu także rozdział pomiędzy projektem a czynem, tak jak nie pojawia się podział pomiędzy działaniem i byciem a refleksją na temat działania i bycia. Przyglądając się bliżej tej tezie, znajdujemy jednak pewne wyjątki od jej działania.

Otóż wówczas, kiedy pojawiają się – jak to przed chwilą mówiliśmy – tymczasowe, momentalne niemalże uświadomienia poszczególnych elementów składowych całego procesu twórczego, powstaje też rzeczywiście rozdział pomiędzy myślą o działaniu twórczym a samym tym działaniem. Na krótko myśl nie pokrywa się z czynem. Całe to zjawisko jest jednak świadectwem żywotności procesu twórczego. Zauważmy bowiem, że jeśli tylko taki rozdział pomiędzy świadomością a odpowiadającym jej ogniwem procesu tworzenia powstaje, to natychmiast staje on w jawnej sprzeczności z ciągłością całego procesu. Sprzeczność ta jednak rozplywa się w przełamującym wszystko nurcie tworzenia i staje się siłą podtrzymującą proces. Uwzględniając to spostrzeżenie, samo dzieło procesu tworzenia można by w związku z tym zdefiniować jako jedność **całości** procesu i walkę przeciwieństw pomiędzy organicznym, nieuświadamianym sensem całego procesu twórczego a tymczasowym i partykularnym uświadomieniem sensu jednego z jego elementów. Sprzeczność ta – podkreślmy to szczególnie – podtrzymuje sam proces, a każdorazowe jej rozwiązanie jest świadectwem i źródłem ruchu, a także dynamiki tworzenia.

Podkreślmy więc raz jeszcze: z punktu widzenia całości procesu twórczego w ogóle nie pojawia się rozdział pomiędzy byciem w procesie a refleksją o nim, albowiem samo postawienie problemu istnienia w procesie jest w zasadzie jednym ze sposobów istnienia w owym procesie. Konsekwencje płynące z tego faktu są zaskakujące. Oto bowiem nie pojawia się tu także rozdział pomiędzy tzw. praktyką artystyczną a teorią sztuki, gdyż oba te rodzaje aktywności człowieka okazują się być dwoma stronami tego samego procesu – procesu twórczego. A więc i estetyka w tej perspektywie staje się przedmiotową siłą oddziałującą równie mocno, jak zjawiska z obszaru praktyki artystycznej. Podsumowując: teoria i praktyka sztuki są tu dwoma skrzydłami jednego procesu – procesu tworzenia i na nich też proces ów wzlatuje ku nowym formom istnienia sztuki.

W naszych rozważaniach punkt widzenia procesu twórczego umieszczony był zawsze wewnątrz niego. Rzutuje to w sposób zasadniczy zarówno na samo poznawanie procesu, jak i na poznawanie świata za pośrednictwem procesu. Można rzec, iż poznawanie to, zarówno w jednym, jak i drugim sensie, dokonuje się poprzez faktyczne współuczestniczenie w tworzeniu. Zadzajmy więc pytanie: jak rzeczywiście poznaje się świat poprzez proces twórczy? I na tym właśnie sensie poznawania się skoncentrujemy. Tak postawione pytanie jest w istocie swym pytaniem o epistemologiczne funkcje procesu twórczego. Zbadajmy więc na koniec ten problem, podsumowując niejako dotychczasowe rozważania. Całe to zagadnienie musimy jednak postawić nieco inaczej – tak, aby od razu jasna stała się filozoficzna wymowa tego pytania. Mamy więc do rozwiązania problem: jak jest możliwe poznawanie świata z punktu widzenia współuczestnika zachodzących w nim procesów, a nie – jak to zazwyczaj w tradycji epistemologicznej bywało – z punktu widzenia jego obserwatora? Jak też może w tym przypadku wyglądać cały schemat teoriopoznawczy, jeśli punkt widzenia umieścimy wewnątrz badanych procesów i zjawisk?

Wydaje się, iż epistemologiczna funkcja procesu twórczego spełniać się może w zupełnie innym paradygmacie teoretycznym niż ten, do którego przyzwyczaiła nas tradycyjna filozofia. Chodzi tu oczywiście o paradygmat podmiotowo-przedmiotowy. Jednym słowem, proces twórczy domaga się – w tym wypadku – zupełnie innej przestrzeni teoretycznej, w ramach której będzie można mówić o jego funkcjach epistemologicznych.³ Nie kusząc się w tym miejscu o pełne i całkowite skonstruowanie owej przestrzeni, spróbujmy ją jedynie naszkicować.

Zacznijmy od wprowadzenia kategorii zejścia w immanencję procesu dziejowego, którą można wyprowadzić z porzucania przez Karola Marksa poziomu filozofii na rzecz czynnego współuczestniczenia w rozwoju historii. Taki właśnie sposób patrzenia na filozofię, już nie filozofowania, lecz raczej bycia filozofią wobec innych zjawisk i faktów w dziejach, nie zaczyna się, rzecz jasna, i nie kończy wraz z pojawieniem się doktryny Marksa. Wydaje się więc, iż aby ową per-

spektywę współuczestniczenia filozofią w dziejach jakoś osadzić w historii tradycyjnej myśli filozoficznej, należałoby gruntownie zbadać z tego punktu widzenia nie tylko dorobek Marksa, lecz także Kanta, Johanna Gottlieba Fichtego, Sorena Kierkegaarda, Fryderyka Nietzschego, a również Henriego Bergsona i przede wszystkim Georga Hegla. Trzeba tu jednak wyraźnie podkreślić, aby uniknąć nieporozumień: chodzi o to, aby pokazać różne jakościowo i merytorycznie drogi wyjścia poza ów tradycyjny paradygmat podmiotowo-przedmiotowy, w którym zakleszczona jest filozofia tradycyjna. Skupić się zaś musimy na tym zagadnieniu dlatego, że umożliwi to nam wypracowanie takich narzędzi teoretycznych, za pomocą których można będzie analizować epistemologiczne funkcje procesu twórczego, gdzie rzecz cała idzie o to, jak poznawać świat z perspektywy współuczestnika jego zdarzeń i procesów, a nie tylko z punktu widzenia jego obserwatora. Tak oto sprawa poznawczych walorów procesu twórczego wpisana jest w o wiele bardziej podstawowe zagadnienie samej teorii poznania.

Wspomniane wyjście poza ów paradygmat tradycyjnej epistemologii dokonywało się u wskazanych filozofów na bardzo rozmaite sposoby i szło też w rozmaitych kierunkach, częstokroć ze sobą sprzecznych. Zawsze jednak wśród tych generalnych różnic jednoczył ich jeden wspólny moment: stosunek do tradycyjnego sposobu uprawiania filozofii i myślenia o niej. Zanim więc przystąpimy do rozstrzygania zagadek owych epistemologicznych funkcji procesu twórczego, wpięramy musimy być uzbrojeni w precyzyjne narzędzia teoretyczne, za pomocą których opiszemy tę ważną cechę procesu twórczego.

Zacznijmy zatem od postawienia pierwszego pytania: na czym rzeczywiście polega zerwanie Marksa z filozofią?

Teza zasadnicza, której tu będziemy bronić, da się wysłowić tak oto: marksizm nie był, nie „chciał” być i nie jest filozofią, albowiem w intencjach jego twórców stanowił raczej określoną dyrektywę działania niż zbiór metafizycznych twierdzeń o wiecznym porządku świata. Jaki jednak jest faktyczny sens zerwania Marksa z filozofią?

W najdawniejszych anegdotach i rozprawach o kondycji filozofa w świecie mu współcze-

snym, jak i o roli i miejscu samej filozofii w owym świecie zgodnie zazwyczaj przyjmuje się, iż filozof to taki osobnik, który jest usytuowany jakby na zewnątrz poznawanego świata. Najbardziej to widać chociażby w znanym podaniu Pitagorasa. Przyrównując różnobarwność i różnorodność zjawisk świata do igrzysk olimpijskich, Pitagoras dostrzegł w tłumie tych, którzy przyszli na zawody ani nie po to, aby kibicować i zagrzewać do walki ulubionych zawodników, ani nie po to, aby sprzedając jakieś łakocie, zarobić podczas igrzysk, ani też nie z tego powodu, iż są czynnymi uczestnikami całej imprezy. Zajmują oni miejsca z boku, tak samo uważnie obserwując płytę boiska, jak i widzowie, są z zewnątrz – oni tylko poznają. W tej na wpół literackiej anegdocie widać jednak pewne istotne rysy pojmowania nie tylko miejsca filozofa wśród społeczności, lecz także sposobu istnienia samej filozofii. Filozofia byłaby więc taką refleksją nad światem, która nazywa, określa, poznaje za pomocą pojęć i kategorii sobie właściwych coś, co jest na zewnątrz niej. Tutaj też zapewne tkwi źródło owego epistemologicznego paradygmatu podmiotowo-przedmiotowego, prawie tak samo starego jak sama filozofia. Paradygmat ten umożliwił wykształcenie się filozofii jako pewnej autonomicznej sfery aktywności człowieka. Można też rzec, że w momencie, kiedy taki dualizm podmiotowo-przedmiotowy zaistniał, powstała też nauka, a raczej samoświadomość refleksji poznawczej człowieka. Był to niewątpliwie ważny moment kształtowania się samej filozofii (wszak synonimu nauki wówczas). Społecznym podłożem tych przemian w świadomości społecznej była określona struktura społeczeństwa niewolniczego. W jej to bowiem ramach mogli swobodnie działać na terenie filozofii ci, którzy chcąc utrzymać się przy życiu, nie musieli na siebie pracować. Nie musieli więc także mieć jakiegokolwiek kontaktu z empirią i naturą w sposób bezpośredni (jest *notabene* rzeczą ciekawą, że Grecy nawet takie sztuki, jak malarstwo, rzeźba etc., mające jakikolwiek kontakt z fizycznym przekształceniem materii, odsądzali w ogóle od miana twórczości artystycznej). W takich, najogólniej rzecz ujmując, warunkach myśl naukowa zyskiwała swą autonomię. Trzeba też dodać, że powstanie nauki jako autonomicznej dziedziny aktywności człowieka zawdzięcza-

my niewątpliwie właśnie takiemu rozwarstwieniu społeczeństwa niewolniczego. Jednak ta struktura społeczna nie mogła wyznaczyć dalszych perspektyw rozwoju ducha nauki i filozofii. Coraz bardziej dynamiczny rozwój sił wytwórczych i coraz większe ambicje gatunku ludzkiego zawładnięcia światem natury, znalezienia uniwersalnego klucza do jej zagadek i tajemnic sprawiły w sumie, iż beztrasko zrazu uprawiana nauka była w coraz większym stopniu stosowana do określonych potrzeb, które dyktowała sama praktyka produkcyjna. Najpierw więc dociekania nad naturą materii zaczęły stawać się przedmiotem praktycznych prób ich wykorzystania – one wszak decydowały o zapewnieniu człowiekowi godziwego bytu. I choć myśl filozoficzna mogła nadal cieszyć się swobodą, uciekając w coraz to bardziej wysublimowane rejony abstrakcji, to jednak z czasem sfera *praxis* ogarniać zaczęła również procesy społeczne, kształtując poprzez nie także sposób filozofowania. Wraz z wyemancypowaniem się poszczególnych nauk społecznych coraz wyraźniej zaczęto zdawać sobie sprawę z przedmiotowości historii i procesów społecznych. Filozofia zaś uwikłana w paradygmat epistemologiczny oparty na dualizmie podmiotowo-przedmiotowym (powiemy więcej: ufundowana na tym schemacie) zawsze sytuowała się ponad światem. Kończąc ten w istocie swej propedeutyczny wywód, przejdźmy od razu do sformułowania schematu istoty rewolucyjnego przekształcenia tradycji filozoficznej, którego dokonał Marks. Otóż wydaje się, iż znanych powszechnie twierdzeń Marksa o rezygnacji z uprawiania jakiegokolwiek filozofii nie należy odczytywać jako li tylko kokietowania czytelnika, lecz wprost, dosłownie. Marks już na początku swej kariery, całkiem niefilozoficznej, tak pisał: „Wydaje się jednak, że filozofia właśnie dlatego, że była wyłącznie transcendentnym, abstrakcyjnym wyrazem istniejących stosunków, wskutek tej transcendentności i abstrakcyjności oraz wyimaginowanej różnicy między nią a światem, musiała uroić sobie, że pozostawiła istniejące stosunki i rzeczywistych ludzi gdzieś hen w dole. Z drugiej strony, ponieważ filozofia nie różniła się rzeczywiście od świata, wydaje się, że nie mogła wydać o nim rzeczywistego sądu ani zastosować do niego żadnej realnej zdolności odróżniania, czyli nie mogła praktycznie ingerować i musiała się za-

dowolić co najwyżej praktyką *in abstracto*. Filozofia była tylko nadpraktyczna w tym sensie, że bujała ponad praktyką.⁴ Tak to marksizm od samego początku nie chciał być filozofią, lecz praktyką rewolucyjną, nie chciał być obserwatorem świata, lecz jego wcale nie obojętnym uczestnikiem, nie chciał być na zewnątrz, lecz wewnątrz procesu historycznego. Każde użycie wyblakłych od ciągłego przeinterpretowywania filozoficznych terminów, takich jak byt, forma, podmiot, przedmiot etc., brzmi tu jak zgrzyt. Terminologia ta bowiem przynależy do kontynentu filozofii, który Marks dramatycznie i nie bez wewnętrznych walk porzucał już na samym początku lat czterdziestych dziewiętnastego wieku, zaczynając „filozofować” w bardzo niefilozoficznym miejscu, jakim była redakcja *Koelnische Zeitung*. Tak oto akademicki filozof przedzierzgnął się w walczącego żurnalistę, który zamiast pisać o Kancie, Arystotelesie, Platonie, wołał rozważać sprawę kradzieży drzewa z państwowych lasów przez chłopów czy też projekt ustawy o cenzurze. Cały więc rozwój teoretyczny Marksa, co jaskrawie i dobitnie widać we wczesnym okresie krystalizowania się jego doktryny, to porzucanie filozofii – ogólnie: metasfery rozważań teoretycznych – i wtapianie się w rzeczywistość. Widać to na każdym niemalże kroku, przy każdym problemie, który Marks stawia i nad którym pracuje w owym okresie. Motorem napędowym intelektu Marksa jest przy tym zasada zaprzeczenia zaprzeczenia – przekraczanie własnych horyzontów teoretycznych, samoznoszenie myśli. W *Ideologii niemieckiej* Marks tak skomentował ów proces: „trzeba pozostawić filozofię na uboczu (...), trzeba z niej się wyrwać i jako zwykły człowiek oddać się badaniu rzeczywistości, do czego i literatura dostarcza olbrzymiego materiału, nieznanego, rzecz oczywista, filozofom; gdy znów natkniemy się na ludzi w rodzaju Krummachera czy Stirnera stwierdzimy, że od dawna mamy ich gdzieś – gdzieś poza sobą i poniżej siebie. Filozofia tak się ma do badania świata rzeczywistego jak onanizm do miłości płciowej.”⁵

Z tej perspektywy – jako żywo niefilozoficznej – zupełnie inaczej rysują się tradycyjne problemy związane z marksizmem i samym życiem społecznym. Należałoby więc raz jeszcze zastanowić się nad mechanizmem krytyki Hegla

przez Marksa. Wydaje się, że konieczne staje się tu uwzględnienie owej niefilozoficzności wszelkich nowych propozycji autora *Kapitału*, albowiem na takim dopiero tle widać w pełni sens zerwania z tradycją heglowską. Jak wiadomo, plan teoretyczny rozważań styka się z planem przedmiotowym dopiero w kulminacyjnym zwieńczeniu wielkiego systemu filozoficznego mędrca berlińskiego jako osiągnięcie absolutu (samowiedzy). Tymczasem u Marksa od samego początku dualizm teorii i jej przedmiotu w ogóle się nie pojawia. Można rzec więcej: struktura teoretyczna, którą Marks zakresła w swej twórczości, w ogóle takiego dualizmu nie może generować. Innymi słowy, Marks w gruncie rzeczy pisze jakby dalszy ciąg heglizmu, nie tworząc przy tym żadnej „filozofii.” Taki chyba jest najgłębszy sens dialektycznego przewyższenia Hegla przez Marksa.

Wspomnieliśmy już o tym, że analizowane tu przejście na inny poziom filozofowania, a raczej rezygnacja z filozofii na rzecz współuczestniczenia w procesie historycznym, dokonywało się na gruncie wielu systemów myślenia w czasach nowożytnych. Możemy tu wspomnieć o paru tylko przykładach.

Oto Kierkegaard – abstrahując od całej merytorycznej zawartości jego doktryny, koncentrując się za to na sposobie jej traktowania przez samego myśliciela – staje w pewnym momencie przed podobnymi dylematami jak te, w świecie których i my tu się obracamy. Właściwy, wielki i tragiczny zarazem problem sformułowany przez Kierkegaarda polega na tym, że nie wystarczy znać prawdę, lecz na tym, aby nią żyć. Z tego też dylematu rodzi się w gruncie rzeczy cała rozpaczliwa myśl autora *Choroby na śmierć*. Tak oto Kierkegaard postuluje, z całym subiektywnym tragizmem tej decyzji, rezygnację z roli obserwatora świata na rzecz współuczestniczenia w nim.⁶ Z tego też punktu widzenia należałoby na nowo przyjrzeć się podstawowemu sensowi Kierkegaardowskiej formuły metodologicznej „albo – albo” i porównać ją z formułą dialektycznego definiowania jako zaprzeczenia metafizycznego uprawiania nauki. Tu także powstaje problem stosunku Kierkegaarda do Hegla, do tej pory mistyfikowany w interpretacjach dokonywanych z perspektywy tradycyjnego paradygmatu filozoficznego.

Skoro i w przypadku Kierkegaarda wspomnieliśmy o Heglu, to przyjrzyjmy się, jak na gruncie jego filozofii dokonuje się przejście (i czy rzeczywiście się dokonuje?) od uprawiania filozofii z pozycji obserwatora do uprawiania filozofii z punktu widzenia uczestnika dziejów. Analiza taka – co od razu trzeba podkreślić – jest jednak trudnym zadaniem, gdyż należałoby ją w tym wypadku wpisać w znany kontekst rzekomego usprawiedliwiania przez Hegla teraźniejszości. Wczytajmy się jednak uważnie w taką oto znamieną deklarację mędrca berlińskiego z *Grundlinien der Philosophie des Rechts*: „Jest rzeczą równie nonsesowną wierzyć, że system filozoficzny może wyjść poza współczesny świat, jak sądzić, że jednostka może przeskoczyć swoją epokę. (...) Jeżeli jej teoria rzeczywiście wychodzi poza niego, jeżeli buduje świat taki, jaki powinien być, to świat ten istnieje, lecz istnieje tylko w myśli jednostki, w płynnym elemencie, z którym można zrobić wszystko, co się chce.”⁷

Tę tezę Hegla, którą można by uczynić przedmiotem analizy z punktu widzenia przełamania dualizmu podmiotowo-przedmiotowego, zwykło się interpretować tak, jakby Hegel, rezygnując z prób poszukiwania ideału poza aktualną rzeczywistością, głosił w końcu, iż jedynym wyjściem z tej sytuacji jest po prostu zrozumienie tej rzeczywistości, pojmowanej jako przejaw rozumu. Należałoby – co zaznaczyliśmy wyżej – dokonać konfrontacji obu tych opcji interpretacyjnych, co jednak cały nasz wyjściowy problem ustawiłoby w nieco innym świetle.

Nawet w pełnej patosu myśli Nietzschego, owianej tyloma legendami, również dostrzec możemy próbę negacji tradycyjnego paradygmatu filozoficznego. U autora *Ecce homo* problem ten jednak przeniesiony jest na nieco inną płaszczyznę, a mianowicie na obszar rozważań nad sensem uprawiania nauki historii. Oto bowiem właśnie Nietzsche dostrzegł zasadniczą sprzeczność pomiędzy ujmowaniem historii z dystansu a bezpośrednią wolą jej formowania, która – według niego – zawsze cechuje teraźniejszość. Nietzsche we właściwy sobie sposób mówi więc, iż w czasach współczesnych ta aleksandryjska – jak ją nazywa – życiowa wola formowania historii zdecydowanie upadła. Winne są temu nauki historyczne,

które nie wypracowując należytych kryteriów wartościowania, nie przywykły być w centrum zmian i procesów dziejowych, albowiem są ślepe na to, co się aktualnie zjawia i dzieje, wolą więc zajęcie znacznie bezpieczniejsze, tj. ocenianie tego, co minęło. Nauki te nie są w stanie zająć jasno określonego stanowiska wobec tego, z czym człowiek styka się obecnie. Ów przeceniany historyczny obiektywizm wartościowania jest więc tworem wyobcowanej przeszłości i w konfrontacji z teraźniejszością okazuje się pustym frazesem.⁸

Nie sposób tu także w tym krótkim przeglądzie problemów do rozwiązania nie wspomnieć o propozycjach fenomenologów – Edmunda Husserla, a zwłaszcza Martina Heideggera.⁹ W późnym okresie twórczości autora *Sein und Zeit* zagadnienie, któremu poświęcamy tę dygresję, zyskało miano przełamania metafizyki.¹⁰ Niezwykle interesującą, pionierską w tym względzie pracę opublikował Lucien Goldmann. W pracy tej wykazuje homologię – jak pisze – i zasadnicze podobieństwo między strukturą wywodów wczesnej twórczości Lukácsa, poczynając od *Geschichte und Klassenbewusstsein*, a strukturą myślenia Heideggera, zwłaszcza z okresu *Sein und Zeit* z roku 1927.¹¹ To podobieństwo Goldmann widzi przede wszystkim w zdecydowanym przeciwstawieniu się obu filozofów naturalistycznym i pozytywistycznym wizjom epistemologii, opartym na usankcjonowaniu sztywnego dualizmu pomiędzy podmiotem i przedmiotem poznania. I tak – krótko omawiając tę książkę – Goldmann w dalszych częściach swego wywodu prowadzi błyskotliwe porównania między takimi kategoriami Heideggera i Lukácsa, jak byt i bycie (*Sein*) a pojęcie historii; poręczność (*Zuhandenheit*) a *praxis*; *Vorhandenheit* (empiryczne istnienie przedmiotowe) a Lukcsowskie *Verdinglichung* (urzeczowienie, reifikacja); egzystencja nieautentyczna a świadomość fałszywa. Nie rozwijając dalej tych wątków analiz Goldmanna, przyznać jednak na koniec trzeba, iż autor przy całym zafascynowaniu nowo odkrytym obszarem badań (*notabene* za sprawą wpływu myśli samego Lukácsa) nie traci jednak z pola uwagi różnic między Heideggerem a Lukácsem, upatrując ich głównie w odmiennym pojmowaniu samego podmiotu działań historycznych: i tak u Heideggera byłyby nim po-

nadczasowa jednostka, zaś u Lukácsa – historycznie określona zbiorowość, tj. proletariat.

Wspólną bazą tych porównań pozostaje jednak zerwanie z tradycyjnym obszarem filozofowania, zakładającym dualizm podmiotowo-przedmiotowy.

Kończąc tę rozbudowaną dygresję o rozmaitych sposobach przełamywania tradycyjnego, podmiotowo-przedmiotowego paradygmatu filozoficznego,¹² zauważmy, iż taki, jak go tu przedstawiliśmy, sposób „filozofowania” (zgola niefilozoficzny) nie narodził się w absolutnej próżni społecznej. Niezależnie od analiz immanentnych wyszczególnionych tu prądów intelektualnych, należałoby spojrzeć na nie, uwzględniając także szerszy kontekst społeczny, w ramach którego one funkcjonowały. Jednym słowem, należałoby zadać kardynalne pytanie: jakie warunki społeczne umożliwiły takie nieortodoksyjne myślenie filozoficzne? Być może właśnie tu można by znaleźć źródła zbieżności tych propozycji teoretycznych. Wydaje się, że przede wszystkim należałoby spojrzeć na te doktryny poprzez analizę zjawisk alienacji. Przy pewnym rozszerzeniu tej kategorii uznać można by, iż alienacja – generalnie rzecz biorąc – obejmuje sobą to wszystko, co sytuuje się na zewnątrz istnienia (bycia) człowieka w społeczeństwie, a więc, ogólnie i niezbyt precyzyjnie, alienacją w tym rozszerzonym sensie byłaby metasfera ludzkiej egzystencji. Dopóki jednak jednostka nie jest w stanie zdać sobie sprawy z działania tak rozumianej alienacji, dopóty rozdziela mechanicznie poziom istnienia (bycia) od poziomu myśli o istnieniu (byciu), czyniąc z nich dwie rozłączne sfery.

Powstaje w tym miejscu pytanie: co sprawia, że człowiek jest w stanie nagle zbudzić się i dostrzec (uświadomić sobie) ową pozorną rozłączność swego bycia i sprowadzić ją na powrót do jednego, podstawowego wymiaru? Co sprawia – innymi słowy – że człowiek może uświadomić sobie tak uniwersalne pojęcie alienacji jako alienacji? Czy tylko i wyłącznie w ten sposób, że historia (na przełomie wieków chociażby) nagle odkryła swój byt i stała się widoczna dla jej uczestników jako przeżycie zbiorowe?

Pytania mnożą się, zakończmy zatem powyższą dygresję tymi znakami zapytania, ze świa-

domością, że ledwie dotknęliśmy obszaru, który wymaga systematycznych badań.

Jak widać, rozważania o epistemologicznych funkcjach procesu twórczego uwikłane są w bardzo szeroki kontekst problemów czysto filozoficznych, wynikających z porzucania przez filozofię tradycyjnego, podmiotowo-przedmiotowego paradygmatu.¹³ Punktem wyjścia wszelkich analiz tej właśnie cechy tworzenia jest bowiem bycie w procesie twórczym. Jeśli zaś mówimy o współuczestnictwie w owym procesie, to jednocześnie zdać sobie musimy sprawę, iż w gruncie rzeczy nie jest możliwy akt twórczy poza aktem poznawczym.

Istnienie w procesie twórczym – jak to już zaznaczyliśmy – jest w zasadzie sposobem odnoszenia się do innych elementów tego procesu. I stąd płyną dla nas bardzo ważne wnioski. Jeśli bowiem rzeczywiście każdy kontakt z innym elementem procesu twórczego jest tylko sposobem bycia w procesie, to w takim razie poznać ów element znaczyłoby w tym wypadku tyle co powiązać go z innymi taką relacją, iż staje się on niezbędny w kolejnych stadiach realizacji procesu. Tak więc poznawanie w procesie twórczym byłoby organicznie wpisane w samo bycie w procesie – poznawanie staje się funkcją bycia.

Oto kolejny paradoks tworzenia: aby coś mogło zaistnieć w procesie twórczym, w pierw musi być rozpoznane jako już istniejące w tymże procesie.

Zwrócić także musimy uwagę na swoistego rodzaju użyteczność, która występuje podczas poznawania elementów składowych procesu twórczego, której sens polega na tym, że właściwe poznanie danego elementu jest równoznaczne z posłużeniem się nim w urzeczywistnianiu tworzenia. Oznacza to, iż poznanie nie jest tu równoznaczne z racjonalizacją w pojęciach ogólnych, lecz z odkryciem ewentualnych zastosowań danego elementu w procesie. Mówiąc krótko: epistemologiczna funkcja procesu twórczego polega w tym wypadku na ujawnianiu takich aspektów istnienia, które mogą być wykorzystane w samym procesie. Sama też wiedza w takim ujęciu nie jest czymś zewnętrznym wobec procesu, lecz wpisana jest w sposób jego istnienia. Tak oto proces poznawania w tworzeniu, będąc jednocześnie spo-

sobem istnienia w tymże procesie, nie realizuje się poprzez myślenie pojęciowe, lecz raczej poprzez bezpośrednie współuczestnictwo i współbycie w procesie. Wydaje się więc, że otwiera się tu pewna nowa perspektywa w epistemologicznych dociekaniach nad twórczością. Należałoby więc przykładowo zbadać, jak jest możliwe takie poznawanie, które – choć niekiedy przecież ogólne, ścisłe i może nawet uniwersalne – nie realizuje się poprzez myślenie pojęciowe. Powstaje też inny problem do rozwiązania: oto nie istnieje tu podział na przedmiot i metodę, albowiem sama metoda staje się w tych warunkach przedmiotem i na odwrót. Wszelkie podobne podziały niweluje bowiem nurt współuczestnictwa i współbycia w procesie twórczym. I sama epistemologia okazuje się formą ontologii twórczości.

Spróbujmy teraz wydobyć z tych nader filozoficznych analiz podstawowe kategorie, za pomocą których możemy opisywać zjawisko performance. Przede wszystkim – co trzeba podkreślić już na samym wstępie – podstawowa siatka pojęć w tym wypadku oparta jest na rozważaniach wokół procesu twórczego. A mówiąc wprost i konkretnie: sam performance traktujemy jako proces, który – choć obdarzony formą – jednak nie zmierza do stworzenia jakiegoś przedmiotu artystycznego. Ten stan „bycia w procesie” opisujemy dokładnie tak, jak filozofowie usiłowali opisywać nowy paradygmat myślenia, zrywający z tradycją kartezjańską, a więc poza podziałami na podmiot i przedmiot poznania, uczestnika i obserwatora, twórcę i jego dzieło, a wreszcie poza sztywnym podziałem na widza i artystę, albowiem rzeczywistością nadrzędną wobec nich stawała się jedna i ta sama sytuacja tworzenia – ów proces, o którym tyle pisaliśmy wyżej.

Dla opisu tego typu działania zastosowaliśmy pojęcie „zejście w immanencję”, czyli przełamywanie sprzeczności pomiędzy założonym celem (w świadomości) a każdorazowo konkretną sytuacją, w której ów cel urzeczywistniamy; dalej: ważne pojęcie autotelizmu, czyli nakierowania procesu na siebie samego (tworzę, bo tworzę, a nie tworzę, bo jest to środek do czegoś), i wreszcie

eliminacja metasfery tworzenia, czyli samoświadomości procesu (wszak zawsze jestem w środku procesu, skoro jest to działanie autentyczne). Ta zaproponowana siatka pojęć, rzecz jasna, wymaga dalszego rozwinięcia i szczegółowego opracowania. W rozprawce niniejszej próbowaliśmy jeno stworzyć pewien horyzont do dalszych badań, które ze względu na całkowicie nową formułę działania artystycznego, jakim bez wątpienia jest performance, powinny być podjęte.¹⁴ Niewątpliwie też dociekania takie wykraczają poza tradycyjną estetykę zorientowaną przedmiotowo i nie bez powodu w innym miejscu pozwoliłem sobie nazwać ją „estetyką po estetyce.”¹⁵

I na sam koniec raz jeszcze nawiążmy do pierwszych zdań niniejszego artykułu, w których mówiliśmy nie tylko o opisie i analizie zjawiska performance (właśnie z użyciem zaproponowanej siatki pojęć), lecz także o wartościowaniu. Tu zaś pojawia się problem, kto wie, czy nie podstawowy dla tego rodzaju twórczości, albowiem w ogóle uzasadnia jego podjęcie. A mianowicie: dlaczego w ogóle warto poważnie mówić i rozważać zagadnienie performance? Otóż w moim przekonaniu dlatego, że mamy tu do czynienia z żywym, autentycznym i realnym spotkaniem człowieka z człowiekiem – i do tego niezapośredniczoną żadnym przedmiotem. To jest szansa na ocalenie jednostki w świecie, w którym śmierć człowieka już dawno ogłosili filozofowie (np. Ortega y Gasset). Stąd też wielka odpowiedzialność za tę formę wypowiedzi artystycznej. Ale paradoksalnie, wprost proporcjonalnie do tej odpowiedzialności powstaje też zbyt duży margines dowolności i jakże często zwykłego wygłupu, dyktowanego i usprawiedliwianego wszak całkowicie nową formą. Ale przecież nie oznacza ona, że naprawdę wolno wszystko, albowiem jeśli rzeczywiście mamy mówić jeszcze o sztuce, to jednocześnie mówić też musimy nie tylko o języku wypowiedzi, ale i o tym, **co** mówimy. Dlatego właśnie wspomnieliśmy o zwiększonej odpowiedzialności, która mimowolnie spoczęła na artystach performance. Na niej też budować musimy wszelkie aksjologie związane z tą formą wypowiedzi artystycznej.

Przypisy

- ¹ Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein* w *Werke*, Band 2 (Nuwied und Berlin: Luchterhand, 1968), 260 passim.
- ² Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia* (Kraków: PWN, 1964), 73, 103–104.
- ³ W tej sprawie por.: Bogusław Jasiński, „Marcuse w kręgu Heideggera,” *Przegląd Humanistyczny* nr 2 (2007): 35–44.
- ⁴ Karol Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne*, w *Dziela*, t. I (Warszawa: KiW, 1960), 47.
- ⁵ MED., Warszawa: KiW, 1969, t. III, s. 255.
- ⁶ Por. wizję rycerza nieskończonej rezygnacji w: Soren Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć* (Warszawa: PWN, 1972), 36–46.
- ⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorrede, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Sämtliche Werke, Bd. VI (Leipzig: Felix Meiner, 1930), 15; por. także: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Einleitung, *Enzyklopädie*, Sämtliche Werke, Bd. V (Leipzig: Felix Meiner, 1930), 37.
- ⁸ Fryderyk Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. Leopold Staff, t. VI (Warszawa: Mortkowicz i sp., 1909), 74–75; por. także pojęcie retroaktywnej władzy teraźniejszości.
- ⁹ Opisałem to obszernie w książce *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger* (Warszawa: Ethos, 1997).
- ¹⁰ Por. Martin Heidegger, „Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens,” w Idem, *Zur Sache des Denkens* (Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 1969); oraz rozdział „Przezwyciężenie metafizyki”, w Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć* (Warszawa: PWN, 1977).
- ¹¹ Lucien Goldmann, *Lukács et Heidegger. Pour une nouvelle philosophie* (Paris: Denoël/Gothier, 1973). Istnieje także przekład niemiecki. Por. także: Bogusław Jasiński, *Myślenie Heideggerem* (Warszawa: Kolegium Otryckie, 1988).
- ¹² Do zagadnień tych wracałem wielokrotnie, a ostatnio w obszernej rozprawie: „Fenomenologiczny program Edmunda Husserla,” *Świdnickie Studia Teologiczne* nr 3 (2006): 59–97.
- ¹³ Od strony logicznej problem ten opisuję w artykule: „O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki,” *Przegląd Humanistyczny* nr 11–12 (1986): 53–59.
- ¹⁴ Próbowałem to czynić w książce *Sztuka? – Tylko wtedy, kiedy jestem. Szkice o tajemnicy istnienia, twórczości i kulturze czynnej* (Warszawa: Ethos, 2010).
- ¹⁵ Pierwszy jej pomysł opisałem w obszernej książce pt. *Twórczość a sztuka. Wprowadzenie do estetyki procesów twórczych* (Warszawa: KiW, 1989), a potem rozwijałem w następnych: *Istnieć znaczy tworzyć* (Warszawa: MAW, 1990) oraz *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego* (Warszawa: Ethos, 2008).

Bibliografia

- Goldmann, Lucien. *Lukács et Heidegger. Pour une nouvelle philosophie*. Paris: Denoël/Gothier, 1973.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Vorrede. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Sämtliche Werke, Bd. VI. Leipzig: Felix Meiner, 1930.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Einleitung. *Enzyklopädie*. Sämtliche Werke, Bd. V. Leipzig: Felix Meiner, 1930.
- Heidegger, Martin. „Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens.” W *Zur Sache des Denkens*. Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 1969.
- Heidegger, Martin. *Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa: PWN, 1977.
- Jasiński, Bogusław. *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger*. Warszawa: Ethos, 1997.
- Jasiński, Bogusław. „Marcuse w kręgu Heideggera.” *Przegląd Humanistyczny* nr 2 (2007): 38–44.
- Jasiński, Bogusław. „Fenomenologiczny program Edmunda Husserla.” *Świdnickie Studia Teologiczne* nr 3 (2006): 59–97.
- Jasiński, Bogusław. *Sztuka? – Tylko wtedy, kiedy jestem. Szkice o tajemnicy istnienia, twórczości i kulturze czynnej*. Warszawa: Ethos, 2010.
- Jasiński, Bogusław. „O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki.” *Przegląd Humanistyczny* nr 11–12 (1987): 53–59.
- Jasiński, Bogusław. *Twórczość a sztuka. Wprowadzenie do estetyki procesów twórczych*. Warszawa: KiW, 1989.
- Jasiński, Bogusław. *Myślenie Heideggerem*. Warszawa: Kolegium Otryckie, 1988.
- Jasiński, Bogusław. *Istnieć znaczy tworzyć*. Warszawa: MAW, 1990.
- Jasiński, Bogusław. *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*. Warszawa: Ethos, 2008.
- Kant, Immanuel. *Krytyka władzy sądzienia*. Kraków: PWN, 1964.
- Kierkegaard, Soren. *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Warszawa: PWN, 1972.
- Lukács, György. *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Werke, Bd. 2. Nuwied und Berlin: Luchterhand, 1968.
- Marks, Karol i Fryderyk Engels. *Dziela*. Warszawa: KiW, 1969.
- Marks, Karol. „Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne.” W *Dziela*, t. I. Warszawa: KiW, 1960.
- Nietzsche, Fryderyk. *Wiedza radosna*. Tłum. Leopold Staff. Warszawa: Mortkowicz i sp., 1909.



Czy istnieje język performance?

ODPOWIEDZI ARTYSTÓW:

Andrzej DUDEK–DÜRER

WYBRANE REFLEKSJE O PERFORMANCE...

W 1969 roku rozpocząłem realizację life performance *Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka Andrzeja Dudka-Dürera, Żywa Rzeźba w Miejscach, w których się pojawiajam...* w tym czasie odkrywam w sobie świadomość Albrechta DÜRERA... Świadomość reinkarnacji staje się podstawowym aspektem filozoficznym analizowanym i transformowanym w twórczości wielo-medialnej.

Przez pryzmat Reinkarnacji inaczej spoglądam na Śmierć i Życie, związki z przeszłością i przyszłością. Reinkarnacja to rodzaj nadrzędnego modułu, w którym umiejscowione są przyporządkowane obszary – *Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka Andrzeja Dudka - Dürera Żywa Rzeźba*, następnie pojawiają się media, które towarzyszą i dokumentują: fotografia, grafika, wideo, muzyka, malarstwo, rzeźba, instalacja, będące elementami performance. Wyrazem integracji tych doświadczeń jest performance. W tym obszarze możemy wyróżnić dwa zasadnicze wątki: z jednej strony Życia – Andrzej Dudek–Dürer jako żywa rzeźba, z drugiej strony Sytuacje, Seanse, Performance realizowane w szczególnych miejscach świata, o określonej porze, adresowane do określonych ludzi; w tych performance następuje integracja mediów. *Sztuka Butów, Sztuka Żywej Rzeźby Andrzeja Dudka-Dürera* to różnego rodzaju sytuacje: w trakcie życia, w trakcie podróży, w trakcie komunikowania się z ludźmi. Jest to rodzaj prowokacji, a zarazem, jest to manifestacja dotycząca postawy antykonsumpcyjnej; to ma równocześnie kontekst ciągłego procesu rewitalizacji obiektów, butów, spodni, koszuli, ciała artysty... Oczywiście, większość ludzi, którzy obserwują moją postać, nie ma świadomości, że uczestniczy w działaniu performatywnym; choć na przestrzeni czasu liczba ludzi świadomych jest coraz większa. (...)

Pierwsza *Sztuka Chleba* powstała w 1971 roku i od tego czasu w określonych sytuacjach, w określonych miejscach, w galeriach, realizuję to działanie - *Sztuka Chleba, Sztuka Pizzy, czy Sztuka Zupy*. (...) *Sztuka gotowania, pieczenia* wynika ze świadomości procesu i ze świadomości kreacji i nie powtarzania schematów; jak również zrozumienia jak wielki wpływ na nasze ciało i ducha ma odżywianie. Dudek-Dürer od 1969 roku jest wegetarianinem. (...)

Zapach jest ważnym elementem komunikacji w moich działaniach, jest on przygotowywany i dedykowany do określonych realizacji. (...)

W 1973 realizuję performance *Autoukrzyżowanie* w Galerii Jednej Osoby we Wrocławiu, gdzie korelacja fotografii i *Żywej Rzeźby Dudka-Dürera* jest materią performance. Również w tym roku cenzura zdejmując z wystawy autorskiej dokumentację tego performance. (...)

Istotnym aspektem moich poszukiwań i działań kreacyjnych jest aspekt metafizyczno- telepatyczny. Pojawia się on w performance, w projektach stricte metafizyczno- telepatycznych, jest obecny w różnorodnych formach ekspresji, ma też związek z wideo.

Wideo jako jedno z ważnych mediów miało szczególne odniesienie i znaczenie dla twórców z kręgu performance. Dla tych artystów sięganie po kamerę jako formułę rejestracji było naturalnym sposobem dokumentacji. (...)

W okresie izolacji odbywałem podróże metafizyczne, były one ważnym doświadczeniem przygotowującym grunt dla fizycznego przemieszczania się po globie. To obszar bardzo osobistych doświadczeń mający jednak wielki wpływ na projekty rozwijane później.

Podróże fizyczne, które rozpoczęły się w 1979 roku, najpierw po kraju, później po Europie i całym świecie, stały się dla mnie metafizycznym sposobem rysowania śladów na globie. To rodzaj niematerialnych

rysunków, ślady spotkań z ludźmi, ślady moich realizacji, energie, które w trakcie podróży zostały zaznaczone. Podróż posiada również aspekt metafizyczno-telepatyczny, który moim zdaniem funkcjonuje i oddziałuje również w perspektywie czasowej.

Od 1981 roku (przed i w stanie wojennym) realizuję zbiorowe niezależne projekty Metafizyczno-Telepatyczne we współpracy z wieloma artystami z całego świata – mimo ograniczeń – współpracuję m. in. z Christo, Shimamoto, Klausem Grohem, Lloydem Godmanem czy nieżyjącym już Jackiem Kryszkowskim. (...)

W 1981 roku w galerii Zakład nad Fosą, Ośrodek Działań Plastycznych we Wrocławiu zrealizowałem trwający non-stop 48 godzinny performance *Powstawanie – Zanikanie*. Przestrzeń galerii częściowo została zaaranżowana na klasyczną ciemnię fotograficzną. Autor w trakcie działania wykonywał zdjęcia oraz cały proces zarówno negatywowy, jak i pozytywow. Tworzyły one istotny aspekt tego działania. Rytuał medytacji i postu były elementami tego performance. (...)

Wideo stanowiło dla mnie rodzaj medium sprzężonego z performance, jako rodzaj dokumentacji, ale również jako narzędzie wykorzystywane w trakcie performance. Realizowałem też sytuacje w trakcie performance, podczas których kamera na żywo retransmitowała obraz dziejącego się performance – obraz żywej retransmisji stawał się elementem performance, a w wybranych sytuacjach poddawany był transformacji (performance *Metaphysical – Telepathic Space 21*; podczas festiwalu AVE 1991 w Arnhem). Kamera stanowiła również podczas performance life ważny element dziejącej się sytuacji – byłem jednocześnie osobą filmującą i filmowaną.

Dźwięk w performance jest ważnym aspektem całości wypowiedzi performatywnej. W performance *Tworzenie - Niszczenie*, galeria Katakumby, 1979, Wrocław, posługiwałem się własnoręcznie zbudowanym sitar, na którym grałem, jednocześnie go narywając, a następnie nagranie to odtwarzałem. Stanowiło ono tło w kolejnych fazach realizacji działania. Obszar akustyczny performance powstawał zarówno poprzez działania bezpośrednie, jak gra na instrumentach, czy poprzez nagrania powstałe w trakcie, jak i przygotowane wcześniej i dedykowane do określonego projektu.

W innych realizacjach dynamika oparta jest o rejestrację (...) dokumentowane są zarówno sytuacje statyczne jak i dynamiczne – rejestracje dokonywane ze statywu – sytuacje medytacyjne, sytuacje podczas performance, jak również rejestracje bezpośrednie, oparte o zasadę autofilmowania (buty w ruchu wraz z napotkanymi przeszkodami, autoportret oraz otoczenie są próbą wizualizacji doświadczeń związanych z aspektem materialności oraz duchowości. Nasze ciało to rodzaj opakowania – pojazdu służącego nam w tym wymiarze, jest w ciągłym procesie transformacji. Ulegamy cały czas procesowi przekształcenia – nasze wszystkie komórki ulegają ciągłej wymianie; mimo pozoru materialności jesteśmy niematerialni. (...)

Przenikający się obraz sytuacji żywej z projekcją wcześniej edytowanego wideo, z projekcją diapozytywów – często synchronizowaną z określonym następstwem czasowym stanowił charakterystyczny aspekt niektórych performance i instalacji. Podczas prezentacji performance (wydarzenie towarzyszące Biennale w Wenecji w 2007) *Transgression of Identity* obraz wideo nakładał się na sytuacje żywego działania – nakładania, przenikania i zatracania się realności. Czasami odbiorca miał problem z identyfikacją, który obraz jest realny, a który jest projekcją.

Elementy żywej rzeźby, *Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka Włosów* (nie obcinanych od 1969 roku) mają dla mnie znaczenie symboliczne. Mają one odniesienie do formuły reinkarnacji – są jak gdyby jej materialnym przejawem. Ujawniając stany skrajne, dotykają krawędzi życia i śmierci, stale zmieniając i odradzając się, nabierają innej formy i wymiaru, ciągle prowokują, zbliżają się do punktów krytycznych i oddalają.

Są demonstracją idei, że sztuka to coś więcej niż produkty; ujawniają też szeroko rozumianą ideę sztuki jako procesu, kreatywności, komunikacji...

Fragmenty z *Wybrane myśli o sztuce i życiu rozumianym jako sztuka*,
Andrzej Dudek - Dürer 1969- 2011.

Cały tekst w archiwum autora.

Edward ŁAZIKOWSKI

WYPOWIEDŹ AUTORSKA NA TEMAT PERFORMANCE

Zaniecham bezpośredniej odpowiedzi na pytanie „Czy istnieje język performance?” W zamian wskażę jego istotę. Otóż uważam go za przejaw sztuki najbardziej **steatralizowanej**. Teatralizacja zaś, według mego przekonania, jest od ok. stu lat procesem obejmującym niemal cały obszar sztuki, i nie tylko sztuki. Przy czym, ostatnio ulega on z kolei filmizacji. Opinie powyższe opieram, nie licząc własnej obserwacji i intuicji, na kilku doniosłych faktach. Pierwszym z nich są poglądy dotyczące natury człowieka, głoszone przez reformatora teatru Jewreinowa (pocz. XX w): człowiek posiada wewnątrz zakodowany **instynkt teatralny**, który ujawnia się szczególnie mocno (według mojego tu doprecyzowania) w momentach śmiertelnych zagrożeń życia i nasilania się przeżywanej traumy. Drugim faktem są poglądy Nietzschego (*Narodziny tragedii*), który uważał, iż działalność artystyczna (w tym teatralna) wzięła się z „**artystycznych popędów przyrody**,” które w człowieku się rozwinęły. Kolejnym faktem są nie – poglądy, lecz wydarzenia w świecie XX w. Z jednej strony – rozdzierająco tragiczne: dwie Wojny Światowe, Rewolucja Październikowa, niemieckie obozy śmierci, sowieckie łagry, zimna wojna w cieniu gotowych do odpalenia bomb atomowych, ostatnio terroryzm. Z drugiej strony – jakby rodzaj **reakcji na powyższe**: zdumiewający, fantastyczny rozwój sztuki teatralnej (i nie tylko). Wystarczy wymienić Meyerholda, Jewreinowa, Artauda, Brechta, Witkacego, Grotowskiego, Kantora. Jeśli zaś chodzi o krąg sztuk plastycznych, to proces teatralizacji wkracza do nich najpierw za sprawą Kabaretu Voltaire (I Wojna Światowa), a po II Wojnie Światowej – za przyczyną twórczości Pollocka, Yves Kleina i grupy FLUXUS. Cechy teatralności są żywsze w sztukach akcji, gdyż elementy tych dzieł eksponują swój **ruch** i uczestnictwo w **kolizjach**, które czynią wszystkie byty – strukturami **trójskładnikowymi**. A to, pozwala dziełom mówić trzema momentami na raz: źródłową czasoprzestrzenią „tu-teraz” (1), jej momentem przeszłym (2) i przyszłym (3) – (w ramach teraźniejszości).

Ryszard ŁUGOWSKI

MÓJ JĘZYK

Sztuka performance, którą uprawiam z różną intensywnością od 1985 r. a aktywnie obserwuję od końca lat siedemdziesiątych XX wieku, w ostatnich latach, ku mojej uciechu, stała się przedmiotem wykładanym na uczelniach artystycznych w Polsce. Jest dość popularnym sposobem wypowiedzi artystycznej. Jednak duża część (także młodych) artystów performance ogranicza się do klasycznych sposobów działania, zajmuje się bądź tylko warstwą treściową, literacką przekazu performance, bądź powtarza z małymi modyfikacjami problemy i formy już opowiedziane. Popularność może w tym wypadku doprowadzić do skostnienia tej fascynującej dziedziny sztuki. Są oczywiście artyści którzy zauważyli taki stan rzeczy. Wprowadzają Oni do działań performance multimedia, działania parateatralne, para operowe, lub redukują działanie do minimalnych autorskich gestów. Tworzą w przestrzeni publicznej i przyrodniczej intymne działania dla siebie, dla własnego przeżycia, odbywające się bez widza itp. Mnie interesuje poszukiwanie nowych form, radykalnie nowych rozwiązań formalnych w języku performance. Tworzę instalacje dźwiękowe które aktywizuję swoim działaniem, wprowadzam widza w stan medytacji, widz doznaje swoistego przeżycia estetycznego wywołanego dźwiękiem gongów, mis tybetańskich i instrumentów elektronicznych. Tworzę przestrzeń dźwiękową otaczającą widza, przestrzeń odbieraną intuicyjnie w której widz odnajduje swoje kolory, zapachy, światy. Dźwięk, jako najbardziej abstrakcyjny język przekazu, otwiera możliwość wielorakiej interpretacji, otwiera i poszerza pole intuicji artystycznej. Jednak przy tak dużym obszarze dowolności interpretacji nie stwarzam chaosu, mnie stawiam odbiorcy przed lasem niepewności. Atakując zmysły słuchacza, widza atakuje jego personalną intuicję. Widz jest ze sobą i ze wszystkimi poprzez przeżycie artystyczne.

Szukając sposobów na przezwycięzenie paradygmatu postmodernizmu, filozofia zen, z jej podstawową zasadą przekazu pozawerbalnego, wydaje mi się najbardziej adekwatną do zastosowania w procesie odbioru dzieła sztuki. Widzę duże podobieństwa w opisie przeżycia estetycznego analizowanego przez współczesnych filozofów sztuki. Doskonale pokazuje to Rudiger Bubner w książce *Doświadczenie estetyczne*. Analizuje on odbiór dzieła sztuki, przeżycie estetyczne w kontekście historii estetyki, jej różnych nurtów i różnych systemów filozoficznych. Rudiger często wspomina na stronach swej książki o niemożności werbalnego opisu przeżycia estetycznego. Doświadczenie estetyczne jest unikalnym, jedynym, swoistym doświadczeniem, niepodlegającym racjonalnemu, werbalnemu opisowi. W książce *Estetyka Zen* wydanej w 2010 roku w Warszawie autorka, Agnieszka Kozyra, analizując sztukę zen i sztukę z nurtu postmodernizmu „dla którego charakterystyczna jest praktyka dekonstrukcji, zaburzającej wszelki dyskurs i wykazującej niestałość i prowizoryczność myśli ludzkiej,” widzi wiele podobieństw między tymi dwoma paradygmatami. Zen, podobnie jak postmodernizm, także podważa nasze racjonalne myślenie o świecie, nasze nawyki, nasz język nieadekwatny do wyrażania rzeczywistości. Obydwa nurty nie uznają „takich pojęć jak centrum, podstawa czy świętość.” Jednak postmodernizm to nieokreślony, niejednorodny układ bez wyraźnego rozróżnienia wartości, w którym przeważają tendencje do wzrostu chaosu. Grzęźnie on w narastającej fali dekonstrukcji sensów, ciągle jest na etapie negacji, negacji. itd. Zen przezwycięża taką sytuację, gdyż uznaje zasadę „absolutnie sprzecznej samotożsamości” negacji i afirmacji. W zasadzie zen jest filozofią życia codziennego. Tu przypominają mi się nauki mistrzów zen: „W intuicji zen nie ma chaosu i dowolności, gdyż jedno jest wszystkim, wszystko jest jedynym.”

(2012)

Ryszard PIEGZA

CZY ISTNIEJE JĘZYK PERFORMANCE?

„To uniwersalny język utracony przed Wieżą Babel.”

Tak właśnie odpowiedziałem kiedy po raz pierwszy usłyszałem to pytanie od dziennikarki *El Pais* w Madrycie prawie 10 lat temu.* Do dzisiaj się zastanawiam nad tym, czy miałem rację. Myśląc o tym zadajemy sobie pytanie, czy w ogóle można mówić o języku w przypadku sztuk performatywnych. Jedno jest pewne, że nasze słownictwo nie posiada jeszcze tylu określeń potrzebnych do zdefiniowania tego procesu. Stoimy cały czas przed tym problemem. To dlatego myślę o samych początkach.

Symboliczna Wieża Babel jest dla mnie jakimś początkiem i jednocześnie obrazem, który tłumaczy w prosty sposób idee bez wgłębiania się w konstrukcje. Działania performatywne to odpowiedź na pytanie, które przyjdzie jutro. Żadna inna dyscyplina tego nie proponuje ani nie zachęca do stawiania kwestii retorycznych na odwrót. Wróćmy do podstaw i struktur samego języka komunikacji. Ani Arystoteles mówiący o rozszerzeniu, ani „Idee mają swoje konsekwencje” Richarda Weavera z „nawarstwieniem” wypowiedzi, która wykorzystuje moc języka, nijak się mają do komunikacji w performance. Czy według teorii komunikacji my możemy się tu odnaleźć?

I tak i nie. Nie, bo nie wypowiadamy się tylko werbalnie. Tak, bo występuje nawarstwienie różnych form wypowiedzi.

Dlatego bliższe mi są teorie wypowiedzi gestu, ruchu, niż słowa samego w sobie. To tak jak ze zwykłym tekstem, ale zapisanym innym „językiem” lub innym sposobem, który każdy odczytuje lub nie, w zależności od kontekstu w jakim się znajduje. W teorii komunikacji chodzi przede wszystkim o przekonanie i dotarcie do drugiej strony. Jednak dla artysty performer język jest poza symbolami i tak jak dla Picassa w *Guernice* „głowa konia reprezentuje głowę konia, a głowa byka jest głową byka,” to dla innego artysty wylewanie wody z wiadra jest wylewaniem wody z wiadra. Koniec.

Tak więc pytania - co artysta chciał przez to przekazać? - nie należy adresować tylko do artysty, lecz bardziej do jego odbiorców. To dlatego sztuka performatywna jest jednym z łączników ludzkich, który jak smartfon dzisiaj zawiera wszystkie możliwości komunikacyjne. Od samego początku sztuka performance była tym elementem za pomocą, którego tak łatwo było robić coś razem oraz porozumieć się bez języka werbalnego. Przykładem tego jest sukces festiwalu międzynarodowych, gdzie gesty wraz z ruchem istniały poza symboliką.

Ten powiedzmy w skrócie „język” jest fenomenalny i ewoluuje wraz z publicznością - to jest cenne. My czasami robimy te same gesty od lat, a to inni znajdują w tym ciągle coś nowego.

*https://elpais.com/diario/2009/11/14/madrid/1258201463_850215.html.

Ewa ŚWIDZIŃSKA

...

Język jest symboliczny, metaforyczny, abstrakcyjny, jednocześnie definiujący, opozycyjny do tego, co cielesne. Dlatego performance, jako działanie ciałem może być najbardziej przeciw-językową ze sztuk.

Ale jeśli pojęcie „język performance“ potraktujemy metaforycznie, to staje się ono wyjątkowo pojemne i rozległe. Zależący od inwencji poszczególnych artystów zasięg tego pojęcia wydaje się nieprzewidywalny. Interesujące są różnice pomiędzy „językiem“ poszczególnych performerów/performancek.

Zastanawiam się, co składałoby się na mój „język“ performance. Przede wszystkim powinien być zgodnym z własnym „ja“ i sposobem komunikowania się ze sobą i widzem.

Mój „język performance“ to przede wszystkim 3 elementy: gest, rekwizyt, psychika.

Prymat dotyku, trauma separacji

Opypy, powiat grodziski, szkoła czteroklasowa, zima 1966

„Aby zwrócić na siebie uwagę Ewa dotknęła gorącego kaflowego pieca”.

Taką informację przekazała mojej mamie kierowniczka szkoły. Nie pamiętam gestu, pamiętam słowa Pani w granatowym satynowym fartuchu z białym kołnierzykiem.

Odczuwam pierwotny charakter dotyku, jego fakturę, temperaturę, siłę, jego jednoczesną przynależność do ciała i rzeczy, które przenika. Dotykałam drewnianego stołu w domu i kamiennego w jezienną szarugę, stosu białej, szpitalnej pościeli, na kolanach i łydkach rozsmarowywałam posypane błękitnym brokatem wędzone szprotki, rozsypywałam higroskopijny młody jęczmień, który wpadając w zakamarki mojego ciała, powodował kaszel i zapalenie spojówek, zakładałam za ciasne buty przy pomocy kombinerek, rysowałam naszyjnik kartą do aparatu fotograficznego, obfotografowywałam siebie. Jednocześnie odczuwałam dotyk publiczności, dotyk wzrokiem, kamerą, aparatem otograficznym.

Siła ubrań, aspołeczny bałagan

Sucha Nowa, powiat sochaczewski, lato 1964, niedziela

Bawię się ze starszym o rok sąsiadem zapalkami.

Świadomie? Nieświadomie? Przypadkowo? podpalamy wielki stóg siana. Pamiętam jedynie białą koszulę biegnącego młodego mężczyzny, który nas ratuje oraz kokardy wyplecione z warkoczy, osmolone, ciemnoczerwone, tylko w niektórych zagnieceniach zachowujące pierwotną, jasną czerwień.

Wozilałam wypchane ciuchami walizki, z założeniem, że i tak nie użyję wszystkiego tu i teraz. Wiele ubrań gromadziłam tylko w celu użycia ich w performance, gdyż miały intrygujący kolor, piękną podszewkę, stebnówkę, guziki, były z prawdziwej wełny, rypsu, jedwabiu, żorżety, ale przede wszystkim kryły tajemnicę. Miałam w głowie opowieści ciotek, były to ze względu na historię rodziny jedynie słowne wspomnienia, bez rekwizytu, bez fotografii np. o wojennych rękawiczkach tkanych na krosnach, o sukience z powojennego bazaru, która dosłownie rozpuściła się przy pierwszym praniu.

Ubrania nakładałam, zdejmowałam, kroilałam, cięłam, rozciągałam, odwracałam, prulałam, zamałowywałam, gniołłam, zawiązywałam, wyskubywałam, drapowałam, przekształcałam na różne sposoby, aby dotknąć ich historii, przemycając siebie. Były czerwone, żółte, niebieskie, białe, w kolorze ziemi, wreszcie czarny wełniany płaszcz nasączony mlekiem zostawiłam bezpowrotnie w hotelu w Regina w Kanadzie.

Zdałam sobie sprawę, że nie zdążę wykorzystać tych zbiorów i stają się jedynie wypełniaczami mojego kurczącego się otoczenia. Mój performance to dzielenie się tą słabością.

Kanał potrzeb

Bielsko-Biała, Kobieta o Kobiecie, Czarny performance, listopad 2001

Występowałam z czarnym garniturem, odnosząc się do kobiet śląskich, które czekają na swoich mężów. Performance był dramatyczny. Tuż po zakończeniu, podszedł do mnie mężczyzna z pytaniem: Czy mogę pomóc? Coś przekroczyłam. Przez wiele lat nie mogłam oglądać dokumentacji.

Performance to działanie z pogranicza sztuki, psychologii, filozofii, socjologii, antropologii itd. W moich performance panuje rodzaj emocjonalnego neurotycznego napięcia. Autoreżyserując performance staram się wybrać jak najlepsze rozwiązanie na dany moment. To bliski strukturze eseju performance drogi, w którym mając mocno określony początek szukam zakończenia, wyjścia z przesytu m.in. improwizując. Wiąże się to z moimi nagromadzonymi życiowymi doświadczeniami. Przełomowym performance, po którym miałam potrzebę skomplikowania, zabrudzenia formy był projekt *Konsylium / Performance 2002*, gdy w tej samej przestrzeni, w wyznaczonych liniach sektorach odbywały się równolegle performance 6 uczestników (idea Janusza Bałdygi i Zygmunta Piotrowskiego). Użyłam jedynie sukienki z białej folii z napisem „Gratis.” Był to jeden z moich ostatnich minimalistycznych performance.

Według Stanisława Sieka najwięcej stłumionych potrzeb psychicznych pochodzi z potrzeb: agresywności, poniżenia, dominowania, ekshibicjonizmu, seksualnej, doznawania opieki i oparcia. Myślę, że na podstawie moich performance można stworzyć mój psychogram.

(czerwiec 2019)

Artur TAJBER

PYTANIE: „CZY ISTNIEJE JĘZYK PERFORMANCE?”

Aby na to pytanie odpowiedzieć w taki sposób, aby odpowiedź miała znaczenie z punktu widzenia praktyki i refleksji nad sztuką performance, trzeba dokonać jego rozbioru semantycznego. A więc uściślić czym jest i jak rozumiemy w tym kontekście pojęcie „język,” zapytać, czy pytanie dotyczy „performance” w znaczeniu słownikowym, czy odnosi się do „sztuki performance.” Nie znam intencji autora pytania, zatem przed odpowiedzią wyłożę swoją interpretację terminów.

I tak, nie zajmuje mnie w tym kontekście ani wydajność, ani przedstawienie czy inne formy sceniczne i spektakle – odnoszę się wyłącznie do sztuki performance w wąskim sensie, czyli formuły twórczości artystycznej ukształtowanej w obrębie tak określanych praktyk od przełomu lat ‘60/’70 dwudziestego wieku.

Język, jako synonim mowy, jest terminem używanym szeroko na oznaczenie również quasi-językowych systemów komunikacji, tzw. języków sztucznych bądź wręcz niemożliwych do zdekodowania form ekspresji. Przy tej okazji język będę traktował jako system dwustronnej komunikacji, który podlega weryfikacji znaczeniowej.

Idąc za tak przyjętą terminologią stwierdzam, że sztuka performance nie wypracowała własnego, sobie właściwego języka. Ujmując problem szerzej, uważam, że nie istnieje też język sztuki.

Opieram te sądy na własnym doświadczeniu i na poszukiwaniach, które prowadzę od połowy lat ‘80, czyli głównie na wywiadach z autorami performance i dokumentowaniu utworów sztuki performance. Przedstawię kilka spostrzeżeń, które pochodzą z tych źródeł. Ujmując bardzo ogólnie, największe różnice poglądów w kwestii cech i kwalifikacji rodzajowej sztuki performance występują wśród przedstawicieli starszej generacji performerów – tych, którzy rozpoczynali taką praktykę, gdy termin „sztuka performance” nie stanowił określenia gatunkowego. Wśród tych osób dominuje głębokie przekonanie o heterogeniczności i intermedialności zjawiska, choć znajdziemy tam też mocnych orędowników gatunkowej odrębności. W drugiej generacji, która rozpoczęła praktykę po ugruntowaniu się terminu, przeważa opinia o miękkiej odrębności gatunkowej sztuki performance, z mocnym przekonaniem o nobilitującym charakterze przynależności do „ruchu,” do społeczności nadbudowanej na formach funkcjonowania i samoorganizacji. Jest wreszcie generacja trzecia, która związała się z idiomem poprzez specjalizację studiów artystycznych, w uczelniach, które w różnych okresach czasu uruchamiały studia w zakresie sztuki performance. W tej grupie najczęściej akcentowane jest podejście do performance jako formy prezentacji, techniki lub strategii – jednej z wielu. W tej grupie można zauważyć też specjalizacje zwrotne, dyscyplinarne, a więc np. po-technologiczna lub teatralna. Piszę tu o tendencjach, co oczywiście nie zaprzecza faktom, że w każdej z tych grup występują poglądy zróżnicowane, na co wpływ ma również geografia, różne historie pojawiania się tego zjawiska w różnych rejonach świata. Tendencje te i wszystkie różnice mają ogromny wpływ na komunikację wewnętrzną w obrębie idiomu, oraz na relacje jego przedstawicieli z innymi grupami i obszarami zjawisk.

Mamy więc do czynienia z co najmniej dwoma warstwami komunikacyjnymi – z wewnętrznym przepływem informacji pomiędzy autorami, uczestnikami ruchu, obiegu sztuki performance, oraz z komunikacją pomiędzy autorami a ich publicznością, pomiędzy nadawcą i odbiorcą. Obserwacja mówi mi, że w pierwszym przypadku przebiega ona dość standardowo, język – leksyka i gramatyka - oraz

otoczenie procesu komunikacyjnego nie odbiegają znacznie od mówionego i pisanego języka używanego w innych obszarach, przy oczywistej dominacji języka angielskiego, zwłaszcza jego uproszczonej, międzynarodowej wersji – typowy dialekt, *lingua franca*. W przypadku drugiej warstwy mamy do czynienia z bardzo złożonym konglomeratem, a właściwie otwartym zbiorem konwencji, łatwiejszym do analizowania w bezpośrednich relacjach jednostki-z-jednostką, niż w kategoriach „typowy autor – dowolna publiczność.” Wzajemna relacja obu warstw jest mocno zintegrowana z racji tych cech sztuki performance, których nie posiadają - w tym stopniu - inne rodzaje działalności artystycznej, w szczególności chodzi o bliskie relacje pomiędzy autorami dzięki bezpośrednim kontaktom, wspólnym występom na festiwalach, plemiennemu charakterowi ruchu. Opisywany, otwarty konglomerat, ma cechy hybrydalne, jest polisensoryczny, intermedialny, heterogeniczny, uchwytty wyłącznie w poszczególnych wątkach, stale w procesie kombinatorycznej zmiany.

Pozostaje ocenić, czy komunikacja, o której piszę, daje podstawę do uznania ją za język właściwy sztuce performance... Na wstępie dałem swoją ocenę, więc dodam tylko, że w świetle moich obserwacji sztuka performance używa wielu istniejących niezależnie od niej języków i kodów przekazu, dokonując - równolegle, aleatorycznie, *ad hoc* – równie wielu syntez, z których żadna nie utrwała się na dłużej, żadna się nie przyjmuje i nie może być uznana za trwały i samodzielnie ewoluujący język. Na zilustrowanie tej konkluzji przytoczę anegdotę, tylko pozornie nie na temat.

W roku 2007, w trakcie festiwalu Live5 w Vancouver, brałem udział w panelu zorganizowanym w Western Front. W kręgu usiadło kilkanaście osób, artyści performance z kilku krajów świata, organizatorzy festiwalu i lokalni ludzie sztuki, kuratorzy i krytycy, przedmiotem panelu były zewnętrzne uwarunkowania sztuki akcji. W trakcie rozmowy jedna z krytyczek-blogerek z Vancouver oświadczyła, że biorąc udział w wielu konferencjach i dyskusjach przy okazji różnych wydarzeń artystycznych, zarówno w mieście jak i w sieci, dokonała spostrzeżenia interesującego z punktu widzenia tematu. Mianowicie, gdy spotykają się muzycy, rozmawiają o historii, teorii muzyki, o klasach i stylach utworów muzycznych, o zapisie i rejestracji dźwięku i nagraniu; gdy spotykają się malarze – mówią o malarstwie i kolorach, o technikach malarskich i mniej lub bardziej znanych malarzach; gdy spotykają się architekci – rozmawiają o budynkach, o urbanistyce... i tak dalej. Natomiast gdy bierze udział w spotkaniach z artystami performance – rozmowa jest o wszystkim: o polityce, o technologiach przekazu, o modzie i filozofii, przeskakuje się z tematu na temat.

Sądzę, że z językiem (jakkolwiek szeroko ustawimy znaczenie pojęcia) jest podobnie.

(maj 2019)



ENG- LISH SUM- MA- RIES

THE LANGUAGE OF PERFORMANCE ART – AN INTRODUCTION

Edited by **Bogusław JASIŃSKI**

For many years there has been a 'silent' dispute about what performance really is. I wrote 'silent,' because on the one hand the question about performance is obviously asked of artists, while at the same time deliciously irresponsible definitions are agreed, so broad that they have lost sight of the defined object along the way; and on the other, there is - equally silent - terror and blackmail, which literally allows everything, and relegates those who do not understand anything to the margin - as ignorant of art. In both cases, then, this dispute leads to only one thing: silence. The time has come to break this silence.

Let us try to approach the issue of performance art with due care – that is, exactly as we would do any other kind of art. Without entering into an idle dispute about the definition of the object of art itself, let us use the theoretical apparatus of semiology to describe the phenomenon of performance: art as a kind of 'language' which 'communicates' to 'someone' in a certain way. This starting point allows us not only to analyse the form of performance, but also its specific 'grammar' of expression. This will allow us to define the structure of this particular form more closely, which in turn will enable us to teach it - just like any other type of artistic expression. Of course mastering the language of this form of expression does not guarantee that the message, itself formulated with its help, makes sense or has any value: just as mastering the notes does not mean that one immediately becomes a musician.

Such a starting point for our reflection on performance art undoubtedly opens this issue to classic aesthetic concerns: the cognitive functions of art, expression and impressionism, and finally beauty and narrative in art.

We need to talk about performance to protect it from itself - because it is undoubtedly a great opportunity for art. Indeed, if we repeat the slogan 'anything goes' here, then the road leads nowhere.

Grzegorz DZIAMSKI

A FEW COMMENTS ABOUT PERFORMANCE ART

The article refers to earlier, pioneering research on performance in Poland in the late Seventies. Recent research and written art criticism, such as the texts of Łukasz Guzek cited here, prove that performance art is changing, developing, and is a living phenomenon of contemporary art. Young artists take on the challenge of live action, and change performance forms (in relation to those of the Seventies). Performance studies develops into a new paradigm of science, not only about culture and not only in art, but about the whole of human activity in the world, which is reflected in the research of Erika Fischer-Lichte, who described the 'performative turn.' In this way, through performance, art returns to man, to modern humanism.

Bogusław JASIŃSKI

PERFORMANCE IN THE PERSPECTIVE OF THE CREATIVE PROCESSES OF AESTHETICS

The aesthetics of creative processes is for the author a new theoretical paradigm, in which art is treated as a process rather than as a defined product. The roots of Jasiński's theory derived from the tradition of hermeneutics and teleological model of work presented in *Das Kapital* by Karl Marx. Jasiński used this theoretical model to formulate his concept of 'ethosophy,' which he refers to in this publication.





Grzegorz WYCZYŃSKI

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filozofii

UWAGI NA TEMAT ROZRÓŻNIENIA POJĘCIOWEGO „FILM” – „KINO” W TEORII FILMOZNAWCZEJ

Wstęp

Celem, który stawiam sobie w niniejszym tekście, jest wytyczenie semantycznej granicy pomiędzy pojęciami „film” i „kino.” Choć w języku potocznym są one z reguły używane jako wyrażenia równoważne, w ramach refleksji teoretycznofilmowej powinny zostać wyraźnie rozgraniczone. Film – ciąg dźwięków i obrazów rzuconych na (jakiś) ekran – nie powstaje bowiem z niczego i do swojego istnienia potrzebuje całego szeregu narzędzi, instytucji oraz kanałów, które składają się na różne poziomy złożonej rzeczywistości określonej mianem kina. W dalszych rozważaniach postaram się dokonać zwięzłej charakterystyki wspomnianych w poprzednim zdaniu struktur, rzucając tym samym światło na bogactwo społecznego życia ruchomych dźwiękoobrazów. Filmy zmieniają się bowiem wraz z przyswajaniem sobie przez ich twórców coraz to nowych technik i technologii, a także na skutek oddziaływania procesów politycznych, gospodarczych, militarnych, kulturowych. Odwoływać się będę więc zarówno do już istniejących teorii, jak i do zjawisk oraz przemian zachodzących w obrębie rzeczywistości przez teorie te ujmowanej. Uwzględnienie przemian technologicznych oraz zróżnicowania

form obcowania z obrazami filmowymi, pozwala na krytyczną ewaluację dostępnych koncepcji.

Zanim jednak przejdę do charakterystyki poszczególnych wymiarów kina, chciałbym poświęcić kilka słów na doprecyzowanie pojęcia filmu. Powyżej zostało ono odniesione do ciągu ruchomych dźwiękoobrazów, istniejących i funkcjonujących dzięki wykorzystaniu określonych nośników i ekranów. Ujęcie to budzić może pewne uzasadnione wątpliwości. Istnieją bowiem filmy zmontowane w całości ze statycznych kadrów, np. *La Jetee* Chrisa Markera (1962) lub *Van Gogh* Alaina Resnais’go (1948), w którym nieruchome malarstwo holenderskiego twórcy zostało wtórnie zdynamizowane poprzez ruchy kamery. W wymienionych przykładach nie chodzi o chwilowe wstrzymanie lub duże ograniczenie ruchu wewnątrz kadrowego, tylko o komponowanie całości z już istniejących form wizualnych (malarstwo) lub upodabnianie kadru do fotografii, zatrzymujące momenty danego procesu. Nie mamy tutaj do czynienia z czymś, co określić można jako „pomysłowe przerwanie ruchu,”¹ mające na celu uwypuklenie jego dynamizmu. Twórcy przywołanych tytułów wypracowywali inne podejścia do konstruowania filmowej całości. U Resnais’go ruch płynie z operowania kamerą na materiale

statycznym, zyskującym dodatkową siłę wyrazu dzięki połączeniu z muzyką. Podobna sytuacja występuje w przypadku filmu Luciano Emmera *Goya* (1941), w którym kamera nieustannie ślizga się po powierzchni obrazów i np. porusza się w górę i w dół, gdy jeden z nich ukazuje postać podrzucaną na prześcieradle. Wszystko to skłania do pewnej modyfikacji stanowiska wyjściowego i uznania, że pojęcie filmu mieści w sobie także obrazy statyczne (i to nie tylko fotograficzne), które mogą być dynamizowane przy użyciu montażu, pracy kamery, a także łączone na różne sposoby z ruchem wewnątrzkadrowym (np. stosowanie stopklatek). W przypadku części przywołanych powyżej przykładów dialektyka ruchu i statyki związana jest ze zdolnością medium filmowego do włączania we własne ramy innych form artystycznych. W dobie obecnej kwestia ta pozostaje silnie związana ze stosowaniem animacji komputerowej, pozwalającej kreować wirtualne obrazy specjalnie na potrzeby danych filmów. W jednej i tej samej produkcji możliwe staje się łączenie ujęć zrealizowanych kamerą z obrazami wygenerowanymi komputerowo lub też postprodukcyjne modyfikowanie materiału analogowego, co ma istotne implikacje dla ontologii obrazu filmowego: „Wygenerowany na komputerze trójwymiarowy stwór może zostać dodany do sekwencji nakręconej w plenerze (...). Początkowo może się wydawać, że fizyczna przestrzeń została zachowana. Jednak i tu w rezultacie otrzymujemy wirtualny świat, który nie istnieje w rzeczywistości.”²

Przenikanie się filmu i nowych mediów nie sprawia jednak, że ten pierwszy całkowicie ztraca swoją historycznie wytworzoną tożsamość. Wciąż istnieje bowiem dostrzegalna granica pomiędzy nim a np. grami wideo. Obrazy filmowe przeznaczone są przecież przede wszystkim do oglądania (nawet jeżeli wykracza ono poza „czyste” widzenie i angażuje odbiorców emocjonalnie i intelektualnie) i nie aktywują działań. Gra wideo wymaga konkretnego zaangażowania fizycznego, bez którego jej wirtualny świat popada w stan swoistego zatrzymania – gdy gracz przestaje angażować się w proces rozgrywki, jego postać wciąż może zostać zaatakowana przez przeciwników (jeżeli znajdzie się w obszarze ich algorytmicznie określonych działań), nie będzie jednak w stanie

bronić się przed nimi. Cyberrozrywkowe światy stanowią przede wszystkim sferę aktywności implikowanych przez program i realizujących się zarówno po stronie człowieka, jak i maszyny. Wymagają więc większego udziału przestrzeni ciała (w sensie, jaki terminowi temu nadał francuski filozof Maurice Merleau-Ponty), niż ma to miejsce w przypadku filmów.

Kino jako aparat techniczno-technologiczny

Konstituujące film dźwięki i obrazy nie stanowią elementu samorodnego oraz samoistnego – ich wytworzenie oraz prezentacja wymagają użycia określonych technik i technologii. Na różnych etapach realizacji filmu jego twórcy posługują się kamerami, mikrofonami, sztucznym oświetleniem, narzędziami montażowymi (analogowymi lub cyfrowymi), a także szeregiem innych rzeczy. Po ukończeniu pracy nad danym dźwiękoobrazem konieczne jest sięgnięcie po środki innego rodzaju, bez których jego dystrybucja i projekcja pozostaną niemożliwe. Ten szkicowo scharakteryzowany aparat techniczno-technologiczny tworzy pierwszy z poziomów omawianej tutaj różnicy.

Przeciętny widz nie zastanawia się nad całym zasobem środków, jakie wykorzystane zostały do produkcji i projekcji oglądanego przez niego filmu. Tego typu wyparcie aspektu techniczno-technologicznego (nawet jeżeli nie wypływa ze świadomej i przemyślanej decyzji, tylko stanowi spontaniczną postawę, uwarunkowaną wieloma różnymi czynnikami) stwarza dogodne warunki do głębokiego zanurzenia emocjonalnego w świat przedstawiony i zachodzące w nim wydarzenia. Przezroczystość formy filmowej sprawia, że skupiamy się przede wszystkim na tym, co jest pokazywane, nie zaś na tym, jak się to dokonuje. Musimy jednak pamiętać, że taka naiwna postawa odbiorcza (osobną kwestią pozostaje pytanie, na ile – szczególnie w chwili obecnej – jest ona rozpowszechniona) w żadnym razie nie anuluje materialnego ufundowania filmu. W książce *Okiem filmowca* Gustavo Mercado wyróżnia trzy podstawowe elementy filmu fabularnego, których

wzajemne relacje konstytuują dany dźwiękoobraz jako całość i określają jego artystyczną wartość. Po pierwsze, mamy do czynienia z tematem, będącym fundamentem opowiadanej historii. Po drugie, temat ten musi zostać w atrakcyjny sposób wyrażony za pomocą dostępnych środków technicznych. Typ ujęcia, ustawienia kamery, format obrazu, rodzaj obiektywu – wszystkie wymienione czynniki tworzą strategię wizualną filmu, sugerującą odbiorcom określony sposób jego (emocjonalnego, intelektualnego) odczytywania i przeżywania. Po trzecie, opowiadana historia może zostać wyposażona w dodatkowe warstwy znaczeniowe o charakterze asocjacyjnym, których artykulacja dokonuje się za pośrednictwem systemu obrazowania. Jego konstrukcja wymaga przemyślanego operowania dostępnymi filmowcom środkami technicznymi i technologicznymi.³

Chociaż Mercado nie stosuje w swojej książce rozróżnienia film – kino, z zaproponowanej przez niego wizji dzieła filmowego dystynkcja ta daje się w łatwy sposób wyprowadzić. Aby gotowy obraz mógł komunikować swój temat oraz oddziaływać za pomocą strategii wizualnej i systemu obrazowania, konieczne jest umiejętne wykorzystanie dostępnych środków realizacyjnych. Te ostatnie z reguły nie zostają w gotowym dziele stematyzowane (choć czasami może się to dokonać w ramach świadomego łamania formy filmowej, tracącej tym samym swoją przeźroczystość i płynność), stanowią jednak materialny fundament, na którym się ono opiera i z którego wyrasta. Dla reżysera lub operatora namysł nad dostępnymi możliwościami jest rzeczą niezwykle ważną (obiektyw o jakiej ogniskowej najlepiej wykorzystać w danej scenie?; czy realizowane ujęcie wymaga wykorzystania steadicamu, czy też lepiej wyjdzie, jeżeli zostanie zrealizowane „z ręki”?). W przypadku widza sytuacja przedstawia się jednak inaczej – może on głęboko przeżyć dany film i zostać przez niego pobudzony do refleksji również wtedy, gdy nie posiada gruntownej wiedzy na temat aspektów jego realizacji.

W akapitach powyższych aspekt techniczno-technologiczny został ujęty w odniesieniu do procesu powstawania filmu. Jak jednak zaznaczałem już wcześniej, odgrywa on istotną rolę także w ramach jego projekcji. Gdy gotowy tytuł

trafia do kin, jego prezentacja wymaga określonych zasobów technologicznych (ekran, projektor ustawiony w odpowiedniej odległości, oświetlenie wyłączane na czas seansu), te zaś zostają ukryte przed publicznością. Zasiadając w ciemnej sali kinowej, widz powinien skupić całą swoją uwagę na obrazach wyświetlanych na ekranie, nie zaś na projektorze lub innych ludziach obecnych na sali. Fakt ten odgrywa kluczową rolę w metapsychologii filmu Jeana-Louisa Baudry’ego. Odwołując się do Zygmunta Freuda i Platona, ujmuje on oglądanie filmu w kinie jako odtworzenie warunków snu, w którym dokonuje się psychiczna regresja do stanu infantylnego, pozwalająca podmiotowi na halucynacyjne zaspokojenie pragnień. Ponieważ we śnie pozostajemy unieruchomieni, nie możemy poddać obrazów w naszym umyśle testowi rzeczywistości, przez co łatwo o pomylenie ich z faktycznie postrzeganymi obiektami i zjawiskami. Stan powyżej scharakteryzowany cechuje także najwcześniejsze etapy ludzkiego życia psychicznego, przypadające na okres, gdy funkcje motoryczne ciała nie zostały jeszcze w pełni wykształcone. Pragnienie powrotu do tej fazy leży u głębokich podstaw potrzeby aparatu kinematograficznego i wytwarzanego przez niego efektu rzeczywistości: „Aparat symulacyjny polega na transformowaniu percepcji w quasi-halucynację, wyposażoną w efekt rzeczywistości nie porównywalny do tego, który wynika ze zwykłych percepcji. Aparat kinematograficzny reprodukuje aparat psychiczny podczas snu: oddzielenie od świata zewnętrznego, zahamowanie motoryczności.”⁴

W myśl koncepcji Baudry’ego rzetelne ujęcie problemu filmowego realizmu wykroczyć musi poza same analizy tekstualne i uwzględnić sferę czynników psychologicznych, obsługiwanych przez aparaturę kinową. W ujęciu tym czynniki subiektywne – regresyjne pragnienia widza – sprzęgają się z elementem techniczno-technologicznym. Ten ostatni musi jednak zostać wyparty z pola widzenia, aby mógł oddziaływać w sposób efektywny. W ramach architektoniki sali kinowej projektor umieszczony zostaje za plecami widza, dzięki czemu nie skupia na sobie uwagi, to zaś stwarza dogodne warunki do zapominania o sztuczności ekranowego świata. Prowadzi to do fenomenologicznego, nie zaś on-

tologicznego zniknięcia materialnego ufundowania obrazu. Aparat wytwarza więc swoje efekty psychologiczne, co w literaturze filmoznawczej określone zostało mianem dyspozytywu. Omalając powyższe pojęcie w związku z twórczością Baudry'ego i Christiana Metza, polska filmoznawczyni Łucja Demby stwierdza: „Dyspozytyw (...) oznacza »maszynę mentalną«, warunki projekcji umożliwiające zaistnienie procesu psychicznego. Dyspozytywu nie należy mylić z tym, co Jean-Louis Baudry określa mianem aparatu podstawowego.”⁵ Jak podkreśla przywołana autorka, pojęcie to pozwala na wyjaśnienie nie tylko procesów zachodzących w psychice widza podczas seansu, lecz także samej potrzeby obcowania z kinem. Mamy więc do czynienia z kategorią o szerokim zakresie przedmiotowym, „łączącą w sobie przemysł kinematograficzny i psychologię widza”⁶ (co Metz określił mianem instytucji kinematograficznej), pozwalającą na syntetyzujące ujęcie zarówno konstrukcji obrazów filmowych, jak i procesów ich wytwarzania, dystrybuowania, pokazywania i odbierania.

Należy jednak pamiętać, że zaproponowany przez Baudry'ego model odbioru filmu ma charakter historyczny, więc poważnym błędem będzie jego absolutyzacja. Historycznie względne pozostają nie tylko opisane przez niego warunki projekcji (czerni sali kinowej, umieszczenie projektora za plecami widzów), lecz także i ściśle przypisanie filmu do sal kinowych. Dzięki pojawieniu się telewizji, a następnie komputerów, internetu, technologii DVD i Blu-ray obcowanie z ruchomymi obrazami przestało wymagać wychodzenia z domu.⁷ Wyprawa do kina stała się dla widzów zaledwie jedną z wielu dostępnych opcji: „Znana nam aranżacja przestrzeni sal kinowych pochodzi bowiem skądinąd – stanowi wynik długotrwałego procesu dyscyplinowania głośnego i mobilnego tłumu w zindywidualizowanego, uciszonego i urzeczzonego widza: postać, która paradoksalnie zaczęła powoli ustępować – właśnie mniej więcej w tym czasie, gdy Baudry formułował swoją teorię – odbiorcom w ruchu, przemieszczającym się wraz ze swoimi ekranami.”⁸

W cytacie powyższym chciałbym zwrócić uwagę na dwie istotne kwestie. Po pierwsze, mobilność samych ekranów. We współczesnym

świecie komputery stają się nie tylko coraz bardziej powszechne, lecz podlegają także procesowi postępującej miniaturyzacji. Nie chodzi tutaj jedynie o wzrost popularności laptopów (będących platformami we właściwym sensie mobilnymi, nie zaś tylko możliwymi do przenoszenia⁹), ale również o fakt, że pewne funkcje komputerów zaczynają przejmować inne urządzenia, np. telefony komórkowe. Tym sposobem stają się one kolejnym miejscem dostępności ruchomych dźwiękoobrazów. Prowadzi to do zlania się ekranu i funkcji projektora – zarówno w przypadku domowego komputera stacjonarnego, jak i telefonów komórkowych lub przenośnych konsoli do gier (np. produkowanych przez firmę Sony PSP lub Playstation Vita) aparatura techniczno-technologiczna znajduje się przed nami. Nie jest ona już dłużej ukryta i w związku z tym trudniej usunąć ją z pola świadomości. Dodatkowo wymaga ona od nas tej formy zaangażowania, która w kinie wypełniana jest przez osobę obsługującą projektor. Rozwój nowych form ekranów sprawia także, że oglądanie filmów przestaje być czynnością w pewien sposób wyróżnioną w przestrzeni życia codziennego – nie musimy już udawać się do specjalnego miejsca, aby z nimi obcować. Oglądanie coraz częściej zastępuje spoglądanie, sprawiające, że technologia kinowa przenika się z innymi urządzeniami i przestrzeniami: „Chodzi zwłaszcza o zerkanie na ekrany (na przykład telefonów komórkowych) towarzyszące nam w coraz to nowych sytuacjach społecznych, niezwiązanych z samymi mediami, o wszystkie sytuacje powiązane z nieuważnym użytkowaniem mediów czy wręcz nudzeniem się; o specyficzne zachowania, w których media są obecne, ale nie stanowią ich celu czy podstawy.”¹⁰ Krótko mówiąc, multiplikacja i wzrost mobilności ekranów sprawiają, że model odbioru kina zaproponowany przez Baudry'ego coraz bardziej odchodzi do lamusa.

Druga kwestia związana jest ze wspomnianym przez Thomasa Elsaessera i Malte Hagenera procesem dyscyplinowania. Badania nad początkami kina wykazują, że modelowy widz Baudry'ego (tracący z oczu aparaturę projekcyjną poprzez podporządkowanie się normom rządzącym funkcjonowaniem w sali kinowej) dopiero w pewnym momencie zastąpił bywalców jarmarku, dla

których wyświetlane ruchome obrazy nie były wcale najistotniejsze. Osoby takie chciały bowiem nasycić swoje oczy samym wynalazkiem czyniącym ekranowy spektakl możliwym i dostępnym. W tym ujęciu element techniczno-technologiczny znowu zaczyna wysuwać się na pierwszy plan i nie może być mowy o jego fenomenologicznym wymazaniu: „Pierwsi widzowie chodzili na pokazy, aby zobaczyć demonstrowane maszyny (najnowsze zdobycze techniki idące w ślad za tak powszechnie pokazywanymi urządzeniami i cudami, jak zdjęcia rentgenowskie czy, jeszcze wcześniej, fonograf), a nie oglądać filmy.”¹¹

Kino jako miejsce

Wątki poruszone w poprzedniej części niniejszego artykułu pozwalają płynnie przejść do kolejnego poziomu rozróżnienia film – kino. Tworzenie i prezentowanie filmów to procesy zlokalizowane czasoprzestrzennie – dokonują się gdzieś i kiedyś. Oczywiście formy ich umiejscowienia pozostają zmienne, jednak sama ich konieczność pozostaje historycznie inwariantna – praca nad filmem cyfrowym również wymaga miejsca, gdzie ustawić można komputer lub też cały ich zespół, obsługiwany przez współdziałających ze sobą ludzi.

Filmy kręcić można zarówno w plenerze, wykorzystując lokacje nieinscenizowane, jak i w przestrzeni atelier, gdzie świat przedstawiony budowany jest od podstaw. Wybór którejś z tych strategii twórczych może być podyktowany szeregiem różnych czynników, np. zdaniem Siegfrieda Kracauera atelierowy konstruktywizm¹² kina niemieckiego po I wojnie światowej wynikał z ucieczki ówczesnych Niemców od pogrążonej w chaosie rzeczywistości społecznej w wewnętrzny świat duszy. Abstrahując chwilowo od tego rodzaju uwarunkowań historyczno-psychologicznych, stwierdzić należy, że atelier przypisuje proces powstawania filmu do konkretnego miejsca, będącego jednym z elementów złożonej sieci socjo-ekonomicznej. W związku z tym porządek pracy, z jakim mamy do czynienia w studiu, wyznaczany jest nie przez same uwarunkowania przestrzenne, ale również przez sieć norm, które przemysł filmowy narzuca funkcjonującym w nim jednostkom.

Błędne byłoby jednak mniemanie, że pracując w plenerze, filmowcy dysponują niczym nieograniczoną swobodą. Także tutaj mamy do czynienia z uwikłaniem procesu twórczego w sieć socjo-ekonomiczną wraz z jej normatywnymi implikacjami. Oczywiście korzystanie z nieinscenizowanych lokacji, które nie powstały na potrzeby realizacji jakiegokolwiek filmu, zwiększa prawdopodobieństwo, że na jego ostateczny kształt wywrą nietrywialny wpływ czynniki przypadkowe. Złożony proces twórczy nigdy nie poddaje się pełnej kontroli zaangażowanych w niego ludzi. Sytuacja taka wynika nie tylko z kolektywnego charakteru samej pracy nad filmem, lecz także z roli, jaką odgrywa w niej omawiany powyżej element techniczny. Jak słusznie zauważyła Alicja Helman, nie może być on postrzegany jako narzędzie, nad którym człowiek sprawuje pełną i niezależną władzę, gdyż zawsze przysługuje mu pewien stopień swoistej podmiotowości: „Film jest w stanie oddać bieg czasu, albowiem poza działaniem od początku do końca inscenizowanym, zrealizowanym według scenariusza (a nawet często i w takich przypadkach), kamera może zanotować taką sekwencję zdarzeń w stosunkach funkcjonalnych, między którymi intencja twórcy, a więc wyobrażona antycypacja, nie odgrywa żadnej roli.”¹³ Dlatego też, chociaż w atelier również wystąpić mogą zdarzenia całkowicie nieprzewidziane przez twórców, wyjście w szerszy świat znacząco zwiększa prawdopodobieństwo ich pojawienia się.

Zagadnienie umiejscowienia nie odnosi się do samego tylko procesu twórczego. Związane jest również, co wyraźnie wynika z rozważań wcześniejszych, z kwestią prezentowania filmów już powstałych (a także, przynajmniej w pewnym sensie, dzieł nie w pełni jeszcze dostępnych, ale upublicznionych fragmentarycznie za pośrednictwem krótkich zwiastunów). Kina jako autonomiczne miejsca fizycznej dostępności ruchomych obrazów wyodrębniały się stopniowo z obszaru jarmarcznych rozrywek: „Trudno oczywiście uchwycić w czasie i przestrzeni ten przełomowy moment, kiedy projekcja filmów na jarmarkach i odpustach przestała być jedną z licznych atrakcji, a stała się najważniejszą i jedyną atrakcją. Publiczność, która przychodziła dawnej do »wesołych miasteczek« i tym podobnych instytucji, by

zakosztować po trosze wszystkich jarmarcznych rozkoszy, teraz kierowała swoje kroki wprost do lokali, w których wyświetlano filmy.”¹⁴

Jerzy Toeplitz, z którego monumentalnej *Historii sztuki filmowej* pochodzi cytat powyższy, za symboliczną datę usamodzielnienia się kina amerykańskiego przyjmuje rok 1905, kiedy w Pittsburghu otwarty został pierwszy Nickelodeon.¹⁵ To przestrzenne oddzielenie ruchomych obrazów od innych rozrywek zwrótnie wywarło istotny wpływ na charakter powstających filmów. Zdaniem Toma Gunninga era Nickelodeonów popchnęła rodzącą się kinematografię amerykańską w kierunku form narracyjnych (przy czym przestrzega on przed traktowaniem tych ostatnich jako czegoś, co wypływa z samej natury medium filmowego): „Poświęcenie formy filmowej zadaniom narracyjnym, które rządzi wczesnymi pracami Griffitha, z trudem uznać można za wynik wcześniejszej ewolucji lub też stopniowego odkrywania istotowej natury filmu. Griffith i jego współcześni (a także niektórzy bezpośredni następcy) byli raczej zaangażowani w redefinicję filmu, nie zaś jego odkrywanie – redefinicję uformowaną przez ekonomiczną reorganizację zmierzającą do uregulowania przemysłu filmowego w następstwie olbrzymiego rozwoju Nickelodeonów.”¹⁶

Usamodzielnienie się odbioru filmów doprowadziło do pojawienia się w przestrzeni miejskiej nowego rodzaju obiektów architektonicznych, nie tylko skrywających w sobie audio-wizualne atrakcje, lecz także odznaczających się silnie oddziałującą na zmysły formą zewnętrzną. Miały one przykuć uwagę widza, wyłowić i skoncentrować jego spojrzenie rozproszone przez mnogość bodźców emitowanych przez ulice wielkich metropolii: „Aby umocnić swój wpływ na zachowania poznawcze w przestrzeni atrakcji, X muza musiała »znaleźć sobie dom«. Stał się nim budynek kina, który dołączył do fasad wzdłuż bulwaru. Kino jest punktem rozpoznawalnym w przestrzeni ulicy. Najczęściej wyróżnia się świetlnym szyldem, afiszami z repertuarem i plakatami, które przykuwają uwagę przechodnia.”¹⁷

Oczywiście, co podkreśla cytowana powyżej autorka, nie wszystkie budynki kinowe przygotowywane były w sposób stawiający na intensyfikację sensualnej atrakcyjności. Pomijając

jednak kwestię zaaranżowania kinowej fasady, podkreślić należy, że przechodząc przez znajdujące się w niej drzwi, zawsze trafiamy w obręb przestrzeni przeznaczonej do kolektywnego obcowania z ruchomymi obrazami. Błędne byłoby jednak mniemanie, iż kino jako miejsce możemy opisać adekwatnie poprzez abstrakcyjne wskazanie relacji pomiędzy widzami a obrazem. Relacja ta stanowi bowiem proces zakodowany społecznie, i to na wielu różnych poziomach. Nie chodzi jedynie o to, że każdy widz (nawet jeżeli nie zdaje sobie z tego sprawy) ogląda wybrane przez siebie filmy przez pryzmat nabytych w toku socjalizacji kategorii percepcji i oceny (dodajmy, że czynniki te działają efektywnie już na etapie wyboru tytułów godnych uwagi). Habitus, społecznie nabyta druga natura, od wewnątrz określa sposób, w jaki jawi się nam otaczająca rzeczywistość, której istotną część stanowią wytwory kultury.

Należy również pamiętać, że kino ustanawia sieć norm i reguł określających zachowania dopuszczalne i pożądane w trakcie seansu – miejsce wytwarza właściwą sobie kulturę. Normy te mają charakter względny i zmieniać się mogą wraz z czasem i kontekstem społecznym. Niektóre z nich stanowią odpowiedź na zmiany i innowacje dokonujące się w obrębie szerszej rzeczywistości, np. zakaz korzystania z telefonów podczas seansu zaczął mieć rację bytu dopiero wówczas, gdy pojawiły się przenośne aparaty komórkowe. To samo dotyczy zakazu palenia papierosów elektronicznych na sali projekcyjnej. I chociaż niektóre z takich regulacji mogą w pierwszej chwili wydawać się uniwersalne i niezmiennie – jak np. zakaz głośnych rozmów podczas trwania filmu – także i one w pewnych kontekstach zostają uchylone. Za przykład mogą posłużyć projekcje filmów kultowych – pisząc o filmie *Rocky Horror Picture Show*, Andrzej Pitrus stwierdza: „Już wkrótce utworzyła się grupa stałych bywalców kina Waverley. Nie zachowywali się przy tym tak, jak zwykli widzowie, lecz aktywnie uczestniczyli w pokazie. (...) Ktoś (...) wpadł na pomysł, by do kina przynosić różnego rodzaju hałaśliwe zabawki, wkrótce też pojawili się pierwsi widzowie przebrani za postaci z filmu. Niejednokrotnie spontaniczne happeningi trwały dłużej niż sama projekcja i to one właśnie stanowiły główną atrakcję wieczoru.”¹⁸

Zwrócenie uwagi na istnienie reguł rządzących funkcjonowaniem aktorów społecznych w przestrzeni kinowej pozwala ponownie połączyć obecnie omawiany poziom rozróżnienia film – kino z poziomem wcześniejszym. Jeżeli chcemy mówić o kinie jako medium, musimy (porzucając proste rozumienie terminu „medium” jako neutralnego nośnika pewnych treści) wyróżnić w nim dwa istotne aspekty: techniczno-technologiczny i protokolarny. Ten pierwszy konstytuują narzędzia służące do rejestrowania, transmitowania i odbierania pewnych treści, drugi zaś stanowią sposoby posługiwania się nimi. By sięgnąć po przykład z innej sfery: gdy odbieram połączenie telefoniczne i słyszę głos mówiący „Dzień dobry,” zostaję moralnie i konwencjonalnie zobowiązany do udzielenia określonej odpowiedzi. Jeżeli tego zaniecham, nikt nie skaże mnie na karę więzienia lub grzywny, zostanę jednak uznany za osobę pozbawioną kultury osobistej. A więc: „Na pierwszym [poziomie – G.W.] – medium jest technologią umożliwiającą komunikację; na drugim – zestawem połączonych »protokołów«, czyli społecznych i kulturowych praktyk, którymi obrosła technologia. Systemy przekazu są po prostu i tylko technologiami; media to także systemy kulturowe.”¹⁹

Same zmiany techniczno-technologiczne w istotny sposób oddziałują na funkcjonowanie kina jako zlokalizowanego systemu kulturowego. Multiplikacja ekranów sprawia, że oglądanie filmów nie wymaga już chodzenia do kina. Nowe konteksty i sposoby odbioru prowadzą do zawieszenia obowiązywania wcześniej opisanych norm. Siedząc w domu przed telewizorem lub monitorem, mogę z powodzeniem zachowywać się w sposób, który na sali kinowej byłby nieakceptowalny. Mam również większą kontrolę nad przebiegiem seansu – mogę z dowolnego powodu przerwać na chwilę projekcję lub wrócić do wcześniejszych scen, co niemożliwe jest w kinie, gdzie jestem tylko jednym z wielu widzów i nie mam dostępu do projektora. Z drugiej strony, oglądanie filmów na mobilnych ekranach w autobusach, pociągach, poczekalniach etc. jest w stanie generować nowe problemy oraz mikronapięcia społeczne, domagające się wypracowania – w taki bądź inny sposób – adekwatnych norm i regulacji. Jeżeli odbiór

ruchomych dźwiękoobrazów opuszcza miejsca dotychczas na niego przeznaczone i wnika w szerszy kontekst życia społecznego, wywiera na nie realny i nietrywialny wpływ. W swojej książce o społecznych implikacjach telefonii komórkowej Paul Levinson pisał: „Spadek liczby dzwonek i publicznych rozmów, jaki w końcu nastąpi, powinien również zaradzić innej wadzie telefonu komórkowego – przeszkadzaniu osobom postronnym, na przykład w kinach i na przedstawieniach teatralnych.”²⁰ Jeżeli kiedyś telefon komórkowy stanowił uciążliwego intruza w przestrzeni kinowej, obecnie, na skutek jego wciąż wzrastającej wielofunkcyjności, umożliwia ekspansję oglądania filmów w te obszary życia społecznego, które dotychczas były przed nim zamknięte.

Kino jako pole społeczne

Omawiając kwestie kinowego umiejscowienia filmów, wspominałem o wpisaniu atelier w szerszą sieć socjo-ekonomiczną. Studia filmowe, plany zdjęciowe, a także kina i festiwale filmowe nie stanowią autonomicznych światów rządzących się właściwymi tylko sobie prawami, ale podlegają obiektywnym mechanizmom, którymi poszczególne jednostki nie są w stanie dowolnie manipulować. Do opisanego tego aspektu omawianego zagadnienia szczególnie użyteczne wydaje się pojęcie pola społecznego, sformułowane przez francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu.

Wspomniana kategoria desygnuje względnie autonomiczny obszar rzeczywistości społecznej, funkcjonujący w oparciu o właściwe sobie mechanizmy oraz pozostający w różnego typu relacjach z innymi tego rodzaju uniwersami. Z jednej więc strony, poszczególne pola nie są od siebie doskonale odseparowane, z drugiej zaś, należy wystrzegać się ich redukcyjnego traktowania (wyrażającego się w poglądzie, że jedna konkretna sfera – polityczna, ekonomiczna, artystyczna – determinuje wszystkie pozostałe). W ujęciu Bourdieu pola społeczne nie są rozumiane na sposób substancjalny, tylko historyczny: „Teoria pól opiera się m.in. na ewolucjonistycznej tezie (...), że w świecie społecznym zachodzi proces stopniowego różnicowania. A zatem (...) zwraca

się uwagę, że na początku, w społeczeństwach archaicznych i jeszcze w wielu społeczeństwach prekapitalistycznych, uniwersa społeczne, które u nas są zróżnicowane (...), są jeszcze niezróżnicowane, to znaczy zachowania ludzkie są w nich wieloznaczne i wielofunkcyjne.”²¹

Jeżeli jednak zdefiniujemy pole społeczne tylko jako pewne zinstytucjonalizowane środowisko, będzie to ujęcie zbyt wąskie. Każdy społeczny mikrokosmos funkcjonuje w oparciu o właściwy sobie *nomos* (zestaw historycznie wykształconych praw i mechanizmów), który na skutek socjalizacji zostaje uwewnętrzniony. Innymi słowy, uobecnia się on w ciele aktorów społecznych pod postacią określonych kategorii kształtujących od wewnątrz percepcje, oceny i działania. Dzięki temu ludzie są w stanie bez ciągłej refleksyjnej kontroli angażować się w daną formę praktyki, inwestować w nią swoje emocje i ambicje oraz wykształcać w sobie silną wiarę w sensowność konstytuujących ją działań: „Teoria procesu różnicowania i autonomizacji uniwersów społecznych mających różne prawa uniwersalne pozwala oświecić pojęcie interesu. Istnieje tyle form libido, tyle różnych interesów, ile jest pól. Każde pole, tworząc się, wytwarza formę interesu, która z perspektywy innego pola może wydawać się bezinteresowna (albo absurdem, brakiem realizmu, szaleństwem itd.).”²²

Swoją teorię pól społecznych Bourdieu stosował następnie w różnych obszarach analiz. Za jej pomocą badał np. mechanizmy funkcjonowania i oddziaływanie telewizji (*O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*)²³ oraz kształtowanie się francuskiego środowiska literackiego w drugiej połowie dziewiętnastego wieku (*Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*). Obie wymienione prace niosą w sobie zdecydowany sprzeciw wobec takich form teoretyzowania, które sprowadzają funkcjonowanie i ewolucję kultury do mechanizmów jedynie ekonomicznych. Tak samo jak niepodobna wyjaśnić treści emitowanych przez daną stację telewizyjną *samą* strukturą jej własności lub pogonią za zyskiem finansowym, tak też nie można adekwatnie ująć kwestii wartości rynkowej dzieła sztuki, jeśli będzie się ją sprowadzać do prosto rozumianych kosztów produkcji: „Jest jednocześnie prawdą i fałszem twierdzić (na przykład za

Marksem), że wartość handlowa dzieła sztuki jest niewspółmierna z kosztem jego produkcji. Prawdą, jeśli bierze się pod uwagę jedynie wytworzenie przedmiotu materialnego (...). Fałszem, jeśli pojmujemy się tworzenie dzieła sztuki jako przedmiotu uświęconego i konsekrowanego, wytworu ogromnego przedsięwzięcia symbolicznej alchemii, przy którym współpracują, z równym przekonaniem, lecz nierównymi korzyściami, wszystkie podmioty zaangażowane w polu produkcji.”²⁴

Jako pole filmowe, stanowiące jeden z elementów szerszego uniwersum produkcji kulturowej, będę ujmował tutaj sieć powiązanych ze sobą instytucji zaangażowanych w produkcję (zarówno materialną, jak i symboliczną), dystrybucję i udostępnianie filmów, a także szereg dyspozycji, jakie zakorzeniają one w ciałach funkcjonujących w ich obrębie ludzi. Obszar przedmiotowy tego pojęcia mieści w sobie studia i wytwórnie filmowe, sieci kin, festiwale wraz z przyznawanymi na nich nagrodami, różnego rodzaju związki i zrzeszenia ludzi kina, w końcu czasopisma, kluby filmowe etc. Obejmuje on również efekty działań wyżej wspomnianych podmiotów. Weźmy na przykład prestiżowe odznaczenia filmowe – w książce o historii Oscara Marek Hendrykowski podkreśla, że otrzymanie tej nagrody w kategorii „najlepszy film” podnosi atrakcyjność i wagę danego obrazu w oczach widzów, co nierzadko zwiększa przynoszone przez niego zyski: „Zawsze (...) nagroda w tej kategorii dawała filmowi jedyny w swoim rodzaju dyplom »najwyższej jakości«. Blask Oscara dla najlepszego filmu – wspomagany w praktyce niemal zawsze zdobyciem kilku innych – jest od dawna wypróbowanym sprzymierzeńcem dalszej kariery laureatów.”²⁵

Nie oznacza to jednak, że funkcjonowanie pola filmowego daje się w pełni sprowadzić do działań i inicjatyw największych jego uczestników. Obok wielkich i powszechnie znanych festiwali filmowych istnieją także imprezy mniejsze, skupione na skromniejszych, niekomercyjnych produkcjach (w Stanach Zjednoczonych będzie to np. Slamdance Film Festival) lub też festiwale pokazujące i nagradzające konkretne kategorie filmów (np. odbywający się w Lublinie Splat!FilmFest, prezentujący szeroko rozumiany horror). Obok ocen autorstwa zawodowych kryty-

ków do opinii publicznej przenikają także (za pośrednictwem internetu lub oddolnie organizowanych klubów i spotkań filmowych) głosy krytyków niezależnych. Odwołując się po raz kolejny do Bourdieu, stwierdzić należy, że pole filmowe – jak każde inne uniwersum społeczne – stanowi nie tylko określony układ sił, lecz także obszar walki: „Motorem historii pola jest (...) walka pomiędzy obrońcami a aspirującymi, tymi, którzy już mają tytuły (pisarza, filozofa, uczonego), a tymi, którzy do nich pretendują (...). Starzenie się autorów, szkół i dzieł jest rezultatem walki między tymi, którzy »wyznaczyli przełom« (wytwarzającymi nowe pozycje w polu) i chcą trwać dalej (stać się »klasykami«), a tymi, którzy nie mogą »wyznaczyć przełomu« bez odwołania się do przeszłości swoich rywali, mających korzyść w uwiecznieniu obecnego stanu i wstrzymywaniu historii.”²⁶

Buntownicy i innowatorzy nierzadko stają się klasykami, ich dzieła zaś złotymi literami wpisują się do światowych kanonów. Filmy, które w swoim czasie odważnie zrywały z utartymi konwencjami, po upływie pewnego czasu mogą uzyskać status dzieł klasycznych, ich twórcy zaś stać się filmowcami konsekrowanymi – liczącymi się uczestnikami świata kina, których poparcie lub jego brak są w stanie pomagać lub szkodzić młodszy twórcom.

Sięgnięcie po koncepcję pola społecznego dostarcza także istotnych narzędzi do badania zmian zachodzących w ramach konwencji estetycznych. Spojrzenie socjologiczno-historyczne, wiążące zmiany w zakresie konstruowania narracji lub pracy kamery z procesami przebiegającymi wewnątrz pola filmowego, pozwala uniknąć pułapki metafizycznych ujęć, w myśl których film posiada właściwą sobie naturę, rządzącą od wewnątrz jego rozwojem lub też stopniowo poznawaną i urzeczywistnianą przez kolejne pokolenia twórców. Podobny punkt widzenia znajduje wyraz w pojęciu praktyki filmowej, z którym wystąpili David Bordwell, Janet Steiger i Kristin Thompson: „Tryb praktyki filmowej integruje specyficzną formę przedstawiania filmowego ze sposobem przemysłowo-filmowej produkcji. (...) powszechnie akceptowane i respektowane w danym okresie normy stylistyczne dotyczą poglądów na to, w jaki sposób można przedstawiać

zdarzenia w filmie, jak rozwiązywać problemy prowadzenia narracji, jak wykorzystywać możliwości techniczne (...) – słowem, są to normatywne możliwości systemu, jakie w danym momencie mają realizatorzy filmów.”²⁷

Koncepcja pól społecznych Bourdieu nie tylko dopuszcza, ale wręcz zakłada badanie wzajemnych związków pomiędzy poszczególnymi uniwersami społecznymi (np. wpływem polityki na praktykę artystyczną). Tego typu zależności nie mogą jednak nigdy przysłać faktu autonomii poszczególnych pól. Tutaj zarysowuje się wyraźna różnica pomiędzy francuskim socjologiem a poglądami, jakie Kracauer wyraził w pracy *Od Caligario do Hitlera*, w których nieme kino niemieckie zostało ujęte w kategorii estetycznego zwierciadła przemian i procesów społecznych. I chociaż Kracauer wskazuje na fakt, iż kolektywny charakter pracy nad filmem sprawia, że staje się on szczególnie podatny na absorpcję nastrojów społecznych, oraz uwzględnia w swoim wywodzie zmiany w zakresie sytuacji ekonomicznej niemieckich wytwórni filmowych, jego książka nie dostarcza pogłębionej analizy socjologicznej niemieckiego pola filmowego, analogicznej do analiz, jakie w zakresie literatury przedstawił Bourdieu w *Regulach sztuki*. Można powiedzieć, że u Kracauera film i szersza rzeczywistość społeczna zostają współodniesione bez mediacji przez kategorię teoretyczną pola. Dopiero ta ostatnia pozwala ująć kino jako względnie autonomiczne środowisko instytucjonalne, którego architektura i funkcjonowanie znajdują przełożenie na kształt tworzonych w nim dzieł. Dziga Wiertow, rozumiejąc film jako przede wszystkim rejestrację i montażową analizę nieinscenizowanej rzeczywistości, doskonale zdawał sobie sprawę z faktu, że możliwość urzeczywistnienia takiej właśnie koncepcji uzależniona jest od norm rządzących funkcjonowaniem zhierarchizowanymi instytucjami filmowymi: „Jednakże nie mogę zgodzić się, by na zdjęcie pożaru wyjeżdżano w tydzień po pożarze. Zgodę na sfilmowanie zjazdu kołchoźników, na zdjęcia Demczenko itd. otrzymałem od dyrekcji wtedy, kiedy już nie było co kręcić. To się nazywało »uzgodnienie z dyrekcją«.”²⁸

Film, kino i ich zastosowanie

Powyżej starałem się charakteryzować płaszczyzny, na których realizuje się rozróżnienie pomiędzy filmem a kinem. W obecnej części chciałbym zwięźle wskazać na ich dokonujące się na różne sposoby wnikanie w szerszą rzeczywistość społeczną. Zostało to już wyraźnie podkreślone przy okazji omawiania koncepcji pola społecznego Bourdieu.

Jak wskazywałem już w pierwszej części artykułu, film przenika do szerszej rzeczywistości za pośrednictwem nowych platform technologicznych umożliwiających jego odbiór. Za pośrednictwem telefonów komórkowych czy laptopów zaznacza on swoją obecność w ramach wcześniej niedostępnych mu kontekstów społecznych. Jednak zjawisko to posiada o wiele szerszy zasięg. W jednej ze swoich książek Mirosław Filiciak wskazuje na transformację, jaką na przestrzeni lat przeszła wytwórnia Universal w Kalifornii – od studia filmowego (miejsca, w którym tworzy się filmy) do gigantycznego parku rozrywki, w którym zacierają się wyraźne granice pomiędzy mediami i kulturowymi hierarchiami. Można powiedzieć, że tego typu miejsca (a także szereg innych zjawisk transmedialnych) cofają nas do początków kina, gdy nie wyewoluowało ono jeszcze w pełni z przestrzeni jarmarcznych atrakcji, a same ruchome obrazy na ekranie nie były wcale ważniejsze od możliwości obserwowania transmitującej je technologii: „Jak widać, perspektywa skoncentrowana na taśmie filmowej i kinie, także w ujęciu ekonomicznym, nie jest już kluczem do rozumienia kultury mediów – o ile kiedykolwiek nim była. Jest jednym z wielu, ale bynajmniej nie uprzywilejowanym sposobem wchodzenia w kontakt z obrazami i budowanymi także, ale już nie przede wszystkim, poprzez filmy markami medialnymi.”²⁹

Zarówno kina stacjonarne, jak i tymczasowe lokacje dla obwoźnych pokazów filmowych wchodzą w różnego rodzaju relacje z otaczającymi je szerszymi przestrzeniami. Fakt ten wywiera istotny wpływ na kształtowanie się u widzów doznań kinematograficznych. Sposób, w jaki wchodzimy do kina i z niego wychodzimy, a także otoczenie, w jakim się to dokonuje, płynnie przenikają się z emocjami wyzwalanymi przez przedstawienia ekranowe. Kina we współczesnych centrach handlowych

oferują swoim gościom zupełnie inny rodzaj doznań przestrzennych niż małe sale projekcyjne, usytuowane w bocznych uliczkach lub starych dzielnicach miast: „Organizacja szczególnej przestrzeni kinopleksu wywiera znaczny wpływ na jej doznawanie. (...) Kinopleks organicznie związany z centrum handlowym staje się również obszarem konsumpcjonizmu. Z punktu widzenia »gościa« odwiedzającego mall kino wydaje się takim samym miejscem jak sklepy, bary i restauracje obecne na terenie centrum i oferujące pewien towar.”³⁰

Film przenika również w sferę poznania – zarówno sam staje się przedmiotem wiedzy, jak i stanowić może element pomocniczy w zakresie innych dyscyplin. Autorzy zajmujący się socjologią wizualną prowadzą refleksję nad możliwościami stosowania filmu lub fotografii w zakresie prac badawczych w naukach społecznych. Pokazuje to, że przenikanie filmu do pola akademickiego jest w stanie wprowadzać pewne zmiany w naukach już istniejących, jak i powoływać do życia nowe dziedziny. Nie pozostaje to bez wpływu na struktury instytucjonalne. W rozprawce *Nowe źródło historii*, jednym z najstarszych zabytków literatury filmoznawczej, Bolesław Matuszewski eksponował kino jako bardzo wartościowe źródło badania przeszłości. Aby jednak takie zastosowanie ruchomych obrazów stało się możliwe i przebiegało w sprawny sposób, konieczne jest utworzenie odpowiednich instytucji, które zajmą się selekcją, oceną i archiwizacją dostępnych materiałów: „Chodzi o to, by temu, być może uprzywilejowanemu źródłu historii, nadać ten sam autorytet, ten sam oficjalny byt i uprzywilejowanie – podobnie jak się to dzieje z innymi znanymi dotąd archiwami. Sprawa jest rozważana na najwyższych szczeblach państwowych (...). Kompetentny komitet będzie przyjmował lub odrzucał oferowane dokumenty, dokonawszy uprzednio oceny ich wartości historycznej.”³¹

Podany przykład pokazuje, w jaki sposób rozpoznanie możliwych funkcji nowego medium (przez Matuszewskiego film rozważany jest jako fenomen poznawczy, nie zaś artystyczny) przekłada się na zmiany instytucjonalne w danych obszarach społecznych. Decyzje podejmowane na szczeblach państwowych mają przyczynić się do wprowadzenia ruchomych obrazów w przestrzeń muzeów, bibliotek, archiwów, uczelni.

Jednak poznawcze funkcje filmu mogą realizować się również w sposób znacznie mniej sformalizowany. Jak wskazywał polski socjolog Jan Stanisław Bystron (w duchu, który do pewnego stopnia współbrzmiał z poglądami Kracauera czy Béli Baláza), dla wielu osób film staje się głównym źródłem wiedzy o świecie, wyprzedzając w tym względzie książki, gazety czy szkoły, co sprzyja szerzeniu się ducha kosmopolityzmu: „Widz z kinematografu staje się szybko zewnętrznym kosmopolitą (...) taki człowiek nie tylko bywa na ekranie turystą szerokiego świata, ale zna życie zewnętrzne wszystkich warstw społecznych, poczynając od nędzarzy aż do szczytów plutokratycznych i arystokratycznych.”³² Tymczasem Walter Benjamin podkreślał – pogląd ten współbrzmiał z późniejszymi uwagami Kracauera na temat odkrywczych funkcji filmu – że dzięki ruchomym obrazom jesteśmy w stanie na nowo postrzegać otaczający nas świat i nasze wpisanie w jego przestrzenny wymiar. Podobnie jak Wiertow, niemiecki myśliciel uważał, że kamera powinna wyzwolić się z ograniczeń, jakim podlega nieprzedłużone technologicznie ludzkie oko, i dzięki temu ukazywać nam jego wcześniej zapoznane obszary i wymiary: „Zdawało się, że nasze knajpy i ulice wielkich miast, nasze biura i pokoje umeblowane, stacje kolejowe i fabryki wiążą nas, nie zostawiając cienia nadziei. Pojawienie się filmu rozerwało na dwoje świat-więzienie dynamitem ułamków sekundy i odtąd wśród rozległych jego rumowisk odbywamy swobodne podróże pełne przygód.”³³

Przykłady obrazujące wpływ złożonych relacji pomiędzy filmem i kinem a innymi obszarami życia społecznego można byłoby jeszcze długo mnożyć. Nie jest to jednak celem tego krótkiego studium. W niniejszej części chciałem jedynie pokazać, że pole filmowe, jak wszystkie inne społeczne mikrokosmosy, nie tylko podlega kształtowaniu przez wpływy zewnętrzne, lecz także wywiera realny wpływ na przylegające do niego obszary społeczne (a także na funkcjonujących w nim ludzi).

Podsumowanie

W zaprezentowanych powyżej rozważaniach film starałem się rozumieć jako ciąg powiązanych ze sobą dźwiękoobrazów, które stają się dostępne na

powierzchni różnego rodzaju ekranów, czy to całościowo, czy też częściowo (za pośrednictwem np. zwiastunów, mających na celu zachęcić odbiorcę do sięgnięcia po dany tytuł). Pojęcie kina było tymczasem konstruowane stopniowo, poprzez wskazywanie na coraz szersze obszary istnienia jego odnośnego przedmiotu. Ten ostatni można więc podzielić na trzy główne, powiązane ze sobą, poziomy: aparat techniczno-technologiczny, służący do tworzenia i wyświetlania filmów; różnego rodzaju miejsca ich dostępności; w końcu zinstytucjonalizowane środowisko społeczne – pole filmowe – gdzie dźwiękoobrazy powstają, cyrkulują, wchodzą w skład różnego rodzaju archiwów, podlegają ocenom, analizom i redefinicjom. Te ostatnie procesy nie dają się jednak w pełni zawęzić do obszaru samego pola filmowego, gdyż to ostatnie nie funkcjonuje w społecznej próżni. W ich zakresie istotną rolę odgrywać będą takie instytucje, jak państwo, szkoły, gazety, stacje telewizyjne czy firmy i korporacje niezwiązane z przemysłem filmowym (ale próbujące wykorzystywać jego elementy i wytwory do swoich celów, np. reklamowych). Podejmując próbę wielopoziomowego rozróżnienia pojęć „film” i „kino”, starałem się więc nie tylko scharakteryzować istotne dla refleksji filmoznawczej kategorie (cel techniczny), lecz także wyeksponować kino jako żywy fenomen, bogato sprzęgnięty z różnymi nurtami życia społecznego – nie tylko przez nurty te (współ) kształtowany, lecz także wywierający na nie nietrywialny wpływ. Ani bowiem same filmy, ani też różne poziomy kina nie stanowią fenomenów stałych i ahistorycznych. Zmieniają się one na skutek złożonych zespołów przyczyn, u podstaw tego ciągłego ruchu zaś nie leży żadna gotowa sama w sobie istota (czy to w sensie leibnizjańskim, czy też heglowskim), która w porządku czasu jedynie stopniowo się urzeczywistnia. Techniczno-technologiczny wymiar kina ma oczywiście swoją siłę ciążenia i narzuca filmowcom określone ograniczenia, te jednak można przewyżczać i redefiniować w ramach gry twórczej. Podobnie sprawa przedstawia się z normami kulturowymi rządzącymi odbiorem ruchowych dźwiękoobrazów w sferze publicznej lub panującymi modelami produkcji filmowej.

Przypisy

- ¹ Tadeusz Peiper, „O statyzmie,” w *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Tadeusz Sivert i Roman Taborowski (Warszawa: PWN, 1971), 605.
- ² Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypriański (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne 2006), 231.
- ³ Gustavo Mercado, *Okiem filmowca. Nauka i łamanie zasad filmowej kompozycji*, tłum. Rafał Mączyński (Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2016), 11–53.
- ⁴ Jean-Louis Baudry, „Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości,” tłum. Alicja Helman w *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman (Kraków: Universitas, 1992), 87.
- ⁵ Łucja Demby, „Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza »lustra« jako fundament wrażenia rzeczywistości w kinie,” *Estetyka i Krytyka* 1(1/2000): 48.
- ⁶ Ibidem, 56.
- ⁷ Warto w tym miejscu nadmienić, że już pod koniec lat dwudziestych dwudziestego wieku Borys Eichenbaum wskazywał na fakt, że kino nie jest bynajmniej zdeterminowane swoją naturą do bycia obiektem kolektywnego odbioru. Tym samym rosyjski autor niejako antycypował pojawienie się technologii wspomnianych powyżej: „Przeciwie, film sam w sobie nie potrzebuje obecności mas, jak chociażby teatr. Warunkiem obcowania z filmem jest posiadanie aparatu, wtedy każdy może oglądać film w domu i być w ten sposób jednym z masy widzów, nie idąc do kina.” Borys Eichenbaum, „Problemy stylistyki filmowej,” tłum. Barbara Grabowska w *Estetyka i film*, red. Alicja Helman (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972), 42.
- ⁸ Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. Konrad Wojnowski (Kraków: Universitas, 2015), 99.
- ⁹ Paul Levinson, *Telefon komórkowy. Jak zmienił świat najbardziej mobilny ze środków komunikacji*, tłum. Hanna Jankowska (Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2006), 42.
- ¹⁰ Mirosław Filiciak, *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internet* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2013), 48–49.
- ¹¹ Tom Gunning, „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde,” *Wide Angle* nr 8.3–4 (1986): 66.
- ¹² Siegfried Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. Eugenia Skrzywanowa i Wanda Werenstein (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009), 74.
- ¹³ Alicja Helman, *O dziele filmowym. Materiał – technika – struktura* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1970), 56.
- ¹⁴ Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 1 (Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1955), 37.
- ¹⁵ Ibidem, 83.
- ¹⁶ Tom Gunning, „»Now you see it, now you don't.« The temporality of the cinema of attractions,” w *The Silent Cinema Reader*, red. Lee Grieveson i Peter Kramer (New York: Routledge, 2003), 42.
- ¹⁷ Justyna Budzik, *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina* (Katowice: Wydawnictwo FA-art, 2012), 62.
- ¹⁸ Andrzej Pitrus, *Kino kultu* (Kraków: Rabid, 1998), 22. Błędem byłoby jednak zawężanie tego typu form odbioru do praktyk wąskich grup fanowskich, skupionych wokół konkretnych filmów lub grup filmów, wyodrębnianych na podstawie przyjętego zespołu kryteriów (kraj pochodzenia, gatunek, reżyser, scenarzysta, aktor). Interesujące uwagi na ten temat zawiera książka Steiger, *Perverse Spectators. The practises of film reception*, pokazująca na konkretnych przykładach, że we wszystkich dotychczasowych okresach istnienia światowej kinematografii występowały bardzo zróżnicowane formy odbioru kina, realizowane przez widzów rekrutujących się z różnych klas i kategorii społecznych. Janet Steiger, *Perverse Spectators. The practises of film reception* (New York and London: New York University Press, 2003).
- ¹⁹ Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Berentowicz i Mirosław Filiciak (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2007), 19.
- ²⁰ Levinson, *Telefon komórkowy*, 103.
- ²¹ Pierre Bourdieu, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, tłum. Jakub Stryczyk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009), 120.
- ²² Ibidem, 122.
- ²³ Pierre Bourdieu, *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, tłum. Karolina Sztandar-Sztanderska i Anna Ziółkowska (Warszawa: PWN, 2009).
- ²⁴ Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki (Kraków: Universitas, 2001), 265.
- ²⁵ Marek Hendrykowski, *Historia filmowego Oscara* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1988), 80.
- ²⁶ Bourdieu, *Rozum praktyczny*, 57.
- ²⁷ Jacek Ostaszewski, *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1999), 82.
- ²⁸ Dziga Wiertow, *Człowiek z kamerą*, tłum. Tadeusz Karpowski (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976), 152.
- ²⁹ Filiciak, *Media*, 182.

³⁰ Budzik, *Dotyk światła*, 82.

³¹ Bolesław Matuszewski, „Nowe źródło historii,” w *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Tadeusz Sivert i Roman Taborowski (Warszawa: PWN, 1971), 590.

³² Jan Stanisław Bystron, „Socjologia kina,” w *Ibidem*, 597.

³³ Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji,” tłum. Krystyna Krzemień w *Estetyka i film*, red. Alicja Helman (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972), 168. Niemiecki teoretyk Norbert Bolz określił Benjaminowską wizję poznawczych aspektów filmu mianem antyfizycznej optyki, mocno podkreślając w ten sposób fakt, że dzięki nowemu widzeniu rzeczywistości kamera może wznieść się ponad zwykłą codzienność i tym samym zapewniać trening aparatu zmysłowego (nie tylko osławiający człowieka z dynamicznym i nieciągłym charakterem współczesnej rzeczywistości, lecz także uczący postrzegać ją na sposób wcześniej nieosiągalny): „Techniczny sens współczesnych mediów tkwi zatem w antyfizycznym podbijaniu pięciu zmysłów. A techniczne pogłębienie apercpcji zmienia historyczne a priori organizacji postrzegania w sposób, który kazał Benjaminowi szukać nieustannie analogii z psychoanalizą. (...) Oko-kamera znosi normalne spektrum postrzegania, odpowiadając innej naturze.” Norbert Bolz, „Pismo filmu,” w *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera*, red. i tłum. Andrzej Gwóźdź (Katowice: „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, 1999), 96. Nie wszyscy jednak autorzy podzielają taki entuzjazm epistemologiczny w związku z wynalazkiem filmu. W jednym ze swoich tekstów Heidegger pisał: „Rozwój załączków i wzrost roślin, ukryty przez poszczególne pory roku, film pokazuje teraz publicznie w ciągu jednej minuty. (...) Coś, co przez obraz w filmie i dźwięk w radiu przestrzennie znajduje się w najmniejszej od nas odległości, może pozostawać dla nas czymś dalekim (...). Mała odległość nie jest od razu bliskością. Duża odległość nie jest jeszcze dala.” Martin Heidegger, „Rzecz,” w *Idem, Odczyty i rozprawy*, tłum. Janusz Mizerski (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński, 2002), 145. Nawet jeżeli ruchome dźwiękoobrazy są w stanie ukazywać nam rzeczy i zjawiska z dużą dokładnością i zaznaczać nas z ich wcześniej niedostrzeganymi aspektami i właściwościami, mogą wciąż pozostawiać w ukryciu ich istotne aspekty egzystencjalne oraz bogactwo znaczeń, które posiadają one w zakresie ludzkiego bycia-w-świecie. Film o budowie mostu może mieć dużą wartość poznawczą, jednak nie musi tym samym wykraczać poza wąską wiedzę o charakterze czysto technicznym. W ten sposób pozostawiać on będzie na uboczu mnogość funkcji, jakie mosty odgrywają w życiu człowieka zarówno w jego wymiarze horyzontalnym, jak i wertykalnym. Oczywiście przytoczone tutaj słowa Heideggera, pochodzące z pracy, której głównym przedmiotem nie jest film ani kino, rażą nadmiernie uproszczonym spojrzeniem, gdyż brak w nich uwzględnienia wszystkich środków wyrazowych i dramaturgicznych, dzięki którym filmy są w stanie podejmować złożone pod względem psychologicznym i socjologicznym sprawy ludzkie.

Bibliografia

Baudry, Jean-Louis. „Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości.” Tłum. Alicja Helman. W *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, 69–88. Kraków: Universitas, 1992.

Benjamin, Walter. „Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji.” Tłum. Krystyna Krzemień. W *Estetyka i film*, red. Alicja Helman, 151–183. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972.

Bolz, Norbert. „Pismo filmu.” Tłum. Andrzej Gwóźdź. W *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera*, red. Andrzej Gwóźdź, 81–97. Katowice: „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, 1999.

Bourdieu, Pierre. *Rozum praktyczny. O teorii działania*. Tłum. Jakub Stryczyk. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2009.

Bourdieu, Pierre. *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*. Tłum. Karolina Sztandar-Sztanderska i Anna Ziółkowska. Warszawa: PWN, 2009.

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

Budzik, Justyna. *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina*. Katowice: Wydawnictwo FA-art, 2012.

Bystron, Jan Stanisław. „Socjologia kina.” W *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Tadeusz Sivert, Roman Taborowski, 594–598. Warszawa: PWN, 1971.

Demby, Łucja. „Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza »lustra« jako fundament wrażenia realności w kinie.” *Estetyka i Krytyka* 1(1/2000): 47–59.

Eichenbaum, Borys. „Problemy stylistyki filmowej.” Tłum. Barbara Grabowska. W *Estetyka i film*. Red. Alicja Helman, 36–66. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972.

Elsaesser, Thomas, Malte Hagener. *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*. Tłum. Konrad Wojnowski. Kraków: Universitas, 2015.

Filiciak, Mirosław. *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2013.

Gunning, Tom. „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.” W *Wide Angle* nr 8.3–4 (1986): 63–70.

Gunning, Tom. „»Now you see it, now you don't«. The temporality of the cinema of attractions.” W *The Silent Cinema Reader*, red. Lee Grieveson, Peter Kramer, 41–50. New York: Routledge, 2003.

- Heidegger, Martin. „Rzecz.” W Idem. *Odczyty i rozprawy*, tłum. Janusz Mizera, 145–164. Kraków: Wydawnictwo Baran i Sużyński, 2002.
- Helman, Alicja. *O dziele filmowym. Material – technika – struktura*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1970.
- Hendrykowski, Marek. *Historia filmowego Oscara*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1988.
- Jenkins, Henry. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. Małgorzata Berentowicz i Mirosław Filić. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Kracauer, Siegfried. *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*. Tłum. Eugenia Skrzywanowa i Wandra Werenstein. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- Levinson, Paul. *Telefon komórkowy. Jak zmienił świat najbardziej mobilny ze środków komunikacji*. Tłum. Hanna Jankowska. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2006.
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Tłum. Piotr Cypriański. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Matuszewski, Bolesław. „Nowe źródło historii.” W *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Tadeusz Sivert i Roman Taborowski, 586–592. Warszawa: PWN, 1971.
- Mercado, Gustavo. *Okiem filmowca. Nauka i łamanie zasad filmowej kompozycji*. Tłum. Rafał Mączyński. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2016.
- Ostaszewski, Jacek. *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 1999.
- Pitrus, Andrzej. *Kino kultu*. Kraków: Rabid, 1998.
- Peiper, Tadeusz. „O statyzmie.” W *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Tadeusz Sivert i Roman Taborowski, 604–606. Warszawa: PWN, 1971.
- Staiger, Janet. *Perverse Spectators. The practises of film reception*. New York and London: New York University Press, 2003.
- Toeplitz, Jerzy. *Historia sztuki filmowej*, t. 1. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1955.
- Wiertow, Dżiga. *Człowiek z kamerą*. Tłum. Tadeusz Karpowski. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976.

Ewelina WEJBERT-WĄSIEWICZ

Uniwersytet Łódzki, Instytut Socjologii, Katedra Socjologii Sztuki i Edukacji

O ATRAKCYJNOŚCI KINA RUCHOMEGO W DWUDZIESTYM I DWUDZIESTYM PIERWSZYM WIEKU

Wstęp

W dwudziestym pierwszym wieku użytkowanie obrazów i wszelkiego typu informacji przekazywanych przez media elektroniczne stało się czynnością rutynową i codzienną. Żyjemy w kulturze nadmiaru obrazów, komunikatów, dzieł, reklam i wszelkich treści. Oglądanie filmów w domu w czasie wolnym stanowi tanią, masową rozrywkę, ale „chodzenie do kina” pozostaje czynnością uregulowaną kulturowo, stwarzającą okazję do innych praktyk.¹ Te dwie czynności „konsumowania” filmowych treści sytuują się na przeciwległych krańcach postaw odbiorczych. Bezpośredni kontakt z innymi, komunikowanie interpersonalne sprawiają, że seans kinowy staje się interakcją społeczną, a nie jedynie transmisją. Wydaje się, że tradycyjna projekcja kinowa posiada jeszcze wartość niecodzienną, a nawet uroczystą.² Jakie funkcje spełnia współcześnie kino ruchome? Głównym zadaniem artykułu jest odpowiedź na to pytanie poprzez szkicowy opis warunków funkcjonowania kin ruchomych w przeszłości i obecnie (w odniesieniu do wybranej inicjatywy filmowej *Polska Światłoczuła*).

W pierwszej części niniejszego artykułu przybliżono genezę kina wędrownego jako zjawiska zwracając uwagę na istotne funkcje kinematografów ruchomych, a w wymiarze historyczno-społecznym wskazując na odmienny, współczesny

status odradzania się tych instytucji, żywotność mobilnych kinematografów (samochodowych, jarmarcznych, plenerowych i objazdowych) i przywołując liczne przykłady swoistego pejzażu instytucjonalnego. W badaniach socjologicznych czynnikiem skorelowanym z uczestnictwem kinowym jest czas wolny. Stąd w dalszej części tekstu pojawia się potrzeba przywołania tego klasycznego zagadnienia. Na tle tak zarysowanego „krajobrazu instytucjonalnego” umiejscowiono studium przypadku, jakim jest projekt *Polska Światłoczuła*. Wyłonione zostały istotne elementy budujące³ tę inicjatywę oraz jej funkcje, zarówno po stronie nadawców, jak i odbiorców kultury filmowej. W artykule wykorzystano źródła naukowe i statystyczne oraz materiał zebrany w okresie 2012–2014 podczas sześciu tras kina objazdowego w Polsce w ramach projektu *Polska Światłoczuła*.⁴

1. Kino objazdowe w Polsce.

Pomiędzy współczesnością a przeszłością

We współczesnej kulturze wyraźnie dostrzec można zwrot ku przeszłości, uwidaczniający się poprzez nostalgię za starymi formami i przedmiotami, specyficzną modę *old-school* oraz *vintage*.

W ten trend wpisuje się żywe zainteresowanie publiczności inicjatywami takimi jak: kino letnie, objazdowe, jarmarczne,⁵ samochodowe. Na świecie kino samochodowe (*automobile movie theatre, drive-in theatre*) pojawiło się po raz pierwszy w 1933 roku w USA.⁶ Wkrótce połączenie dużej powierzchni parkingowej i ekranu filmowego okazało się modną rozrywką. Dobra passa kin dla widzów zmotoryzowanych trwała do lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Wówczas w Stanach Zjednoczonych rozpoczęła się druga era telewizji związana z popularnością seriali. Natomiast w Polsce dopiero w latach dziewięćdziesiątych mieszkańcy stolicy mieli możliwość pierwszy raz uczestniczyć w seansie kina samochodowego,⁷ co stanowiło efemeryczne wydarzenie. W ciągu ostatnich kilku lat oddolne inicjatywy filmowo-samochodowe⁸ mają w kraju swoich wiernych fanów.⁹

Zasadniczym celem współcześnie działających kin objazdowych jest organizacja seansów w miejscowościach, w których nie ma kina. Taki cel przyświecał także właścicielom najstarszych ruchomych kinematografów. Instytucja kina bez stałego adresu, prezentującego swój repertuar podczas krótkich pobytów w różnych miejscowościach odradza się za sprawą rynku i nostalgii za przeszłością. Ideą dzisiejszych pomysłodawców stało się nawiązywanie do przeszłości, tradycji kina objazdowego z jednoczesnym wykorzystaniem najnowszych technologii. Z perspektywy ekonomicznej wydaje się, że utrzymanie kina objazdowego jest tańsze od stacjonarnego. Na rodzimym rynku istnieją firmy¹⁰ oferujące organizację projekcji filmów niemych z muzyką na żywo czy seansów kinowych w różnych porach roku i okolicznościach (na plaży, nad jeziorem, w mieście, na wsi itp.). W Polsce od 2009 roku na szerszą skalę działa objazdowe Kino Visa,¹¹ a od 2010 roku – Orange Kino Letnie. Od kilku lat potrzeby mieszkańców niektórych miast zaspokajają także władze lokalne, które finansują organizację kina plenerowego podczas wakacji (np. Lublin, Łódź, Wrocław, Warszawa, Giżycko, Świdnik i wiele innych). „Kino pod chmurką”¹² oferują także sponsorzy. Przegląd repertuarów wskazuje na znaczne zróżnicowanie projekcji (rodzima i zagraniczna kinematografia). Najczęściej wyświe-

tlane są tytuły ubiegłorocznych lub niedawnych premier kinowych, ale także filmy stare i dobrze znane widzom.¹³ Kino letnie, kino pod chmurką, kino wędrowne odradza się w wielu miastach stanowiąc – obok placówek stacjonarnych lub multipleksów – ciekawą ofertę kulturalną czy edukacyjną. Odbyna się to m.in. dzięki rozwojowi trzeciego sektora kultury, czyli organizacjom pożytku publicznego, różnorodnym fundacjom¹⁴ i stowarzyszeniom. Zasługi w tym względzie są nie do przecenienia, gdyż to m.in. właśnie sektor *non profit* edukuje odbiorców, promuje kulturę filmową, w tym narodową. Warto wspomnieć, że po upadku lokalnych, małych kin mieszkańcy niektórych terenów Polski doświadczyli wykluczenia w tym obszarze. Kina ruchome z nowoczesnym sprzętem umożliwiają ludziom dostęp¹⁵ do współczesnej sztuki filmowej, w tym do premier filmu polskiego. Opolskie Kino Objazdowe¹⁶ czy projekt filmowców *Polska Światłoczuła* zaistniały w przestrzeni publicznej w podobnym czasie, co komercyjne Kino Visa i Orange Kino Letnie. Są to najstarsze tego typu inicjatywy kulturalne, utrzymywane od dekady z różnych funduszy publicznych i niepublicznych. Wśród innych podobnych przedsięwzięć warto wskazać, że od kilku lat w województwie podkarpackim funkcjonuje Fundacja Wspierania Kultury Filmowej Cyrk Edison, która organizuje Festiwal Kinobus,¹⁷ będący swoistą wycieczką objazdową szlakiem dawnych kin. Z kolei w województwie opolskim prężnie działa Bolesław Drohomirecki – od 2015 roku koordynator regionu Opolszczyzny z ramienia Stowarzyszenia Nowe Horyzonty. Prowadzi on edukację filmową objeżdżając z premierami kinowymi około dwadzieścia pięć opolskich i lokalnych domów kultury oraz sal świetlicowych. Fundacyjna działalność narażona jest jednak na organizacyjną efemeryczność z powodu niedofinansowania. Dowodzi tego upadek wielu inicjatyw kulturalnych.

W historii kin objazdowych można wyróżnić kilka faz rozwoju tego medium: wczesny etap kin wędrownych; okres kin stacjonarnych związanych z rozwojem miast; powojenny model mieszany (funkcjonowanie kin wędrownych i ocalałych kin stacjonarnych); czas rozwoju kin stacjonarnych, świetlic kinowych i zanik kin objazdowych; multipleksyzacja i renesans kina

objazdowego. Kina wędrowne czy objazdowe pojawiały się w Europie i w Ameryce Północnej od początku zaprezentowania świata wynalazku braci Lumière. Właściciele i pracownicy firm oferujących zdobycze techniki wyjeżdżali w celach pokazowych w odległe rejony różnych krajów.¹⁸ U zarania dwudziestego wieku pojawił się zawód tzw. przedsiębiorcy kinowego. Mężczyźni parający się tym zajęciem najczęściej pochodzili z wykształconych rodzin mieszczańskich. Na ziemiach polskich wśród wielu pierwszych przedsiębiorców kinowych byli: Stanisław Pręczkowski (Łódź), Józef Petrykowski (Poznań), Władysław i Antoni Krzemińscy (Warszawa, Łódź), Romuald Makowski (Lublin). Przedsiębiorca kinowy zarządzał skromnymi środkami w postaci aparatu projekcyjnego i zapasu filmów, które na początku swej działalności wyświetlał najczęściej podczas letnich zabaw plenerowych. „Mobilność” kinematografu wpisywała się w specyfikę kultury dla widzów masowych. Szybko, niedrogo, w cyrkach, na jarmarkach, w namiotach, w budynkach teatralnych, w świetlicach straży pożarnej¹⁹ organizowano pokazy „teatru świetlnego.” Pełniły one funkcje rozrywkowe, ale także edukacyjne i informacyjne.²⁰ Na ziemiach polskich na początku dwudziestego wieku działały cyrki kinematograficzne²¹ działali obwoźni operatorzy prezentujący widowni lokalne scenki rodzajowe, filmy rejestrujące ważne wydarzenia, a także filmy propagandowe.²² Ruchome kino z ograniczonym repertuarem pociągało za sobą konieczność przenoszenia działalności przedsiębiorców kinowych z miasta do miasta.²³ Kino jako instytucja działająca w osobnym gmachu pojawiło się kilka lat później. Budynek Kina Odeon w Łodzi był pierwszym w Polsce obiektem wybudowanym z przeznaczeniem na kino (1908 r.).²⁴ Do tego czasu seanse ożywionych fotografii odbywały się w namiotach, budach, teatrach, cyrkach, wagonach kolejowych, restauracjach, kawiarniach, barach, sklepach, salach rozrywki, iluzjonach oraz w gmachach, które służyły różnym celom widowiskowym. Wobec powyższego było to swego rodzaju wędrowne, ruchome przedsięwzięcie. Na wczesnym etapie rozwoju (jarmarczne pokazy, atrakcje towarzyszące projekcji) można mówić o przeważającym „wodewilowym” charakterze kina.²⁵ W warszawskim salonie Bronisława

Mieszkowskiego w ramach jednego pokazu filmowego publiczność oglądała występy śpiewaków i cyrkowców.

Problematyczne może być samo wyodrębnienie tzw. kin stałych.²⁶ W istocie wyróżniały się one faktem skupienia uwagi widzów wyłącznie na filmach, co nie łączyło się z przywiązaniem do marki czy z przestrzenią zajmowaną w mieście. Na przykład łódzki iluzjon Krzemińskich przekształcił się w Kino Biograf (1901 r.),²⁷ a przeniesiony po kilku miesiącach w inne miejsce działał pod szyldem Teatr Żywych Fotografii. Również kina stałe w Stanach Zjednoczonych, oferujące repertuar nieprzerwanie od kilku do kilkunastu miesięcy, należały do rzadkości jeszcze w 1905 roku.²⁸ Natomiast pięć lat później w Stanach Zjednoczonych funkcjonowało już około dziesięciu tysięcy nickelodeonów, co pozwala sobie wyobrazić, jak dynamicznie kształtowało się zapotrzebowanie mas robotniczych na oglądanie żywych fotografii.²⁹

Zbiorowe pragnienie rozrywki przyczyniło się do wyparcia kin prowizorycznych i wędrownych na rzecz stacjonarnych, zaprojektowanych w tym celu budynków. W Polsce w 1908 roku wybudowano nowoczesny gmach dla kinematografu w Poznaniu, w Łodzi – wspomniane już Kino Odeon, a w Warszawie – Phenomen.³⁰ Kina stałe i objazdowe na ziemiach okupowanych przez trzech zaborców cieszyły się różnorodnym odbiorem publiczności. Generalizując można ocenić, że klasy niższe³¹ pozostawały bardziej zauroczone kinematografem niż klasy wyższe, upatrujące w nowej rozrywce zagrożenia kultury i tożsamości narodowej, choć dostrzegano także walory oświatowe nowego wynalazku.³² Wraz z popularnością kinematografu pustoszały sceny teatralne. Wyższa frekwencja w salach kinowych niż teatralnych sprawiła, że właściciele teatrów zaczęli podnajmować kinematografom swoje lokale. Kinoteatry zdobyły stałą widownię w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku, choć rodzimy przemysł filmowy był tłamszony przez nadmierne podatki, a potem – przez kryzys ekonomiczny. Wędrowna kinematografia w pierwszej i drugiej dekadzie dwudziestego wieku docierała do obszarów pozamiejskich. Natomiast kina objazdowe w dwudziestolecu międzywojennym działały częściej sezonowo i nie na tak dużą skalę, jak na początku dwudziestego



... 6 godz. 19.30
Starym Sączu
... datki

Sokół, Stary Sącz, 17 sty
... 28 zł/23 zł (ulg.: uczn.,
... zed sprzedaw... Sącz, Rynek 5 (informacja tur...

film
Powrót Agnieszki H.

26.01
godz 18.00
WSTĘP WOLNY

To dokument będący powrotem do czasów studenckich Agnieszki Holland i przyjaźni jakie łączyły bohaterkę z Czechami w czasie emigracji, czy Aksamitnej Rewolucji. Film pokazuje jak bardzo przeżycia z lat 1966-1971 zaważyły na życiu reżyserki i jaki miały wpływ na jej filmową twórczość.





po projekcji w Kinie Sokół w St. Sączu organizatorzy zapraszają na spotkanie ze współreżyserem filmu i operatorem **Jackiem Petryckim**

CENTRUM KULTURY I SZTUKI
w Starym Sączu

POLSKA ŚWIATŁOCZUŁA

wieku.³³ Oprócz wspomnianego kryzysu gospodarczego i polityki podatkowej czynnikiem obciążającym dla obwoźnych kinematografów stała się rewolucja dźwiękowa. W efekcie tego splotu niekorzystnych czynników ze 130 kinematografów w 1930 r. do 1938 r. przetrwało ich zaledwie 38.³⁴ W tym czasie kina wędrowne stawiały się przedsięwzięciami nieopłacalnymi i anachronicznymi. Wypada wspomnieć o wysokim (na tle innych krajów europejskich) współczynniku analfabetyzmu w niepodległej Polsce³⁵ oraz o stosunkowo niskim poziomie wskaźnika dynamiki rozwoju kinematografii. Liczba kin w 1938 roku zapewniała Polsce trzecie miejsce od końca wśród krajów Europy.³⁶ W tym czasie projektorami dysponowało polskie wojsko³⁷ i placówki pozaszkolne kształcące dorosłych i młodocianych.³⁸

Po drugiej wojnie światowej w kraju nastąpił – wzmożony okolicznościami – powrót instytucji kina objazdowego. Według oficjalnych danych w czerwcu 1945 roku na obszarze Polski czynnie działało 230 kin. W końcu roku liczba ta wzrosła do 409, choć istniały ogromne dysproporcje między liczbą kin rozmieszczonych na terenach wiejskich i miejskich. W tym czasie, jak podają źródła historyczne, działało zaledwie 49 kin wiejskich i 6 objazdowych.³⁹ Dwa lata później, w 1947 roku odnotowano działalność 516 kin stałych i 80 ruchomych.⁴⁰ Nadzór nad działalnością kin ruchomych sprawował Wydział Kin Objazdowych mieszczący się z Centralnym Zarządzie Kin Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski. Zasadnicze znaczenie dla rozwoju powojennej krajowej kinematografii miało radzieckie postrzeganie kina jako medium o ogromnym wpływie na ludzi (Leninowskie hasło: „Kino to najważniejsza ze sztuk,” Stalinowska wykładnia: „Kino jest potężnym środkiem agitacji masowej”). W tych okolicznościach ideologiczno-politycznych podjęto w Polsce (bez dekretu) akcję nacjonalizacji kin i kinofikacji, m. in. odbudowując zniszczone sale, organizując świetlice kinowe⁴¹ i inicjując działalność kin wędrownych. W ramach walki z legalną opozycją instytucje objazdowe⁴² zostały podporządkowane Ministerstwu Informacji i Propagandy na dwa miesiące przed planowanym referendum ludowym w 1946 roku.⁴³ Stanowiły one własność Filmu Polskiego,⁴⁴ a ich faktycznymi

dysponentami stali się naczelnicy Wojewódzkich Urzędów Informacji i Propagandy.⁴⁵ Rola kierowników kinematografii ograniczała się do zorganizowania sprzętu technicznego i dostarczania kopii filmowych. Natomiast Ministerstwo Informacji i Propagandy ogólnie decydowało o repertuarze i trasie obwoźnych instytucji,⁴⁶ dostarczało odpowiednich materiałów propagandowych, śledziło nastroje i reakcje widowni. Niebagatelną rolę propagandową na rzecz ustroju socjalistycznego odegrała Polska Kronika Filmowa,⁴⁷ którą Polacy mogli oglądać jeszcze podczas wojny jako obrazki z frontu (PKF została powołana w Lublinie w 1944 r.) i która w okresie PRL była emitowana przed każdym seansem kinowym.

W PRL największą popularność kino objazdowe przeżywało w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Pod koniec 1968 r. zarejestrowano działalność 506 ruchomych kin, a w 1970 roku – 493. W tych czasach oprócz instytucji państwowych funkcjonowały kina związkowe, społeczne i oświatowe (ruchome, z pokazami na lekcjach w szkołach),⁴⁸ prężnie rozwijał się też oddolny ruch filmowy (DKF-y i AKF-y).⁴⁹ Z jednej strony na rozwój kin wpływ miało wysokie społeczne zainteresowanie filmem, które przyczyniało się do stałego rozwoju kin stacjonarnych,⁵⁰ a z drugiej – o infrastrukturę dbała władza, mająca na celu realizację postulatów partyjnych w zakresie kształtowania ideowego Polaków. Oprócz budowanych kin powstawały placówki kulturalne wyposażone w projektory kinowe (domy kultury, świetlice, kluby, centra i ośrodki kultury), które stopniowo wypierały kinematografię obwoźną. Natomiast na podstawie oficjalnych danych GUS z lat 1965–1985 można zauważyć powolny spadek liczby widzów w kinach w pięcioleciu 1966–1970 (o 4,5%) i dalszy stopniowy odpływ publiczności kinowej⁵¹ a także malejącą liczbę seansów i miejsc na widowni w kinach stałych.⁵² Zjawisko to spowodowane było upowszechnianiem się telewizji.⁵³ W latach osiemdziesiątych tendencje spadkowe uwiaryściły się jeszcze bardziej. Pod koniec 1989 roku w Polsce działało 1792 kin (o 436 mniej niż na początku dekady).

Po zmianie ustroju w 1989 roku załamał się dotychczasowy system produkcji kinematograficznej w Polsce. Kino polskie zerwało więzi

z tradycją, a eksperci i krytycy mówili o kryzysie kina narodowego.⁵⁴ Zaobserwowano obniżenie liczby widzów filmowych produkcji europejskich oraz dominację Stanów Zjednoczonych⁵⁵ w sektorze audiowizualnym (film, telewizja, w kolejnych dziesięcioleciach wideo, a następnie DVD). Krajowe zmiany transformacyjne w sektorze kultury zaowocowały stopniowym upadkiem małych kin. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych w największych polskich miastach zaczęły funkcjonować pierwsze multikina.⁵⁶ Z kolei przestarzały sprzęt i nierentowność stały się głównymi czynnikami zamykania lokalnych kin stacjonarnych, a także świetlic, klubów, domów kultury, które najczęściej pełniły funkcję jednosalowych kin w małych miastach i na wsiach. W efekcie szerokich przeobrażeń życia społeczno-polityczno-kulturowego w latach dziewięćdziesiątych pojawiło się zjawisko „nowej biedy” (objęło ok. 40% populacji)⁵⁷ oraz wykluczenie kulturowe, które w dużej mierze dotknęło mieszkańców prowincji. W omawianym przykładzie, dotyczącym kina, chodzi o możliwość spędzania czasu wolnego poza domem oraz o legalny dostęp do kultury filmowej. W dalszej części artykułu zaprezentowana zostanie kinowa aktywność Polaków i Polek w świetle statystyk.

2. Kinowe uczestnictwo w perspektywie czasu wolnego i miejsca zamieszkania w Polsce

Czas wolny to kategoria, którą coraz trudniej scharakteryzować z uwagi na płynność czasu pracy oraz zwiększenie czasu wypełniania obowiązków związanych z pracą, a wykonywanych w domu. Miejsce kinematografii w życiu obywateli można rozpatrywać w ramach elastycznego czasu pracy i braku czasu dla siebie (sytuacja ludzi w wieku produkcyjnym) oraz długiego czasu wolnego (sytuacja emerytów i bezrobotnych). Jak wykazują różnorodne oficjalne dane i raporty, uczestnictwo w kulturze instytucjonalnej nie ma wielkiego udziału w aktywnościach rodaków w czasie wolnym. Badania GUS⁵⁸ i CBOS z lat 2015-2018 roku⁵⁹ przeprowadzone na reprezentatywnej próbie dorosłych obywateli

li Polski wskazują, że wśród ich aktywności prym wiodzie oglądanie filmów (w tym seriali) i telewizji,⁶⁰ słuchanie radia, spotykanie się ze znajomymi, a także obecność w sieci. Codzienny czas wolny Polek i Polaków cechuje upodobanie do odbioru treści filmowych. Obecnie ma to miejsce coraz częściej za pośrednictwem płatnych platform streamingowych (Netflix, HBO, Player, VOD i inne).⁶¹ Jeszcze kilka lat temu Polacy najchętniej odtwarzali filmy z różnego rodzaju nośników (DVD, Blu-ray, VHS) lub oglądali je dzięki internetowi (przeważnie nielegalnie).⁶² Wedle danych GUS w 2015 r. raz w tygodniu lub częściej w ten sposób oglądało filmy 29 % osób. Z tych samych badań wynika, że co najmniej raz w roku do kina chodziła niewiele ponad połowa badanych (51 %), a przynajmniej raz w miesiącu – co jedenasty (9 %). Dla porównania, teatr i koncerty chociaż raz w roku wybrało 31 % pełnoletnich mieszkańców Polski, przy czym tylko 2 % – minimum raz w miesiącu. Badania CBOS z lat 2015-2018 wskazują, że połowa respondentów przynajmniej jednokrotnie w roku wybrało się do kina. Wedle zebranych deklaracji, co piąty (w 2015 r.) lub prawie co czwarty (2018 r.) dorosły mieszkaniec kraju skorzystał z oferty teatralnej. Z tego wynika, że połowa dorosłych Polek i Polaków ani razu w roku nie ogląda filmu w kinie. Natomiast porównując aktywność kulturalną Polaków w ciągu dwóch dekad można zaobserwować, że po okresie regresu frekwencyjnego w kinach (gwałtowny spadek od 1989 roku) nastąpiła normalizacja (od 2011 roku). W efekcie wskaźniki dotyczące uczestnictwa kinowego obywateli kształtują się na podobnym poziomie, jak w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Co ciekawe, takie zmiany nie znamionowały aktywności teatralnej Polaków w ciągu dwudziestu lat, bowiem poziom odbiorców teatru pozostawał na zbliżonym poziomie. Obecnie stopniowo wzrasta frekwencja w kinach (tak jak imprez masowych) przy małych różnicach w rozmiarach publiczności teatralnej i odbiorców muzycznych.⁶³ Liczba kin w ostatniej dekadzie pozostaje na zbliżonym poziomie.⁶⁴

Na całym świecie podejmowanie wszelkiej aktywności kulturalnej na zewnątrz związane jest z wiekiem, wykształceniem i miejscem zamieszkania odbiorcy. Ludzie młodzi i lepiej wykształceni, mieszkańcy dużych miast są bardziej czynni w kul-

turze niż inni. Wywiady realizowane na zlecenie CBOS potwierdzają, że bardzo istotnym czynnikiem wpływającym na uczestnictwo jednostek w kulturze instytucjonalnej pozostaje miejsce zamieszkania. Problemem jest ograniczona dostępność placówek kultury, w tym kin. W 2015 roku w Polsce działało tylko siedem wiejskich, małych kin (czynnych w domach czy ośrodkach kultury, w sporej odległości od dużych miast). Projekt badawczy *W małym kinie* realizowany w latach 2012–2013 przez Fundację Obserwatorium wskazuje na problemy funkcjonowania tego rodzaju instytucji.⁶⁵ Badania terenowe i ankietowe w tym zakresie przeprowadzono w czternastu ośrodkach kinowych w województwie mazowieckim, śląskim i wielkopolskim. Pokazują one, że ratowanie małych kin wymagało pasji, wiary w magię kina, wspólnotowości, poczucia więzi z miejscem i ludźmi. W wywiadach i ankietach wśród animatorów kultury oraz stałej publiczności małych kin uwydatniły się dwie postawy odbiorcze: „chodzenie do kina” czy „pójście na film.” Pierwsza praktyka posiada wciąż charakter odświętny. Tymczasowa empatyczna wspólnota małych kin, jak nazwał ją Wojciech Burszta,⁶⁶ tworzy specyficzną, kameralną, ale nie anonimową atmosferę. Ponadto małe kina w niektórych miejscowościach są ośrodkami kultury, w których odbywają się także wydarzenia niezwiązane z kinematografią.

Topografia kin w Polsce ukazuje regiony bardziej i mniej „kulturalne” pod tym względem. Województwa lubuskie, podlaskie, opolskie i świętokrzyskie znajdują się na końcu rankingu (12 kin stacjonarnych w porównaniu do 62 w mazowieckim).⁶⁷ Ogromnie dużo powiatów w całej Polsce zostało w ogóle pozbawionych dostępu do kina (brak choćby jednej sali kinowej), tworząc w ten sposób instytucjonalne białe plamy na mapie Polski. Opisane zjawisko najbardziej charakteryzuje całą wschodnią część kraju (od północy do południa) oraz część środkowo-zachodnią wzdłuż granicy polsko-niemieckiej, ale w całym kraju połowa powiatów nie posiada choćby jednego stacjonarnego kina. Tym samym są to rejony szczególnie narażone na wykluczenie kulturowe. Małą inicjatywą wychodzącą naprzeciw rozwiązaniu tego problemu zdaje się być kino objazdowe *Polska Światłoczuła*.

3. Polska Światłoczuła – inne kino objazdowe

Projekt *Polska Światłoczuła* powstał w 2011 roku z inicjatywy pary filmowców: reżyserki Doroty Kędzierzawskiej⁶⁸ i operatora Artura Reinhardta, którzy ósmy rok prowadzą swój program poprzez własną Fundację Kid Film. Duet otrzymał Nagrodę Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej za krajowe wydarzenie filmowe 2011 roku na 37. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Celem propagowanego od kilku lat wydarzenia jest promocja współczesnego polskiego kina i edukacja widzów. Nie jest to wielozmysłowa „kultura eventu” opisywana przez socjologów.⁶⁹ W zamyśle inicjatorów działalność miała polegać na przeciwdziałaniu wykluczeniu kulturowemu poprzez docieranie ze współczesnymi polskimi dziełami filmowymi do miejsc, w których nie ma kina. Zorganizowane, bezpłatne projekcje filmowe odbywają się w salach widowiskowych, w domach kultury, w świetlicach, w bibliotekach, w szkołach, w kościołach, w więzieniach i w innych ośrodkach. Przyjęto zasadę, że po projekcji filmowej odbywa się spotkanie twórców z publicznością. Najczęściej wśród zaproszonych gości znajdują się reżyserzy bądź aktorzy, ale udział biorą również scenografowie, operatorzy, montażyści.⁷⁰ Wszystkie spotkania z publicznością są nagrywane, a większość rozmów transmitowana jest na żywo w sieci.⁷¹ Dzięki temu istnieje możliwość wirtualnego uczestnictwa w spotkaniu z filmowcami, a także aktywnego włączenia się do dyskusji (istnieje możliwość zadawania gościom pytań poprzez czat internetowy obsługiwany przez personel). Koordynacja wydarzenia wymaga współpracy z lokalnymi podmiotami, placówkami edukacyjnymi czy kulturalnymi. Zasada naczelna działania *Polski Światłoczułej* sformułowana została w oparciu o wartości niekomercyjne (brak zysku ekonomicznego). Wspomniane w tekście Orange Kino Letnie i Kino Visa czy tradycyjne wędrownie kina działały w celu przynoszenia profitów. *Polska Światłoczuła* organizuje trasy zapewniając bezpłatnie projekcję (techniczne zaplecze) i spotkanie na żywo z filmowcami.

W trakcie sześciu tras z *Polską Światłoczułą* nagrano setkę krótkich rozmów z widzami na temat ich motywacji i wrażeń odbiorczych. Z otrzymanych danych wynika, że istnieje duża grupa widzów,⁷² która przychodzi na „światłoczułe projekcje” jak do kina (motywacje eskapistyczne). Częściej dotyczy to ludzi młodych, młodzieży szkolnej i studenckiej. Seanse *Polski Światłoczułej* bywają też powrotem do kina jako instytucji kultury po długim okresie, czasem nawet po kilkudziesięciu latach (motywy socjalizacyjne).⁷³ Oprócz takiego podejścia można także wskazać zorientowanie odbiorców na program wydarzenia (interesujący film, spotkanie z ciekawym gościem).⁷⁴ Społeczności lokalne traktują projekcje jako wartość uroczystą, gdyż w okolicy brakuje instytucji kultury. Rozmowy z widzami wskazują, że niemalże znaczenie posiadają motywacje afiliacyjne⁷⁵ jednostek. Obserwacje i wywiady swobodne z personelem *Polski Światłoczułej* oraz z animatorami kultury i gośćmi pozwalają stwierdzić, że dla nadawców i organizatorów przedsięwzięcia filmowego jego najważniejsze funkcje to: funkcja emotywno-fatyczna,⁷⁶ funkcja edukacyjna i funkcja upowszechniająca. Takie kino objazdowe, o jakim tu mowa, bywało też świętem dla samych twórców. W relacjach podkreślano nie tylko unikalność projektu polskich filmowców, ale także intymny, osobowy wymiar spotkań twórców z publicznością miejską, wiejską, na prowincji. Przede wszystkim akcentowano, że objazdowe, „światłoczułe” kino stworzyło wyjątkową okazję do realnej interakcji z publicznością, dało możliwość podjęcia dialogu o swojej twórczości z odbiorcami, sposobność obserwacji w trakcie seansu zwykłych ludzi i ich reakcji na dzieło, w tym także grup wykluczonych społecznie (osób niepełnosprawnych, chorych, więźniów czy osób bezdomnych).

Podsumowanie

Tytuł tekstu odsyła do kwestii atrakcyjności ruchomego kinematografu w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku. Wydawałoby się, że wędrowne kino to przeżytek. Złote czasy kin stacjonarnych i ruchomych miały miejsce na świecie i w Polsce w środkowych dekadach

ubiegłego wieku. Kino objazdowe, instytucja stara z perspektywy rozwoju techniki, po okresie zaniku funkcjonuje doskonale również obecnie, w dwudziestym pierwszym wieku pełniąc te same funkcje: edukacyjną, rozrywkową, ludyczną, upowszechniającą, demokratyzującą i inne. W Polsce za tym zwrotem ku przeszłości stoją (oprócz mody – kina samochodowe i seanse w różnorodnych plenerach) czynniki natury ekonomiczno-społecznej, czyli nierównomiernie rozmieszczona oferta placówek kultury (związane z tym braki instytucjonalne i kadrowe oraz niedoinwestowanie ośrodków kultury). Ale także atrakcyjność „ruchomych przedsięwzięć” dla pewnej grupy odbiorców, swoisty głód żywej, współczesnej kultury.

W pierwszej dekadzie PRL ruchome kino stanowiły konieczność wynikającą ze zniszczeń wojennych. W miarę rozwoju instytucjonalnego zostały one wyparte z rynku, ale wzmożoną aktywnością wykazywały się wtedy filmowe kluby dyskusyjne. Miłośnicy kina organizowali w swoich miastach i wsiach spotkania z twórcami filmowymi, przeglądy ich dzieł. *Polska Światłoczuła* to projekt, który przypomina o tej tradycji funkcjonowania klubów filmowych poprzez spotkania i dyskusje widzów z filmowcami. Jednakże inicjatywa nie pochodzi od amatorów kina, ale od profesjonalistów, twórców polskiego kina. *Polska Światłoczuła* jako swego rodzaju instytucja kultury pełni różnorodne funkcje, takie jak: poznawcza, edukacyjna, upowszechniająca, partycypacyjna, rozrywkowa, kulturowa, prestiżowa. Natomiast nie realizuje najstarszej funkcji kina objazdowego: ekonomicznej. Podczas spotkań z filmowcami lokalne grupy społeczne uobecniają się, manifestują i konsolidują. Miejscowe świętowanie z kinem posiada wymiar jednostkowy i zbiorowy, przybierając różne postacie: od skromnych i kameralnych spotkań dla wtajemniczonych do celebrowanych, tłumnych uroczystości. Publiczność zaspokaja potrzeby estetyczne i towarzyskie, bez konieczności zaspokajania innych (jadło, napoje). Jakże odmiennie jawi się ta stara forma uczestnictwa kulturowego od nowej, eventowej, wypełnionej przesadnie bogatą konsumpcją.

Przypisy

¹ Zob. Marcin Adamczak, „Z DKF-u do multipleksu, czyli przeprowadzka X muzy,” w *Kino po kinie. Film w kulturze uczestniczącej*, red. Andrzej Gwóźdź (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010), 98–99.

² Zob. Katarzyna Citko, „Sytuacja odbiorcy w dobie ekspansji nowych mediów,” w *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. Sławoj Krzemień-Ojak (Białystok: Trans Humana, 1997), 284.

³ Na temat analizy funkcjonalnej *Polski Światłoczułej* autorka opublikowała tekst w dwóch publikacjach: Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, „Polska Światłoczuła – kino objazdowe i jego publiczność w XXI wieku,” w *Przyszłość kultury. Od diagnozy do prognozy*, red. Alicja Kisielewska, Andrzej Kisielewski, Monika Romanowska-Kostaszk (Białystok: Prymat, 2017), 185–202; Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, „Polska Światłoczuła. O podróży z kinem polskim,” w *Pogranicza literatury. Sztuka słowa w kontekście innych sztuk*, red. Agnieszka Kobjczyk (Warszawa: Frodo, 2016), 62–84.

⁴ Odwołano się tu do własnych obserwacji zwykłych oraz uczestniczących (jawnych i ukrytych) a także do 100 krótkich, nagranych rozmów z widzami na temat wrażeń filmowych oraz motywacji do uczestnictwa w seansie.

⁵ Claude Bertemes opisuje projekt rekonstrukcji kina jarmarcznego Crazy Cinématographe realizowanego w ramach przedsięwzięcia *Luksemburg i Wielki Region Luksemburga – Europejska Stolica Kultury 2007*. Autor z pozycji dyspozytywu jarmarkowego opisuje „eksperyment” zbliżenia się do historycznych warunków odbioru wczesnego kina przez publiczność. Zob. Claude Bertemes, „Cinématographe Reloaded. Uwagi na temat projektu kina jarmarkowego Crazy Cinématographe,” w *KIN top. Antologia wczesnego kina*, t. 2, red. Andrzej Dębski, Martin Loiperdinger (Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, 2016), 253–288.

⁶ Pierwszy raz uruchomiono kino samochodowe w 1933 r. w New Jersey w Camden. Za: <http://www.cladriteradio.com/tag/richard-hollingshead-jr/> (dostępny 01.12.2017).

⁷ Pierwszy pokaz na terenie fabryki Żerań FSO odbył się za sprawą Dariusza Krzysztofa Zawislaka oraz Rafała Wnuka.

⁸ Zob. <http://www.kinosamochodowe.pl/> (dostępny 08.05.2017).

⁹ Np. Kino samochodowe pod Narodowym (w 2014 r.), Wawer oraz Tor Wyścigów Konnych Służewiec (2016–2017), Port Łódź Ikea (2015–2016) i inne.

¹⁰ Firmy oferują dowolny, zamówiony przez zleceniodawcę repertuar np. <http://www.pokazyfilmowe.pl/>; <http://kinomobilne.pl/>; <http://wyswietlilm.pl/>; <http://kombinatfilmowy.pl/>; <http://kinokino.pl/> (dostępny 05.06.2018). Outdoor Cinema Kino Visa działa nieprzerwanie od 2008 roku obsługując festiwale, duże przedsięwzięcia, jak i inicjatywy na mniejszą skalę (także w małych miejscowościach). Zob. <http://outdoorcinema.pl/> (dostęp: 04.10.2019).

¹¹ Organizator Outdoor Cinema. Zob. https://kino.visa.pl/historia_kin (dostępny 08.05.2017).

¹² Np. Browar Perła oferuje takie wydarzenia w miastach: Warszawa, Łódź, Kielce, Opole, Katowice, Wrocław, Zwierzyniec, Opole, Kielce. Zob. <http://kinoperla.pl/> (dostęp: 04.06.2018).

¹³ W ramach pokazów w Łodzi w 2017 roku wyświetlono 72 filmy. Wśród nich znajdowały się zarówno utwory kina popularnego, współczesnego, artystycznego, komercyjnego, niszowego z różnych krajów, jak i obrazy posiadające status dzieł kultowych. Lista tytułów zob. <http://lodz.eska.pl/poznaj-miasto/polowka-2017-w-lodzi-czyli-kino-plenerowe-miejsca-program-filmy/485535> (dostępny 04.06.2018).

¹⁴ Przykładem takiego wsparcia fundacji był Przegląd Filmów Polskich 2007 i 2008 roku w Lublinie w Zakonie Dominikanów, gdzie odbywały się nie tylko seanse, ale także dyskusje i spotkania z twórcami (reżyserzy, aktorzy) przez cztery kolejne niedziele w maju.

¹⁵ Zakup sprzętu został sfinansowany w połowie przez Polski Instytut Sztuki Filmowej, co zobowiązuje Bolesława Drohomireckiego do zorganizowania rocznie 300 projekcji filmowych, gdzie 18–25 proc. repertuaru powinny stanowić filmy polskie. Bilety kosztują około 60–65 proc. ceny sprzedaży komercyjnych sieci kinowych. Z wpływów pokrywane są nakłady na dystrybucję, wynajem sal i wynagrodzenie obsługi. Kino objazdowe realizuje pokazy premier filmowych, maratony filmowe (zróżnicowany repertuar) a także projekcje w 3D. Zob. <http://www.nto.pl/wiadomosci/glubczyce/art/4655844,w-glubczycach-znowu-mozna-ogladac-filmy-nawet-premiery-kinowe,id,t.html#!>; <http://www.nto.pl/wiadomosci/opolskie/art/4648726,objazdowe-kino-rusza-na-opolszczyznie,id,t.html>; <http://www.film.opole.pl/> (dostępny 12.05.2017).

¹⁶ Funkcjonuje od września 2010 r. Zob. <http://www.film.opole.pl/> (dostępny 08.05.2017).

¹⁷ W ramach dwóch edycji Festiwalu Kinobus w latach 2017 i 2018 w ciągu trzech dni pod koniec sierpnia uczestnicy odwiedzili kilkanaście miejscowości, w których działają lub dawniej funkcjonowały kina oraz lokalne muzea. Poznawali również historie zamkniętych i działających kin, a także filmową tradycję uzdrowisk, spotykali się z byłymi i obecnymi pracownikami kin, działaczami DKF-ów, znawcami filmowej historii regionu. W tym czasie mieli okazję oglądać projekcje filmowe w kinach i w plenerze. Koszt udziału w tym wydarzeniu wynosił 170 zł. Trzecia edycja (2019) nie odbyła się. Czytaj więcej: <http://kinobus.pl/> (dostępny 28.07.2019).

¹⁸ Eugène Dupont 14 listopada 1896 roku w Krakowie w Teatrze Miejskim zaprezentował dwanaście filmów braci Augusta i Ludwika Lumière.

¹⁹ Por. Małgorzata Hendrykowska, „Zanim wybudowano kinematograf... Prezentacje filmowe na ziemiach polskich w latach 1896–1908,” w *KINtop. Antologia wczesnego kina*, t. 2, red. Andrzej Dębski, Martin Loiperdinger (Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, 2016), 358–359.

²⁰ Podczas wyświetlania kinematografu w 1907 r. w zaborze austriackim na ekranie pojawiły się nie tylko reklamy towarów i usług, ale także informacja o rozwiązaniu rosyjskiej Dumy. Należy pamiętać, że poziom analfabetyzmu był znaczny, ale w po-

szczególnych zaborach i miastach kształtował się różnorodnie. Odmienna sytuacja dotyczyła także cenzury w trzech zaborach. Na ziemiach polskich odbiór tych samych, wyświetlanych obrazów był niejednorodny. Zob. Hendrykowska, „Zanim wybudowano kinematograf...”, 362–374.

²¹ Zob. Andrzej Urbańczyk, *Cyrk Edison. Pierwsze kino Krakowa 1906–1912* (Kraków: Krakowski Dom Kultury Centrum Sztuki Filmowej, 1985), 15–25.

²² Ibidem, 364–368.

²³ Na przykład repertuar Gabinetu Iluzji (1899) braci Krzemińskich w Łodzi wyczerpał się dla odbiorców po trzech miesiącach, co powodowało częstą zmianę adresu iluzjonu w obrębie miasta. Krzemińscy w 1902 roku dysponowali już dwoma kompletami projekcyjnymi i jeździli z seansami objazdowymi po ziemiach polskich, a od 1905 r. do Rosji.

²⁴ Za: <https://uml.lodz.pl/czas-wolny/turystyka/trasy-turystyczne/> (dostępny 06.06.2018).

²⁵ Marcin Adamczak, op. cit., s. 100.

²⁶ W Krakowie od 1906 r. na stałe w drewnianej „budzie” działało kino Cyrk Edison.

²⁷ Hendrykowska, „Zanim wybudowano kinematograf...”, 377.

²⁸ Według dostępnych źródeł najstarsze amerykańskie kino stałe znajdowało się w Pittsburghu (1905). Za: <http://www.post-gazette.com/ae/movies/2005/06/19/You-saw-it-here-first-Pittsburgh-s-Nickelodeon-introduced-the-moving-picture-theater-to-the-masses-in-1905/stories/200506190169> (dostępny 12.10.2017).

²⁹ Łukasz Plesnar, hasło: nickelodeon w: *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski (Kraków: Wyd. Biały Kruk, 2010), 674.

³⁰ Hendrykowska, „Zanim wybudowano kinematograf...”, 343.

³¹ Ponadto warto dodać, że poziom analfabetyzmu w zaborach kształtował się różnorodnie. Zob. Tadeusz Łepkowski, *Słownik historii Polski* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1973), 5; Cezary Kukło, Juliusz Łukasiewicz, Cecylia Leszczyńska, red. *Historia Polski w liczbach* (Warszawa: GUS, 2014), 124. Por. Alicja Helman, „Intelektualiści i służące. Pierwsze wyobrażenia o odbiorcach kina,” *Kultura Współczesna* 2 (1994): 5–15.

³² W chlubną tradycję wpisuje się działalność wędrownego kina oświatowego Iskra założonego w 1919 r. przez Konstantego i Wandę Wysockich w celu zapobiegania kulturowemu wykluczeniu i wynarodowieniu mieszkańców prowincji. Zob. Małgorzata Hendrykowska, „Miejsce kina w życiu kulturalnym Poznania (1919–1927),” *Kronika Miasta Poznania: kwartalnik poświęcony problematyce współczesnego Poznania* 1 (1986), <https://wbc.mabre.net/document/4941/magorzata.html> (dostępny 12.10.2017).

³³ Wedle Roczników Statystycznych z lat 1927–1938 liczba kin ruchomych wynosiła od 33 (1927 r.) do 36 (1938 r.). W 1929 r. działały w Polsce 183 kina objazdowe. O mankamentach ewidencji tego rodzaju instytucji szerzej: Zob. Edward Zajiček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*. Tom I. *Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896–1939* (Łódź: Wyd. PWSFTViT, 2015), 95–97.

³⁴ Zajiček, Ibidem, 175.

³⁵ W 1921 roku 35 proc. ludności polskiej powyżej 15 roku życia nie potrafiło czytać i pisać, a dekadę później – 23 proc. Na ziemiach dawnego zaboru rosyjskiego występował znacznie wyższy poziom analfabetyzmu niż w innych rejonach kraju, np. w 1931 r. Łódź zamieszkiwało 81,4 tys. analfabetów powyżej 10 roku życia, Warszawę – 98 tys., Poznań – 2,1 tys., Kraków – 9,2 tys. Dane sprzed II wojny światowej mówią o jednej piątej niepiśmiennej populacji (wprowadzono obowiązek powszechnej edukacji). Zob. Edward Szturm de Sztrem, *Mały Rocznik Statystyczny* (Warszawa: GUS, 1939), 38. Por. Cezary Kukło, Juliusz Łukasiewicz i Cecylia Leszczyńska, red. *Historia Polski w liczbach* (Warszawa: GUS, 2014), 190.

³⁶ Zajiček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*, 170–172.

³⁷ Na przestrzeni lat 1933–1938 liczba aparatów uległa podwojeniu (do 300 w 1938 r.). Zob. Edward Szturm de Sztrem, *Mały Rocznik Statystyczny*, 340.

³⁸ W roku szkolnym 1937/1938 placówki tego typu w kraju łącznie dysponowały 431 zestawami projekcyjnymi (lampami i kinematografami), z tego 119 znajdowało się w warszawskim okręgu szkolnym. Zob. Edward Szturm de Sztrem, *Mały Rocznik Statystyczny*, 337.

³⁹ Małgorzata Hendrykowska, red. *Kronika Kinematografii polskiej 1895–2011* (Poznań: Ars Nova, 2012), 167.

⁴⁰ Andrzej Gwóźdź, hasło: kino w: *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski (Kraków: Wyd. Biały Kruk, 2010), 495.

⁴¹ W latach pięćdziesiątych na rynku wydawniczym ukazało się wiele tekstów doszkalających personel techniczny związany z kinematografią (kursy korespondencyjne dla kinooperatorów, kinotechniczne poradniki i podręczniki dla właścicieli kin i świetlic kinowych).

⁴² Zob. Andrzej Krawczyk, „Ministerstwo Informacji i Propagandy 1944–1947,” *Kwartalnik Historii Prasy Polskiej* 2 (1986): 79.

⁴³ Szerzej o propagandowej funkcji kin objazdowych w 1946 r. na przykładzie okręgu warmińsko-mazurskiego Zob. Edward Miśło, „Wojewódzki Urząd Informacji i Propagandy w Olsztynie,” *Komunikaty Mazursko-Warmińskie* 1 (1981): 77–78.

⁴⁴ W 1949 r. rozwiązano Film Polski i utworzono Centralny Urząd Kinematografii, co wiązało się ze wzrostem centralizacji i ideologizacji produkcji filmowej.

⁴⁵ O okresie powojennym Ewa Gębicka pisała: „Dla wielu miłośników sztuki filmowej wędrownie ośrodki projekcji były wówczas jedyną szansą natychmiastowego zaspokojenia głodu kina. Jednakże działalność kin objazdowych w tamtych latach w istocie niewiele miała wspólnego z upowszechnianiem kultury filmowej”. Za: Ewa Gębicka, „Jeśli przyjeżdżacie z kinem to nie prowadźcie propagandy! Kina objazdowe w latach 1944–1947,” *Kwartalnik Filmowy* 4 (1993): 183–192.

⁴⁶ Częściej odbywały się projekcje filmów radzieckich niż polskich przedwojennych. Zachowane świadectwa odbiorców wskazują na negatywny stosunek do kinematografii ZSRR. Zob. Misilo, „Wojewódzki Urząd Informacji i Propagandy w Olsztynie,” 69–70.

⁴⁷ PKF była wydawana do 1994 r.

⁴⁸ Zob. Departament Statystyki Oświaty, Kultury i Spraw Socjalnych GUS, *Teatry, instytucje muzyczne, przedsiębiorstwa estradowe, cyrki i kina* (Warszawa: GUS, 1970). Por. Euzebiusz Basiński, Antoni Kupiec, red. *Kinematografia polska w cyfrach* (Warszawa: Naczelny Zarząd Kinematografii, 1957), 3–8.

⁴⁹ Szerzej na temat polityki kulturalnej wobec społecznego ruchu filmowego: Joanna Szczutkowska, *Polskie wczoraj i dziś. Polityka kulturalna PRL w dziedzinach kinematografii w latach 70.* (Bydgoszcz: Wyd. UKW, 2014), 67–85.

⁵⁰ Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku to w Polsce okres wzmożonej budowy nowych kin, sal widowiskowych, domów kultury (sal kinowych), świetlic itp.

⁵¹ Widzowie w kinach w mln w 1965 r.: 173,3; w 1970 r.: 137,6; w 1975: 140,8; w 1980 r.: 97,5; w 1984 r.: 127,6. Za: *Polska w liczbach* (Warszawa: GUS, 1976), 166; *Polska w liczbach* (Warszawa: GUS, 1985), 74.

⁵² Liczba ogólna kin w kraju w 1970 r. wynosiła 3285, w 1980 r. – 2228, w 1984 r. – 2061. Za: *Polska w liczbach*, (Warszawa: GUS, 1985), 74; Janusz Witkowski, red. *Polska 1989–2014* (Warszawa: GUS, 2014), 53.

⁵³ W 1960 r. połowa społeczeństwa w Polsce posiadała dostęp do telewizji. Zob. Jan Łoboda, „Rozwój telewizji w Polsce,” *Acta Universitatis Vratislaviensis* 191 (1973): 16.

⁵⁴ Por. Roman Włodek, hasło: kino polskie w: *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski (Kraków: Wyd. Biały Kruk, 2010), 753–755; Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty* (Katowice: Videograf, 2009), 566–574.

⁵⁵ W Europie w 1927 r. wyraźnie zaczęła dominować kinematografia amerykańska. W Polsce w 1923 r. wskaźnik importu filmów ze Stanów Zjednoczonych kształtował się na poziomie zaledwie 0,8 proc. ogółu filmów, zaś w 1927 r. wyniósł on 60 proc., a w innych krajach osiągnął poziom 90 proc. (rynkii Anglii, Holandii, Hiszpanii, Szwecji i Portugalii). Zob. Zajiček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*, 205–206. Zalecenia władz PRL z 1974 r. dotyczyły priorytetowego traktowania filmów socjalistycznych, ale z zasadą otwarcia na globalny dorobek filmowców z całego świata. Około 1970 r. 15 proc. rocznego repertuaru stanowiły filmy rodzime, 41 proc. z innych krajów socjalistycznych, 44 proc. z krajów kapitalistycznych. Z kolei w okresie 1974–1976 filmy polskie oglądało 40 proc. ogółu widzów, pod koniec dekady statystyki spadły do 20 proc. Zob.: Szczutkowska, *Polskie wczoraj i dziś*, 133–134.

⁵⁶ W stosunku do Stanów Zjednoczonych rozwój multipleksów (wiele sal kinowych) a następnie megapleksów (kilkanaście sal kinowych) rozpoczął się w kraju z dwudziestoletnim opóźnieniem.

⁵⁷ Zob. Elżbieta Tarkowska, red. *Zrozumieć biednego. O dawnej i obecnej biedzie* (Warszawa: Typografia, 2000), 54–59; Monika Popow, Piotr Kowzan, Małgorzata Zielińska, Magdalena Prusinowska, et. al., red. *Oblicza biedy we współczesnej Polsce* (Gdańsk: Doktoranckie Koło Naukowe, 2011), 30.

⁵⁸ Piotr Łysoń, opr., *Kultura w 2014* (Warszawa: GUS, 2015).

⁵⁹ Por. Magdalena Gwizdała, opr., *Komunikat z badań CBOS. Aktywności i doświadczenia Polaków w 2016 roku* (Warszawa: CBOS, 2017) i Marta Bożewicz, opr., *Aktywności i doświadczenia Polaków w 2018 roku* (Warszawa: CBOS, 2019).

⁶⁰ Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji podała, że Polacy w 2018 r. średnio spędzają 4 godziny i 17 minut dziennie przed telewizorem. Zob. Justyna, Reisner opr. *Informacja o widowni telewizyjnej w Polsce w 2018 roku* (Warszawa: Departament Monitoringu, 2019), 3. http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/_public/Portals/o/kontrola/program/tv/kwartalne/rynek-telewizyjny-w-2018-roku.pdf (dostępny 08.12.2019).

⁶¹ Ibidem.

⁶² Wedle raportu PwC *Wpływ zjawiska piractwa treści wideo na gospodarkę z 2014 r.* 90 proc. internautów korzystało z nielegalnych plików wideo w sieci, z tego 30–50 proc. płaci za te treści. W ciągu całego roku nastąpiło 400–500 mln odtworzeń filmów z nielegalnych źródeł. To 12 razy więcej niż liczba sprzedanych w 2013 roku biletów do kin i około 6–9 proc. budżetu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zob. https://www.pwc.pl/pl/publikacje/piractwo/analiza_wplywu_zjawiska_piractwa_tresci_wideo_na_gospodarke_w_polsce_raport_pwc.pdf (dostępny 08.05.2017).

⁶³ W 2010 roku liczba widzów w mln to 37,7; w 2014: 41,2; w 2015: 45,1. Za: *Polska w liczbach* (Warszawa: GUS, 2016), 20.

⁶⁴ W 2010 r. działało 438 kin – 1076 sal w kinach; w 2014 r. – 463 kin – 1243 sal; w 2015 r. – 444 kin – 1276 sal. Za: Ibidem.

⁶⁵ Iwona Kurz, Michał Bargielski, Anna Brzezińska-Czerska et al. *Raport. W małym kinie* (Warszawa: Obserwatorium Kultury, 2013), <http://wmalymkinie.pl/images/pdf/2012.pdf> (dostępny 08.05.2017).

⁶⁶ Ibidem, 4.

⁶⁷ Łysoń, *Kultura w 2014*, 139.

⁶⁸ Dorota Kędzierzawska w wywiadzie z początku lat dziewięćdziesiątych wspominała Film Polski, który organizował twórcom kina objazd po kraju z filmem (DKF-y, AKF-y). Zob. <http://film.onet.pl/artykuly-i-wywiady/dorota-kedzierzawska-trzeba-dopiecznac-nasze-kino/dwnhf> (dostępny 15.08.2017).

⁶⁹ Zob. Krzysztof Olechnicki, Tomasz Szlendak, *Nowe praktyki kulturowe Polaków* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017).

⁷⁰ Repertuar filmowy oraz lista gości dostępna jest na stronie fundacji: <http://www.polskaswiatloczula.pl/> (dostępny 04.10.2017).

⁷¹ Poprzez stronę: <http://www.polskaswiatloczula.pl/home/live/> (dostępny 04.10.2017).

⁷² Wedle deklaracji badanych 72 osoby traktowały wyjście na projekcję jak do kina.

⁷³ Ten wątek pojawił się w 6 krótkich wywiadach.

⁷⁴ Takich odpowiedzi udzieliło 21 osób.

⁷⁵ Niektóre wypowiedzi respondentów wprost odwoływały się do potrzeby towarzyszenia znajomym czy rodzinie w trakcie seansu i spotkania filmowego. Rozmówcy chętnie podkreślali towarzyski aspekt wydarzenia, zaszczyt uczestnictwa (wspólnoty, stowarzyszenia). Niekiedy obecność postrzegano jako swoisty obowiązek wobec organizatorów, animatorów. W trakcie rozmów gości z publicznością a także po spotkaniu również manifestowała się dążność jednostek do integracji z własną społecznością lokalną, grupą zawodową (nauczyciele, dziennikarze, społecznicy, miejscowi władarze) czy grupą społeczną (młodzież licealna, członkowie stowarzyszeń i inne).

⁷⁶ Istotne jest tu wyrażanie subiektywnych jak i środowiskowych opinii, emocji i ocen odnośnie kultury filmowej a także nawiązywanie i podtrzymywanie kontaktów społecznych.

Bibliografia

Adamczak, Marcin. „Z DKF-u do multipleksu, czyli przeprowadzka X muzy.” W *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. Andrzej Gwóźdź, 85–117. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.

Basiński Euzebiusz, Antoni Kupiec, red. *Kinematografia polska w cyfrach*. Warszawa: Naczelny Zarząd Kinematografii, 1957.

Citko, Katarzyna. „Sytuacja odbiorcy w dobie ekspansji nowych mediów.” W *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. Sławoj Krzemień-Ojak, 283–291. Białystok: Trans Humana, 1997.

Departament Statystyki Oświaty, Kultury i Spraw Socjalnych GUS. *Teatry, instytucje muzyczne, przedsiębiorstwa estradowe, cyrki i kina*. Warszawa: GUS, 1970.

Dębski, Andrzej, Martin Loiperdinger, red. *KINtop. Antologia wczesnego kina*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, 2016.

Draguła, Sławomir. „W Głubczycach znowu można oglądać filmy. Nawet premiery kinowe!” *Nowa Trybuna Opolska*. Dostępny 12.05.2017. <http://www.nto.pl/wiadomosci/glubczyce/art/4655844,w-glubczycach-znowu-mozna-ogladac-filmy-nawet-premiery-kinowe,id,t.html#!>.

Gębicka, Ewa. „Jeśli przyjeżdżacie z kinem, to nie prowadźcie propagandy! Kina objazdowe w latach 1944–1947.” *Kwartalnik Filmowy* 4 (1993): 183–192.

Gwizdała, Magdalena, opr. *Komunikat z badań CBOS. Aktywności i doświadczenia Polaków w 2016 roku*. Warszawa: CBOS, 2017.

Helman, Alicja. „Intelektualiści i służące. Pierwsze wyobrażenia o odbiorcach kina.” *Kultura Współczesna* 2 (1994): 5–15.

Hendrykowska, Małgorzata. „Miejsce kina w życiu kulturalnym Poznania (1919–1927).” *Kronika Miasta Poznania: kwartalnik poświęcony problematyce współczesnego Poznania* 1 (1986). Dostępny 12.10.2017. <https://wbc.macbre.net/document/4941/magorzata.html>.

Hendrykowska, Małgorzata, red. *Kronika Kinematografii polskiej 1895–2011*. Poznań: Ars Nova, 2012.

Hendrykowska, Małgorzata. *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci*. Poznań: Oficyna Wydawnicza Book Service, 1993.

Kędzierszawska, Dorota. „Dorota Kędzierszawska: trzeba dopieszczać nasze kino.” Rozm. przepr. Dominika Kaszuba. Dostępny 15.08.2017. <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/dorota-kedzierszawska-trzeba-dopieszczac-nasze-kino/5g59f67>.

Krawczyk, Andrzej. „Ministerstwo Informacji i Propagandy 1944–1947.” *Kwartalnik Historii Prasy Polskiej* 2 (1986): 65–84.

Kukło, Cezary, Juliusz Łukasiewicz i Cecylia Leszczyńska, red. *Historia Polski w liczbach*. Warszawa: GUS, 2014.

Kurz, Iwona, Michał Bargielski, Anna Brzezińska-Czerska et al. *Raport. W małym kinie*. Warszawa: Obserwatorium Kultury, 2013. Dostępny 08.05.2017. <http://wmalymkinie.pl/images/pdf/2012.pdf>.

Lis, Piotr. „Objazdówki i ruchomiacy.” *Przegląd Lubański*. Dostępny 12.02.2014. <http://www.lubanski.eu/?p=13252>.

Lubelski, Tadeusz, red. *Encyklopedia kina*. Kraków: Wyd. Biały Kruk, 2010.

Lubelski, Tadeusz. *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice: Videograf, 2009.

Łepkowski, Tadeusz. *Słownik historii Polski*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1973.

Łoboda, Jan. „Rozwój telewizji w Polsce.” *Acta Universitatis Wratislaviensis* 191 (1973).

Łysoń, Piotr, kier. *Kultura w 2014*. Warszawa: GUS, 2015.

Mculty, Timothy. “You saw it here first: Pittsburgh’s Nickelodeon introduced the moving picture theater to the masses in 1905.” *Pittsburgh Post-Gazette*. Dostępny 12.10.2017. <http://www.post-gazette.com/ae/movies/2005/06/19/You-saw-it-here-first-Pittsburgh-s-Nickelodeon-introduced-the-moving-picture-theater-to-the-masses-in-1905/stories/200506190169>.

Reisner, Justyna, opr. *Informacja o widowni telewizyjnej w Polsce w 2018 roku*. Warszawa: Departament Monitoringu, 2019. Dostępny 08.12.2019. http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/_public/Portals/o/kontrola/program/tv/kwartalne/rynek-telewizyjny-w-2018-roku.pdf.

- Misiło, Eugeniusz. „Wojewódzki Urząd Informacji i Propagandy w Olsztynie.” *Komunikaty Mazursko-Warmińskie* 1 (1981): 55–85.
- Olechnicki, Krzysztof, Tomasz Szlendak. *Nowe praktyki kulturowe Polaków*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017.
- Polska w liczbach*. Warszawa: GUS, 2016.
- Polska w liczbach*. Warszawa: GUS, 1976.
- Polska w liczbach*. Warszawa: GUS, 1985.
- Popow, Monika, Piotr Kowzan, Małgorzata Zielińska i Magdalena Prusinowska, et. al., red. *Oblicza biedy we współczesnej Polsce*. Gdańsk: Doktoranckie Koło Naukowe, 2011.
- Redakcja Nowej Trybuny Opolskiej. „Objazdowe kino rusza na Opolszczyźnie.” *Nowa Trybuna Opolska*. Dostępny 12.05.2017. <http://www.nto.pl/wiadomosci/opolskie/art/4648726,objazdowe-kino-rusza-na-opolszczyznie,id,t.html>.
- Szczutkowska, Joanna. *Polskie wczoraj i dziś. Polityka kulturalna PRL w dziedzinach kinematografii w latach 70*. Bydgoszcz: Wyd. UKW, 2014.
- Szturm de Sztrem, Edward. *Mały Rocznik Statystyczny*. Warszawa: GUS, 1939.
- Tarkowska, Elżbieta, red. *Zrozumieć biednego. O dawnej i obecnej biedzie*. Warszawa: Typografia, 2000.
- Urbańczyk, Andrzej. *Cyrk Edison – pierwsze kino Krakowa*. Kraków: Krakowski Dom Kultury Centrum Sztuki Filmowej, 1985.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. „Polska Światłoczuła – kino objazdowe i jego publiczność w XXI wieku.” W *Przyszłość kultury. Od diagnozy do prognozy*, red. Alicja Kisielewska, Andrzej Kisielewski, Monika Romanowska-Kostaszuk, 185–202. Białystok: Prymat, 2017.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. „Polska Światłoczuła. O podróży z kinem polskim.” W *Pogranicza literatury. Sztuka słowa w kontekście innych sztuk*, red. Agnieszka Kобрzycka, 62–84. Warszawa: Frodo, 2016.
- Witkowski, Janusz, red. *Polska 1989–2014*. Warszawa: GUS, 2014.
- Włodek, Roman. Hasło: „kino polskie.” W *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, 753–755. Kraków: Wyd. Biały Kruk, 2010.
- Zajíček, Edward. *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*. Tom I. *Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896–1939*. Łódź: Wyd. PWSFTViT, 2015.
- Źródła internetowe:
- <http://kinobus.pl/> (dostępny 28.07.2019).
- <http://lodz.eska.pl/poznaj-miasto/polowka-2017-w-lodzi-czyli-kino-plenerowe-miejsca-program-filmy/485535> (dostępny 04.06.2018).
- <http://outdoorcinema.pl/> (dostępny 04.10.2019).
- <http://www.cladriteradio.com/tag/richard-hollingshead-jr/> (dostępny 01.12.2017).
- <http://www.film.opole.pl/> (dostępny 28.05.2017).
- <http://www.kinosamochodowe.pl/> (dostępny 08.09.2017).
- <http://www.pgenarodowy.pl/aktualnosci/3107,kino-samochodowe-pod-narodowym> (dostępny 08.09.2017).
- <http://www.pokazyfilmowe.pl/>; <http://kinomobilne.pl/>; <http://wyswietlfilm.pl/>; <http://kombinatfilmowy.pl/>; <http://kinokino.pl/> (dostępny 05.06.2018).
- <http://www.polskaswiatloczuła.pl/> (dostępny 04.10.2017).
- <https://americanica.wordpress.com/2014/08/19/kieruj-sie-do-kina/> (dostępny 08.09.2017).
- https://kino.visa.pl/historia_kin (dostępny 08.05.2017).
- <https://uml.lodz.pl/czas-wolny/turystyka/trasy-turystyczne/> (dostępny 06.06.2018).
- https://www.pwc.pl/pl/publikacje/piractwo/analiza_wplywu_zjawiska_piractwa_tresci_wideo_na_gospodarke_w_polsce_raport_pwc.pdf (dostępny 08.05.2017).

Marta MIASKOWSKA

Politechnika Łódzka

OBRAZY RZECZYWISTOŚCI W KULTURZE 2.0

NOWA PERSPEKTYWA OBSERWACJI W TWÓRCZOŚCI
JÓZEFA ROBAKOWSKIEGO

Od około pół wieku Józef Robakowski zajmuje się obrazami rzeczywistości. Jako artysta usytuowany głównie między filmem i fotografią we wszystkich swoich pracach niezmiennie odbija rzeczywistość. Co sam zresztą potwierdza, mówiąc o sobie: „jestem fanatykiem obserwacji” lub „moją partyturą jest rzeczywistość.”

Przez wszystkie lata twórczości Robakowski jest wierny swoim narzędziom pracy i częstokroć odwołuje się do napięć społeczno-politycznych, przy czym bohaterami jego nagrań są przeważnie zwykli ludzie – obywatele tego kraju. Za przykład niech posłuży film *Z mojego okna*, do którego autor nagrywał materiały przez 20 lat (1978–1999). Robakowski z bezpiecznej odległości, z okna swojego mieszkania na dziewiątym piętrze łódzkiego Manhattanu obserwował wszystko, co działo się w zasięgu wzroku. Rejestrował niby zwykłe sytuacje i zwykłych bohaterów: żonę Małgosię, która zaparkowała auto w niedozwolonym miejscu, sąsiada, który „macha radośnie balonikiem,” czy samochód pana Z. Rzeczywistość ta w pierwszej części filmu jest jednak oglądana przez pryzmat ustroju socjalistycznego w czasach, kiedy weryfikowana była poprawność polityczna, a inwigilacja nikogo nie dziwiła. Małgosię za chwilę zatrzyma tajna policja, sąsiad paraduje w pochodzie pierw-

szomajowym, demonstrując poparcie polityczne dla partii, a danych pana Z. nie wolno ujawniać, żeby nie stracić nielegalnych dostaw mięsa.¹

We współczesnych realizacjach Robakowski nadal przygląda się codziennemu życiu, nie traci wrażliwości na losy społeczeństwa. Od lat siedemdziesiątych zmienił się jednak otaczający go świat i zmieniła perspektywa jego obserwacji. Dotychczas autor obserwował świat bezpośrednio z ulicy, z wieży, ze swego okna. Teraz jego oknem staje się monitor komputera. Wraz ze zmianą perspektywy obserwacji artysta może wejść w samo centrum interesujących go konfliktów i przyglądać się już nie tylko obywatelom, na których te napięcia mają wpływ, lecz również sprawcom tych konfliktów.

Mimo że Robakowski korzysta z internetu i komputera, jego dokumentacja nie polega na zapisywaniu wybranych elementów na dysku komputerowym. Twórca nie kopiuje obrazów ze swojego monitora, nie pobiera też filmów w formie plików elektronicznych, ale nadal do rejestracji wykorzystuje kamerę i aparat fotograficzny. Ustawia je naprzeciw monitora i nagrywa oraz fotografuje sytuację przeglądania swojego konta na Facebooku. Zarejestrowane materiały mają więc znamiona dokumentalne, często obraz za-

drży, nieraz widać pasek playera odtwarzającego nagranie czy fragment wyświetlanej strony.

Podobną metodę, rejestrowanie obrazu z ekranu, artysta stosował w relacji z telewizją, kiedy w 1982 roku zarejestrował czterogodziną relację z pogrzebu Breżniewa, prezentowaną później w przyspieszeniu jako dziesięciominutowy film *Pogrzeb Breżniewa*. Wówczas jednak Robakowski ingerował w zapożyczony obraz, bo skrótowa formuła była pewnego rodzaju karykaturą relacjonowanego zdarzenia. Obecne zapożyczania z ekranu komputera nie są przez autora modyfikowane, a sam twórca nazywa stworzoną w ten sposób kolekcję „dokumentacją.”

Rewolucja w sferze mediów oraz Web 2.0, czyli nowy nurt w przestrzeni online, który zrewolucjonizował sposób funkcjonowania stron i portali internetowych, czyniąc interaktywność i łatwy kontakt użytkowników nadrzędną ich funkcją, dały początek nowej kulturze. Klasyczne media nadawcze, z jakimi wcześniej eksperymentował Robakowski (telewizja), mają ściśle określony tryb przepływu danych oraz jasny podział na nadawcę i odbiorcę. Media społecznościowe funkcjonują zupełnie inaczej. Stanowią inny system komunikacji. Zasadniczą różnicę stanowi czas i przestrzeń nadawania, ale też fakt, że zamiast nadawców i odbiorców treści, jak to ma miejsce w przypadku telewizji, w mediach społecznościowych funkcjonują użytkownicy.

Wielka rewolucja internetu miała zdemokratyzować środowisko mediów i ekspertów tak, aby perspektywa obiegu informacji stała się globalna, aby dążyć do prawdy poprzez rozszerzenie spektrum twórców i opiniodawców. W konsekwencji diametralnie zmienił się stosunek do autorstwa, które w sieci jest na ogół trudne do potwierdzenia. W dobie Web 2.0 granica między autorem a odbiorcą została zatarta, więc trudno odróżnić, kto jest czytelnikiem, a kto pisarzem; co jest sztuką, a co produktem; kto jest amatorem, a kto ekspertem. Andrew Keen, krytyk zjawiska Web 2.0, który analizuje je od momentu jego powstania, wysuwa wręcz katastroficzną tezę, jakoby w wyniku tej rewolucji wraz ze zniszczeniem kulturowych strażników (to np. krytycy, dziennikarze, redaktorzy, muzycy, filmowcy) zniszczona została sama kultura.² Czy jednak tak radykalne

twierdzenia na temat kultury w środowisku online nie są wynikiem tego, że łatwiej jest obarczać winą za niedoskonałości nową formułą medium, niż rozpocząć proces zmian w sferze twórczego poruszania się po sieci? W końcu rozpędzona machina, która stworzyła nową wersję użytkownika internetu: mającego znacząco większy wpływ na obieg informacji niż dotychczas, mogącego opiniować innych oraz dzielić się informacjami i danymi, będącego twórcą lub współtwórcą tych danych i informacji – po prostu o znacznie ważniejszym niż dotąd statusie, wydaje się już nie do zatrzymania.

Tym samym na bazie nowych narzędzi (komputer, internet, media społecznościowe) powstała nowa kultura 2.0, w której przesunięta została granica między tym, co profesjonalne, zarezerwowane dla wybranych grup społecznych, a tym, co amatorskie. Tworzenie nie jest już tylko domeną artystów, których do tej pory uważano za twórców kultury. Aktywność wizualna w sferze nowych mediów przybrała różne formy, a jedną z najbardziej popularnych, szczególnie wśród amatorów, stało się tworzenie memów i remiksów.³ Aktywni użytkownicy mediów społecznościowych, którym smartfony pomagają być niemal cały czas online, wytworzyli trend dokumentalnego rejestrowania wszystkich interesujących ich zjawisk i dzielenia się nimi na swoich profilach lub w grupach tematycznych.

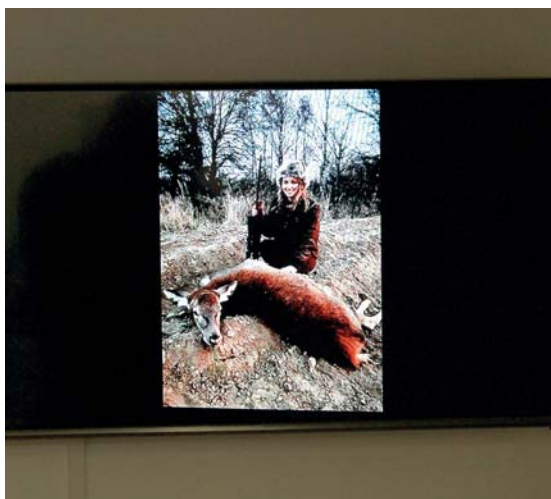
Robakowski twierdzi, że to jest dobrze znany mu mechanizm, kiedy w środowisku nieartystycznym pojawiają się nowe twórcze jednostki, których status artystyczny zostanie potwierdzony dopiero z czasem. Nowe medium, jakim są media społecznościowe, daje pewnego rodzaju wolność, której nie potrafią wykorzystać współcześni artyści. Wobec ich bezradności artystami tych czasów stają się użytkownicy Facebooka.⁴

Robakowski postanowił obserwować i dokumentować kulturę 2.0. Systematycznie od 2016 roku śledził sferę obrazową mediów społecznościowych (głównie Facebooka). Poza skrolowaniem i rejestrowaniem materiału przeglądał, wybierał najpopularniejsze, najczęściej się pojawiające obrazy i nagrania, grupował je tematycznie i archiwizował. Szybko okazało się, że na facebookowym profilu artysty pojawiało się najwięcej materiałów komentujących konflikty









społeczno-polityczne, szczególnie te związane ze zmianą obozu rządzącego w Polsce oraz znaczącą w tym kontekście rolę instytucji Kościoła polskiego. Właśnie te zagadnienia stały się osią gromadzonej dokumentacji.

W 2018 roku Robakowski postanowił zaprezentować publiczności część zebranych materiałów, ale propozycja, którą składał różnym galeriom, była odrzucana. Większość instytucji bała się podjąć ryzyko wystawienia ekspozycji, która prawdopodobnie okazałaby się niepoprawna politycznie. W czasach, kiedy wiele się mówi o politycznym obsadzaniu stanowisk również w instytucjach kultury i ogólnie o tym, że władza państwowa trzyma pieczę nad aktywnością kulturalną, nikt nie chciał ryzykować. Podobnej sytuacji doświadczył Robakowski, kiedy chciał wydać zbiór udokumentowanych memów. Żaden grafik i żadna drukarnia, w obawie przed konsekwencjami ze strony władzy, nie chcieli przyjąć zlecenia, a kiedy wreszcie udało się opublikować album, to na jego okładce nie umieszczono nazwy wydawcy.

Pierwszą galerią, która odważyła się na wystawienie kontrowersyjnej dokumentacji, było Centrum Kulturalne RYBA w Łodzi, które 8 czerwca 2018 roku otworzyło ekspozycję Robakowskiego pod tytułem *Krew Facebooka*. Mimo że prezentowana wówczas fragmentarycznie dokumentacja nie miała jeszcze tak usystematyzowanego kształtu, to od tego czasu zaczęła zyskiwać na popularności. Zaraz po wystawie autor został zaproszony do współpracy przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i wygłosił wykład na temat tej kolekcji w Departamencie Obecności. Faktycznie jednak dokumentacja Robakowskiego zaczęła się krystalizować, nabierać formalnej przejrzystości, kiedy kuratorem cyklu została Bożena Czubak, prezes Fundacji Profile w Warszawie. Z ramienia fundacji zebrana dokumentacja, gromadzona przez autora w latach 2016–2019, już pod tytułem *Co jeszcze może się wydarzyć* została zgłoszona w konkursie, którego zwycięzca miał wziąć udział w tegorocznym Biennale w Wenecji i zagospodarować Pawilon Polski, należący do rządu polskiego.⁵

Chociaż dokumentacja Robakowskiego nie wygrała konkursu, to ekspozycja została wystawiona w prywatnej galerii weneckiej MAK

Gallery, gdzie można było ją oglądać przez miesiąc od 5 maja 2019 roku, czyli niemal równolegle z pierwszym miesiącem ekspozycji konkursowych La Biennale di Venezia. Tymczasem w Pawilonie Polskim prezentowana była rzeźba samolotu pt. *Lot* autorstwa Romana Stańczaka.

Dokumentacja Józefa Robakowskiego, ułożona w ekspozycję pt. *Co jeszcze może się wydarzyć*, której kuratorami byli Bożena Czubak oraz Fabio Cavallucci została też wystawiona w Polsce w galerii Fundacji Profile 23 maja 2019 roku. Prezentowana w Warszawie ekspozycja zajmowała główną salę galerii i niewielką wnękę z jednym tylko monitorem, celowo ukrytym w ustronnym miejscu. Salę centralną wypełniały stanowiska multimedialne, każde składające się z biurka, monitora i krzesła. Wyglądały one trochę jak miejsce pracy autora, gdzie zasiadał „wyglądać przez swoje okno,” ale też w takiej liczbie przypominały niefunkcjonujące już kafejki internetowe, w których można było skorzystać z dostępu do internetu. Różnica polegała na tym, że użytkownikiem każdego stanowiska był Robakowski, a zwiedzający mogli podglądać rzeczywistość przez jego profil. Ponad monitorami w całym pomieszczeniu wisiały na ścianach fotografie uwieczniające protesty i manifestacje, jakie w ostatnich czasach przetoczyły się przez Polskę. Wydruki zostały celowo umieszczone na wysokości wzroku osoby stojącej, w podłużnych ciągach, więc przy większej grupie zwiedzających, szczególnie podczas wernisażu, goście zdawali się mieszać z tłumem uchwyconym na fotografiach, potęgując i ożywiając wrażenie protestu.

Na stanowiskach multimedialnych w dużej sali zaprezentowanych zostało jedenaście cykli wideo lub pokazów slajdów (slajd show). Pozostały element ekspozycji to jedno stanowisko analogowe – stół, na którym wyłożono do przeglądania dwie księgi (*f1* i *f2*), a dokładnie albumy zbierające memy i remiksy, których bohaterami zostali frontmeni prawicowej sceny politycznej. Prześmiewcze wizerunki polityków Prawa i Sprawiedliwości z Jarosławem Kaczyńskim, Andrzejem Dudą, Antonim Macierewiczem i Bartłomiejem Misiewiczem na czele, wkomponowane w symboliczne obrazy przywodzące na myśl ich najmniej chlubne afery medialne, przywary czy po prostu

skojarzenia tematyczne popularnych problemów polityczno-społecznych, stanowiły jeden z wielu satyrycznych wątków wystawy.

Poza analogowymi albumami już tylko jedna praca wywołać mogła uśmiech na twarzy, a dokładnie kontynuacja memów i remiksów, tyle że w formie multimedialnej. Na jednym ze stanowisk z monitorami wyświetlał się kilkuminutowy slajd show, w którym oprócz ukazania satyrycznych wizerunków artysta przytaczał również nieco bardziej wyrafinowane, ale wciąż zabawne komentarze na temat partii rządzącej. Niektóre z nich obnażały prostackie cechy politycznej prawicy, inne sięgały do wielkich dzieł malarskich, żeby wykorzystać wymowny i znany przekaz ich symboliki w połączeniu z wkomponowanymi twarzami prawicowej elity lub hierarchów polskiego Kościoła katolickiego.

Pozostałych dziesięć stanowisk multimedialnych w sali centralnej nie miało już nic wspólnego z żartem i satyrą. Oglądanie każdej projekcji, do której można było przysiąść się na kilka minut, mogło jedynie pogłębić uczucie wstrętu, złości, smutku, wstydu, zażenowania, niedowierzania, pogardy etc. Wydawać by się mogło, że wszystkie te obrazy w formie nagrań, postów czy komentarzy widzieliśmy już na swoich profilach w mediach społecznościowych, ale dopiero wyselekcjonowane i zestawione obok siebie stworzyły nieznośny obraz, wielką dawkę negatywnych emocji, które wzbierały w widzach, w niektórych bohaterach prezentowanych nagrań, w osobach wykluczonych społecznie, do których adresowano wiele z tych okrutnych komunikatów umieszczonych w mediach.

Stanowiska komputerowe nie miały wytyczonej kolejności oglądania, można było przemieszczać się między nimi dowolnie, nie zaburzając narracji. Robakowski nie wskazał żadnej ścieżki, tylko raczej wrzucił zwiedzających na głęboką wodę czy też – takie określenie wydaje się trafniejsze – do cuchnącego szamba, które nie jest tak straszne, kiedy dawkujemy je sobie stopniowo, skrolując główną tablicę Facebooka, ale staje się nie do wytrzymania w takiej ilości naraz.

Po obejrzeniu wszystkich projekcji można by ten zbiór pogrupować i ułożyć w pewien ciąg przyczynowo-skutkowy. Kilka cykli prezen-

wało powody wszystkich napięć polityczno-społecznych, wskazując ich źródło w grupie samych polityków i kleru; kolejne ukazywały reakcje społeczne na te odgórne postawy; a ostatnia grupa projekcji przedstawiała smutne skutki, do których doprowadziła obecna polityka.

Zarzewiem wszelkich konfliktów polityczno-społecznych, co udokumentował Robakowski, wydała się grupa polityków i kler jako ich koło napędowe. Na jednym ze stanowisk autor zebrał medialne wypowiedzi przedstawicieli władzy lub kandydatów do polityki, którzy podsycali uprzedzenia do mniejszości i wzbudzali strach przed „obcymi.” To ludzie, którzy mimo swojej pozycji wyraźnie zapomnieli o etyce i kulturze. Na przykład pewien senator w swoim przemówieniu na temat uchodźców oświadczał, że w jego ocenie to „syf, kiła i mogiła. Tych ludzi nie da się ucywilizować,” a polityk Michał Kamiński obrażał osoby homoseksualne, nazywając je „pedałami.” W tym samym cyklu autor umieścił wypowiedź Macieja Modzelewskiego podającego się za regenta Królestwa Polskiego, którego królem jest Jezus Chrystus. Kanał Modzelewskiego bił swego czasu rekordy popularności. Z jednej strony stał się przedmiotem „beki,” z drugiej jednak, kiedy fragmenty jego wypowiedzi pojawiały się w mediach społecznościowych na jednej tablicy pośród wypowiedzi wymienianych wyżej polityków, jego przekaz nie wydawał się tak bardzo abstrakcyjny. W końcu politycy prawicowi często pokazują się w otoczeniu hierarchów Kościoła, a uroczystość intronizacji Jezusa Chrystusa na króla Polski, która odbyła się w Łagiewnikach w 2016 roku, oraz coroczne obchody jej jubileuszu zaszczytali wszyscy prominenci władzy z prezydentem na czele.

W kolejnych cyklach zebranych nagrań Robakowski obnażał kondycję polskiego Kościoła katolickiego i jego spójność z prawicową linią polityczną, o czym świadczą wypowiedzi i czyny w podobnym tonie co słowa przytaczanych wcześniej polityków: ksiądz z Krakowa proponujący wrócić do średnio-wiecznych metod i palić homoseksualistów, ponieważ według niego „to choroba, z którą trzeba walczyć;” ksiądz Rydzyk odbierający od swych zwolenników koperty, w zamian za co wita się z nimi, wręcza książki, raz po raz przyjmując usługę pocalkunków w dłoń. Z kolei przerażający obrazek rasistow-

skich zachowań z Kościołem w tle pokazały nagrania z sądu nad Judaszem, który miał miejsce w Pruchniku. Mimo że w oficjalnych komunikatach Kościół nie przyznawał się do uczestnictwa w tym wydarzeniu, to jednak inicjatywa ta wiązała się z religijnymi obchodami Wielkiego Piątku, w ramach których miejscowi przeciągnęli przez miasto, symbolicznie zmaltretowali i spalili pod lokalną plebanią wielką kukłę Żyda. Na wulgarnym nagraniu mężczyźni zjadają okładają kukłę wielkimi drągami, a kiedy już są zmęczeni, pozwalają dzieciom kontynuować swoje dzieło. Szczególnie te dzieci, które jak wściekle psy spuszczone z łańcucha rzucają się na kukłę, ku ucieśze obserwujących dorosłych, były niewymownie przykrym obrazem.

Do tej części zebranych nagrań należy zaliczyć jeszcze przypadek niezwiązany z politykami ani Kościołem, ale również obnażający popularne w mediach społecznościowych posty zwracające uwagę na nadużywanie władzy. Przytoczone zostało nagranie z aresztowania Igora Stachowiaka, niewinnego człowieka, który został z kimś pomyłony, a ostatecznie zmarł w czasie przetrzymywania przez policję.

Tych kilka cykli dokumentacji pokazało władze, czyli polityków, Kościół i organy ścigania, jako prowodyrów rosnącej nienawiści i nietolerancji, a reakcje na nie można było zobaczyć w kolejnych materiałach.

Największą część prezentowanej dokumentacji stanowiły nagrania i posty uwieczniające najbardziej skrajne postawy społeczne, będące odpowiedzią na pełną hipokryzji narrację prowadzoną przez władzę wspólnie z polskim Kościołem. Z jednej strony można było zobaczyć fanatyczną przedstawicielkę Rycerzy Chrystusa Króla, która w specjalnych szatach wygłasza nauki Kościoła na przystanku tramwajowym, lub przemówienie księdza z parafii Najświętszego Serca w Bydgoszczy, zapowiadającego zbawienie nawet dla osób skazanych na śmierć, bo „ten, kto się wypowiada przed karą śmierci, będzie zbawiony i pójdzie do nieba.” Z drugiej zaś strony pojawiły się postawy dalekie od miłosierdzia głoszonego przez Kościół, kiedy na przykład Polak w okrutnej tyradzie pod adresem ukraińskiego kierowcy Ubera wykrzykuje ze skrajną wściekłością: „jechać cię, ukraińska kurwo.”

Do tej samej grupy multimedialnych cykli zaliczyłabym powtarzający się w wielu nagraniach

obraz protestów i manifestacji. I to nie jeden i ten sam, ale za każdym razem inny: kobiety protestujące przeciw zaostrzeniu ustawy antyaborcyjnej, protestujący nauczyciele, manifestujący narodowcy, zamieszki w czasie pochodu Święta Niepodległości itd. Uświadamia to nam, ile to już razy za czasów rządów Prawa i Sprawiedliwości ludzie wychodzili na ulicę. A każdy z tych protestów podkreśla, jak bardzo nasze społeczeństwo jest podzielone, jak bardzo się radykalizujemy w obliczu polityki państwa i Kościoła. Przykro patrzeć na obraz szwadronów bojowo uzbrojonej policji, która wynosi siłą lub ciągnie za nogi protestujące na ulicy bezbronne kobiety czy starsze osoby. Wyglądało to tak, jakby przedstawiciele prawa wspierali narodowców, pokazanych w kolejnym nagraniu podczas prowadzonego przez prezydenta pochodu w Święto Niepodległości, wykrzykujących: „Co to za suki!”, „Wypierdalać!”, „Co za kurwy!?”

Wściekłość ta pojawiała się po obu stronach konfliktu. Robakowski zaprezentował także, jak w czasie obchodów siódmej rocznicy katastrofy smoleńskiej manifestujący tłum Obywateli RP zakrzykuje przemówienie Jarosława Kaczyńskiego słowami „będziesz siedział” i „kłamca.” W wielu nagraniach krzyk wydawał się jedynym ich udźwiękowieniem. Podczas marszu narodowców, opatrzeni symbolami nacjonalistycznymi i klubowymi (kibice piłkarzy), głównie mężczyźni z nagimi torsami wykrzykują rytmicznie „ole, ole, ja pierdolę,” a ksiądz Jacek Międlar ze Zgromadzenia Księża Misjonarzy w czasie Marszu Niepodległości we Wrocławiu nawołuje do tłumów z niezwykłą charyzmą: „Bóg, honor, ojczyzna!”, wpisuje się w retorykę nacjonalistycznego marszu słowami: „Nie chcemy w Polsce Allaha,” po czym usprawiedliwia taką postawę: „Będą o was mówić, że jesteście faszystami! Ja często słyszę, że jestem księdzem faszystą. Bzdura! Niech sobie gadają.” Nic więc dziwnego, że w mediach społecznościowych panuje trend obarczania Kościoła i przedstawicieli obecnej władzy odpowiedzialnością za postawy nietolerancji i wrogości. Bo internet jest miejscem, do którego trafiają materiały nieredagowane, nieautoryzowane, niecenzurowane, do którego trafia wszystko i na bieżąco.





Dwa stanowiska multimedialne w sali centralnej zostały poświęcone prezentacji tych, którzy stali się ofiarami obecnej sytuacji politycznej. Na pierwszym z nich można było obejrzeć wszystkie afery medialne skupiające się wokół wydarzeń artystycznych, które z różnych powodów nie pasowały do współczesnej narracji polityczno-religijnej. Wśród nich znalazły się te sprowokowane przez jakieś władze, jak „bananowa rewolucja,” czyli manifestacja zorganizowana pod Muzeum Narodowym w Warszawie na wieść o cenzurowaniu kolekcji współczesnej i usunięciu między innymi prac Natalii LL z bananem, lub wyburzanie gdańskiej kamienicy z murałem Mariusza Warasa, przedstawiającym Jarosława Kaczyńskiego jako Cezara. Nie zabrakło też przykładów oddolnych afer, podczas których oburzone środowisko proprawicowe brało sprawy w swoje ręce i po raz kolejny paliło tęczę lub gdy Krucjata Różańcowa wspólnie z przedstawicielami ONR urządziła manifestację przed Teatrem Powszechnym w Warszawie, sprzeciwiając się wystawia-

niu spektaklu *Klątwa*, który według nich obraża uczucia religijne.

Druga grupa poszkodowanych w tej części projekcji multimedialnych to fauna i flora, sfera zupełnie bezbronna, która nie może krzyknąć, sprzeciwiać się ani manifestować przeciwko wprowadzonym w życie przez partię rządzącą zarządzeniom ułatwiającym wycinkę drzew czy odstrzał dzików. Bohaterami zebranych nagrań były głównie zwierzęta, na przykład dziki osaczone przez psy myśliwskie czy szprycowane antybiotykami kurczęta. Głos w tych nagraniach zabierał jedynie przedstawiciel Inicjatywy Dzikie Karpaty, który relacjonuje postępy wycinki starodrzewu w Bieszczadach.

Całą ekspozycję zamykała wspomniana już wcześniej niewielka wnęka, w której wyświetlano kilkuminutowy slajd show bez udźwiękowienia, do oglądania na stojąco. Przestrzeń ta celowo była zasłonięta przed wzrokiem odwiedzających główną salę, ponieważ zostały tam zaprezentowane najokrutniejsze obrazy ludzkiego bestial-

stwa wobec zwierząt. Dramatyczny pokaz internetowych postów nawiązywał do wielu ustaw lub obietnic partii rządzącej na temat odstrzału dzików, zmian w ustawie o ochronie zwierząt, planu wprowadzenia zakazu hodowli zwierząt futerkowych czy uboju rytualnego. Wybrane z sieci potworności przedstawiały nagranie warchlaków ssących lochę krwawiącą po odstrzale, tłuczenie świń, martwe lisy powieszane za tylne łapy, psy na zbyt krótkich łańcuchach, truchła utopionych szczeniaków czy przeszyte strzałą jeszcze żywe i cierpiące psy. Wszystkie te zbrodnie wyrządził człowiek, mimo to na jednym ze zdjęć myśliwy dumnie preży pierś, pozując z bronią myśliwską i połacią martwych trofeów u stóp, a pewna piękna kobieta z szerokim uśmiechem otula się puszystą kitą lisa, z którego futra ma czapkę. Smutek, ból, złość. Trudno było to oglądać, trudno to wspominać i o tym pisać. Najtrudniej jednak uwierzyć w to, że każdego dnia przeskakujemy między takimi obrazami, skrolując swoje profile społecznościowe. Dawkujemy sobie to bestialstwo po trochu, przyzwyczajając się do takiego stanu rzeczy.

Dokumentacja Robakowskiego jest pewnego rodzaju manifestem stworzonym przez autora na skutek regularnego analizowania facebookowego profilu, oglądania rzeczywistości przez nowe okno na świat, jakim stały się media społecznościowe. Zainteresowania społeczno-polityczne dokumentalisty sprawiły, że jego profil, a tym samym jego dokumentacja, staje się katastroficzną wizją przyszłości naszego kraju. Autor mimo to wierzy w zbawczą moc nowego medium i zdaje się zgadzać z Markiem Zuckerbergiem, który twierdzi, że Facebook ma wytwarzać więzi społeczne, które są niezbędne do podjęcia walki przeciwko najbardziej aktualnym problemom.⁶ Poza ekspozycją Robakowski udostępnił odwiedzającym swój tekst pt. „Puls Facebooka,” w którym zachęca do tego, by stać się częścią tej rzeczywistości, skosztować tej wolności i mieć wpływ na istotne dla nas sprawy:

„Postuluję krytyczne wejście do trzewi popularnego Facebooka, by w nim podjąć intensywne życie. Nigdy wcześniej nie było takiej kulturowej możliwości, bowiem na naszych oczach spełnia się demokratyczny postulat bycia żarliwym uczestnikiem poważnych mentalnościowych przemian.”

Chociaż nowa perspektywa obserwacji, którą wybiera Robakowski, jest kolejnym przełomem w jego procesie twórczym, to nie ma wątpliwości, że artysta działa cały czas w obrębie znanych wszystkim metod, które formułował jeszcze w ramach Warsztatu Formy Filmowej od lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Podobnie jak wówczas medium poddawany analizie był film, tak teraz analizowane przez Robakowskiego są media społecznościowe. Jakby przeznaczeniem „warsztatowca” było wnikanie do źródeł badanego zjawiska w celach poznawczych niezależnie od zmieniających się czasów.

Nie wiadomo jednak, jaki będzie kolejny etap tej dokumentalnej analizy. Przytaczany na początku film *Z mojego okna* kończy się dość optymistycznie: zmieniły się czasy, zmieniła się władza. Musiało jednak upłynąć 20 lat. Czy zatem tytuł prezentowanej kolekcji *Co jeszcze może się wydarzyć* jest pytaniem o tę oczekiwaną zmianę? Jak długo będzie musiała trwać dokumentacja Robakowskiego? Czy wszystko wróci kiedyś do normy?

Przypisy

¹ Na podstawie biblioteki filmowej Robakowskiego: <https://vimeo.com/197377733>.

² Andrew Keen, *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007), 33.

³ Mirosław Filiciak i Alek Tarkowski, *Dwa zero: alfabet nowej kultury i inne teksty* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria oraz Warszawa: Narodowy Instytut Audiowizualny, 2014), 13.

⁴ Na podstawie wypowiedzi Robakowskiego podczas spotkania autorskiego 13 czerwca 2019 roku w Fundacji Profile w Warszawie, w czasie jego ekspozycji *Co jeszcze może się wydarzyć*.

⁵ Na podstawie rozmowy z Robakowskim w Galerii Wymiany w Łodzi 15 kwietnia 2019 roku.

⁶ Na podstawie komunikatu Zuckerberga, opublikowanego na Facebooku 16 lutego 2017 roku, <https://www.facebook.com/notes/mark-zuckerberg/building-global-community/10154544292806634>.

Bibliografia

Bomanowska, Marzena i Alicja Cichowicz. *W kręgu neoawangardy – Warsztat Formy Filmowej*. Łódź: Muzeum Kinematografii, 2017.

Filiciak, Mirosław i Alek Tarkowski. *Dwa zero: alfabet nowej kultury i inne teksty*. Gdańsk, Warszawa: słowo/obraz terytoria, Narodowy Instytut Audiowizualny, 2014.

Keen, Andrew. *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.

Rucińska, Agata i Waldemar Tatarczuk. *Czego się dowiedziałeś z Facebooka?* Białystok: Galeria Arsenał, 2018.





ENG- LISH SUM- MA- RIES

Grzegorz WYCZYŃSKI

COMMENTS ON THE CONCEPT DISTINCTION 'FILM' – 'CINEMA'

In colloquial language the terms 'film' and 'cinema' are very often treated as synonyms. But within film studies delimitation of this two terms is an important technical task – without undertaking this task, solid research work will be made rather difficult. In the presented article I want to propose the sketch of a theoretical model which displays the levels of difference between film and cinema. Film will be understood here as a string of moving sound pictures that are available via screens. Cinema will be proposed as an aggregate of technological, cultural and social elements used to produce, distribute, project and promote films. These two areas are historical phenomena – they not only change with time but also intersect with other social areas. Throughout succeeding chapters of this text the conceptual difference 'film' - 'cinema' will be gradually developed to show its complex and dynamic nature.

Ewelina WEJBERT-WĄSIEWICZ

ON THE ATTRACTION OF TRAVELING CINEMA IN THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES

The text deals with the issue of the renaissance of traveling cinema in Poland. The first part of this article discusses the genesis of traveling cinemas, their important function in the historical and social dimension. Numerous examples of contemporary cultural initiatives have been cited. The second part of the article discusses the participation of Poles in cinema as part of statistical studies on leisure. Against this background, there is a case study, which is the traveling cinema project of Polska Światłoczuła [Light-sensitive Poland]. Important elements were selected building the 'initiative' and functions on the side of broadcasters and recipients of film culture. The article uses scientific and statistical sources and material collected during the period 2012-2014 on six traveling cinema routes in Poland as part of the Polska Światłoczuła project.

Marta MIASKOWSKA

IMAGES OF REALITY IN CULTURE 2.0. A NEW PERSPECTIVE OF OBSERVATION IN THE WORKS OF JÓZEF ROBAKOWSKI

The most recent activities of Józef Robakowski focused on social media culminated in the exhibition What Can Still Happen, which took place in May 2019 at the Profile Gallery in Warsaw. The article comprises documentation of this exhibition, presentation of individual elements of Robakowski's own documentation, its exhibition and contexts, which were discussed during the opening and at the author's meeting during the exhibition.

ART-
COL-
LEC-
TIVES
&
ART-
STUD-
IES

Anka LEŚNIAK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

GRUPY ARTYSTYCZNE. PRZEMIANY W STRATEGIACH GRUP ARTYSTYCZNYCH W POLSCE NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH

Zjawisko grupowości w sztuce analizowane jest zwykle w odniesieniu do formacji awangardowych. Przy takim ujęciu wymyka się badaniom działalność grupowa artystów ostatnich dekad. W związku z tym powstaje pytanie: czy grupy artystyczne działające w Polsce od lat osiemdziesiątych, kiedy w sztuce ujawniają się tendencje postmodernistyczne, można nadal traktować w kategoriach formacji artystycznych? A może brak wyraźnych założeń ideowych, takich jakie spajały ugrupowania awangardowe, spowodował, że współczesne kolektywy artystyczne mają raczej charakter towarzyski, gdzie wspólna aktywność służy przede wszystkim promocji poszczególnych członków grupy? Pojawia się więc kolejne pytanie o to, czy oprócz słownych deklaracji istnieje artystyczny czynnik, pozwalający zdefiniować prezentujących się wspólnie twórców jako grupę artystyczną. W odpowiedzi pomocna może być analiza zjawiska ewolucji grup artystycznych w Polsce, spowodowanej zarówno zmianami w tendencjach sztuki, jak i nowymi kontekstami społeczno-politycznymi.

Strategie polskich formacji wpisują się w historyczne przyczyny powstawania grup artystycznych: niezgoda na zastaną rzeczywistość, propozycja nowej wizji sztuki, podobna wrażliwość i poglądy członków grupy. W kontekście polskiej

historii sztuki znaczenia nabiera także położenie geograficzne Polski i fakt odzyskania niepodległości w 1918 roku. Zapanował wówczas powszechny zapal do reform, również na polu sztuki, co wymagało wzmożonej konsolidacji sił. W tamtym okresie powstały znane ugrupowania, takie jak Formiści (początkowo Ekspresjoniści Polscy), Jung Idysz (awangardowa grupa artystów żydowskich tworząca pod wpływem idei ekspresjonistycznych) czy lewicująca grupa a.r. (1929–36) z Władysławem Strzemińskim i Katarzyną Kobro, mająca swoje korzenie w konstruktywizmie. Po drugiej wojnie światowej, gdy Polska znalazła się w strefie wpływów ZSRR (Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich), środowisko artystyczne (z powodu trudności związanych z wyjazdami z kraju, zwłaszcza na Zachód) zostało w dużym stopniu odcięte od bieżących informacji, panowała cenzura, a sztuka, która nie odpowiadała propagandowym założeniom socrealizmu zniknęła z oficjalnych salonów. Twórcom stworzono pewną niszę, w której (obwarowani odgórnymi dyrektywami, jak słynne 15% procent abstrakcji), mogli względnie swobodnie funkcjonować.¹

Na fali odwilży powstała inicjatywa powołania drugiej Grupy Krakowskiej, skupionej wokół Tadeusza Kantora. Nawiązywała do działalności

pierwszej Grupy Krakowskiej, przedwojennego lewicującego ugrupowania artystycznego (1933–1937).² W jej skład wchodził wówczas m.in. Leopold Lewicki, Jonasz Stern, Maria Jarema, Sasza Blonder, Stanisław Osostowicz i Henryk Wiciński, którzy własne lewicowe poglądy łączyli z nową wizją sztuki opartej na ekspresjonizmie, kubizmie i surrealizmie. Druga Grupa Krakowska łączyła cechy nieformalnej grupy przyjaciół o podobnych poglądach i oficjalnego stowarzyszenia. Władze niechętnie godziły się na legalizację grup artystycznych, jednak w tym przypadku (ze względu na obecność w formacji zasłużonych lewicowych działaczy, takich jak: Erna Rosenstein, Jadwiga Maziarzka i Jonasz Stern), ugrupowanie otrzymało nawet własne miejsce do prowadzenia działań – Galerię Krzysztofory. Twórcy z drugiej Grupy Krakowskiej jednoczyli się pod hasłem wspólnego oporu wobec obowiązującej socrealistycznej stylistyki, która blokowała wolność artystyczną. Marek Włodarski w liście do Sterna argumentuje, że potrzebne jest: „ukonstytuowanie się młodej, ogólnopolskiej grupy, z jednej strony porzucającej mentalność mieszczańskiego impresjonizmu, z drugiej odcinającej się od idiotyzmu socrealizmu.”³ Lider ugrupowania, Tadeusz Kantor, od początku nie wierzył w jednorodność drugiej Grupy Krakowskiej,⁴ jednak pisał „Musimy trzymać się razem”⁵ – dobrze wiedział bowiem, że z pojedynczymi wysiłkami na pewno nikt by się nie liczył. Poszczególne odłamy awangardy, nie zważając na różnice w koncepcjach, jednoczyły się w imię wspólnego wroga – oficjalnej estetyki narzucanej przez państwo. Dla grupy ważne było docieranie do możliwie największego kręgu odbiorców poprzez akcje świetlicowe, pokazy, wystawy. Cele formułowano w sposób ideowy, ale dość ogólny. Sztuka miała być środkiem do gruntownej przemiany społeczeństwa, a zadaniem grupy było wychowanie obywatela na odbiorcę sztuki postępowej.⁶ Członkowie formacji wprowadzili w zakres jej działań wiele nowych prądów, przeszczepili na grunt polski takie formy, jak assemblage, happening, environment.⁷

W 1963 roku można już było dostrzec w grupie postępującą indywidualizację. Wykształciły się wówczas dwa stronnictwa, pierwsze związane z Kantorem i jego zwolennikami, drugie to krąg Marii Jaremy. W 1965 roku, kiedy do Grupy

Krakowskiej dołączyli Jan Lenica i Jerzy Bereś, ugrupowanie było już dużą formacją, liczyło trzydzieści sześć osób. Zjednoczenie się pod egidą sztuki nowoczesnej tak różnych osobowości twórczych zmuszało jednak do kompromisów. Jednocześnie, aby uniknąć konwencji i wad pracy w grupie, ważne były działania podtrzymujące indywidualność twórczą (czego przykład stanowi ekshibicjonizm Beresia). Na tym tle powstawały konflikty, m.in. słynna awantura przy okazji wspólnej wystawy w 1968 roku – w wydany katalog usunięto wtedy w cień innych członków grupy, na rzecz twórczości Kantora i Beresia.⁸ W tym czasie zaczęto już postrzegać formację jako stabilizujący się akademizm, a Grupa Krakowska zatraciła pierwotną tożsamość.

W latach siedemdziesiątych, kiedy w sztuce polskiej pojawia się konceptualizm, działanie w grupie znowu zyskało na popularności. Odmianą konceptualizmu był medializm, w którym twórcy zajmowali się badaniem przestrzeni mediów mechanicznych, takich jak fotografia czy film, oraz próbą określenia ich autonomicznego języka. Sztuka przybrała więc charakter paranaukowy, a działania artystyczne stały się eksperymentami związanymi z percepcją człowieka. Powstało wówczas sporo grup o nazwach kojarzących się z nauką, jak np. Seminarium Warszawskie czy Grupa Zero-61,⁹ z której wykształcił się potem Warsztat Formy Filmowej. Były to również lata licznych sympozjów, plenerów i warsztatów, podczas których tworzono i dyskutowano, takich jak imprezy organizowane przez Galerię EL w Elblągu, zwłaszcza *Kinolaboratorium*, czy *Symposium Wrocław 70*. Współpraca artystów między sobą zaznaczała się więc nie tylko w obrębie grup artystycznych, ale także poprzez szersze kontakty, nawiązywane podczas imprez zbiorowych.

Ważną formacją o charakterze medialnym był Warsztat Formy Filmowej (WFF), założony w 1970 roku jako sekcja Koła Naukowego przy Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Grupę tworzyli m.in. Józef Robakowski, Ryszard Waśko, Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Zbigniew Rybczyński, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki i Janusz Polom. WFF od samego początku związany był więc z Łodzią i jej długą tradycją artystyczną. Artyści wchodzący w skład grupy nawiązywali do twórczo-

ści Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro i Karola Hillera, czyli tych twórców, którzy w latach dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku tworzyli awangardową tożsamość Łodzi. Nawiązania do nurtu konstruktywistycznego ujawniały się poprzez rezygnację z emocjonalności w sztuce na rzecz postawy racjonalnej, polegającej na badaniu elementów sztuk audiowizualnych i relacji między nimi. Posługiwano się przy tym środkami filmowymi i fotograficznymi. Idee konstruktywistyczne łączono z neodadaizmem, jednak w głównym nurcie Warsztat prezentował postawę scjentystyczną wobec rzeczywistości.¹⁰ Program WFF sytuował się na drugim biegunie wobec standardów tradycyjnie pojmowanej twórczości plastycznej i filmowej oraz towarzyszącej im krytyki. Grupa odrzucała bowiem tendencję, którą nazywała poetycko-zaangażowaną, a także postawę określaną jako emocjonalno-ekspresyjną, nastawioną na wyrażanie przeżyć artysty. Odrzucając literackość oraz wszelkie funkcje przypisywane tradycyjnie sztuce (z wyjątkiem funkcji poznawczej pojętej w określony sposób), członkowie WFF proponowali twórczość, którą nazywali paranaukową, zimną, wykalkulowaną teorio-praktyką artystyczną.¹¹ Duże znaczenie dla grupy miała interdyscyplinarność składu WFF, co dawało różnorakie możliwości współpracy, choć podstawową formą aktywności na płaszczyźnie artystycznej był film analityczny, a później kino intermedialne. W działalności grupy dokonywało się przenikanie różnego rodzaju sztuk, zaś artyści analizowali język każdej z nich. Poszczególni twórcy cenili sobie eksperyment, podejmowali badania praktyczne i teoretyczne na polu sztuki, podkreślali jej „antykomercyjność.” Charakterystyczne dla działań WFF było przenikanie się różnych dziedzin artystycznych, szczególnie w filmie intermedialnym, gdzie mamy do czynienia z relacjami między filmem a różnymi rodzajami sztuk plastycznych, wzbogaconymi o formy akcjonizmu.

Formacja WFF była jedną z ostatnich, które postrzegały ideę grupowości jako zrzeszanie się w celu przeprowadzenia radykalnych reform w sztuce. Z tego względu działalność grupy plasuje się w nurcie awangardowym. WFF pozostawił niezwykle bogaty dorobek artystyczny w postaci filmów eksperymentalnych, prac video, fotografii, obiektów, instalacji oraz dokumentacji działań ak-

cjonistycznych. Jednym z nich była akcja zorganizowana pod hasłem Czyszczenie sztuki w 1972 roku, w galerii Repassage na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Działania artystyczne miały formę protestów i żartów; podczas akcji „czyszczono” sztukę ze źle pojętej użyteczności oraz służalczości i lizusostwa. Komitet organizacyjny dysponował m.in. magnetofonami, adapterami, wzmacniaczami, kolumnami, radiowęzłem, pędzlami i stolarnią.¹² Warte przypomnienia jest również działanie WFF zorganizowane w 1973 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi. Miały wówczas miejsce dwadzieścia cztery pokazy i akcje, m.in. akcja dźwiękowa Bruszewskiego pt. *Skrzyżowanie* oraz *Obiektywna transmisja telewizyjna*, rejestrowana przez kamery i mikrofony umieszczone w trzech punktach miasta oraz transmitowana za pomocą trzech monitorów znajdujących się w muzeum. Kamery zainstalowano na skrzyżowaniu ulic, w warsztacie stolarza i w mieszkaniu prywatnym.¹³ Józef Robakowski napisał o tej akcji: „Wtedy to, możliwie wszystkimi dostępnymi środkami (elementy teatru, filmu, fotografii, dźwięku, obrazu – zawartymi w akcjach, projekcjach, transmisjach dźwiękowych i telewizyjnych, zapisach elektronicznych itd.), staraliśmy się znaleźć związek naszej pracy z rzeczywistością. Te wszystkie dokonania zbliżyły nas do realizmu fizycznego, zupełnie inaczej pojętego niż rozumiał to dotychczas polski film, sztuki plastyczne, teatr i literatura.”¹⁴ Bezpośrednio po wydarzeniach w roku 1973 nastąpił rozłam w grupie i odejście m.in. Zbigniewa Rybczyńskiego. Grupa funkcjonowała w latach 1972–1978, czyli wspólna aktywność twórców nie przekroczyła kilkuletniego okresu. Mimo że WFF zakończył ostatecznie swą działalność, jego twórcy do dziś są czynni na polu sztuk wizualnych, działając w Polsce i za granicą.

W latach osiemdziesiątych w polskich ugrupowaniach artystycznych ujawniają się tendencje postmodernistyczne. Działyły wtedy m.in. takie formacje, jak: Gruppa, Luxus, Koło Klipsa, Neue Bieriemienność oraz aktywna do dziś Łódź Kaliska. Członkowie Gruppy w składzie: Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak nie odwoływali się już do idei kompleksowej przemiany sztuki. Tworzyli sztukę zaangażowaną politycznie, jednak ich działania nie stanowiły agi-

tacji politycznej. Ich malarstwo nawiązuje do sztuki Neue Wilde, jednak w pracach Grupy istotny jest kontekst związany z sytuacją kraju. W latach osiemdziesiątych następuje bowiem przeniesienie środka ciężkości poszukiwań twórczych na zagadnienia społeczno-polityczne, dzieje się to jednak na zupełnie innych zasadach niż wśród ugrupowań awangardy przedwojennej. Obrazy artystów Grupy są żartobliwym, choć nie pozbawionym niepokoju komentarzem rzeczywistości; ich twórczość plasuje się w nurcie tzw. sztuki niezależnej. W czasie stanu wojennego i represji politycznych część polskich artystów protestowała z krucht, wpisując się w nurt sztuki przykościelnej, inni chowali się we własnych pracowniach czekając na lepsze czasy. Pomiędzy sztuką państwową a przykościelną powstała próżnia, która stymulowała twórców kontestujących obydwie postawy do samookreślenia się.¹⁵ Grupa należała do tych formacji, które podążały – cytując słowa Piotra Piotrowskiego – „w stronę chromatyki trzeciego miejsca, niezależnego od dwóch poprzednio wymienionych.”¹⁶ Ci artyści manifestowali swoje istnienie w postaci aktywności grupowej. Świat zewnętrzny dla członków Grupy istniał nie po to, by go zmieniać, lecz aby mu się przyglądać; zamiast martyrologii woleli ironię, na groteskę rzeczywistości odpowiadali groteską prac. Alergicznie reagowali na patos, pustą frazeologię, pompatyczność, często ocierali się o skandal – ich żart miał jednak posmak gorzkiego doświadczenia. Nie pisali manifestów, nie wyznaczali reguł dobrej sztuki, odżegnywali się od autorytarnych sądów na temat tego, co jest nowoczesne, a co wsteczne. Łączyli się nie po to, aby osiągnąć konkretny cel, lecz by razem coś robić.¹⁷ Nie tworzyli wspólnego programu, ich działalność w grupie opierała się raczej na podobnym odczuwaniu świata. Ryszard Grzyb o powodach wspólnego działania wypowiada się w następujący sposób: „Są pewne wspólne rzeczy (...) nie wynikające z programu ogólnego, lecz ze wspólnej wrażliwości. Czy w widzeniu świata, czy problemów, z którymi się stykamy.”¹⁸ Artyści z Grupy początkowo nie postrzegali siebie jako kolektywu. Dopiero w wyniku uznania ich przez środowisko twórcze za grupę postanowili działać razem. Przyczyną wspólnego wystawiania prac była m.in. obawa przed oporem, jaki mogła wywołać indywidualna wystawa młodego twórcy

prezentującego sztukę „prowokatorską” w galerii państwowej. Ważny był też czynnik koleżeński spajający grupę. Komentując pierwszą wystawę Grupy Pawlak wspomina: „To, że wystawialiśmy razem miało dla mnie takie znaczenie, że w czasie bojkotu inaczej się wstydziłem.”¹⁹

Do najbardziej spektakularnych akcji Grupy należy wspólne malowanie obrazu podczas wystawy Documenta w Kassel w 1987 roku. Idea obrazu zrodziła się na miejscu, jako reakcja na białą, pionową powierzchnię płótna o wymiarach 600 x 600 cm. Obraz powstawał sześć dni i sześć nocy. Pierwszego dnia artyści ustawili na wprost płótna duży stół, w odległości kilku metrów od niego, a na nim pojawiły się wiktuały i wódka przywiezione z Polski. Stół, przy którym sami jedli i podejmowali twórców z innych krajów, stał się ważną częścią ich pracy.²⁰ Rok 1989 to okres przełomu w polskiej polityce, czas pierwszych wolnych wyborów. W grudniu 1989 roku w Galerii Arsenál w Białymstoku artyści z Grupy przeprowadzili akcję pt. *Z poczty wyślę Ci pocztówkę o alienacji*. Zamknęli się w osobnym pokoju, którego drzwi zabili od wewnątrz deskami. We wnętrzu znajdowały się proste sprzęty, jedzenie, świeteczna choinka i włączony telewizor. W czasie wernisażu publiczność mogła zaglądać do pomieszczenia przez szpary w deskach. Po kilku godzinach, już w nocy, artyści opuścili pokój wychodząc przez okno, z którego zdjęli kratę, opuszczając się z pierwszego piętra po linie. Nie było wystawy obrazów.²¹ Jedną z ostatnich, niemal symboliczną akcją Grupy był *Głos przyrody na Solidarność*. Było to zbiorowe malowanie płotu przed sztabem wyborczym Komitetu Obywatelskiego Solidarność mieszącym się w kawiarni Niespodzianka w Warszawie, tuż przed 4 czerwca 1989 roku.

Grupa Luxus bardziej skłaniała się w stronę pop artu bazującym na inspiracjach kulturą masową. W skład grupy wchodził: Paweł Jarodzki, Bożena Grzyb-Jarodzka, Ewa Ciepielewska, Artur Gołacki, Piotr Kłosowicz, Jerzy Kosalka. Twórcy zwrócili uwagę na niezwykle zjawisko: zwykła puszka po piwie, kolorowe opakowanie po cukierkach czy papierosach, które w zachodniej kulturze były po prostu śmieciami, w zgrzebnej polskiej rzeczywistości lat osiemdziesiątych nabrały znamion fetyszu, luksusu, były namiastką lepszego świata,

uosabiały marzenie o konsumpcyjnym raju. W jednym z tekstów grupy można przeczytać: „Luxus nie ma zahamowań, Luxus interesuje się wszystkim, Luxus daje ci towar najwyższej jakości w pełnym, nieścieralnym kolorze.”²² Odbiorca mógł odnaleźć w pracach grupy znane mu ikony kultury masowej – popularne gwiazdy muzyki pop czy ...Myszkę Miki. Wizerunki te charakteryzowała jednak duża odmienność i różnorodność formalna, uzyskana poprzez wielość stosowanych technik plastycznych. Są to zdjęcia, rysunki i kolaże, w których artyści wykorzystali oryginalne opakowania reklamowe i plakaty. Zmieniali poprzez twórczą ingerencję ich pierwotną wymowę, ukazując je w nowym kontekście. Postrzegali siebie jako grupę, lecz na zupełnie innych zasadach niż robiły to wcześniejsze ugrupowania. Deklarowali, że uprawiają przede wszystkim działalność towarzyską. Element zabawy wysuwał się na pierwszy plan.²³ W ironicznym tonie dodawali, że grupa na usprawiedliwienie swojego istnienia wydaje magazyn Luxus, organizuje wystawy i wdaje się w dyskusje.²⁴ W obszarze zainteresowań periodyku, jak twierdzili sami artyści, pozostawał seks, polityka i muzyka rockowa. Pojawiało się w nim charakterystyczne dla tego typu wydawnictw epatowanie tanią erotyką, której ślady można znaleźć również w realizacjach innych artystów lat osiemdziesiątych. Prace członków grupy Luxus, mające cechy wspólne z pop-artem, igrzały ze stereotypami kultury masowej, nawiązywały również do kontestatorskich druków ulotnych z lat sześćdziesiątych. Grupa prowadziła też działalność akcjonistyczną, a część happeningów odwoływała się do specyfiki akcji promocyjnych.

Ze względu na długoletni okres działalności, więcej uwagi warto poświęcić grupie Łódź Kaliska.²⁵ Powstała ona w 1979 roku, a jej członkowie: Marek Janiak, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik i Andrzej Wielogórski (pseudonim Makary) nadal działają wspólnie.²⁶ Do grupy należeli również Jerzy Koba, który opuścił ją po krótkim czasie i Andrzej Kwietniewski, który związany był z Łodzią Kaliską przez trzy dekady. Łódź Kaliska przechodziła różne etapy i – w zależności od zmian zachodzących w otaczającej ją rzeczywistości – modyfikowała swoją strategię, obszar zainteresowań, zawsze jednak nadążając za aktualną sytuacją. Grupa wywodzi się z nurtu konceptualnego, jednak już

od początku ujawniał się w niej element kontestatorski, tendencje do ironizowania, kpiny z relacji panujących w polskim środowisku artystycznym. Grupa ta przeszła swoistą ewolucję światopoglądową, obierając sobie za drogę artystyczną strategię „gry z odbiorcą,” kpiny z ustalonego porządku, żonglowania elementami wziętymi z życia i historii sztuki oraz pozytywnego nihilizmu, charakterystycznego dla działań postmodernistów. Elementy strategii Łodzi Kaliskiej widoczne są w aktywności późniejszych polskich ugrupowań artystycznych. Powodów, dla których artyści stworzyli grupę i do dziś są razem, jest kilka. Na początku zdecydował przypadek – spotkali się ludzie o podobnym odczuwaniu świata, stawiający sobie podobne cele. Twórcy twierdzą, iż wyrastali ponad środowisko, w którym funkcjonowali. Marek Janiak ujął to w słowach: „Uznaliśmy, że trzeba robić to, co daje nam frajdę, uprawiać sztukę, która rozładowałaby nas samych. Zaczęliśmy mieszanie życia z działalnością artystyczną. Osiągnęliśmy to, do czego każdy artysta świadomie lub podświadomie dąży, by realizacja w sztuce była swobodna i radosna, a nie mozolna i ciężka. Wywoływaliśmy skandale.”²⁷ Na łamach jednej z łódzkich gazet po dwudziestu latach działalności Janiak podkreślał element kontestatorski grupy: „Zdecydowaliśmy się wtedy, że wspólnymi siłami łatwiej będzie nie zgadzać się na otaczający nas świat.”²⁸ Działanie w grupie wyzwalało potrzebę akcji, a także ośmielało artystów do neodadaistycznych i absurdałnych działań, takich jak np. wrzucenie jabłka do tuby muzyka podczas koncertu w czasie Konstrukcji w Procesie w 1981 roku. Sam Janiak przyznaje, że nie zdecydowałby się na ten wyczyn, gdyby nie miał przekonania, że jego zachowanie zostanie poparte przez grupę. Nie przeszkadzała mu świadomość, że taka postawa nie jest akceptowana przez większość środowiska artystycznego, ponieważ wiedział, że odpowiedzialność za popełnione czyny będzie zbiorowa. W grupie łatwiej było znosić brak akceptacji wśród kolegów z branży oraz szerzej – w społeczeństwie.

Pierwsze wystąpienie Łodzi Kaliskiej w Dąbrowie potwierdziło przyszłą orientację artystyczną grupy. Ulica została przegrodzona czarną płachtą, co wywołało konsternację gapiów. Założeniem występu, a zarazem jego tytułem, było: *Zrobienie zamieszania i odwrócenia uwagi, w celu narzu-*

cenia białej płachty na grupę osób, skrępowania ich i walenia po dupach. Podczas happeningu w Darłowie w akcję zostali wciągnięci przypadkowi widzowie, którzy ku swemu zaskoczeniu stali się głównymi aktorami „spektaklu.” Zgromadzeni na ulicy ludzie czekali na uroczystość, o której „odświętności” świadczyła wstęga, nieodłączny element wszystkich pompatycznych imprez w polskiej rzeczywistości tamtego okresu. Działanie zostało udokumentowane przy pomocy fotografii – jednej z wiodących technik wykorzystywanych przez grupę do dnia dzisiejszego. Ten happening, jak wiele innych działań grupy, przede wszystkim krytykował sztuczność i konwencjonalność społecznych zachowań. Łódź Kaliska działała pod wpływem impulsu, akcje grupy były dynamiczne, wywoływały żywiołowy odbiór publiczności. Spontaniczność pomysłu prowadziła do szybkiej jego realizacji, a kolejne projekty inspirowała codzienność.

Ważnym wydarzeniem w historii grupy był happening przeprowadzony w Krakowie w maju 1981 roku. Miało tam miejsce tygodniowe działanie artystyczne zatytułowane Siedem dni na stworzenie świata oraz akcja na Rynku Głównym pt. Upadek zupełny. Podczas wydarzenia robiono filmy i zdjęcia. Działanie służyło zatarciu granic między sztuką a życiem. Grupa prowokowała w ten sposób środowisko ówczesnej neoawangardy, które według artystów z Łodzi Kaliskiej stało się jedynie towarzystwem wzajemnej adoracji i nie przynosiło ciekawych propozycji artystycznych. Pierwsze z działań nawiązywało do „stworzenia świata,” czyli dążeń artysty chcącego dorównać Bogu. Twórcy starali się więc kreować własny świat – świat sztuki – posługując się różnymi metodami. W innej akcji zatytułowanej Upadek zupełny artyści leżeli na rynku w Krakowie, przy pomniku Adama Mickiewicza, wywołując swoim zachowaniem konsternację widzów. Żeby pokazać paradoks zestawili gest, a właściwie jego brak, z poważnym tytułem całego działania. Wielka sprawa została zestawiona z żartem, a poważny temat obrócono w kpinę. Akcja Siedem dni na stworzenie świata²⁹ ukazywała w krzywym zwierciadle nadużywane (według członków grupy) idee konceptualizmu.

Wyznaczając obszar zainteresowań Łodzi Kaliskiej trudno pominąć w twórczości jej członków nurt erotyczny. Stylistyka tych przedstawień

była prymitywna, wykonanie umyślnie niechlujne. W pracach Rzepeckiego z cyklu Sztuka męska i inna, obok przedstawięń genitaliów i ogromnych biustów (często zwielokrotnionych), pojawiają się wulgarne scenki, jak np. Łódź Kaliska posuwa Sztukę do przodu. Ze względu na swoją strategię ironicznej polemiki z tendencjami w polskim środowisku artystycznym grupa długo skazana była na ostracyzm, ich działania traktowano jedynie jako młodzieńcze wygłupy, bez potencjału intelektualnego. Łódź Kaliska ma jednak w swoim dorobku refleksję teoretyczną w postaci manifestów. Warto w tym miejscu przywołać *Manifest Sztuki Żenującej* napisany przez Marka Jania. Z tekstu dowiedzieć się można, że: „zażenowanie to ostrzeżenie, że możesz lub wykonałeś gest przeciwko regułom organizacji społecznej. Zażenowanie to prolog strachu. Sztuka żenująca jest postawą, cwaniactwem dającym zawsze przewagę, gdyż jej siłą jest brak sukcesu. Sztuka żenująca dowodzi, iż każdy z nas jest tylko elementem w systemie społecznym, jest ukazaniem rozmiaru zniewolenia jednostki, jest apologią niemożliwego – życia bez społeczeństwa.”³⁰

W latach dziewięćdziesiątych początkowo aktywność grupy była mniej intensywna, zajmowała ją głównie fotografia inscenizowana. Duże znaczenie miał tu znowu element groteski, żartu, absurdu. Grupa współpracowała z tzw. Muzami – kobietami, które inspirowały ich do działania. Powołane zostało także Łódź Kaliska Muzeum.³¹ W tym okresie twórcy przestali prowadzić polemikę z innymi polskimi artystami, a zaczął ich interesować dialog z dawnymi mistrzami malarstwa – pojawiały się pastisze znanych dzieł sztuki. Pod koniec tej dekady grupa na nowo się skonsolidowała, realizując szereg akcji w największych miastach Polski. Zapowiedzią działań była akcja przeprowadzona we Florencji w 1998 roku, której artyści omal nie przypłacili aresztowaniem przez włoską policję. Wydarzenie to zostało nawet opisane przez lokalną toskańską prasę. Do galerii weszła dziewczyna w futrze. Przed sławnym obrazem *Wenus Botticello* zdjęła okrycie i objawiła się zwiedzającym w samych podwiązkiach. Trzej towarzyszący jej mężczyźni wykonali serię zdjęć. Po wszczęciu alarmu przez strażnika cała czwórka zniknęła. Po kilku minutach grupa powtórzyła seans na Placu Strocci

– tym razem skandalistów ujęto. Doprowadzeni do komisariatu tłumaczyli, że robią zdjęcia, aby je sprzedać agencjom fotograficznym w Polsce. Groził im proces o obrazę moralności publicznej, jednak sama publiczność nie czuła się obrażona, wręcz domagała się, aby zdjęcia pięknej Polki umieścić w katalogach muzeum. Włoska policja była jednak bezwzględna – skonfiskowała filmy z akcji. Do dnia dzisiejszego nie powróciły one do artystów.³²

Najbardziej spektakularnymi działaniami grupy stały się akcje interwencyjne i happeningi, które nierzadko angażowały publiczność, czasem wbrew jej woli. Filmy i fotografie powstające w ich trakcie stanowiły dokumentację wydarzeń, mającą równorzędne prawa z samymi akcjami. Artyści nie ograniczali się tylko do dokumentowania – film, a w szczególności fotografia, często były głównym powodem organizowania happeningów; działania te artyści nazywali „performance dla fotografii” lub „performance for film.” Na przełomie stuleci powstał cykl *New Pop* polegający na anektowaniu przez sztukę zdobyczy kultury masowej. Objawiało się to w manifestach oraz kolejnych akcjach grupy. Ingerencje w codzienność w tym przypadku również oparte były na elemencie zaskoczenia i skandalu, a jednocześnie zabawy. Akcje miały wiele wspólnego z rewią czy spektakularnym show, w dużej części improwizowanym. Podczas nich ważną rolę odgrywały Muzy, były wręcz niezbędne przy realizowaniu poszczególnych wydarzeń. *New Pop* to także realizacje fotograficzne, nawiązujące do kultury konsumpcyjnej, globalizacji i unifikacji.³³

Trzydzieści pięć lat wspólnej aktywności nieformalnej grupy, opartej na przyjacielskich relacjach jest ewenementem wśród grup artystycznych – ten typ formacji zazwyczaj rozpada się po kilku latach. Przyczynami rozpadu najczęściej są konflikty, wynikające z indywidualizacji postaw twórczych, rosnącej rozpoznawalności i popularności członków zespołu. Korzystając z kapitału artystycznego zgromadzonego przez grupę, artyści zaczynają często pracować na własny rachunek. Łódź Kaliska nie wpisuje się w ten schemat, być może przyczyną jest brak *stricte* artystycznego wykształcenia twórców – Janiak jest architektem, Makary chemikiem, Kwietniewski – biologiem, a Rzepecki – historykiem sztuki. Spotkali się w ZPAF, połączyły ich zainteresowa-

nia fotograficzne. Dla członków grupy sztuka od początku była odskocznią od zajęć codziennych, rodzajem święta, uwalniającego ich od wszelkich konwenansów. Artyści z Łodzi Kaliskiej rzadko wykonują samodzielne realizacje – akcjonizm o charakterze happeningowym również wymaga współpracy – więc to marka grupy gwarantuje im rozpoznawalność w środowisku artystycznym i popularność.

Jedną z najbardziej znanych formacji ostatnich dekad, powstałą już po transformacji ustrojowej w Polsce, była Grupa Ładnie (1996–2003). W jej skład wchodził głównie młodzi artyści, studenci Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: Wilhelm Sasnal, Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski. Liderem i „teoretykiem” grupy był starszy od nich Marek Firek, a kolorytu dodawał Józef Tomczyk (pseudonim Kurosawa), model z krakowskiej ASP. Grupę Ładnie tworzyli więc malarze, którzy włączali w swoją działalność elementy akcjonizmu, naśladujące akcje promocyjne i strategie marketingowe w biznesie i handlu. Obserwując mechanizmy rządzące rynkiem wykorzystali je w swojej sztuce: bawili się w menadżerów samych siebie, sprzedawali swoje obrazy tanio, według reguł promocyjnych obowiązujących w hipermarketach – jeżeli ktoś kupił jedno płótno, drugie dostawał gratis. Trudno więc stwierdzić, że grupa powstała w wyniku buntu, artyści zaczęli działać wspólnie raczej w wyniku znużenia modelami edukacji proponowanymi im przez uczelnię. Ich prace są bliskie estetyce komiksowej, oszczędne w środkach malarskich, syntetyczne. Nazwa „Ładnie” jest prześmiewczą wobec słowa, które w rzeczywistości niewiele znaczy: „ładny” powinien być świat z reklamy, obraz też powinien być „ładny,” żeby się dobrze sprzedać, nie ma jednak kryteriów, które określałyby, jakie znaczenie kryje się pod tym słowem.³⁴ Grupa Ładnie, której trzon stanowili wówczas debiutujący, a dziś znani i znakomicie „sprzedający się” malarze, jest kolejnym przykładem formacji, w której grupowość wyzwała potrzebę akcjonizmu.

Akcje Grupy Ładnie często odbywały się w krakowskim klubie Roentgen. Jedną z nich odbyła się 17 listopada 1998 roku, a jej główną atrakcją był seans filmu *Titanic*.³⁵ Podczas akcji wyświetlano również slajdy, wieszano reklamy o różnej tematyce, oklejano folią stoły i schody.³⁶ Miała również

miejsce promocja *Słynnego Pisma we Wtorek* (na początku wydawanego pod tytułem *Pismo we Wtorek*) – swoistego kolażu kolorowych czasopism, w którym artyści zamieszczali swoje wiersze, rysunki, kolaże, komiksy, a także teksty Firka i Tomczyka Kurosawy. *Słynne Pismo we Wtorek*, podobnie jak manifesty grupy Łódź Kaliska, ma swoje korzenie w podstawach teoretycznych charakteryzujących ugrupowania awangardowe. W postmodernizmie jednak manifesty i teoria nie pełniły już roli konsolidującej grupę. Teksty często miały charakter żartobliwy, ironiczny, a wspólnotę spajały działania akcjonistyczne, czerpiące z tradycji dadaistycznego Cabaret Voltaire. Grupa Ładnie nie ustawiała się też w kontrze do innych propozycji artystycznych, jak miało to miejsce w przypadku Łodzi Kaliskiej.

Z potrzeby reakcji na otaczającą rzeczywistość (niekoniecznie artystyczną), a także jako naturalny efekt istniejących już relacji przyjacielskich, zawiązała się grupa PUL. Nazwa pochodzi od pierwszych imion jej założycieli, bliźniaczek Pauliny i Urszuli Korwin-Kochanowskich oraz Ludwika (Dariusza Ludwisiaka). Formacja zawiązała się w 2010 roku, jak piszą artyści: „w wyniku burzliwej dyskusji po-wernisażowej. Wraz z upływem czasu oraz w miarę upitego trunku, nowe, artystyczne ciało się ukonstytuowało.”³⁷ Twórczość artystów grupy bazowała głównie na fotografii, elementach dizajnu oraz grafiki projektowej, która w tym przypadku nie miała jednak celu użytkowego. Prace PUL, wykorzystujące stylistykę reklamy, są jednocześnie subtelną i ironiczną krytyką mechanizmów otaczającej rzeczywistości. Plakaty autorstwa grupy były prezentowane na wystawach i konkursach, m.in. na 10 Międzynarodowym Triennale Plakatu w Toyamie w Japonii oraz 2 Międzynarodowym Triennale Plakatu w Wiedniu – seria *Will I be Missed?* Odkąd artyści tworzący grupę zaczęli działać razem, w ich sztuce pojawił się element akcjonistyczny, podobnie jak w przypadku Łodzi Kaliskiej, Grupy czy Grupy Ładnie. I – podobnie jak w tamtych przypadkach – jest to akcjonizm zawierający elementy żartu i groteski, rodzaj interwencji artystycznej w zastanę rzeczywistość. Po raz kolejny przynależność do grupy spowodowała pojawienie się wypowiedzi artystycznej w formie akcji, w przeciwieństwie do – zwykle indywidualnych – działań artystów performance.³⁸

W sztuce polskiej ostatnich kilkunastu lat mamy do czynienia ze zjawiskiem kobiecych grup artystycznych. Zajmują się one problematyką gender, krytyką sytuacji kobiet w patriarchalnym społeczeństwie, w szczególności w Polsce, oraz polemiką ze zjawiskiem pozornego równouprawnienia, a faktycznie deprecjonowania kobiet w życiu publicznym i rodzinnym. Akcjonizm stał się istotną formą wypowiedzi kobiecych kolektywów artystycznych. Akcje te, oparte na przedstawieniu seksualności ciała kobiety, na kontekstach, w które jest ono uwikłane, często piętnują seksistowskie formy przemocy wobec kobiet, istniejące nadal mimo pozorów równego statusu obu płci. Występowanie w duecie czy w większej grupie potęguje tu siłę przekazu.

Ważnym polskim kolektywem kobiecym w najnowszej historii była Grzenda. Założycielkami Grzendy były młode matki: Efka Szczyrek, Małgorzata Markiewicz, Monika Wysokrocka, Marta Firlet, Kasia Ignatiuk i Karolina Kowalska. Młoda matka, jak podkreślają członkinie, cechuje się ograniczoną mobilnością, trudno jej też brać aktywny udział w wystawach. Kobiety postanowiły więc, że z „kur domowych” staną się „kurami internetowymi.”³⁹ Artystki z Grzendy dostrzegły siłę i możliwości rozwijającego się internetu i technologii cyfrowych. Dzięki umiejętnościom Efki Szczyrek (Efka_S, Ewa Potocka) wykorzystują net-art i narzędzia internetowe jako środki komunikatu artystycznego. Można więc uznać Grzendę za pierwszą cyberfeministyczną formację w Polsce, bo doskonale wpisała się w postulat grupy VNS Matrix, aby wyrwać joysticki z rąk techno-kowbojów,⁴⁰ czyli przerwać mechanizm powielania patriarchalnych i seksistowskich relacji w społecznościach internetowych. Jak wspomina Efka Szczyrek, Grzenda.pl powstała jako zespół artystyczny młodych samodzielnych (samotnych) matek, a także jako strona internetowa, wirtualna galeria, czyli „grzenda” gdzie „świeżo upieczone kury domowe” uprawiają swoją multimedialną sztukę.⁴¹ Artystki z Grzendy wspólnie realizowały wiele projektów, m.in. *Casting na nowego tatę* (dla swoich dzieci) – dokumentacja z randek zamieszczana na ich stronie internetowej. Efka Szczyrek wymyśliła również dla internautów grę *Antykoncepcja*, w której wcielając się w postać kobiety w minispódnicy i na szpilkach, można

strzelać z ogromnego karabinu do pojawiających się na ekranie komputera plemników.⁴² Jeśli gracz nie wykaże się odpowiednim refleksem, pojawia się komunikat: „zostałeś zapłodniony.” Wtedy gracz staje się rodzicem wirtualnego dziecka, którym można się opiekować za pomocą smsów. Gra nabiera szczególnego znaczenia w kontekście restrykcyjnego prawa antyaborcyjnego w Polsce, w wyniku którego skuteczna antykoncepcja jest jedynym gwarantem seksualnej niezależności kobiety.

Portal Grzenda prowadzony przez Efke Szczyrek zajmował się ogólnie problematyką kobiecą, jednak z czasem wchodził głębiej w obszary socjologii i popkultury; wokół portalu zgromadziła się internetowa społeczność kobiet i dziewcząt, ale artystyczna geneza strony stawiała się coraz mniej zauważalna. Działania Grzendy miały charakter subwersywny. Kreując swój pełen seksepilu wizerunek – czy to przez projekty lateksowych podomek Małgosi Markiewicz,⁴³ czy space-ry Efki Szczyrek w minispódniczce i na szpilkach z wibratorem na smyczy, czy też konkurs *Miss u-cięża* – artystki tylko pozornie wpisywały się w patriarchalne relacje władzy. Ich bronią była ironia, żart, ukazywanie rzeczywistości w krzywym zwierciadle. Prześmiewczość i kpina, mimo feministycznego wydźwięku prac, zbliża działania Grzendy do strategii Łodzi Kaliskiej.

Ironii i gry z patriarchalną kulturą używały również Dziewczęta Przeszanowne w składzie: Karolina Stępniewska, Marcelina Gunia i Natalia Turczyńska. Grupa zawiązała się podczas studiów dziewczyn na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.⁴⁴ Wspólnie wynajmowały mieszkanie przy ul. Prostej, gdzie również organizowały prezentacje swoich prac. Ich działania wymierzone były przeciwko seksistowskim relacjom panującym na toruńskiej uczelni. Nazwa Dziewczęta Przeszanowne jest kpina z zwrotu, często używanego przez profesorów tzw. Malsztalu (kierunek studiów – malarstwo sztalugowe) wobec studentek. Określenie „dziewczęta przeszanowne” pozornie wyraża szacunek, w rzeczywistości jednak świadczy o lekceważeniu kobiet. Według toruńskich profesorów nie ma bowiem potrzeby, aby studentki traktować poważnie, ponieważ i tak zostaną kiedyś matkami, co uniemożliwi im karierę artystyczną.⁴⁵ Prześmiewcze działania wymierzone

w profesorów dekonstruują wciąż silny we współczesnej kulturze wizerunek męskiego autorytetu jako mentora i zwracają uwagę, iż kadra na uczelniach artystycznych (mimo przeważającej liczby kobiet wśród studiujących) jest zdecydowanie męska i sankcjonuje patriarchalne relacje.

Dziewczęta Przeszanowne w sztukę przemieniały codzienność: walkę z grzybem w wynajmowanym mieszkaniu lub zaliczenie semestru przez przedstawienie realistycznej rzeźby, którą prowokacyjnie wykonały z... ziemniaków serwowanych na stołówce. Robiły sztukę z rzeczy małych, powszednich, codziennych, takich jak makiż i przebieranie się. Sukienki w stylu mała czarna i buty na obcasach traktowały jako element identyfikacji grupowej. Seksowne kobiece stroje zakładały jednak z pełną świadomością znaczeń, jakie ze sobą niosą. W 2005 roku na festiwalu *Performance-esse* w Galerii Sztuki w Wozowni w Toruniu próbowały „odświeżyć” sytuację panującą w polskim performance. Ubrane w tzw. strój galowy, pełniący też funkcję swoistego uniformu (białe bluzeczki i szare spódniczki), przypominały uczennice pensji dla dziewcząt lub sekretarki – razem wyglądały jak ekipa do zadań specjalnych. Wykonując różne układy taneczne, rozpylały dezodoranty o najrozmaitszych zapachach. W końcu stężenie tych woni osiągnęło stopień niemożliwy do wytrzymania. Świadomie przybierając wygląd „słodkich kobietek” artystki zmieniały całkowicie jego znaczenie.⁴⁶ Warto zauważyć, że kobiety, jeśli chcą być traktowane poważnie, np. w relacjach zawodowych, często upodabniają się do mężczyzn strojem i sposobem zachowania. Dziewczęta Przeszanowne obrały odmienną strategię – ich dziewczęcym strojom towarzyszyła ogromna pewność siebie i bezlitosne żarty z tzw. męskich autorytetów.

Zarówno Dziewczęta Przeszanowne, jak i Grzenda skupiały artystki, które z jednej strony połączyła podobna sytuacja życiowa, np. macierzyństwo, wspólne mieszkanie, studia, a z drugiej – reprezentowały osobowości o różnych temperamentach i preferencjach twórczych. Dzięki różnorodnym umiejętnościom były w stanie szybko i sprawnie wcielić swoje idee w sztukę. Akcjonizm w ich przypadku po raz kolejny był efektem działania grupowego; akcje przybierały charakter happeningowy, choć w przypadku Dziewcząt Przeszanownych nie

bez znaczenia był także żywiołowy temperament Karoliny Stępniewskiej, ujawniany również w indywidualnych, radykalnych performance.

Zainteresowanie sztuką performance leżało u podstaw powstania grupy Sędzia Główny (2001–2009). Dla tworzących ją artystek, Aleksandry Kubiak i Karoliny Wiktor, również ta forma sztuki stała się dominująca w ich wspólnej aktywności. Artystki prowadziły grę z wizerunkiem kobiety w patriarchalnym społeczeństwie. Zaczęły pracować razem już podczas studiów; początkowo działały także indywidualnie, jednak od 2003 roku występowały już tylko w duecie, a swoje kolejne performance nazywały rozdziałami.⁴⁷ Strategia działania grupy Sędzia Główny polegała na naśladowaniu i przedrzeźnianiu schematów, w które wtłaczana jest współczesna kobieta. Dziewczyny dysponowały krawcową, która szyla im seksowne stroje. Np. taki schemat: atrakcyjnie ubrane, młode kobiety są owszem przedmiotem męskiego pożądania, jednak gdy zaczynają pić bez umiaru, wymiotować i załatwiać na oczach widzów swoje potrzeby fizjologiczne, natychmiast budzą obrzydzenie.⁴⁸ Dodatkowo jest ono wzmocnione patriarchalnymi stereotypami, według których kobiety mają znacznie mniejsze przyzwolenie społeczne na wulgarne zachowania. Tak pokazywały to artystki z grupy Sędzia Główny – balansując na tych skrajnościach, używały swoich ciał świadomie i z premedytacją, krytykując w ten sposób postrzeganie kobiety jako „ozdobnika męskiego garnituru” czy „istoty użytecznej prokreacyjnie.” W *Rozdziale XI* (tak artystki tytułowały poszczególne akcje) w galerii Modelarnia w Gdańsku i w *Rozdziale XIII* w klubie Farbiarnia w Bielsku Białej, kucząc na barowym blacie, siłą mięśni waginalnych wypychały z siebie jajka, a następnie częstowały nimi publiczność.⁴⁹ „Jajeczowanie” było komentarzem do awantury, jaką wywołali pravicowi politycy, kiedy do polskich brzegów przybył holenderski statek–klinika Langenort, w której kobiety mogły dokonywać aborcji, zabronionej ustawowo w Polsce.

W kilku performance artystki przewrotnie oddały kontrolę nad sobą publiczności. W galerii Bunkier Sztuki w Krakowie zamknięte w windzie wykonywały przekazywane im przez głośnik polecenia widzów. Niektóre żądania były bardzo brutalne, kazano im np. uderzać głową w ścianę lub lizać podłogę. W 2005 roku wystąpiły na

żywo w programie TVP Kultura, gdzie stosując się do poleceń widzów, obnażyły niewybredne potrzeby wyrafinowanej na pozór publiczności – mężczyźni często np. żądali, żeby artystki się rozebrały. Podczas Interakcji w Piotrkowie Trybunalskim, który raz w roku staje się światowym centrum sztuki performance w Polsce, na co dzień pozostając dość prowincjonalnym miastem, artystki na miejsce swojego eksperymentu wybrały miejscowy pub. Mężczyźni, klienci pubu, mieli grać o nie w Darts (rzutki). Zwycięzca mógł spędzić dwadzieścia cztery godziny w towarzystwie artystek, na warunkach regulowanych umową. Na tle sporu o zwycięstwo wywiązała się awantura zakończona bijatyką i zdemolowaniem klubu.⁵⁰ Artystki po raz kolejny zdemaskowały w ten sposób prymitywne instynkty, które drzemią w – na pozór cywilizowanym – współczesnym społeczeństwie. I pokazały, jak niewiele potrzeba, aby wzięły one górę nad socjalizacją będącą efektem wychowania.

W twórczości grupy Sędzia Główny ważny był aspekt wzajemnych relacji artystek, które wyrażały się w uściskach i pocałunkach wymienianych w trakcie performance (festiwal Kontperformance, Lublin 2003), w dzieleniu się tlenem – oddychaniu przez jedną rurkę (festiwal Rybie Oko, Słupsk) czy spektakularnym działaniu podczas imprezy *Święto Kobiet* w Krakowie, zorganizowanej w Dniu Kobiet 8 marca. Wtedy artystki bardzo wyraźnie podkreśliły siostrzaną więź istniejącą między kobietami, skutecznie niszczoną przez patriarchalny system, dla którego ważne jest jedynie pojęcie braterstwa i męskiej solidarności. Podczas *Święta Kobiet* na żywo wystąpiła tylko Aleksandra Kubiak, Karolina Wiktor zachorowała bowiem na ospę i nie mogła dojechać na performance. Video ukazujące Karolinę z ciałem pokrytym strupami było prezentowane podczas działania Aleksandry, która wczuwała się w stan Karoliny, wbijając w swoje ciało igły ozdobione różyczkami. Siłą duetu w dużym stopniu był image artystek, występujących często w podobnych strojach i perukach, wykonujących te same czynności. Osiągały przez to efekt zdublowanej kobiecości, bliźniactwa siostr-klonów.

Ich wspólna działalność artystyczna została nagle przerwana z powodu poważnej choroby Karoliny Wiktor. Aleksandra Kubiak nadal jest aktywna na scenie performance.

Konkluzja

Podsumowując działania grup artystycznych na przestrzeni kilkudziesięciu lat można zauważyć zasadnicze zmiany w ich działaniu i celach, jakie chciały osiągać. Podstawowe różnice zarysowują się na linii awangarda – postmodernizm. Dla grup awangardowych zasadniczym celem zrzeszania się była chęć zmieniania świata poprzez sztukę i jej nowa wizja. Postulatu dalekosiężnych przemian w sztuce nie ma natomiast w grupach postmodernistycznych – ich cechą wspólną jest akcjonizm. Nawet jeśli grupa zajmowała się innymi formami sztuki, np. malarstwem, to poczucie bycia razem, a tym samym poczucie współodpowiedzialności, prowokowało członków grupy do działań akcyjnych. W awangardzie natomiast silnie podkreślano pierwiastek ideowy: artyści pisali manifesty, wydawali pisma, duże znaczenie dla nich miała teoria. Tak jak to ma miejsce jeszcze w przypadku Warsztatu Formy Filmowej, który za cel postawił sobie wypracowanie nowego modelu kina i analizę medium filmowego. Nawet nazwy tych grup związane były zazwyczaj z ich założeniami programowymi: a.r. (artyści rewolucyjni), Formiści, Warsztat Formy Filmowej.

Od lat osiemdziesiątych na pierwszy plan wysuwają się elementy neodadaistyczne, szczególnie widoczne w strategii grupy Łódź Kaliska. Negacja działań starszego pokolenia nie polegała tu jednak na otwartych polemikach, lecz na odcięciu się od nich, na funkcjonowaniu grupy obok idei proponowanych przez artystów związanych z conceptualizmem. Łódź Kaliska prowadzi również działalność teoretyczną, lecz jej manifesty pozbawione są ciężaru tekstów awangardy. Pisane jakby „od niechcienia,” są jednocześnie wyrazem tożsamości grupy, jej sposobu na sztukę. W formacjach mieszczących się w tendencjach postmodernistycznych zaobserwować można także wzrost znaczenia więzi towarzyskich w procesie powstawania grupy. Artyści i artystki nie chcą już zmieniać świata poprzez sztukę, nie muszą więc tworzyć kolektywów, w których nad prywatne sympatie przedkłada się dobro wspólnych idei. Grupy tworzą zwykle artyści i artystki w podobnym wieku, raczej na początku swojej kariery. Motorem kreatywności jest zbliżona sytuacja życiowa i chęć przebywania razem.

W wyniku wspólnych spotkań i doświadczeń klaruje się potrzeba zdefiniowania w sposób bardziej formalny własnej działalności oraz nadania ugrupowaniu nazwy. Stąd nazwy tych grup jak Łódź Kaliska, Gruppa czy PUL, nie mówią o artystycznej orientacji członków, choć czasami zawierają ironiczno-krytyczny potencjał, jak Grupa Ładnie, Sędzia Główny, Grzenia, Dziewczęta Przeszanowne. Brak wyraźnych założeń programowych, a zarazem kontestacja i ironia wobec otaczającej rzeczywistości, wyzwała potrzebę zrobienia czegoś razem, a ta potrzeba przejawia się w akcjach artystycznych. Akcja zaś staje się czynnikiem spajającym grupę, okazją do zrobienia czegoś razem, zmanifestowania tożsamości grupowej, zwłaszcza w przypadku kolektywów, w skład których nie wchodziły performerzy. W momencie rozpadu tego typu grupy poszczególni artyści porzucają zwykle akcjonizm, jak miało to miejsce w przypadku WFF, Gruppy czy Grupy Ładnie. Istotne znaczenie ma również przesunięcie w obszarach zainteresowań grup artystycznych. Awangarda, zwłaszcza przedwojenna, proponując holistyczne zmiany społeczne poprzez sztukę, skupiała się na zagadnieniach formalnych, na wypracowaniu nowego języka sztuki opartego na formie. Postulat kształtowania nowego człowieka przez nową sztukę, wyjścia sztuki na ulicę, do społeczeństwa, pozostał jednak na papierze. Paradoksalnie, dopiero współczesne grupy artystyczne, nie wierząc już w idee awangardy, zrealizowały postulat wcielania sztuki w życie. Zrobiły to na swój sposób, stosując strategię partycypacji – poprzez spontaniczne akcje, w które często wciągani byli przypadkowi odbiorcy.

Mimo faktu, że w ostatnich dekadach podstawowe znaczenie w powstawaniu grup artystycznych ma czynnik towarzyski, wzajemne sympatie i podobna wrażliwość ich przedstawicieli, a nie formułowane programowo postulaty artystyczne, nadal możemy mówić o zjawisku grupy artystycznej. Czynnikiem, który wyzwała jej kreatywność i konstytuuje tożsamość grupową artystów jest wspomniany akcjonizm. Wspólne akcje jako manifestacja bycia razem, przyczyniają się do identyfikowania się artystów jako grupy i postrzegania jej jako odrębnego zjawiska na scenie sztuki.

Przypisy

¹ Hasło „15% abstrakcji” wiąże się z przepisem ustanowionym przez polskie władze, według którego na oficjalnych wystawach można było pokazywać maksimum 15% sztuki abstrakcyjnej. Zob. Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005* (Warszawa: Wydawnictwo Stentor, 2005), 91.

² Maria Kosińska, „Grupa Krakowska,” w *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. Aleksander Wojciechowski (Warszawa: Polska Akademia Nauk, 1974), 610–612.

³ Anna Markowska, *Sztuka w Krzysztoforach: między stylem a doświadczeniem* (Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 2000), 28.

⁴ Ten swoisty globalizm świadczy o postawie awangardowej, postulującej kolektywne deklaracje przeciw *status quo*. Kantor i część ugrupowania nie spoglądali afirmująco na poczynania Strzebińskiego, ale nie mówiono o tym głośno ze względów strategicznych. Podobnie jak przed wojną, odmienne odłamy awangardy unikały między sobą otwartych polemik ze względów taktycznych. O wyraźnym rozłamie światopoglądowym świadczy list Kantora do Teresy Tyszkiewicz, w którym pisze on o walce z trupiarnią suprematyczną. W liście do Jaremy wypowiada się: „Osobiście w dupie mam tych strzebińszczyków”. Nad ten fakt jednak przedkładał prestiż osoby Strzebińskiego, więc gdy ten odmówił otwarcia wystawy w 1948 roku, Kantor poczuł się osobiście dotknięty. Ibidem, 28–32.

⁵ Ibidem, 32.

⁶ Ibidem, 40.

⁷ Bożenna Stokłosa, „Grupa Krakowska,” w *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. Aleksander Wojciechowski (Warszawa: Polska Akademia Nauk, 1992), 66.

⁸ Ibidem, 32.

⁹ Toruńska grupa fotograficzna, której część członków kontynuowała rozwój twórczy w Warsztacie Formy Filmowej. Uprawiali twórczość intermedialną, reprezentowali postawę kontrapunktu wobec oficjalnych związków. Artyści działali bez skodyfikowanego programu, w jedność łączyła ich potrzeba poszukiwania nowych rozwiązań formalnych przy pomocy nowoczesnych technologii oraz chęć ucieczki od dosłowności obrazu. Informacje podane za: *Toruńska grupa fotograficzna „Zero-61”. Przypomnienie*, red. Jan Kotłowski (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2001). Kat. wyst.

¹⁰ Ryszard W. Kluszczyński, *Obrazy na wolności: studia z historii sztuk medialnych* (Warszawa: Instytut Kultury, 1998), 19–20.

¹¹ Bożenna Stokłosa, „Warsztat Formy Filmowej czyli rzecz o Warsztacie w czasie dyskusji o postmodernizmie,” w *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1992*, wstęp i red. Józef Robakowski (Łódź: Łódzki Dom Kultury, 2000), 300.

¹² *Żywa Galeria*, 66.

¹³ Kluszczyński, *Obrazy na wolności*, 23.

¹⁴ Józef Robakowski, „Polskie kino niezależne lat 70-tych,” w *Teksty Interwencyjne* (Łódź: Łódzki Dom Kultury, 1995), 49.

¹⁵ Anna Baranowa, „Gruppa,” *Dekada Literacka* nr 12/13 (1993): 20.

¹⁶ Cyt. za: Piotr Sarzyński, „Przemarsz ptaszków. Gruppa i inne grupy,” *Polityka* nr 17 (2002): 57.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, 53.

¹⁹ Bożenna Stokłosa, „O Gruppie jako o grupie,” *Artelier* nr 1 (1993): 19.

²⁰ Maryla Sitkowska, *Gruppa* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1994), 80. Kat. wyst.

²¹ Ibidem, 94.

²² *Młody Wrocław* (Katowice: BWA Katowice, 1989), 3. Kat. wyst.

²³ Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Andrzej Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo Kurpisz, 1996), 79.

²⁴ *Młody Wrocław*, 5.

²⁵ Nazwa grupy jest wyrazem jej przekornego charakteru. Nic nie mówi o założeniach formacji, jest nazwą jednej ze stacji kolejowych w Łodzi.

²⁶ W grupie działali jeszcze Jerzy Koba i Andrzej Kwietniewski.

²⁷ Marek Koprowski, „Coś błyska przed awangardą,” *Radar* nr 21 (1987): 3.

²⁸ Mariola Wiktor, „Łódź Kaliska z przekory,” *Bywalec* nr 74 (1999): 1.

²⁹ Andrzej Kwietniewski i Marek Janiak, „Idiotic Art,” w *Bóg zazdrości nam pomyłek* (Łódź: Muzeum Kinematografii, 1999), 41.

³⁰ Marek Janiak, „II (I ostatni) Manifest Sztuki Żenującej,” w *Bóg zazdrości nam pomyłek*, 31.

³¹ Muzeum to w rzeczywistości pub o nazwie „Łódź Kaliska” przy ul. Piotrkowskiej 102 w Łodzi, prowadzony przez przyjaciół grupy. Na trzech piętrach klubu wiszą prace Łodzi Kaliskiej, zaaranżowane chronologicznie: parter – lata osiemdziesiąte, I piętro – fotografia atelierowa, II piętro – sztuka *New Pop* i inne prace powstałe po 2000 r.

- ³² Wioletta Gnacikowska, „Goło, ale wesoło,” *Gazeta Wyborcza* [Łódź] nr 291, 1998, 1.
- ³³ Anka Leśniak, „New Pop,” w *New Pop* (Łódź: Łódź Kaliska Muzeum, 2004), brak numeracji stron.
- ³⁴ Łukasz Gorczyca, „Lokale dla bohemy,” *Art and Business* nr 4 (1998): 12.
- ³⁵ Przyciąganie publiczności na imprezy za pomocą żartów było strategią typową dla grupy. Przed premierą kinowej sensacji ogłaszali, iż robią przedpremierowy pokaz, co okazywało się artystycznym blefem. Często też organizowali spotkania z gwiazdami muzyki i sportu. Niektóre z nich, np. spotkanie z Kazikiem, doszły do skutku.
- ³⁶ Józef Tomczyk Kurosawa, „Recenzja czyli sprawozdanie z imprezy,” *Słynne Pismo we Wtorek* nr 17 (1998).
- ³⁷ Anka Leśniak, „Nieformalna Grupa PUL,” <http://www.artysci-lodzkie.pl/pl/artysta/p/pul-grupa-artystyczna/>.
- ³⁸ Ibidem.
- ³⁹ „Grzenda. Dziewczyny robią jaja,” *Wysokie Obcasy*, 13 marca 2004, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,1960252.html>.
- ⁴⁰ Claire L. Evans, „An Oral History of the First Cyberfeminists,” <http://motherboard.vice.com/read/an-oral-history-of-the-first-cyberfeminists-vns-matrix>.
- ⁴¹ Maszynopis w archiwum artystki.
- ⁴² „Grzenda. Dziewczyny robią jaja.”
- ⁴³ Marta Skłodowska „Tkaniny domowe splamione haftem” Małgorzaty Markiewicz prezentuje Galeria Manhattan, <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,3715844.html>
- ⁴⁴ Małgorzata Pelkowska, „Dziewczęta Przeszanowne,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 3 (2010): 65–69.
- ⁴⁵ Łukasz Guzek, *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki* (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2013), 93–96.
- ⁴⁶ Ibidem, 131–133.
- ⁴⁷ Łukasz Guzek, „Sędzia Główny,” w *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku*, red. Grzegorz Borkowski, Adam Mazur i Monika Branicka (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2007), 306.
- ⁴⁸ Karol Sienkiewicz, „Młode, ładne i chętnie się rozbierają,” w *Grupa Sędzia Główny*, red. Karol Sienkiewicz (Zielona Góra: BWA Zielona Góra. 2008), 19.
- ⁴⁹ Guzek, *Performatyzacja sztuki*, 55.
- ⁵⁰ Ibidem, 101.

Bibliografia

- Baranowa, Anna. „Gruppa.” *Dekada Literacka* nr 12/13 (1993).
- Bóg zazdrości nam pomylek*, red. Grupa Łódź Kaliska. Łódź: Muzeum Kinematografii, 1999.
- Chrzanowska-Pieńkos, Jolanta i Pieńkos Andrzej. *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*. Poznań: Wydawnictwo Kurpisz, 1996.
- Gorczyca, Łukasz. „Lokale dla bohemy.” *Art and Business* nr 4 (1998): 12.
- Gnacikowska, Wioletta. „Goło, ale wesoło.” *Gazeta Wyborcza* [Łódź] nr 291, 1998.
- Grupa Sędzia Główny*, red. Karol Sienkiewicz. Zielona Góra: BWA Zielona Góra, 2008. Kat. wyst.
- Gruppa*, red. Maryla Sitkowska. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1994. Kat. wyst.
- Guzek, Łukasz. *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2013.
- Kluszczyński, Ryszard W. *Obrazy na wolności, studia z historii sztuk medialnych*. Warszawa: Instytut Kultury, 1998.
- Koprowski, Marek. „Coś błyska przed awangardą.” *Radar* nr 21 (1987): 3.
- Leśniak, Anka. „New Pop.” W *New Pop*, brak numeracji stron. Łódź: Łódź Kaliska Muzeum, 2004.
- Markowska, Anna. *Sztuka w Krzysztoforach: między stylem a doświadczeniem*. Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 2000.

Młody Wrocław. Katowice: BWA Katowice, 1989. Kat. wyst.

Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939, red. Aleksander Wojciechowski. Warszawa: Polska Akademia Nauk, 1974.

Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960, red. Aleksander Wojciechowski. Warszawa: Polska Akademia Nauk, 1992.

Pelkowska, Małgorzata. „Dziewczęta Przeszanowne.” *Sztuka i Dokumentacja* nr 3 (2010): 65-69.

Robakowski, Józef. *Teksty Interwencyjne 1970-1995*. Łódź: Łódzki Dom Kultury, 1995.

Sarzyński, Piotr. „Przemarsz ptaszków. Gruppa i inne grupy.” *Polityka* nr 17 (2002): 57.

Słynne Pismo we Wtorek. Antologia z najlepszej strony, red. Grupa Ładnie. nr 4. Warszawa 2002.

Stokłosa, Bożenna. „O Gruppie jako o grupie.” *Artelier* nr 1 (1993).

Tomczyk Kurosawa, Józef. „Recenzja czyli sprawozdanie z imprezy.” *Słynne Pismo we Wtorek* nr 17 (1998).

Toruńska grupa fotograficzna „Zero-61”. Przypomnienie, red. Jan Kołowski. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2001. Kat. wyst.

Wiktor, Mariola. „Łódź Kaliska z przekory.” *Bywalec* nr 74 (1999): 1.

Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992, red. Józef Robakowski. Łódź: Łódzki Dom Kultury, 2000.

Źródła internetowe:

www.artysci-lodzkie.pl
www.grzenda.pl
motherboard.vice.com

ENG- LISH SUM- MA- RY

Anka LEŚNIAK

ART GROUPS. CHANGES IN STRATEGIES OF ART GROUPS IN POLAND ILLUSTRATED BY SELECTED EXAMPLES

In the activities of artistic groups in Poland, over the decades after World War II, major changes can be noticed. The basic differences are in the areas of avant-garde - postmodernism. For avant-garde groups, the main goal of association was to change the world through art and a new vision of art. However, there is no postulate of far-reaching transformations in art in postmodernist groups - their common feature is action and performativity. Even if the group was involved in, for example, painting, the feeling of being together provoked group members to live action. In the avant-garde, the ideological element was strongly emphasized, the artists wrote manifestos, published magazines, and theory was of great importance to them, as is the case with the Film Form Workshop, which aimed to develop a new model for cinema and analyse the medium of film.

From the eighties, elements of the neodada, which are particularly visible in the strategy of the Łódź Kaliska group, come to the foreground. Łódź Kaliska also engaged in theoretical activity, but its manifestoes are devoid of the seriousness of the avant-garde texts. In formations in postmodernist tendencies, one can observe an increase in the

importance of social ties in group formation. Artists and artists no longer want to change the world through art, so they do not have to create collectives in which the common good is preferred to private sympathies. Groups are usually created by women and men of similar age, usually at the beginning of their careers. The driving force of creativity is a similar life situation and willingness to be together. As a result of joint meetings and experiences, the need to define a more formal activity and name the grouping is clarified. Hence, the names of these groups say nothing about the artistic orientation of members. The lack of clear programmatic assumptions, and at the same time the contestation and ironic approach to the existing reality, releases the need to do something together, which manifests itself in artistic actions. The action becomes a factor connecting the group, an opportunity to do something together, to manifest group identity, especially in the case of collectives, which do not include performers. At the time of the break-up of this type of group, individual artists give up their activity in performance art. The shift in the areas of interest of artistic groups is also important. The avant-garde, especially the pre-war one, proposing holistic social changes through art, focused on formal issues, on developing a new language of art. The postulate of shaping a new man by a new art, social art, however, remained a postulate only on paper. Paradoxically, it was only postmodern artistic groups, who no longer believed in the idea of the avant-garde, that realized the postulate of incorporating art into life. They did this using a participatory strategy - through spontaneous actions, in which often random recipients were involved.

Although in recent decades, the basic meaning in the creation of artistic groups has been a social factor, mutual sympathies and similar sensitivity, and not programs and artistic postulates, we can still talk about the phenomenon of the artistic group. The factor that triggers its creativity and constitutes a group identity is action. Joint actions as a manifestation of being together, contribute to identifying artists as a group and perceiving it as a separate phenomenon on the artistic scene.

Karin M. HOFER

AVANT-GARDE GROUPS AND THEIR INVARIANT DEVELOPMENT-STRUCTURES EXAMPLE: DIE BRÜCKE GROUP

(SHORT VERSION IN PLAIN ENGLISH)*

Introduction

The Modern Era might be seen to have occurred between the French Revolution 1789 and the turn of 1989. These 200 years differ from the centuries before by a special kind of cultural self-image. The citizen had been empowered by the idea of enlightenment, therefore he/she was able to overcome feudalism and absolutism and the power of the Church. This process went on slowly in an evolutionary way, but in most cases with rapid movements by revolutionary outbursts. The people of the era believed fundamentally in a linear progress, caused by increasing rationality and individuality. They also believed (since Hegel and Darwin) in a historic grown determination of the development of mankind.

Progress as program

Ernst Gombrich¹ examined in his lectures *The Ideas of Progress and their Impact on Art* the effects and changes of this idea within this time. All these changes are to be seen in the development of art, as an important part of culture. This appears almost self-evident, but the tightness of this

coincidence is often surprising: avant-gardes as exponents of art revolutions are a phenomenon in times when the artist tries to get autonomy and not to be submitted by the aims of the Church and nobility. The term avant-garde is a military expression that denotes a group transcending the borderline into enemy's territories to explore conditions for further attacks. As a small group, they had to work very quietly and by subversive strategies. This term was used metaphorically first in the early nineteenth century also for groups of artists who tried to undermine the power of the established art scene. The utopian socialist Henri de Saint-Simon used the term avant-garde in 1825 in his book *Opinions Littéraires, Philosophique et Industriell*, where he used it for different social and art contexts. Proclaiming philosophers, workers and artists as being of dominant importance for a society to come, he wrote: "We artists will be the avant-garde of intellectual revolution. The power of art is indeed the most effective and fastest. At our service are all kinds of weapons. If we want to bring through new ideas, we sculpt them out of marble or paint them on canvas."²

Almost throughout the whole nineteenth and twentieth century, we can observe self-organized avant-garde groups acting as a driving

force of revolution in art. Seen that way, artists do not only create artworks, but also revolutionary, performative³ situations. In this aspect, art history (or perhaps ArtStudies) can begin to look upon those processes through which a new point of view and creation is instilled. This process is as important as creation itself, otherwise the piece will not exist within art and art history. The history of reception and provenience research, caused by the art market is of little relevance in this case.

Theory of avant-gardes

In theory, the term 'avant-garde' has different meanings used by different theoreticians: Adorno (also an avantgardistic composer) looks upon the avant-garde (he used mostly the singular) in his *Aesthetic Theory* as the only defence against the brainwashing methods of the 'culture industry' (*Kulturindustrie*), that he described in *The Dialectic of Enlightenment* (he lived at that time near Hollywood). The basic idea of this book is, that Enlightenment (with the belief that rationality itself will be able to create a better world), could not recognize that rationality can also be used to improve egoistic, economic and even criminal methods. This dystopia, written in 1944, seemed exaggerated at that time. But turned out to describe the situation of the twenty-first century quite well. Adorno sees the art of avant-gardes not so much in formal aspects, and more as the ability to resist all seductions of entertainment and escape from the 'context of delusion' (*Verblendungs-zusammenhang*) of mass culture. This is an extreme elitist position near to Nietzsche's.

Only few publications about the structure of avant-gardes appeared in art theory in the second half of the 20th century, but in sociology this topic was of interest in the nineteen-sixties and nineteen-seventies. Peter Bürger published a *Theory of Avantgarde*, seen with the political eyes of a 68-revolutionist, that sounds obsolete nowadays. But Pierre Bourdieu⁴ developed - influenced by methods of physics - a field-theory of art, where every participant of the art-field interacts with others by means of his *habitus*, collecting and using his 'cultural capital'

to get more of it. Bourdieu's *Rules of Art* are based on these terms. To exemplify the thesis, he held an interesting lecture series about the avant-garde of impressionism, and Manet's important role as grey eminence in this group to overcome the power of academism and of the jury of the Salon. The theories of Bourdieu, Gehlen, Bürger and Luhman were precisely compared in the book of Christine Magerki,⁵ in which she found a lot of differences but only few and too simple accordances.

Enquiries about invariant structures of avant-gardes

After having read a lot of considerations about this theme, no one could really answer the question: what are the evident structural invariants of avant-gardes? Thus new enquiries and comparative studies of avant-garde groups became necessary and produced results that make this fundamental phenomenon of the Modern Era perhaps more understandable.

First result

The seven steps: there is a constant, always repeating, sequence of phases that determine the dynamics of development of an avant-garde group. This sequence repeats a similar structure of seven steps, though sometimes with great differences in their specific shapes. The terms used to denote these seven steps are based on the metaphorical use of words that can be found in a dictionary, here put in chronological order:

1. Prefiguration: a starting point to the configuration of art, society and the personal abilities of avant-garde members.

2. Conspiracy: the way artists with similar intentions find themselves working together to help each other against ignorant society and the established art scene that refuses to accept them. Often the values of the group are declared in a manifesto.

3. Skandalon: every member of the avant-garde articulates (often implicitly) a taboo, that

itself points to an unsolved problem of art/society.

4. Bataille: this is the point of open battle and climax of a fight that in most cases is fought in a subversive way.

5. Iconostasis: in Orthodox churches this is a wall where the icons are displayed. In the case of the emergence of an avant-garde group, this is the context of an important exhibition, where the avant-garde is presented with an iconic picture, that makes the visitors speechless.

6. Epigony: it is the end of the revolutionary phase of an avant-garde movement. It also often represents the end of the cohesion of the group. The artists very often get caught up in the maelstrom of the art market that, because only these are good to sell, wants more of the typical *sujets*. So artists sometimes become epigones of themselves.

7. Mythification: the stories about artists have to be in coherence with the work. So some facts fit the plot and have to be amplified, other facts have to vanish, because they disturb the composition of the picture. This is not a question of lies, but of selective reception and economy of attention, like in art as a whole.

Second result

Homology to the seven steps of a story arc:

the seven steps of the development of an avant-garde group show a surprising homology to the seven steps of the plot and story arc of a classic drama. Based on the dramaturgy of Aristotle, Horaz and later the Humanists, called this model *Regeldrama* (regular drama), and it is until today the basis of modern dramaturgy. Indeed, the fights of avant-gardes against tradition, their victories and defeats, the struggle not to give up their own values and to find a way to express them in a singularly advanced manner, while living in uncertain circumstances, all these struggles really have a dramatic-performative dimension and the surprising homology of the seven steps is perhaps an archetypic pattern:

1. Protasis: the protagonists are introduced, the conflict becomes visible.

2. Epitasis: the situation leads to a grouping of intentions.

3. Katastase: an exiting tendency of the story appears.

4. Peripetie: the climax of the story and movement in positive (or in negative) direction.

5. Retardation: a slowdown of the story with some glory.

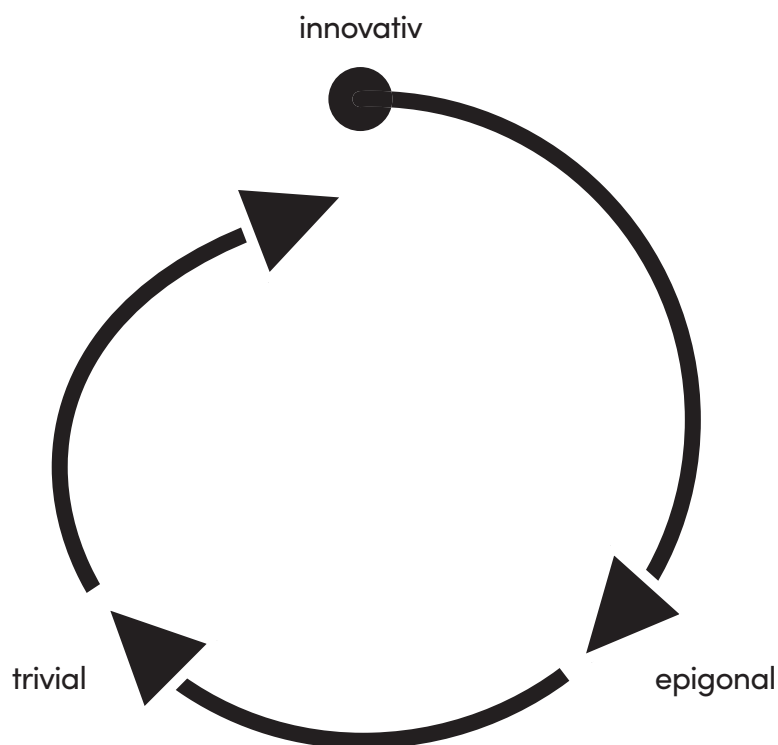
6. Lysis: the solution of all confusions and common acceptance.

7. Katharsis: a retrospective consensual happy end or apotheosis.

Third result

Revolutionary art becomes strong in years of a collective revolutionary atmosphere:

avant-gardes appear as sensible indicators of the constantly changing configuration of the 'discontents with civilization' and 'revolutionary climates,' connected with them. These circumstances seem to be caused by a lot of parameters and not only by the suppression of sexuality, as Freud suggested. They form a diffuse feeling of discomfort, the origins of which it is too complex to explain in a monocausal way. But rationality can only work with one reason, therefore this feeling is expressed philosophically or by art, etc., but mainly ideologically in a way that even man on the street can believe in and fight for. For instance the *fin de siècle* gave people the feeling of the 'quietness before the storm' and created a diffuse collective revolutionary willingness, that culminated in the years around First World War; and these also were the years of the most revolutionary art. The coincidence between revolutions and the peaks of revolutionary (but not so often ideological) art is also to be seen looking upon the avant-gardes in the nineteenth century in France. In the late twentieth century, avant-gardes lost their function together with their foundation: the belief in progress. This was explained with the 'end of history,' the end of the Modern Era and the beginning of posthistory. Thinking in a postmodern way, art has to appear polymorphic (because the world and consciousness are polymorphic) and every fight for the predominance of values is ridiculous and can only be understood as an economic fight. This indeed is the end of avant-gardes in our definition.



Model of the cultural circle.

Fourth result

Subversion as a basic habit of avant-gardes: avant-gardes are here defined by their revolutionary innovations, they can oppose the position of the established group of artists. The latter had also once been avant-garde, but after years of self epigony only tries to defend the positions of power they once fought for. They often have a widespread network of combatants so that an open battle seems to be an effective means of achieving change. Therefore avant-gardes in their beginning have to use subversive strategies, which have also to be designed in a new, unexpected and also artistic way, thereby using rather means of seduction than means of visible revolution. One of the most effective strategies is to ignore authorities, not to fight against them, because to fight means an acceptance of the given structure. Another strategy is to act as if the desired state is already realized. The phases of avant-gardes are therefore dominated by subversive strategies, often in a very subliminal way.

Fifth result

Cultural circle: this was the first result in the search for the invariables of avant-gardes (already 20 years old and published several times). It is related to the seven steps that only describe the revolutionary time of an avant-garde. The cultural circle is seen from greater distance, in a larger time scale and as circular process of uncertain duration.

Innovation begins with an (avantgardistic) jump (steps 2, 3, 4, 5) of a few years, is followed by a longer phase of epigone repeating and reproducing until the art work becomes popular and loses all meaning and innovation (in the mind of viewers). This state of triviality can last for centuries, where the meaningless art is not totally forgotten but has been composted to function as humus for a generation that (in most cases by creative misunderstanding⁶) uses old forms to express partial new feelings. This is the story of all kind of renaissances as sub-structures of the seemingly linear development of art in the Modern Era (but also amplified in the Postmodern period).

THE STRUCTURE OF SUBVERSION IN THE SEVEN STEPS OF AVANT- GARDES, USING DIE BRÜCKE GROUP AS AN EXAMPLE

1. PREFIGURATION

(1) Protasis: the protagonists are introduced, the conflict becomes visible.

Each time has its own configuration of unsolved problems and contradictions with evolutionary hopes and revolutionary energies. This permanently changing atmosphere is the climate in which the protagonists of an avant-garde grow up and find themselves working together to change the world by means of art. The time horizon in the Modern Era is structured by the belief in progress and the example of the French Revolution proves that this progress is possible by revolutionary means. The three ideals of liberty, fraternity and equality (very difficult to get in a balance) led to three complementary secular ideological beliefs, that soon showed their reverse side. Liberalism degenerated to the free market doctrine of capitalism, fraternity (but only within one's own nation), led to a perception of a need to defeat the other that then became the basis of fascism, and the forced equality in communism led to the suppression of individualism and to common lethargy. Adolescents that want to become artists very often find themselves in opposition to their parents' ideology and develop their own worldview that in most cases transcends ideologies, with the hope that art can help them and others to change the world. In the phase of prefiguration, the specific structure of tensions and revolutionary tendencies in society is the nucleus of revolutionary art.

Prefiguration. The example of Die Brücke in the Wilhelmine Era

After Germany had won the 1870 war against France, Bismarck unified the dozens of German principalities (and kingdoms) into an empire. Wilhelm II became in 1888 an emperor with ambitious nationalistic aims, supported more

by the rigid bourgeoisie than by the suppressed growing proletariat. In this field of tensions, the proponents of later Die Brücke group grew up in the atmosphere of the upper middle class and developed interests in literature, philosophy and art. The humanistic educated bourgeoisie held those interests in high regard, but very often only as means of distinction: parents wanted their children to make an honest career to earn enough money to found a family. Those kinds of double standards were the rule in the *fin de siècle* period and were the reason why young people developed revolutionary (often hidden) motives. Therefore, Nietzsche's *Zarathustra* appeared to the educated youth as a kind of holy book: it first deconstructs all the lies of society, to then praise in a hymnal language the possibility of a new, elitist and spiritual mankind, far above the lowlands of degenerated civilization. The future members of Die Brücke were electrified by this book, they read it as students of architecture in Dresden. The study was a compromise between their own interests to become artists and the pragmatic wishes of their parents. And quite soon, they were rather painting than drawing technical lines. So they were united during their high school studies by very similar interests and decided to stay and work together, living the low budget life of bohemian artists and sabotaging their parent's expectations.

2. CONSPIRATION

(2) Epitasis: the situation leads to a grouping of intentions.

Young artists with similar new world views, values, but also formal conceptions congregate to help each other to defend their position against old fashioned academic rules, or influential groups, to organize exhibitions, or even to survive. The desire for unity of art and life is another motivation that brings artists together. If a willingness to work together appears, the phase of conspiracy with regularly meetings begins. Preparing an exhibition involves a verbalization of a common aim, a manifesto written and a name for the group/exhibition discussed. If the avant-garde group meets regularly and often after an

exhibition, this can be looked at as an **echo chamber**. This term from the audio technique denotes a small room that gives sound more echo and is often used in a negative, but here in a positive way. The artists need each other to have a positive echo about their artwork to get more courage to do better and better work etc. This is the type of conspiracy with the highest degree of group cohesion and subversive potentiality. This characteristic was common to the early Surrealists, the early Nazarene group or also the early Die Brücke. Another form can be called the Bohemian Café avant-garde (with a lower degree of cohesion): a group of artists meeting by chance in a café of a bohemian district in a city (for instance Montmartre) drinking and discussing – examples of these include for instance the Impressionists in the Café Guerbois, or the Realists in the Brasserie Andler. A third variation is the form of artists' colonies in the countryside far from the cities: artists come together here in a more relaxed and contemplative way and have the possibility to keep a necessary distance. An example is the artist's colony in the quiet village of Murnau/Bavaria where Kandinsky was the centre of the circle of Der Blaue Reiter, and where his first abstract paintings emerged. Group cohesion is of course one of the important parameters of conspirators.

Conspiracy. The example of Die Brücke/echo chamber

In 1905, four students of architecture Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff and Fritz Bleyl met and formed the Die Brücke artistic group. Because Bleyl decided that he preferred to work as architect and live a normal life, his place in the group was soon taken by Max Pechstein, later by Otto Mueller. The name Brücke was inspired by a sentence of Nietzsche, who used the word 'bridge' as metaphor for the renewal of mankind: "The greatest human possibility is to be a bridge (Brücke), rather than a purpose." So, a woodcut logo was created, showing a person going over a bridge and with the same technique a program printed with a pathetic proclamation:

"With the belief in the development and in a new generation of creators and recipients, We call all young people together, and as young people, who carry the future inside us, we want to wrest freedom for our actions and our lives from the older, comfortably established forces. Everybody belongs to us, who is able to express spontaneously and purely what pushes him to create."⁷

This text is of course a manifesto of the young against the established forces (of the academy, art market, society etc.) and an urgent appeal to them to express their own motive power. They saw this pure and innocent power realized in tribal cultures and admired the artefacts of the South Seas islanders that they could see in the Ethnological Museum of Dresden (for instance, the carvings from the islands of Palau, one of the German colonies in the Pacific at that time). Pictures and stories (like for instance Gauguin's book *Noa Noa*) about distant islands awoke desires to arrive there and two of the 'active members' (AM) of Die Brücke really did it. Max Pechstein lived in 1913 with his wife one year on a very small island and wanted to stay in this paradise, but with the beginning of the First World War, Japanese soldiers occupied this territory and expelled him. Also in 1913, Emil Nolde joined an expedition to the Pacific islands and came back with a lot of colourful watercolours. But also, the Die Brücke artists in Dresden (especially Kirchner) decorated the ateliers used by the group with South Seas carvings and batik fabric of their own (low cost) production. So the ateliers, located in the working-class district Friedrichstadt, all in the Berlinerstrasse (60, 78, 80), irradiated an exotic, bohemian atmosphere.⁸ Here they lived in a symbiotic, brotherly way, sharing paints, food, books, discussions, cigarettes and models. They were living in a kind of echo chamber, where the positive feedback of conspiratorial active members (AM) made it possible to become stronger by creating a new style. But the passive members (PM) also helped the group to survive with their annual membership fee and in return received an annual folder with three woodcuts, and perhaps they even became collectors of the group's paintings. In this way, living a poor but ecstatic life concentrated on impulsive drawing and painting

in the erotic climate caused by the presence of young, nude, natives of the working class district. Here the ritual of the 15 minutes act-drawings developed: in this short time, the expression of the body language of the model had to be fixed on paper, before the next situation appeared. So after two years and hundreds of drawings, the artists were able to tell with a few lines an individual story of body movement. On the other hand, they worked hard to develop a new language of colours. As a students they had seen an exhibition of Van Gogh in the Arnold Gallery in Dresden and reacted enthusiastically (as one of their former professors⁹ remembered). So their paintings of the first two years were inspired by this experience and they started to work as artists by taking Van Gogh as admired example.

Magdalena M. Moeller¹⁰ in her essay describes how the artists must have then got information about the Fauves, but it is not easy to determine when and how they acquired it (because artists never wrote about it). The Fauves, a circle of artists around Matisse, were also inspired by the first posthumous exhibitions of Gauguin and van Gogh and developed a keen and expressive new kind of painting and in 1905 shocked the art scene of Paris at the Salon d'Automne. In Dresden, The Fauves were first presented by the Richter Gallery from 1st to 13th of September 1908, at the same time the Die Brücke moved to the capital Berlin and began to express the neurotic atmosphere there and by doing so, becoming more and more alienated by each other, until the artists went their own ways.

3. SKANDALON

(3) Katastase: an exiting tendency of the story appear.

Every avant-garde articulates (often more implicitly and subliminally than explicitly) a taboo: something that is not wanted to be seen, because it points at an unsolved problem within society or art. Often the skandalon of an artwork reminds the viewer that another life is possible with the question: did you forget it? J.L. David's picture *The Oath of the Horatii* shown in the time of soft Rococo painting, a few years before French

Revolution was a shock, showing such extremely resolute men. But this skandalon is only (and not easy) to understand, comparing the body language of these *Horatii* with the usual un-resolute gesture of men painted in this time. This picture was highly subversive, because it was ordered by the court and showed virtues that could be seen as both royal or republican. Later, it became one of the icons of the revolution. Of course, no skandalon can be repeated and is only to be understood by the dialectic of specific object and specific context (time, space, mentality etc), but can be assessed by the reaction of contemporaries.

Skandalon. The Example of Die Brücke/youth, exotic, erotic

The specific kind of the 'skandalon' of the Die Brücke group is a composite of different entities. Looking upon the pictures of the great years of Die Brücke in 1909/10, when a kind of group-style can be determined, we can recognize two different *Sujets*. One is the plain open air situation with bathing nudes at the Moritzburg ponds and the other the transformed atmosphere in the common atelier during painting (drawings) of nude models. In both cases, a 12 year old girl became the symbol of youth and a kind of major motif of the group. "Her name was 'Fränzi' or 'Marcella,' daughter of the widow of a circus artist"¹¹ This young girl behaved quite differently from the previous models, because she did not pose, but moved quite naturally and so fulfilled the group's dream of native, natural life, together with a slowly awaking feminine erotic radiance. All this they were able to translate into form and colour and here they arrived at a point where an idealistic symbol is near to the taboos. Youth was at the time of *fin de siècle* the hope of society: Jugendbewegung and Jugendstil expressed a looking forward, in contrary to the habit of the old fashioned historicism. Nevertheless the art of the group was a Skandalon at this time, because nudaity was not presented in a metaphorical way in their pictures and it looked poorly done (even for the art scene), compared with academic painting.

But it was also Die Brücke's performatively free minded behaviour in public space that aroused the suspicion of the authorities. Kirchner mentioned the unwelcome visits of local police officers, when they spent some days at the Moritzburger Lakes.¹² About a year later, when Die Brücke started a kind of art school (MOIN institute) in Berlin-Wilmersdorf, they were again the object of suspicion, and police protocols described the observation of their 'perhaps immoral' life and activities.¹³

Concerning his relationship to females, Kirchner used to exaggerate his virility in an exhibitionistic way (as the *Davos Diary* proves again and again). He was a passionate self-promoter, as he demonstrated in the range of photographs that he produced,¹⁴ and this also touched a taboo.

4. BATAILLE

(4) Peripetie: climax of the story and movement in positive (or in negative) direction. Very often the fight of the avant-garde group against the established art scene has its climax in a battle that is fought with different weapons and strategies and in most cases not so violent as in our example. The famous *Bataille Romantique* was the battle between Classicism and the young Romantic avant-garde in Paris. It began in 1820 and had its great showdown on 25th February 1830 with the premiere of Victor Hugo's melodrama *Hernani*. In the noble, old fashioned Theatre-Francais, where the classic drama of Corneille and Racine was appreciated, Hugo's play, written in an unusual romantic language mixing sentimental lyric and ordinary language, was an (intended) shock for the regular audience that reacted impulsively. Because this had been expected, half of the auditorium was occupied by the *Jeune France* (the name by which the young romanticists called each other). They always met in three cenacles (circles) around Hugo, Nodier and the very eccentric Gautier, who always appeared in a red waistcoat. His cenacle in the rue de Doyenne became the prototype of modern bohemianism and was in constant struggle against *parvenu bourgeoisie*. This group was also

the most active in the violent battle in the theatre, where (from both sides) even walking sticks were used. But in the end, the Romantic succeeded. Five month later, the July Revolution articulated the same revolutionary tension (proving our hypothesis of coincidence) with barricades and guns (like Delacroix's icon of liberty shows). The effectiveness of a bataille can be estimated how much it influences further developments.

Bataille. The example of Die Brücke/ Expressionism contra Impressionism

In 1910, on May 15th, only one month after the jury to the *Secession Berlin* (featuring mainly the impressionist style, judged by Lovis Corinth and Max Liebermann) had rejected 27 young artists, the Expressionist painters opened a counter-show called *Neue Secession Berlin*. In the rooms of the Art Salon Maximilian Macht, works of Die Brücke were exhibited on red coloured walls. Newspapers called these (not very large) rooms *Schreckenskammern* (chambers of horror). Visitors became excited, not only by the artwork, but also about the general impression of flickering red (factually and metaphorically). Already the poster (designed by Pechstein, showing a naked woman attacking with bow and arrow) had caused displeasure to some art critics, for example the newspaper *Vossche Zeitung* judged, "never before has somebody dared to present to the public such lousy and scribbly botching of an incompetent." Pechstein remembered years later, that "our paintings had been spat on, on the frames people wrote rude words, and one of my paintings had been pierced through."¹⁵

On the contrary, there had been art historians who defended the expressionist artists. One of them was Max Raphael who was fond of the new style and wrote about the paintings of the *Neue Secession*: "This primitive is not infantile, naïve, unconscious but it is a synthesis, a simplification (...) indeed rather instinctive."¹⁶ His colleague Oskar Bie put it like this: "In art there has now occurred a movement, that wants to reform from the position of freedom of prejudice, from absolute

nativity, naked instinct, a conscious infantilism, from that what Munch, Gauguin, van Gogh, Matisse and others had in mind.”¹⁷

This kind of art was created by and addressed to a new kind of human being.¹⁸ That is, someone who perceived the feeling of crisis in the form of civilization of the Wilhelmine Period that had been experienced by anyone that had started to write, paint, or take place in other activities in the years from 1905 to 1914. They felt a discontent towards the surrounding realities, and suffered the consequences of industrialization of German society, were distressed by the breakdown of its moral basis, the disruption of existing relations, the effects of frenetic city-life, and the growth of oppression of any kind.¹⁹

5. ICONOSTASIS

(5) Retardation: slowdown of the story with some glory.

This term (metaphorically) denotes the wall in a byzantine church, where all the important icons are presented. Each icon there gets the status of a canonized, sacred object and therefore ‘acts.’²⁰ This can be compared with artworks: for paintings (etc.), it is very important to be hung on the right wall in the right place (this can also be the place of refused martyrs). Here the degree of sacrifice (now or later) is the important factor.

Iconostasis. The Example of the Die Brücke/Sonderbund Exhibition

This step was reached in 1912, when they managed to use the opportunity (with the help of the director of the Folkwang Museum Karl Ernst Osthaus) to become well known to the international art-appreciating public: The *Sonderbund Exhibition* in Cologne in 1912, was the first international overview of European contemporary art²¹ and the role model for the *Armory Show* in New York a year later. Artists who influenced the contemporary ones, like Van Gogh, Gauguin and Cezanne were presented posthumously. Following

the principles of the organization, which meant that artistic groups could not take part as such, Kirchner, Pechstein and Haeckel entered their paintings separately. The protagonists of Die Brücke succeeded in a clever way to influence the procedure of organization to their advantage at just the right moments, using methods that ranged between diplomacy and subversion.

Haeckel’s first proposal to furnish a room with batik fabrics and sculptures was refused by the Jury. So they took advantage of the option to offer a few unjudged pieces each. More or less by chance, they chose similar motifs, which would turn out to be an advantage for the, as yet undeclared, group; during the show these paintings were hung close to each other.

During the organization procedure, the curators had to solve many problems concerning the optimal sequence of the French, Dutch, German and Austrian artworks and the best possible integration of a chapel-like room into the general room concept. Here the coloured windows, designed (in strong red, blue and green) by artist Johan Thorn Pikker for the church of Neuss, should be presented. Two weeks before the opening, the Brücke took in a clever-subversive way the opportunity to install in this place their own artwork of batik fabrics. They worked day and night to design the room with ornaments and the figure of a large painted Madonna, which – illuminated by the coloured light – looked quite expressive.

In the following room their paintings of landscapes and bathing scenes were presented and fitted so perfectly together (even with the chapel) that it was a perfect example for iconostasis: where the right icons appeared at the ‘sacred walls’ of the most important exhibition of Europe before the first world war. This show was the point in time, where they got well known in the international art scene: The conceptual and topographic context could not have been better to leave a profound impression to the audience and, of course, to the art critics.

6. EPIGONY

(6) Lysis: the solution of all confusions and common acceptance.

Revolutionary art begins with a sudden and surprising jump of innovation.²² With growing acceptance of an avant-garde group, epigones appear and the artists repeat themselves until they are their own epigones. Collectors and visitors want to see again what they first rejected and then got accustomed to, what had become a part of their aesthetic development. Therefore, following the psychological rules of optimal personal proportion between redundancy and innovation, they want to get moderate variations often of the canonized highlights. On the one hand, this is the peak of public fame, on the other hand often the end of the revolutionary creativity of the group and of the group itself. If its pictures (perhaps after decades) had become popular icons, their meaning is lowered to the status of triviality. As a number of renaissances show, sometimes this process of 'compostation' generates the humus for a new jump of innovation.

The end of an artistic group very often has also a second reason: young artists that first accept to live under nearly tribal conditions, and often under the influence of a dominant person are on the way to develop their own individuality and therefore group cohesion is getting weak.²³ We see different results of this problem in the avant-gardes of the Modern Era: Breton and the group of Surrealists, Debord and the Situationists. Epigony is a stage of groups when they pass to a retrospective state, related to the degree of influence within, or on other/later, groups and is also related to the history of reception.

Epigony. The Example of Die Brücke group

Epigony can be seen for the members of Die Brücke group as well: after 1913 (when they quit), their artworks show the strong influences of rising stars like Matisse and Picasso, which lowered their degree of innovation.

Kirchner, after a nervous breakdown in the First World War lived in a mountain hut near Davos/Switzerland, worked there, wrote a diary, but became morphine addicted and committed suicide in 1938.

After the Second World War (when expressive art was officially seen as degenerated and pathological), the art world tried to find again a connection to what had been abandoned. In Eastern Europe, Realism and Expressionism (and all kinds of mixtures of them) were still seen as state of the art. Works of high quality were being created especially in Eastern Germany, in Dresden and Leipzig. During the 1980s, expressive art was appreciated as a status-symbol for the offices of senior management,²⁴ and this led to the lowering of its significance to triviality. But the museum shop is the place where art really becomes popular by using it as *décor* on daily used things. For instance T-shirts, cups, folders, shawls, clocks, pens, mobile phone covers, puzzles and so on.²⁵

After Kirchner's death, there had remained a large collection (500 paintings, 10 000 drawings and a lot of photographs) which was the basis of the Kirchner Museum, that opened in 1982 in Davos. According to the needs of the visitors, there is also of course a museum shop with a large collection of merchandising articles that brings the artist into our everyday life. This is the point of triviality, where art is composted into meaningless humus, on which perhaps new plants are growing.

7. MYTHIFICATION

(7) Katharsis: a retrospective consensual happy end or apotheosis.

In the mythical state of mind, subject and object, ego and world are still in a sympathetic connection and the human being looks upon the world around as if it is related. Cassirer²⁶ sees in this mode the basic 'symbolic form' of culture that in myth is verbalized and iconized by art. Greek mythology is (seen in this way) a compendium of possible archetypical configurations and the story of the Argonauts appears as the arche-mythos of avant-gardes. Jason and his heroic friends come together/a magic ship is built/it is called Argo/

by rowing, sailing and fighting cunningly, the crew reaches Kolchis and in a dramatic battle against king Aietes got (with help of Medea) the Golden Fleece/coming back to Greece where this Icon of Fame was shown, admired and the heroic deeds praised/ Jason then, sitting and dreaming for years in the shadow of the magic ship, that was drawn on the shore, died by the decay of it/but the Olympic Gods raised the ship and its crew in heaven as a bright star constellation. This legend itself is told in the seven steps of avant-gardes – reflecting the story arc of dramaturgy, and this structure make art histories more comparable and the degree of archetypal background visible.

Mythification. The Example of Die Brücke/museums, collections, retrospectives, books

Cultural remembrance of this relatively short period of activity after the Die Brücke group broke up, seems to be due largely to Kirchner. He started to record their chronicle, as their fellowship began to end. This way the locations of the Die Brücke ateliers was passed down to later become sights (at least for art historians) much later. It was Kirchner who kept alive these memories during his Davos years, beginning his literary work first with his diary, than publishing texts in journals like *Literarische Gesellschaft*, as well as in *Das Kunstblatt* in 1919 (“Credo of a Painter,” “Book of two people of today”).²⁷ Being convinced that no one could write about his paintings appropriately, he created an author, as an alter-ego of himself: the French critic ‘L. de Marsalle’ writing about the painter Kirchner.²⁸ Because of his double talent (as painter and writer), art historians know about the Die Brücke activities from his point of view. By writing this diary, he created a focus of strong imagination and remembrance about Die Brücke, which, compared with the monographs of art historians, shows the inner-personal views of a participant and is an important part of his artistic work.

Through the initiative of two other Die Brücke members, Karl Schmidt-Rottluff and

Erich Heckel, an architectonic echo chamber was constructed in Berlin. Schmitt-Rottluff was the founder of the Die Brücke Museum,²⁹ starting with a donation he gave to Berlin in 1964. Three years later, on September 15th 1967, the Die Brücke Museum was opened in a new building. Schmitt-Rottluff continued to give pieces to the museum until his death in 1976. Erich Haeckel supported the museum’s collection by a large donation of 900 objects in 1966. After he passed away, his widow, Siddi Heckel, continued donations. Further supplements came from friends of the group, like Emy Roeder and Max Kaus. Art historians³⁰ organized this collection scientifically and opened it for a bigger audience. Since then, a number of books and exhibitions all over the world have cultivated the collective memory of the group.³¹

¹¹ Another well known legend around Die Brücke is the identity of their infant model; mentioned for example by Ulrike Lorenz; in everyday life she was from a workers family; in the imagination of the painters they made her a child of circus artists; the relation between the teenager girl and the adult painters is a question that seems to be solved by a little exhibition in Buchheim Museum as mentioned in the text.

¹² Noted in: Norbert Wolf, *Ernst Ludwig Kirchner 1880 – 1938* (Köln: Taschen Verlag, 2016), 38; Leopold Redemeister, *Die Künstler der Brücke an den Moritzburger Seen 1909-1911* (Berlin: Brücke Museum, 1970). Exhib. cat.

¹³ Dietmar Elger, *Expressionismus* (Köln: Taschen Verlag, 2018), 87.

¹⁴ While this text was written (2019) an Exhibition in Modern Museum Salzburg took place: *Ernst Ludwig Kirchner, The Painter as Photographer*, which presented his photographic works.

¹⁵ Leopold Redemeister, *Max Pechstein Erinnerungen* (Wiesbaden: List Verlag, 1960), 41.

¹⁶ Max Raphael, „Die Neue Secession,“ in *Das schöpferische Auge*, Patrick Healy, Hans-Jürgen Heinrichs and Ron Manhein, eds. (Wien: Gesellschaft für Kunst und Volksbildung, 1993), 63.

¹⁷ *Neue Rundschau*, no. 21 (1910). See Max Raphael, „Die Neue Secession.“

¹⁸ The *Lexikon des Expressionismus* describes the thinking and feeling of expressionist individuals.

¹⁹ After: Lionel Richard, *Lexikon des Expressionismus* (Köln: Wissenschaft und Politik Verlag, n.d.), 19.

²⁰ After Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts* [Theory of Image-Acts] (Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2010).

²¹ Held in the exhibition halls of the City of Cologne, and followed a year later by the Armory Show in the US; the art-and-crafts architecture was a relic of the World Exhibition in 1910.

²² After Hofer's model of the cultural circle, first published 1996/2002.

²³ A process described by Beyme in his sociology of artists groups. See Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden* (München: C.H. Beck Verlag, 2005), 100.

²⁴ Wolfgang Ullrich wrote about art as a status symbol. See Wolfgang Ullrich, *Mit dem Rücken zur Kunst* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2000).

²⁵ Bazon Brock curated an exhibition on this topic in Linz in 1997. See Gottfried Fliedel, ed., *Wa(h)re Kunst* (Frankfurt/Main: Anabas Verlag, 1997).

²⁶ Cassirer, symbolic form as anthropological need of human cultures. See Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1996).

²⁷ Ernst Ludwig Kirchner, „Glaubensbekenntnis eines Malers; Entwurf zum Buch zweier Menschen von heute,“ in *Davos Diary*. See Lothar Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch* (Ostfildern: Verlag G. Hatje, 1997), 108.

²⁸ *Ibidem*, 231.

²⁹ www.bruecke-museum.de.

³⁰ Like Leopold Reidemeister, Magdalena M. Moeller, Lisa Marei Schmidt and many others.

³¹ This article cultivates the ambiguity of memory: On one hand describing the unique development of the Die Brücke group and on the other hand, during Modern Era, a nearly invariant structure that is behind it. The 'Tableau d'Art-historienne' (working table) enables an overview of the pattern that two here interacting tendencies - randomness and regularity – create. An art-historian overview of this, showing the phases of dramatic development and iconic examples, is given by the tableau. Such tableaux had been exhibited in art context, for instance at the exhibition *Alter>Ego* in Maerz gallery, Linz, 2014.

Bibliography

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

Aries, Philippe and Georges Duby. *Die Geschichte des privaten Lebens*. Augsburg: Bechtermünz Verlag, 1999.

Beyme, Klaus von. *Das Zeitalter der Avantgarden*. München: C.H. Beck Verlag, 2005.

Bourdieu, Pierre. *Die Feinen Unterschiede*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1987.

Bourdieu, Pierre. *Kunst und Kultur, Kunst und Künstlerisches Feld, Schriften 1970- 2000*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015.

Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

Brekamp, Horst. *Theorie des Bildakts*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2010.

Cassirer, Ernst. *Versuch über den Menschen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1996. (First published in English 1944).

Conzen, Ina, ed. *Mythos Atelier*. Stuttgart: Hirmer Verlag, 2012.

„Deutsche Werkstätten Hellerau.“ Edited by Staatliche Kunstsammlungen Dresden. *Dresdener Kunstblätter* no. 3 (2018).

Elger, Dietmar. *Expressionismus*. Köln: Taschen Verlag, 2018.

Fischer-Lichte, Erika. *Performativität*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012.

Fliedel, Gottfried, ed. *Wa(h)re Kunst*. Frankfurt/Main: Anabas Verlag, 1997.

Gombrich, Ernst. *The Ideas of Progress and their Impact on Art*. New York: The Cooper Union School of Art and Architecture, 1971.

- Grisebach, Lucius. *Ernst Ludwig Kirchner*. Salzburg: DuMont, 2009.
- Grisebach, Lothar. *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch*. Ostfildern: Verlag G. Hatje, 1997.
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art*. New York: Vintage Books Edition, 1985. (Reprint of 1958).
- Heller, Reinhold. „Pechstein, Heckel, Kirchner, etc. waren sehr zufrieden.“ In *1912 Mission Moderne, Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*. Editor by Barbara Schaefer, 217-243. Köln: Wienand Verlag, 2012. Exhib. cat.
- Hofer, Karin M. *ALTER > EGO. Das andere Ich, eine Kunstfigur. Ein kunsthistorischer Text entsteht, 5 Tableaus (art-historians working table)*, exhibition (room installation) MAERZ Linz, 9 April – 16 Mai 2014.
Text: google search: Karin M. Hofer *Alter>Ego* (pdf)
Tableau 1: <http://www.maerz.at/index.php?id=400> (scroll to 8. April 2014).
- Hofer, Karin M. *ARTVISITE. Videos of Atelier-visits of 5 Austrian Avantgarde Artists - in search of connections between work, Lebenswelt and expressive gesture. room installation, exhibition. Maerz Linz 27. Oct. - 8. Nov. 2016*
<http://www.maerz.at/index.php?id=498>.
- Hofer, Karin M. „Fluxus, Event, Flashmob und res publica – Beispiel eines Kulturellen Kreislaufs.“ In *Die mediale Durchdringung des Öffentlichen Raumes*. kunsttexte.de. Berlin, 2012.
<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8114>.
- Hofer, Karin M. „Ich habe mir meine Handlungsspielräume genommen.“ Talk with Valie Export. In *Die Referentin*, 1st September 2015. Linz.
<http://diereferentin.servus.at/ich-habe-mir-meine-handlungsspielraeume-genommen/>.
- Hofer, Karin M. „Strategien der Potentialität. Möglicher Grundtenor einer (plastischen) Kunst des 21. Jahrhunderts.“ In *Skulptur des 21. Jahrhunderts. Zeit und Zeitgenossenschaft von Skulpturen*. kunsttexte.de. Berlin, 2014.
<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/7992>.
- Hofer, Karin M. „Kultureller Zyklus zwischen Stau und Crash.“ Text of a lecture at the International Conference *The Unifying Aspects of Cultures*. Trans no. 15 (2004).
http://www.inst.at/trans/15Nr/01_5/hofer15.htm.
- Jung, Joachim. „Psychologische Grundlagen der Kreativität.“ In *Kreatives Milieu Wien um 1900*, Emil Brix and Allan Janik, eds. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1993.
- Kemper, Hella. „Yin und Yang im Giebel.“ In *Die Zeit Geschichte "Anders leben" Jugendbewegung und Lebensreform in Deutschland um 1900*, Benedikt Erenz and Volker Ullrich, eds., 46-47. Hamburg: Zeitverlag, 2013.
- Linse, Ulrich, ed. *Zurück o Mensch zur Mutter Erde, Landkommunen in Deutschland 1890-1933*. München: dtv Verlag, 1983.
- Lautsch, Rudolf. *Studie zur Kreativität*. PhD Diss.in Psychology, Vienna University, 1971.
- Lorenz, Ulrike. *Brücke*. Köln: Taschen Verlag, 2008
- Magerski, Christine. *Theorien der Avantgarde*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.
- Marcuse, Herbert. *Versuch über die Befreiung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1969.
- Moeller, Magdalena M. and Kathrin Baumstark, eds. *Max Pechstein Künstler der Moderne*. Hamburg: Hirmer Verlag, 2017. Exhib. cat.
- Moeller, Magdalena M. „Brücke und Fauves.“ In *Expressionismus in Deutschland und Frankreich. 80-90* München: Kunsthau Zürich, 2014. Exhib. cat.
- Moeller, Magdalena M. *Karl Schmidt-Rottluff*. Berlin: Hirmer Verlag, 2010.
- Moeller, Magdalena M. *Erick Heckel*. München: Hirmer Verlag, 2010.
- Raphael, Max. „Die Neue Secession.“ In *Das schöpferische Auge*, Patrick Healy, Hans-Jürgen Heinrichs and Ron Manhein, eds., 57-61. Wien: Gesellschaft für Kunst und Volksbildung, 1993.
- Redemeister, Leopold. *Max Pechstein Erinnerungen*. Wiesbaden: List Verlag, 1960.
- Redemeister, Leopold. *Die Künstler der Brücke an den Moritzburger Seen 1909-1911*. Berlin: Brücke Museum, 1970. Exhib. cat.
- Richard, Lionel. *Lexikon des Expressionismus*. Köln: Wissenschaft und Politik Verlag, n.d.
- Segieth, Celia. *Fränzi, Modell und Ikone der „Brücke“ Künstler*. Pressemitteilung zur Ausstellung des Buchheim Museums, 2009. (Press release for exhibition of Buchheim Museum, 2009).
- Saint Simon, Henri de. *Opinions Littéraires. Philosophique et Industriels*. Paris: Galerie de Bossange Père, 1825.
- Schuhmacher, Fritz. *Stufen des Lebens, Erinnerungen eines Baumeisters*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags Anstalt, 1935.
- Strozda, Hanna. „Expressionistische Gegenwelten, Die Ateliers von Ernst Ludwig Kirchner, Gabriele Münter und Wassily Kandinsky.“ In Ina Conzen, *Mythos Atelier*, 104. Stuttgart: Hirmer Verlag, 2012.
- Ullrich, Wolfgang. *Mit dem Rücken zur Kunst*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2000.
- Ullrich, Wolfgang. *Siegenerkunst*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2016.
- Wolf, Norbert. *Ernst Ludwig Kirchner 1880 – 1938*. Köln: Taschen Verlag, 2016.
- Wittkower, Rudolf. *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*. Köln: Dumont Verlag, 1996. (First published 1977 as: *Allegory and the Migration of Symbols*).

Udo WID

ARTSTUDIES AND A CORRESPONDANCE AS CONTEXT OF DISCOVERY

I. INTRODUCTION

This is the documentation of a correspondence, written in the preparing phase of a conference about art and science in Dresden. The writers first met in 1995 at the 10th Cracovian Meeting, where Udo Wid (U) transmitted his brainwaves (by means of *evocated potentials*) directly to the visitors. Karin M. Hofer (K), an art historian accompanied him and Lukasz Guzek (L) initiated a radio discussion about the meeting and current questions of aesthetics. In the year 2018 the same persons (and Anka Lesinak (A), an artist) met again at a conference in Dresden. Meanwhile Lukasz Guzek had become a professor of art history at the Academy of Fine Arts of Gdansk with a focus on performative art activities and becoming editor in chief of the *Art and Documentation* journal.

An emerging association

Reviewing the email correspondence and the photos from Dresden meeting, they seem able to tell a story about the hybrid and often illogical process of generating thoughts and making them public, and that more boundary conditions or *contexts* than expected determine the result. Suddenly an association with Bruno Latour's famous (photo-) essay "Circulationg Reference" (published 1999 in: *Pandoras Hope: an Essay on the Reality of Science Studies*) appeared, **a classical piece of participant observation¹ in Science Studies,²** Latour became a member of an expedition of scientists to the Amazonian jungle. The scientists analysed the soil between the jungle and the beginning savannah and Latour observed them but also himself **generating knowledge**. The process of transforming (measurable) facts

into corresponding descriptions, the *adequatio rei et intellectus* as a foundation of science for Latour is not a **jump over a black gap**, but a stepwise reduction (which also means an amplification) mediated by **circulating references**. Where reference means a step of transformation of matter into information: for instance the colour of soil into a codified number. The story - from marking the area, then taking samples of soil, then analysing them and at least making a diagram and writing a publication about the results - is documented by photos and text in a vivid way and make the epistemic conclusions very credible and the essay a pleasure to read.

ArtStudies³

But what is the connection of Latour's essay to the following letters? The answer is that: in the terminology of Science Studies, they also belong to **context of discovery**, that uncertain space where interaction of thoughts and facts, individuals and things may perhaps create new points of view. Question: are the methods of (Natural) Science Studies adequate to a situation like here, where for instance artists, curators, art historians, galleries, museums etc. interact and by doing so build up the field of art? Answer: partially this method can perhaps be used, but the aim of these disciplines are complementary: science generates more differentiated discursive content while art generates more differentiated feelings, so their theories of truth seem different (see letter from 3.7.2018). To explore the implicit epistemic rules of the art field, a discipline of **ArtStudies** might be useful to train self-reflexion. This seems more necessary since academies of arts were transformed into universities and a PhD Arts, a high-level doctorate in art and design, is available. Therefore the new universities are forced to develop their own epistemology (in addition to aesthetics) to explain what special kind of **knowledge (Erkenntnis)** they produce. So the new discipline of **Art(istic) Research** uses artistic methods to produce knowledge about the world, while future **ArtStudies** will probably use epistemic methods to produce knowledge about art. Both perhaps will complement each other.

Context of Discovery, Context of Justification, Context of Use

In the philosophy of science, these terms were introduced by Hans Reichenbach⁴ in 1939; then slightly modified by Karl Popper and others. They have been basic terms in this field until today and might be useful for future ArtStudies. While in the **context of discovery** perhaps "anything goes"⁵ and even a falling apple can be important to induce a new idea (Newton) or the craquelure of walls (Leonardo) or alcohol (the doping drug of a lot of artists), in the **context of justification** the rigorous (often implicit) rules and rituals of the specific discipline, the peer review system or the acceptance of important persons or groups of the specific discipline are necessary to make ideas communicable. The term **context of use** had been added later, in times when applied science (or art) in cooperation with technologies, guided by economic interests, became dominant.

In textbooks of science history or art history, in most cases the particular strategies to create ideas, to develop and use them are not treated methodically. So, Science Studies and ArtStudies seem necessary to describe the most important dynamic parameters of these advanced fields. This applies especially to stories of the time of creation: with its eureka point, the martyrdom of being neglected, laughed at and even attacked until slowly the light of fame came through the clouds are the sacred legends of modern times. To deconstruct them seems to be ridiculous, because this scheme really seems to be a part of the *structure of scientific* (or art) *revolutions*.⁶ We have to understand that myth is an important constitutive element of hope, even in advanced culture. Otherwise, in most cases we have too few documents to verify/falsify/relativise these powerful stories in a correct way. In this case, ArtStudies will not seek for the truth of them, but for their structural function within the whole story.

ArtStudies are also very near to the performative part of art.⁷ Since the so called 'performative turn,' we are beginning more and more to recognize even any picture as



1. We need a SYNERGY OF DISCIPLINES and this lies in our own hand. An exhibition as model case how science, art, philosophy and everyday life can work together...The daily lectures, accompanying the project, were based on own Synergy of Disciplines Studies about epistemic characteristics of the disciplines and the possibilities of interactions and emergent properties between them (more about this project in note 10)

an acting entity (Belting, Bredekamp) and especially performance art, increasingly seen with an aesthetic of reception as a space with the potentiality of personal/collective transformation (Fischer-Lichte). But classic art history just in this point has to change its concept of objectivity or open a defined area where this is possible. This is analogous to how physics did with quantum mechanics.

The following letters

Looked at in an epistemic way, the letters below circulate around a special aim and the writers have similar interests with different priorities: L here is interested in the performative aspects of the art and science theme, U wanted to explain his universalistic approach then K joined the correspondence with a surprising adaption of the term 'echo chamber' and A accompanied the discussion during the conference. Within this correspondence, the question of context appeared, especially the question of the context of discovery. So we looked for examples of this in Dresden's art history: the romantic group with the *universalist*⁸ Carl Gustav Carus was selected by U and the Die

Brücke group by K. So K and U made their kayak tour down the Elbe as a tribute to this avant-gards. After a review of the letters and a meeting of the writers in Vienna, the idea of the possibility of future ArtStudies appeared, because all the letters (seen from now) moved around this theme that had no name before. But also the letters itself could be seen within the subject area of this kind of studies. Of course we are aware that this form of partial subjective approach is unusual, and L urged at least to implement a layer of footnotes, to make the text more compatible in the context of a scholarly journal.

II. THE COORESPONDANCE

6.6.2018 L to U: Call for a proposal

Dear Udo,

I hope that you are well and busy with art works. I have a proposal for you to take part in a conference about art and science. The conference will be held in Dresden in September. Its organizer is OISTRALE, an art institution

based in Dresden. Below is an email with a short description of this project. It would be great if you will participate with a lecture about your experience with brain waves. Let me know if you are interested.

All the best,

Lukasz

3.7.2018 U to L: Proposal for a lecture

Dear Lukasz,

attached here is my proposal for a 20 minutes lecture at the conference in Dresden. The *Epistemic Appendix* is especially for your information, to understand my background better. Perhaps it is too theoretical for this conference? (I have no idea about the 'art and science context' there...).

The lecture should give a short introduction to the concept of my SYNERGY OF DISCIPLINES projects (nearly 200 since 1975). This is because the brain-wave-work should only be understood within this frame.⁹

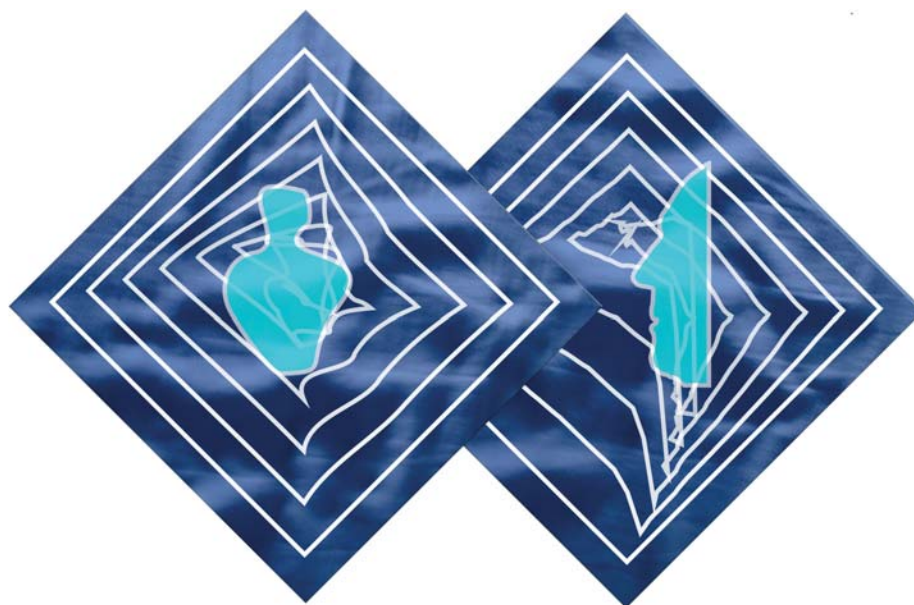
Towards a Synergy of Disciplines¹⁰

Science, art, philosophy and **pragmatics** (technology, economics, policy, everyday life etc.) are the most advanced ways of perceiving and designing the world. In former times this was perhaps unified inside a single persons, then under the paternal guidance of the Church. Today, in a pluralistic, secular (post)modernity, each of these disciplines has developed a lot of specialized sub-disciplines, having their own languages and skills, and therefore became unable to communicate inside and outside. Beside this, rationality, the central aim of the Enlightenment and ethic perspective of all disciplines, was transformed into a cleverness of mainly short-sighted economic maxims. Climate change, waste of resources, overpopulation, the rich-poor-gap and a common lack of sense and hope is the result. And no group of one-track-specialists can help here. Only the **single one**, who has learned to look, think, believe and behave in an ethic,

logical, aesthetical and pragmatic way **at the same time** and in advanced manner can create an island of sense in a sea of entropy. The author himself, once split between biophysics research, conceptual art, philosophy of culture and life-reform healed himself by realizing projects, that bring this partial sights of world in such connection, that a new meaning emerges, simpel and commplex at the same time, that makes sense on a higher level. With other words: you learn to look upon an object from different points of view (=in an universalistic way) and the thereby arising cognitive dissonances (if you are able to stay them) will force your mind in an autopietic way to find new surprising solutions.

Epistemic appendix

In his anthropology, *An Essay on Man* by Ernst Cassirer defines man as *animal symbolicum*; as a creature that is able to model his world by symbolic systems: like language, where each particle of our perception is connected with a word as symbol. And instead of real things, we can first operate on trial with words and thoughts before we act. Language, myth and religion were the early Symbolic Forms developed in culture, art, philosophy, science and technology the later ones.¹¹ Cassirer's philosophy was very fruitful and inspired - for instance - Susanne Langer, Pierre Bourdieu, but also Nelson Goodman's *Languages of Art*. A more epistemic-physiological view of culture was developed by the author (Google >Udo Wid, *The Four Cultures*). The four funda-**mental** phenomena of reception: thinking, feeling, willing and doing culminate in their most advanced, cultivated forms and each of them has developed its own theory of truth. In **Science**: thinking leads to science and in science truth lies in the correspondence of facts and their logical description. In **Art**: cultivation of feeling is the basis of art and its truth is represented by the inner coherence of the artifact. In **Philosophy**: considering the aim of will is the content of philosophy/religion and truth appears by evidence. In **Everyday life**: pragmatics (technology, economics, politics, etc.) have the same theory: the truth of doing is proofed by its use(fullness).



2. Generalised form of the two contexts, surrounding an advanced creative process. Here for the case of fine arts: the artist (right) in the middle of his **context of creation**, that consists of a couple of frames as boundary conditions of his doing. Left, in the center of the **context of representation** (exhibition, publication etc.) the artifact and its meaning surrounded by the frames of reception...

The central question now is, whether there is a logical method to find a common denominator of this four-fold truth? This seems methodologically to be impossible, but a heuristic way seems to be possible to find a solution of the tensions that have accumulated between the four different representations in our mind. Contemplating them, *autopoiesis* perhaps can find a solution, which is self-organized and self-evident. So, if tension is strong enough a solution is near.

9.7.2018 U to L: Contexts in Art¹²

Dear Lukasz,

perhaps you were surprised about my doubt concerning the 'context' in the last letter. Therefore here are some considerations to explain my point of view:

Context of Representation

Suppose there is a piece of art that has a special coherence within itself and you put it in a certain context, it develops an interaction, so that the piece of art changes the flavour of its meaning.

Therefore, an artist (scientist, philosopher or pragmatist) has always to anticipate the possible contexts or even design the context himself, if possible. A context of representation (reception) consists of many 'frames.' The **1st frame:** context of representation (reception) of a piece of art: the room of an exhibition, the way objects are placed and illuminated etc. The **2nd frame:** the institution, where the room is located (gallery, museum, public space etc.) and the image of this institution (old-fashioned, progressive, etc) in the mind of the people with art-affinity. This very small group has an important catalytic function in society to change the modes of feeling and seeing (often of the next generation). The **3rd frame:** the image of the artist: associations that appear in the mind if you see a piece of him: the stories about him/her you know and the pictures you have seen from him/her before etc. All these build up an aura around the object, so that it has an effect upon the believing visitor similar to the effect of a relic (Belting, Bredekamp and Fischer-Lichte and their performativity of pictures). The **4th frame:** discourse and criticism: curators and art historians are in a steady discussion about what they define as remarkable by publishing or showing in exhibitions. The **5th frame:** the art-market: perhaps necessary

to feature the epigone art; out of that and against that arise the advanced new.

Context of Creation

But there is also (mostly unseen) a **context of discovery**. This is the term used in the history of (natural) science. In art I would prefer to say: **context of creation**.¹³ Also consisting of a lot of frames:

The **1st frame**: context of creation of a piece of art: character, habitus, individuality (innovative-revolutionary or epigonal-traditional or trivial) and 'evolution' of an artist. The **2nd frame**: the recent mood of the artist. The **3rd frame**: the recent atelier or studio or other possibilities of an artist to realize projects. The **4th frame**: the social and intellectual influences on the artist: his friends, his connection to avant-garde groups or boheme-situations, galleries, journals etc. The **5th frame**: the ability of the artist to influence other artists etc.

Concerning art and science contexts

After this theoretical excursus, the story of my distance to art and science or digital art or technology art contexts: my projects where I often use electronic measurement devices and my connection to biophysics research look interesting for those contexts and I have been invited several times to exhibitions from this corner (for instance Ars Electronica) and recognized that the reception here is mainly dominated by technological interest. They really believe in McLuhan's credo, that the medium is still the whole message. Therefore, very soon I tried not to get in this drawer. Today the Ars Electronica Center, sponsored by the IT-industry is the playground of hundreds of funny children, the coming consumers. The few objects here (and in the festival) that perhaps may have a more complex meaning - lost it: just for fun. So, perhaps you can understand my care better now.

With best wishes,
Yours,
Udo

Post scriptum. Before sending the text, I spoke with Karin about the term 'echo chamber' and she said, that (used with expanded meaning) it could also very good fit to describe the situation of an avant-garde group. She is aware of this, because she looks out for similar pattern within the development of avant-garde groups. For instance she described a descending circular movement of potentiality for innovation beginning with an avant-garde innovation, followed by epigone and at least trivial use of it. But the trivial use is the humus of the new (googlesearch > kunsttexte.de > Karin M. Hofer > *Fluxus, Event, Flashmob, example for a cultural cycle*). The last text, finished perhaps two month ago, was about subversive strategies of avant-garde groups especially of Die Brücke in Dresden. Her considerations about echo chambers and avant-gardes sound very interesting and so I persuaded her to write it down and send it to you.

9.7.2018 K to L: art and echo chambers

Dear Lukasz,

During the past few days I had to help Udo again and again to send his proposals to you per mail from my account. While we wrote it and prepared we discussed a lot on the term of echo-chamber¹⁴ and its different possible meanings in culture and art. As you might remember, Udo is quite a controversial yet inspiring interlocutor. We talked about the different meanings of an echo-chamber. Opposite to a common meaning of determined selected information and narrow-mindedness, it also could be seen as shelter to develop new ideas and attitudes within an advanced group, for instance an avant-garde group of modern art.

Patterns of avant-gardes

During the last few years I have worked on the constant patterns in the development of avant-gardes. One of these patterns could be described as **circle of cultural development**: a short and surprising moment of innovation that defines



3. The dream of a new mankind by a reunion of art and life was realized for some years of early twentieth century by the young artists of Die Brücke group: They designed their special mental and material context of creation (a kind of echo chamber) that encouraged them to live a South Seas life in the middle of western civilisation.

a new avant-garde, is followed by longer-lasting epigone and trivial states. Until the innovation of yesterday became so trivial, that it could be used as humus for the growth of coming innovations. Another constant pattern seem to be a certain subversive strategies. So a 20 page text on the *Subversive Strategies of the Brücke* was the result of it. During the discourse about the echo chamber, this avant-garde suddenly seemed to be a quite good example of a positive effect of this phenomenon.

Die Brücke group seen as echo chamber

In 1905 in Dresden four students of architecture were brought together by similar interests: they were excited about the philosophy of Nietzsche,¹⁵ the paintings of post-impressionism and ethnological exhibitions or books (for example Gauguin's *Noa Noa*) about life and culture of the tribes of South Seas. So they rented a former shop as their atelier (Berliner Straße 80) and furnished it with batik fabrics and exotic objects, which became their ready-built echo chamber, surrounded by the militant behavior of the

Wilhelmine Era. There they imagined they would live the peaceful and innocent life of a Polynesian tribe. Innocently naked they painted their innocently naked models and when the weather was fine, they often spent days, staying in tents, within the reed-areas of the Moritzburg ponds (their South Seas shore North of Dresden) painting and bathing together with their girlfriends. The colourful paintings (together with the myth) of this first years strongly expressed the hope, still alive today, for the utopia of a peaceful world and regained paradise.

This mental paradise continued for four years in Dresden and was shielded by their echo chamber of shared dreams and subversive defense strategies against the establishment. But even the idealistic dreams had a dialectic bias: on one hand the hermit Zarathustra preached the development of consciousness and individuality, and, on the other hand the tribal dream of a peaceful community required the loss of egocentric individualism. This in general seems to be the dialectic of North and South, and its synthesis is difficult to find.¹⁶ So the four ambitious young artists could not prevent the inherent aim of a European-born advanced person to develop the own unique personality. When this tendency



4. A sympathetisk boat tour on the river Elbe to Dresden, dedicated to the universalism of C. G. Carus: he lived here, painted the pituresque rock formations, he was a professor of medicine and a philosopher of Romantic Era. Synergy Studies of this kind defragment and recreate our reception easily...

began to dominate, the four drifted apart, but stay together in the myth of art history as a group that looked out for a future of paradise.

Considering the history of avant-garde groups in modern art, the echo chamber effect seems to be an important constitutive element and fruitful to explore the different types of such a phenomenon.

Grateful for this impulse, with best wishes,
Yours,
Karin M. Hofer

11.7.2018 L to K&U: reflecting the context and echo chamber aspects

Dear Karin and Udo,

thank you for your letter. I found both of them, both proposal, extremely interesting and they set me off thinking.

Udo - your five frames of context sounds like a perfect structure for further considerations. It reminds me of a contextual art theory by Jan Swidzinski (*Art as Contextual Art*) and a book by Paul Ardenne (*Un Arte Contextual*). Their aim is to redefine art in particular context (not as a general term).

Karin - thank you particularly for the letter. It is perfect juxtaposition of the notion of echo chamber and references to art history. It paved the way to many methodological approaches. The Die Brücke project as you have described it, is worth of further research also in form of reenactment (reinstallation). It would be an example of combination of scholarly and artistic methods and the proof that this method could be effective in a sense that it brings results as cognitive tool. I forwarded your description to Dresden. As for your article - if you want to publish it in our *Art and Documentation* journal, you are very welcome. It is a peer reviewed journal.

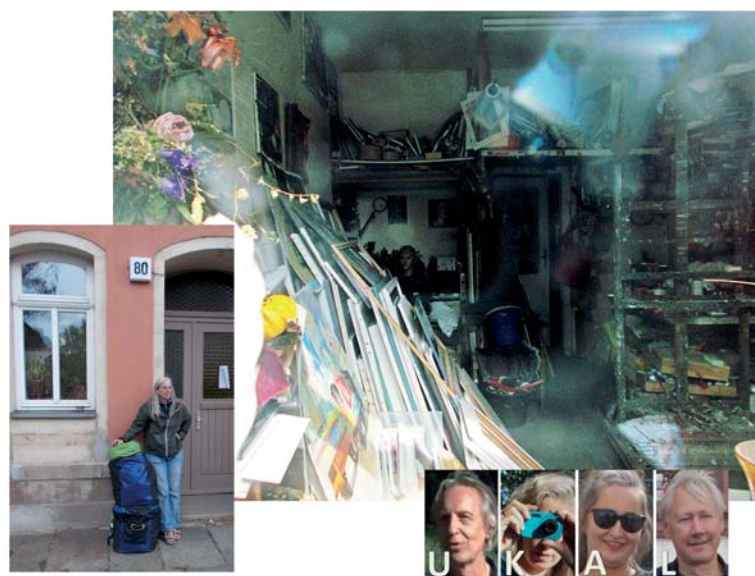
Hope to see you both soon. Probably in Tassilo's place in Ameis? I'm going to be there this Summer.

All the best,
Lukasz

15.2.2019 L to K&U: call for papers

Hello Karin and Udo,

I hope that you are well. I'm working on the next issue of the *Art and Documentation* journal. Please let me know what about your



5. In situ recherche about Die Brücke atelier in Dresden, where the four writers of letters met and – looking into the window of the still existing room had a vision ...

contributions. The topics you took up during our meeting in Dresden were interesting and very much worthy of elaboration and distribution in a scholarly publication. I'm going to come to Vienna for the weekend from 1st - 3rd March. Maybe we could meet & chat?

All the best,
Lukasz

23.2.2019 K&U to L&A: Dresden revisited

Dear Lukasz and Anka,

after your call for papers for the journal *Art and Documentation* reached us, we tried to reconstruct our correspondence¹⁷ and tried to remember Dresden: the kayak tour, conference, Die Brücke in situ recherche:

The kayak tour

From 1800 to 1850 Dresden was a centre for the development of Romantic Art.¹⁸ Especially one person of this era has our admiration for his universality: Carl Gustav Carus. Inspired by his friend and teacher C.D. Friedrich, he painted

a lot of landscapes in the so called Saxonian Switzerland, a district along the river Elbe from the Bohemian border to Dresden, with incredible formations of rocks. Carus (as a researching professor of medicine) explained in his book *Psyche* (1846) the concept of subconscious, the hidden world within. From this point of view, he saw the action of painting and sketching in nature as a special kind of self-therapy. Here he is very near to the ideas of recent neuro-aesthetics. Research in the field of mirror neurons makes it credible, that we project the human body language also in objects and landscapes: an activity called *Einfühlung*¹⁹ (sympathetic understanding) which was more exactly described later (1903) by Theodor Lipps in his book *Ästhetik*. The philosophy of Carus is dominated by the idea of **life as art**, or *Gesamtkunstwerk* and he had enough pragmatic skills to realize this in a discrete way. In the years around 1818 he very often made tours along the Elbe also with boats, painting and recreating. So as an tribute to him we started 200 years later in Bad Schandau and walked through a world of picturesque stone sculptures and trained ourselves to understand the **body language of stones**. Then, we loaded our kayaks and slowly paddled down the sunny

Elbe to the castle of Pillnitz, where the romantic circle often met in the pavilion of the castle, near Carus' house. There we spent some days, living in our tent in a hidden camping site, visited the taverns in the vineyards around and sitting on the shore, wasting time. Then we paddled to Dresden (strong wind and high waves) and landed near the place of the conference.

The conference

We put our boats on wheels, went to the area of OSTRALE and came just in time to the opening, where an exhibition with room-installations in containers was shown. The conference then was guided by Lukasz Guzek as a chairman who first showed an instructive black and white video of Viola Kus about a group of scientists and artists of the University of Torun (Poland) that works in the field between aesthetics and neurophysiology (EEG, EKG, EMG). Then in my lecture, I propagated the Synergy of Disciplines: for every single person a possible way to overcome the slavery of specialists and live the luxury of a universalistic life. Karin M. Hofer then helped me to examine this thesis with the example of the life of the expressionistic Die Brücke group. Finally, Marek Choloniewsky, from the Academy of Music in Cracow, showed his way of composing with brain-waves very engaged via video-streaming. In the following discussion, the advantages and disadvantages of the science and art theme for further exhibitions of the OSTRALE were considered. Tired, we then slept well in a Balinese furnished hotel.

Die Brücke group recherche

Next day we (Lukasz, Anka, Udo and Karin) visited the Berliner Straße, to see, where Die Brücke artists had their atelier and echo chamber, as described in the letter of 9.7.2018. The way we did this viewing seems retrospectively as a kind of *rite de passage*, a term proposed by the ethnologist Arnold von Gennep, and Erika Fischer-Lichte refers to him, writing about

the crucial phase of *liminality*. To her this transformative act includes the very important state of **liveliness**: the fragile subject as an active part of the performative group community goes through a ritual of togetherness and dedication. For Fischer-Lichte, each aesthetic experience of this kind has a transformatory effect. Not only a work of art but also an approach to an artist's territory might be such an aesthetic experience, especially for researchers interested in art. We tried to get closer to the *Lebenswelt* of this avant-garde group. At Berlinerstr. 80, in an apartment of only 27 m² we found the echo chamber we searched for, where the young group together painted their models and took the photos of the South Seas interior decorated with batik work. Looking into the window, we saw surprisingly, that this place is an atelier again with stored paintings, shelves, tools and dried flowers. Was this a vision of over sensitized art historians or an homage respectively reenactment installation or simply the atelier of a living single artist? Because the avant-garde groups seem really have vanished with the end of modern era. We took photos and moved towards railway station to get the train to Vienna, and the highway to Gdansk. Leaving some secrets unsolved...

Notes

¹ The method of **participant observation** was first described by the Polish/British ethnologist Bronislaw Malinowski in 1922.

² The story of Science Studies begins in the middle of the 1930s with the short article *The Science of Science* written by the Polish sociologists Maria Ossowska and Stanislaw Ossowski and the book of Ludwik Fleck (1936) *Genesis and Development of a Scientific Fact* (1935, reprinted in English 1979), that influenced Thomas Kuhn (1962). But it lasted until 1980, when the laboratory studies of Karin Knorr-Cetina in Berkeley (*The Manufacture of Knowledge An Essay on the Constructivist and Contextual Nature of Science*) and of Latour and Woolgar in the Salk Institute (*Laboratory Life*) appeared. This studies were made with an ethnological sight and participant observation in the context of discovery and described the group of (natural) scientists as (tribal) culture with own customs, traditions, beliefs and intentions of career, predominating their pretended objective rationality. This arguments were then used in the *Science Wars* by deconstructivist philosophers against natural scientists that rightly lost a lot of credibility (80% of US-research is influenced by military, pharmacological and basic economic interests). But today Latour recognized, that there is still a small scientific minority (with ethical background) that is fighting against climate change without looking upon career. So inspired by his new studies in *Pandora's Hope* (1999) and an invitation, the author wrote 7 articles in the most read German chemistry journal about the contexts of discoveries, that awarded Lieben-Prizes by the Austrian Academie of Sciences. (See: Wid, Udo. "Makro - Quanten - Mechanik. A Science Study with Participating Observation: on the occasion of the Lieben Award 2007 in Physics from the Austrian Academie of Sciences to Markus Aspelmeyer.").

³ The story of ArtStudies perhaps begins 1550 with Giorgio Vasari's book *The Life of the Most Famous Architects, Painters and Sculptors*, where he describes the context of creation, but also representation of the Italian renaissance artists, beginning with Cimabue and ending with Michelangelo. Some of them he knew personally, others by the collected legends and he tried to *characterise* each of them by telling stories. Another pioneer of ScienceStudies (and quite contrary to Vasari) was Alexander Gottlieb Baumgarten with his book *Aesthetica* (1750): he was the first and one of the few (until today) that saw in art and feeling an equal epistemic way to get knowledge (Erkenntnis). The term 'Studies' today means a 'young' discipline, where the methodology is still in development and that works with an inter- or transdisciplinary approach. Properties, that were sometimes misused, but sometimes opens new possibilities. A good example is the book of Ernst Kris and Otto Kurz *The Legend of the Artist* (1934) was not accepted in the field of art history and perhaps could today belong to ArtStudies like perhaps this article...

⁴ Hans Reichenbach was member of the neopositivist group that was based on the philosophy of Ernst Mach. So the idea of the contexts could be inspired by Mach. (See also: Wid, Udo and Gerhard Pohl. "Was wir von Ernst Mach lernen können (What we can learn from Ernst Mach)." In Karl Acham, ed., *Naturwissenschaften, Medizin und Technik aus Graz*, 103 - 117. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2007. <https://books.google.de>).

⁵ These words of Paul Feyerabend as slogan of postmodernism may be a good principle for the context of discovery, but not for the context of justification.

⁶ Thomas S. Kuhn, *The structure of scientific revolutions*.

⁷ At any time, the behaviour of an artist had an influence on the reception of his work and was discussed since Vasari.

⁸ Universality shows its synergetic effects only when fragmented pieces of information find a holistic connection. As creation, representation or reception. This gives the feeling of 'making sense'. (See: Wid, Udo and Gerhard Pohl. "Was wir von Ernst Mach lernen können (What we can learn from Ernst Mach)." In Karl Acham, ed., *Naturwissenschaften, Medizin und Technik aus Graz*, 103 - 117. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2007. <https://books.google.de> - in the first chapter).

⁹ It seems to be important that (metaphorically spoken) the artist creates also the 'frames' of his pictures.

¹⁰ The story of the SYNERGY OF DISCIPLINES begins **1)** In his mother's kitchen, where the excentric pupil of the Gymnasium Udo Wid installed his laboratory to develop special colours to print Zarathustrian landscapes and new types of vegetarian food. All this influenced by Nietzsche, who always felt more as an artist, than a scientist (he escaped the philological research) or philosopher and experimented even with his nutrition to find his balance between the Apollonian and Dionysian. He was a profound critic of fragmented education and culture. So his Zarathustra is at the same time art, philosophy, science and a practical guide for living. **2)** Then in Vienna, Wid studied physics, but at the same time was guest student at the Academy of Fine Arts and of the faculty of Philosophy and worked together with an architect group developing the concept of a synergetic settlement for advanced singles that was presented in an exhibition and a lecture at Liechtenstein Museum. **3)** After the regular study Wid worked in biophysics research at Seibersdorf Laboratories and in the same institute on his own dissertation. Then presented his results, getting the rare honour of standing ovation and the offer of a group leader position. But though interested in biophysics, he was disillusioned from the busy operating system of normal science that prevents and slows down new ideas. So he decided to drop out without title and to escape the heavy pressure of parents and institute to make a career on well-trodden paths. But before dropping out he showed his experimental installation (behind thick radiation proof glass windows) as piece of art, and generated indignant head shaking. **4)** So Wid went into the woods of northern Austria to build up an observatory for atmospheric electromagnetism and its biological effects (a very interesting but long forgotten research field between meteorology, geo- and biophysics and medicine, that in the moment gets some actuality by the climate change). The little cabin beside a protected lake and far away from the electro smog of civilisation was then for years Wid's home, laboratory, atelier and place of contemplation. In this time, the recorded measurements showed new aspects, books were printed here, a cycle of diagrammatic pictures emerged and quietness made life meaningful. Surprisingly this circumstances waked the interest of several people and invitations followed. **5)** Since 1980 more than 200 Synergy of Disciplines projects have been realized: exhibitions, lectures, publications, cooperations, performances, videos etc. Among these the Ivory Tower projects (in which Wid lives and works for 40 days) show in concentrated form his synergetic intentions: For the exhibition in

the Viennese Secession he moved his one room ambience for sleeping, cooking, working and contemplating, surrounded by his books (a Hieronymus in the case situation) into the exhibition room and stayed here around the clock for 40 days. Thereby continuing to improve his methods to find reproducible personal specific pattern in the EEG by mathematical means. So (interested) visitors rang the doorbell (possible around the clock), a conversation about Synergy began and if visitors agreed 3 EEG's were taken, mathematically transformed and the enlarged diagrammatic pictures as naturalistic portraits shown in the room before, from where visitors with less interest could watch all procedures from a distance. Every day at 4 pm. Wid hold an 1hour lecture with discussion about the necessity, possibility and benefit of a Synergy of the fragmented Disciplines. The audience was manifold: because (if ringing the doorbell) entrance was free, a lot of students of the universities and academies around (even whole institutes) came, also art-affine visitors, also tourists. And when nobody appeared Wid spoke to himself, continuing his Studies. Publications, concerning this project: (Buchhart, Dieter. „Udo Wid, Synergie der Disziplinen: Brainprints, Secession, Wien, 7. 10 - 18. 11. 1999.“ *Kunstforum International*, 149 (2000): 403.; Wid, Udo. *Synergie der Disziplinen/Synergy of Disciplines*. Exhibition at Secession Wien 1999. Wien: Secession, 2000.; Wid, Udo. „The four Cultures/Die vier Kulturen. german/english text of a lecture at the International Conference: »Das Verbindende der Kulturen/The Unifying Aspects of Cultures.« Vienna 7-9.11.2003.“ Trans no. 15/1.5 (September 2004). http://www.inst.at/trans/15Nr/01_5/wid15.htm). 6) The Synergy of Disciplines Studies are the theoretical part of the projects. Based on brain physiological considerations the 4 funda-mental qualities: thinking, feeling, willing and doing have (self organized?) found their way to a synergetic working together in the evolution of the *conditio humana* and consciousness seems to be constituted by as well the differences as also the interactions of them. Science, Art, Philosophy/Religion and Pragmatic technologies as the advanced symbolic forms of the mental Qualities (and their differences) therefore have a natural tendency in direction of Synergy. Man who cultivated this tendency once were called philosopher, universalist, *uomo universalis*, universal genius etc and Universality Studies perhaps may help to understand what the personal specific way of an universalist was to find Synergies (See: Wid, Udo and Gerhard Pohl. „Was wir von Ernst Mach lernen können (What we can learn from Ernst Mach).“ In Karl Acham, ed., *Naturwissenschaften, Medizin und Technik aus Graz*, 103 - 117. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2007. <https://books.google.de/>.. Science Studies and ArtStudies that concentrate upon the heuristic aspect in the context of discovery/creation may point in this direction (See: Wid, Udo. „Makro - Quanten - Mechanik. A Science Study with Participating Observation: on the occasion of the Lieben Award 2007 in Physics from the Austrian Academie of Sciences to Markus Aspelmeyer.“ *Nachrichten aus der Chemie, Zeitschrift der Gesellschaft Deutscher/ Österreichischer Chemiker* no. 56 (Mai 2008): 602-605).. 7) The project presented here also can be seen under this aspect.

¹¹ Ernst Cassirer used the elliptic library of Aby Warburg in Hamburg to write the *Philosophy of Symbolic Forms* (1920), later condensed in *An Essay on Man* (1944). Susanne Langer, one of his students, especially looked upon art based on feeling as a Symbolic Form. Pierre Bourdieu developed a sociological field theory based on Cassirer, and Nelson Goodman, saw in the Symbolic Forms different ways to create 'new worlds.'

¹² These considerations have not so much to do with the so called Context Art (exhibition curated by Peter Weibel) or the semiotic approach because there is a systematic examination of the possible surroundings of art piece and artist (and perhaps their interdependence). The awareness of this problem derives from the *fin de siècle*, where exhibitions were often designed as *Gesamtkunstwerke* and it was renewed in the 1980 when for instance the journal *Kunstforum International* very often showed photos not of a single art objects but even of whole exhibition rooms, when they were not a room installations.

¹³ To describe the context of creation of course brings a lot of methodological difficulties, that perhaps find partial solutions in Science Studies.

¹⁴ The term 'echo chamber' has its origin in audio studio technique, where the sound of music is passing through rooms with a high degree of echo. Now metaphorically used for groups, that have the same opinion and do not want to hear other opinions.

¹⁵ In 1905 Nietzsche's *Zarathustra* was cult reading among the students, it influenced the *Lebensreform* (life reform) movement and hit the vital nerve of the young generation.

¹⁶ Today we have to think about the different mentalities of North and South, West and East without valuation. Are they really clichés?

¹⁷ The form of the correspondence were emails, respectively attached word files, without photos and headlines. The letter from 9.7.2018 U to L was given more details *ex post* for better understanding. The notes came later, of course.

¹⁸ The book by Richard van Dülmen, *Poesie des Lebens* with a chapter about the romantic scene in Dresden is a good example that such a phenomenon can only be understood by means of (whole) culture history description.

¹⁹ *Einfühlung* (sympathetic understanding) seen with the view of mirror-neurons and the performative turn appears to be quite contemporary after a century of forgetting.

Bibliography

Baumgartner, Marcel. *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte (Kunstwissenschaftliche Bibliothek; Bd. 10)*. Köln: Walthers König, 1998.

Belting, Hans. *Bild-Anthropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink-Verlag, 2001.

Berkowski, N. J. *Die Romantik in Deutschland*. Leipzig: Koehler & Amelang (VOB), 1979.

Bourdieu, Pierre. *Kunst und Kultur, Kunst und künstlerisches Feld, Schriften 1970-2000*. Berlin: Suhrkamp, 2015.

Bredenkamp, Horst. *Theorie des Bildakts (Image Acts), Frankfurter Adorno Vorlesungen 2007*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

- Buchhart, Dieter. „Udo Wid, Synergie der Disziplinen: Brainprints, Secession, Wien, 7. 10 - 18. 11. 1999.” *Kunstforum International*, 149 (2000): 403. <https://www.kunstforum.de/artikel/udo-wid>; <https://www.kunstforum.de/person/wid-udo>.
- Carus, Carl Gustav. *Gedanken über große Kunst*. Wiesbaden: Insel Verlag, 1950.
- Cassirer, Ernst. *Versuch über den Menschen, Einführung in eine Philosophie der Kultur, 1944e*. Hamburg: Felix Meiner, 1996.
- Feyerabend, Paul. *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Fischer-Lichte, Erika. *Performativität*. Bielefeld: Transkript Verlag, 2012.
- Geertz, Clifford. *Dichte Beschreibung, Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. (1987). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Goodman, Nelson. *Sprachen der Kunst, Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. (1962). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Hofer, Karin M. „Kultureller Zyklus zwischen Stau - und Crash. Text des Vortrags beim internationalen Kongress »Das Verbindende der Kulturen/The Unifying Aspects of Cultures,« Wien, 7-9.11.2003.“ *Trans* no. 15/1.5 (August 2004). http://www.inst.at/trans/15Nr/01_5/hofer15.htm.
- Klages, Ludwig. *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*. Leipzig: Ambrosius Barth Verlag, 1923.
- Kris, Ernst and Otto Kurz. *Die Legende vom Künstler*. (1934). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Kuhn, Thomas S. *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. (1962). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Latour, Bruno. *Die Hoffnung der Pandora*. (1999). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Lesniak, Anka. „Rewolucjonistka w Gdansk.” *Art and Documentation* nr. 19 (2018): 33-42. http://journal.doc.art.pl/pdf19/art_and_documentation_19_revolution_now_lesniak.pdf; http://journal.doc.art.pl/pdf19/art_and_documentation_19_revolution_now_summaries.pdf.
- Liessmann, Konrad Paul. *Ästhetische Empfindungen*. Wien: Fakultas Verlag, 2009.
- Lipps, Theodor. *Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst*, 2 Bde. Hamburg, Leipzig: Verlag Leopold Voss, 1903 (1906).
- Lorenz, Ulrike and Norbert Wolf, ed. *Brücke*. Köln: Taschen, 2008.
- Malinowski, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. New York: Dutton, 1922.
- Müller, Kristiane and Urban Eberhard. *Die Kunst der Romantik*. Menden: Edition Aktuell, 1987.
- Ossowska, Maria and Stanislaw Ossowski. „The Science of Science.” *Organon* 1 (1) (1936): 1-12. Repr. *Minerva* 3 (1) (Autumn 1964): 72-82.
- Reichenbach, Hans. *Experience and Prediction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1938.
- Richter, Frank. *Carl Gustav Carus*. Dresden: Verlag der Kunst, 2009.
- Rizzolatti, Giacomo and Corrado Sinigaglia. *Empathie und Spiegelneurone: Die biologische Basis des Mitgefühls*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Snow, C. P. *Die zwei Kulturen, 1959e*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1967.
- Van Dülmen, Richard. *Poesie des Lebens, Eine Kulturgeschichte der deutschen Romantik*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2002.
- Wid, Udo. „Makro - Quanten - Mechanik. A Science Study with Participating Observation: on the occasion of the Lieben Award 2007 in Physics from the Austrian Academie of Sciences to Markus Aspelmeyer.” *Nachrichten aus der Chemie, Zeitschrift der Gesellschaft Deutscher/ Österreichischer Chemiker* no. 56 (Mai 2008): 602-605. Der Ignaz-Lieben-Preis und seine Preisträger. <http://www.i-l-g.at/texte/artikel-udo-wid-1>.
- Wid, Udo. „The four Cultures/Die vier Kulturen. german/english text of a lecture at the International Conference: »Das Verbindende der Kulturen/The Unifying Aspects of Cultures,« Vienna 7-9.11.2003.” *Trans* no. 15/1.5 (September 2004). http://www.inst.at/trans/15Nr/01_5/wid15.htm.
- Wid, Udo. *Synergie der Disziplinen/Synergy of Disciplines. Exhibition at Secession Wien 1999*. Wien: Secession, 2000. Exhibition catalog/Theory part german/english.
- Wid, Udo and Gerhard Pohl. „Was wir von Ernst Mach lernen können (What we can learn from Ernst Mach).“ In Karl Acham, ed., *Naturwissenschaften, Medizin und Technik aus Graz*, 103 - 117. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2007. <https://books.google.de>.
- Wolf, Norbert. *Caspar David Friedrich*. Köln: Taschen, 2007.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*. (1907). München: Fink-Verlag, 2007.
- Zaunschirm, Thomas. *Kunstwissenschaft*. Essen: Klartext Verlag, 2002.

Illustrations

Photo-montages: no. 1, 2, 4, 5 made by Udo Wid; no. 3 made by Karin M. Hofer.

**TERE-
SA
FEO-
DOR-
OWNA
RIES
STUD-
IES**

Valerie HABSBURG

Academy of Fine Arts in Vienna

THE SCULPTOR TERESA FEODOROWNA RIES AND HER PRIVATE ARCHIVE

Teresa Feodorowna Ries was a famous artist of the turn of the nineteenth century, who received numerous awards for her sculptures, but unfortunately fell into oblivion. Some of her works have only been shown again in recent years, and in 2019 several works could be seen in Vienna the exhibition City of Women at the Belvedere. At the same time her self-portrait appeared on posters all over the city, and suddenly she was visible again.

Teresa F. Ries was born in Budapest in 1866 and died in Lugano in 1956. After moving to Moscow with her parents, she was married as a young girl, as it was intended for a young woman at that time. However, the marriage did not last long, and after the loss of her baby she moved back to the parents' house. She began to study painting at the Academy in Moscow. After criticising the Academy and the professors, however, she was expelled. Before leaving, the young Teresa retained her contact with sculpture.

Sculpting! Sculpting? What is that? I investigated with great curiosity (...). I followed her (a young lady, out through the entrance hall) across the yard into a small wooden building. There stood several barrels filled with a grey-brown mass. The pupils scooped it out with their bare hands and kneaded it into human forms! That made the most powerful impression on me. (...) My fingers literally twitched at the sight - I knew I just had to do that too!¹

No longer a student at the Academy, she continued working at her parents' home, where the young artist made her first sculpture, *Die Sonnenambule* (The Sleepwalker). A photograph of this sculpture would be very useful to her on a later trip to Vienna.

Ries had moved to the city of Vienna. On a trip with her parents she fell in love with the city immediately. She wanted to stay there and study

art, especially sculpture. However, the young Teresa had to realise that as a woman she was not able to study at the Academy of Fine Arts, because women were not allowed to study there at that time. Ries inquired about other possibilities, and was able to find out that sometimes women were taught as private students by the professors of the Academy. So she applied to Edmund Hellmer, who initially wanted to reject her, reasoning that it made little sense to teach women, as they would eventually get married and be gone. At the request of Ries he allowed her to show her works to him. Ries presented the photograph of *Die Sonnenambule*, because the original sculpture was too heavy and too big to take with her to the meeting. Hellmer was so enthusiastic that he did not let the young woman go, and taught her as a private student from now on.

Ries was overjoyed and proud to be a student of Hellmer. Her sculptures rapidly became well known and she quickly gained fame in the city. Her first freely-made sculpture in Vienna, *Die Hexe* (The Witch) made her famous overnight. This sculpture was not only positively received in the newspapers by many male colleagues, but also strongly criticised. Emperor Franz Josef, who visited the exhibition, was so enthusiastic about the witch that he wanted to meet the artist, which also happened.

During all her years as a private student of Hellmer, Ries worked in his private rooms at the Academy. She helped her professor with his commissions, but also made sculptures for him all by herself. Hellmer and Ries both participated in the 1900 World's Fair in Paris. Hellmer exhibited *Die Herme* and *Die Lampenträgerin* (The Lamp Carrier), but the sculpture *Die Lampenträgerin* was created by Ries.² She was also represented with her works *Die Unbesiegbaren* (The Invincibles) and *Der Kuss* (The Kiss).

For her work *Die Unbesiegbaren* Teresa F. Ries was awarded the title *Officier de l'Académie*. The work *Die Lampenträgerin* received the *Grande Médaille d'Or*. Her sculptures received several awards and were shown at numerous exhibitions (Künstlerhaus, Secession, World Exhibition Paris, Munich, London, Venice and Rome). In 1903 and 1910 Ries exhibited at the

international art exhibition in Venice – today the Biennale di Venezia.³ Many other well-known artists were also represented at these first biennales, such as Claude Monet, Jean-Francois Raffaelli, Auguste Renoir, Max Liebermann, Auguste Rodin, Paul Cézanne, Gustav Klimt, Edvard Munch and Käthe Kolwitz.

Eventually Hellmer told Teresa that the time had come to stop being a student, and advised her to set up her own studio. At first she had a studio in the Prater, and later on in the Gartenpalais Liechtenstein, where she organised many salons, exhibitions and meetings with artists and guests. Many well-known people visited the studio and had themselves portrayed, including Mark Twain, who had a bust made of him. A photograph still reminds us of this work today. Gustav Klimt also visited Ries in her studio.

Ten years after the First World War, Ries wrote her autobiography and published it under the title *Die Sprache des Steines* (The Language of Stone) at Krystall Verlag Vienna in 1928. In September 1931 the sculptor applied for a professorship at the Academy of Fine Arts in Vienna. She was probably the first woman to apply to be a professor. The documents of the application can be found in the Archive of the Academy of Fine Arts in Vienna.⁴ The college of professors rejected the proposal. On the document there is a note: “On the entry of Teresa Teodorovna Ries is to write: At its meeting of 13 October 1931, the College of Academic Professors took note of the submission and declared that it was not possible to respond to this proposal.” The Rector at that time was Prof. Dr. Clemens Holzmeister.

After the annexation to the German Reich in 1938, Ries, who was Jewish, remained in Vienna until probably 1942. Despite the imminent danger and difficult living conditions in Vienna, she tried to organise and regulate the preservation and whereabouts of her works. The studio in the Gartenpalais Liechtenstein was evacuated and the works expropriated. The whereabouts of many of these works are still unclear, and many are considered lost. Some of the works still exist, although some of these

have been severely damaged. Photographs of some works that can no longer be found have survived and give an idea of how comprehensive her complete oeuvre must have been.

In her autobiography Ries already refers to her work as a whole. She draws attention to the difference between a sculpture and the photograph of a sculpture.⁵ As an artist and as a sculptor, she was already thinking about the medium of photography at that time. She put together a folder with photographs of her works, but unfortunately this folder is lost today.

In the private archive of Ries there is a photograph in which the artist stages herself. It is a small work that says a lot of about her position as a woman, an artist and a sculptor at that time. As a woman and as a sculptor, Ries wanted to be successful. She wanted to be an artist, whether she was a woman or not. She could not understand why she should be excluded from the Academy as a woman. "My God, to be allowed to be a student of such a great master, from whom I could learn! To work, to be allowed to create! And that I should be excluded from it because I am a woman?"⁶

In her autobiography *Die Sprache des Steines* there are also further passages in which she talks about the position of women at that time, and how she feels to be a woman and an artist.

Later on Ries taught female pupils privately and was a member of the group Die Acht Künstlerinnen, consisting of Eugenie Breithut-Munt, Marie Egner, Marianne v. Eschenburg, Susanne Granitsch, Maria Müller, Bertha v. Tarnoczyn, Olga Wiesinger-Florian and Teresa Feodorowna Ries. The group exhibited at the Salon Pisko in Vienna.⁷

In her autobiography Ries also mentions that she can't express herself well with words and she prefers to speak through stone. However she seems to have written quite a lot. With the private archive⁸ of the artist, which includes several poems, it is now possible to get a deeper insight into her work as a writer.

The poem *Der Marmorblock*⁹ by Teresa F. Ries, probably written in her late years, is an ode to the stone.

Der Marmorblock

Weitab von dem Weltgetriebe
Lag ein Marmorblock: kalt, starr,
Bis, gebannt vom Stein, mein Auge
Ihn durchschaute ganz und gar.

Und ich sah in seinem Innern
Ein Gebild' so wunderschön,
Daß in mir der Gottesfunke
Flammte auf zu Schaffenshöhn.

Und ich bohrte ihm das Eisen
In sein kaltes Marmorherz.

So daß krümmte sich der Meissel
Unter Schaffenslust und -schmerz:

'Deine Hülle muß verschwinden
Unter Formen, Linien, Bug!
Lasse, Stein, dich nur behauen,
Deine Kälte ist bloß Trug!

Mein Empfinden will dir geben,
Und mit meiner heil'gen Kraft
Zaubre kühn ich ew'ges Leben
Aus vieltausendjähriger Haft.'

Tiefer bohrte ich das Eisen,
Immer tiefer in sein Herz,

Bis es - sich belebend - sprühte
Feuerfunken himmelwärts.

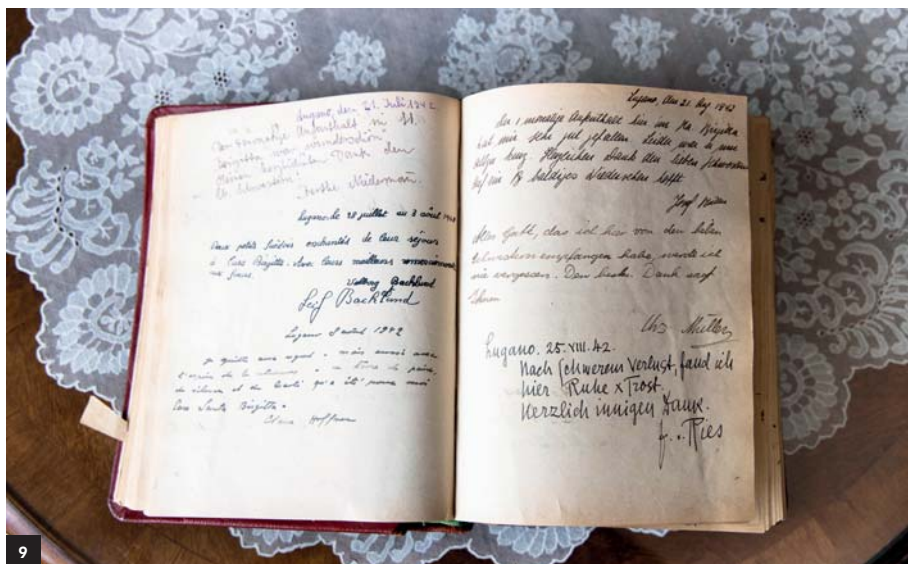
Und die Hülle fiel vom Steine,
Und er hub zu leben an

.....
'Stein! Ich gab dir meine Seele -
Nimm du Seelen nun in Bann!'
.....

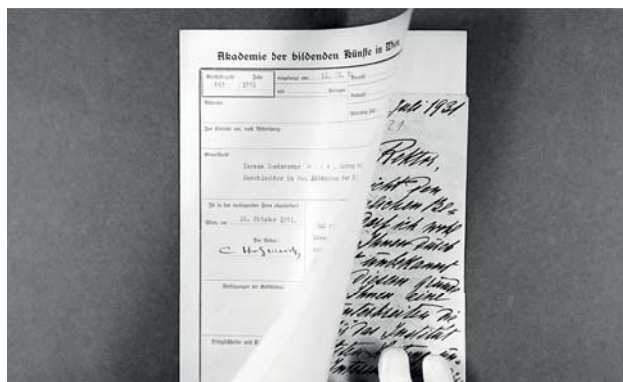
Teresa Feodorowna Ries



- 1 Teresa Feodorowna Ries in front of a bust in Edmund Hellmer's studio around 1895; private archive T.F. Ries, tfr-archive.com, Valerie Habsburg
- 2 Sculptors staged themselves at their work (around 1895); (Teresa Feodorowna Ries is standing on the left); private archive T.F. Ries, tfr-archive.com, Valerie Habsburg
- 3 The private archive of Teresa Feodorowna Ries/close up; private archive T.F. Ries, tfr-archive.com, Valerie Habsburg
- 4 Newspaper article about Teresa, 1906; private archive T.F. Ries, tfr-archive.com, Valerie Habsburg
- 5 Back of the envelope from the last will of Teresa's mother Bertha Ries; private archive T.F. Ries, tfr-archive.com, Valerie Habsburg



- 6 Die Unbesiegbaren, sculpture from Teresa at the Kongresspark Vienna, 2018; photo by Valerie Habsburg, 2018
- 7 Meisterschule für Bildhauer, studio at Prater, Academy of Fine Arts Vienna, 2018; photo by Valerie Habsburg, 2018
- 8 Die Seele kehrt heim zu Gott, sculpture from Teresa at central cemetery Vienna, 2018; photo by Valerie Habsburg, 2018
- 9 Entry in the guestbook at Casa S. Birgitta Lugano from 1942, 2019; photo by Valerie Habsburg, 2018
- 10 Passport of Teresa Feodorowna Ries; private archive T.F. Ries, tfr-archive.com, Valerie Habsburg



Teresa, 3:30 min, HD-Video
Valerie Habsburg, 2019

The Private Archive of Teresa

Feodorowna Ries

In 2018 this private archive was offered for sale in an auction house in Monaco. Since there was no interested party, I was lucky enough to acquire it about half a year later.

The private archive contains letters, documents, photographs, a diary, poems, newspaper articles, lists of artworks, the last will and testament of her mother Bertha Ries and her own, handwritten by Ries. In 2019 I examined, studied and digitised all the documents it contained. This was an important first step, so I didn't have to work with the original documents, which are partially quite delicate and fragile. The title *The Private Archive of Teresa Feodorowna Ries* as it was used by the auction house for the offered item, I retained unchanged. The term 'archive' includes different aspects which reflect in the work of Ries in both artistic and historical perspectives. The archive, the accumulation and the collection starting from the beginning, should be transferred into the here and now. The archive, as a place for the memory, for memories and records, returns to its starting point – Vienna. Another important aspect of the archive is that it now has a house – a home.¹⁰ It has now come back to Vienna, found a home and people who take care of it, even if it is uncertain that this home is permanent. But that's the goal, to find a final home. It should be accessible to everyone. This further step will still take some time, though, also because the studies, the analysis and interpretation are not yet finished. In the meantime, parallel to Teresa's, another collection or accumulation, another archive, was created. Documents, letters, notes, old photographs and texts about the artist Ries were collected, and photographic and cinematic recordings of her work and reactions to it were created. We noticed various topics that are highly relevant today: woman/artist, the life of a female artist, what to do with the artworks, the inventory and persistence of artworks, the memory/memories, justice/remembrance, history/historiography and many

more. With all the gathered material it is now for the first time possible to gain an insight into the life of Ries, and to start a closer investigation.

Simultaneously an extensive research in different archives in Vienna and Lugano¹¹ took place, and more archive visits (mainly outside Vienna) are planned and in preparation. Another important aspect is the lingual component. Hungarian, Russian, French, Italian and German are the languages that appear. Ries spoke and wrote in various languages. Many documents have to be translated before they can be processed. In the cooperation within and throughout the project language appears to be an important factor – collective work in different languages and finding solutions for communication problems.

So far several documents have been found, for example old registration forms, applications for export, her death certificate, and various letters. In many of those letters written in Lugano Ries tried to find out where her works ended up after the war was over. With our accumulated list of artworks, we can now start an extensive programme of research, an exciting part of this project begins, and we expect new insights and discoveries. The artwork-lists have to be compared, adjusted and elaborated regarding every single piece. A sensitive handling regarding each work, the idea behind it and the path it took, is necessary. Exposure to environmental influences, the transitory nature of the material used and the impact of war (bombardment, vandalism, etc.), for example, can transform artworks over time. All these influences have to be considered and they open up different interpretive approaches. Old photographs of the sculptures need to be compared with the most recent ones, damage or missing parts have to be analysed and investigated. New traces will be discovered and followed.

With all the collected documents and gathered information it is now possible to achieve an insight into the life of the artist Teresa Feodorowna Ries, and to continue the search for missing parts and links. New questions arise: who should store and preserve this archive, where should its home be? How can it be made

accessible to the public? How do artists today deal with, respond or react to the archive? What can be learned from it? How does a public institution handle it today? What was life like for Ries in Lugano – in exile? Did she still work there?

Writing about Ries and rectifying incorrect facts is another important aspect. Several sources indicate a wrong date of birth for example, because it was not verified until now.¹² With her passport and other documents located in the private archive it can be confirmed now that Ries was born in 1866.

The fact that today the original or complete form and condition of certain sculptures can only be seen in photographs is obviously a limiting factor when writing about the artist and her work, but also raises further interesting questions: how to write about something that does not exist any longer?

Initial findings and traces led to Lugano in August 2019. In various documents we found the indication that Ries had lived in Lugano in the Casa Santa Birgitta, but it was difficult to contact Casa Santa Birgitta via email. In Lugano we were able to visit the house of Casa Santa Birgitta, and the nuns there were very helpful and kind. In the course of this visit an entry of Teresa F. Ries was found in the guestbook from 1942. This was the first evidence found in this house confirming that Ries had really lived there. Ries may have fled to Lugano only late, in 1942, because she was anxious in Vienna until the end to organise the location of her works and the preservation or storage of her private objects. In the end, however, she had no choice, and had to flee. The question here is how was the artist able to escape from Vienna so late, and how did she get to Lugano?

So far it was known that Ries had died in Lugano, but not where her grave was. Ries lived in Lugano under a different name, and was also buried under this name. But there are more details to be found and clarified. So far it has not been possible to ascertain the circumstances of her funeral, whether it was organised by her family, the Jewish Community or the nuns of Casa Santa Birgitta, and where her private property from Lugano remained. An equally

interesting question is whether the artist still worked in exile. Was Ries integrated into a social life while in Lugano, or did she live in seclusion after all her terrible war experiences?

With the help of the Rabbi of Lugano, the grave of Ries was finally found. The grave bears no name and no gravestone. It is now our concern to find a suitable stone to commemorate the artist.

Notes

¹ Teresa Feodorowna Ries, *Die Sprache des Steines* (Wien: Krystall Verlag, 1928), 10.

² Ibidem, 25.

³ *Catalogo Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Seconda Edizione (Venezia: Premiato Stabilimento di Carlo Ferrari, 1903), 73; *Catalogo Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Terza Edizione (Venezia: Premiato Stabilimento di Carlo Ferrari, 1910), 25, 95.

⁴ Archiv der Akademie der bildenden Künste Wien, Geschäftszahl 963/1931.

⁵ Ries, *Die Sprache des Steines*, 26.

⁶ Ibidem, 12.

⁷ *Wiener Hausfrauen Zeitung*, 17. Jänner 1904 (Österreichische Nationalbibliothek).

⁸ Teresa Feodorowna Ries Archiv owned by Valerie Habsburg, Wien, <http://tfr-archive.com>.

⁹ Ibidem.

¹¹ Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben - Eine Freudsche Impression* (Berlin: Brinkmann + Bose, 1997), 9-11.

¹² ANNO - AustriaN Newspapers Online (anno.onb.ac.at), Österreichische Nationalbibliothek, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Archiv des Bundesdenkmalamtes/Provenienzforschung, Dokumentationsarchiv Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Archiv Künstlerhaus, Archiv Belvedere, Liechtenstein Archiv, Stadtarchiv Lugano.

¹⁴ Julie M. Johnson, *The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900* (West Lafayette: Purdue University Press, 2012), 209, 390; *Die bessere Hälfte - Jüdische Künstlerinnen bis 1938*, eds. Andrea Winklbauer and Sabine Fellner (Wien: Jüdisches Museum Wien, Metroverlag, 2016), 79, 212; *City of Women - Female Artists in Vienna 1900-1938*, eds. Stella Rolling and Sabine Fellner (München: Prestel Verlag, 2019), 287.

Bibliography

Catalogo Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Seconda Edizione. Venezia: Premiato Stabilimento di Carlo Ferrari, 1903.

Catalogo Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Terza Edizione. Venezia: Premiato Stabilimento di Carlo Ferrari, 1910.

Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900-1938 / City of Women - Female Artists in Vienna 1900-1938. Edited by Stella Rolling and Sabine Fellner. München: Prestel Verlag, 2019.

Derrida, Jacques. *Dem Archiv verschrieben - Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann + Bose, 1997.

Die bessere Hälfte - Jüdische Künstlerinnen bis 1938. Edited by Andrea Winklbauer and Sabine Fellner. Wien: Jüdisches Museum Wien, Metroverlag, 2016.

Johnson, Julie M. *The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*. West Lafayette: Purdue University Press, 2012.

Ries, Teresa Feodorowna. *Die Sprache des Steines*. Wien: Krystall Verlag, 1928.

Wiener Hausfrauen Zeitung, 17. Jänner 1904.

Anka LEŚNIAK

Academy of Fine Arts in Gdansk, Sculpture and Intermedia Faculty

TERESA FEODOROWNA RIES AND *THE WITCH*

Despite the fact that she was Jewish and a woman, Teresa Feodorowna Ries (1866-1956) gained the position of a prominent artist at the time of Austro-Hungarian Empire and the First Austrian Republic. In 1938 her studio was 'Aryanised' and she had to flee to Switzerland.¹ Vienna quickly forgot about her, but traces of her activity can still be found in the city's public space. She was one of the first women sculptors in the Austro-Hungarian Empire to receive a state commission, for the figure of Saint Barbara for the Church of Our Lady of the Sea (Madonna del Mare) in Pula - a city today situated in Croatia. The sculpture can still be seen on the upper part of the church's facade. It is situated in the middle of a group of five saints and is the only female saint adorning the facade. It is also the only sculpture there that is made by a woman.² Teresa Ries also made a bust of Mark Twain and a statue of Count Johann Wilczek, an art patron and an explorer who supported polar expeditions. Wilczek derived from Polish noble family. His daughter Elisabeth von Kinsky was a model for the *Saint Barbara* in Pula.³ The statue of Wilczek installed at the Wiener Rettung building still exists in the public space in Vienna. In the Kongress Park, we can see her sculpture group entitled *Invincibles*,

which was removed during the dictatorship of Dollfuss and reinstalled after the Second World War.⁴ Some of her works are stored in the Wien Museum and exhibited from time to time.

Teresa Ries's name was recalled in 1994 in the book *Künstlerinnen in Österreich 1897 - 1938. Malerei. Plastik. Architektur* by Sabine Plakolm-Forsthuber. Almost two decades later, by means of the book *The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900* by Julie Johnson, the story of Teresa Ries gained more international recognition. Although her works have appeared in important exhibitions such as *The Better Half: Jewish Women Artists Before 1938* in the Jewish Museum in Vienna, and *City of Women* (Stadt der Frauen) in the Lower Belvedere in Vienna, many details regarding her life still remain unknown or uncertain.

I am writing this article from the perspective of an artist who has been also educated as an art historian. The case of Teresa Ries, and especially her sculpture entitled *The Witch*, are the subject of my research-based art project entitled *Lost Element*, on which I began to work during the KulturKontakt artist-in-residence programme in Vienna in 2016. A second opportunity to go back to Vienna and

continue my artistic investigation appeared in 2019, thanks to an OeAD scholarship. During this period I had a chance to discuss my project with prof. Marina Grzinic, who runs the Studio of Postconceptual Art Practices at the Academy of Fine Arts in Vienna. At that time I also met the artists Valerie Habsburg, who was also working on the subject of Teresa Ries, and Simone Bader, a professor at the Academy interested in the biographies of women artists. Just a few weeks before our meeting Valerie Habsburg managed to purchase Teresa Ries's private archive, which may shed a new light on the life and art of this artist. A person who also contributed much to clarify some questions about the details of Teresa Ries's life during my stay in Vienna was Anita Stelzl-Gallian, of the Commission for Provenance Research/ the Archive of the Austrian Federal Monuments Authority

There are three intertwining threads in my article. The first one refers to some facts from Ries's life, that seem to be significant for my research. The second concerns the fate of her sculptures during and after the Second World War, with a particular focus on *The Witch* (Die Hexe), which, according to the surviving documents and the opinions of art restorers, has been damaged on more than one occasion, and under varying circumstances. I also consider possible causes of this damage, which in my opinion is related to the rebellious meaning of this sculpture, both in its title and in its form of artistic expression. The last thread is an explanation of my own interest as a contemporary Polish woman artist in Teresa Ries and her *Witch*.

According to the documents preserved in the Archives of the City of Vienna, Teresa Feodorowna Ries was born on 30 January 1866 in Budapest, into a Jewish family, as a daughter of Bertha (*née* Stern) and Gutmann Ries.⁵ She herself declared that she was Russian, although the registration document gives her place of origin as Prague-Bohemian. Although many discrepancies concerning the place and date of her birth have appeared in different sources, according to her autobiography she spent her youth in Moscow where, as she claimed, she attended the 'Moscow Academy'. We may assume

that she was a student of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, which was a branch of the Academy of Fine Arts in St. Petersburg. We can deduce from her book that she was a formally-registered student, which would not have been possible in other centres of artistic life in Europe in that time, where women were completely barred from studying at the most prestigious art academies and could not matriculate in the normal manner. But in Russia, due to the reforms introduced by Tsar Alexander II, including access to higher education for women, this was possible. It is also worth mentioning that the first women art students came from Jewish families.⁶ However, Teresa Ries did not enjoy her status long. After a promising beginning as one of the most gifted and valued students, she was expelled from the Academy because she had challenged the authority of a professor in front of the other students.⁷

She therefore decided to search for better opportunities for her artistic career in Vienna. The young artist, dreaming of being a sculptor, was impressed by the quality of artworks produced in the Viennese Academy of Fine Arts. But its door was closed to her because she was a woman, and in the field of sculpture women were even less welcome than in other art disciplines. Only when she showed a photograph of her sculpture entitled *The Sleepwalker* (Die Somnambule) to a professor of the Academy, Edmund Hellmer, was she able to convince him to take her on as a private student. Hellmer promoted her in Viennese artistic society, but he also used her talent to his own advantage. She secretly took some of his commissions, which he later exhibited under his own name, including *The Lamp Carrier* (Die Lampenträgerin). Hellmer received the Grand Gold Medal (Grande Médaille d'Or) for this sculpture at the Paris World Exhibition in 1900.⁸

The Sleepwalker, although providing evidence of technical skill and an extraordinary feeling for sculpture on the part of the young artist, follows the aesthetical cliché of the representation of a woman as an object created to please a male viewer. *The Sleepwalker* depicts a young woman, still a girl, who, is trying to walk

with her eyes closed against a wall. The wind blowing against her face is stirring her long curly hair and revealing the shapes of her adolescent body, hidden under her nightdress sculpted in the manner of wet drapery covering naked female bodies in ancient Greek statues. These patriarchal clichés, and an artistic education based on the study of copies of antique statues, were unconsciously revealed in this debut artwork by Ries. However, this sculpture depicting a young woman walking with her eyes closed and with her hands slightly, as if shyly outstretched in front of her and exploring the world with the sense of touch instead of sight, could be interpreted as a representation of the artist herself. She feels her vocation for art and follows it, but is still uncertain which way to choose in order to achieve her goal.

The real debut of Ries in Vienna was at an exhibition in the Künstlerhaus, where she showed her sculpture entitled *The Witch* (1895). This sculpture depicts a vigorous sorceress preparing herself for a Witches' Sabbath. The naked female figure with dishevelled hair cuts her toenails with large scissors, while looking at the viewer defiantly and biting her lips in a smile both a malicious and lascivious. The initial opinions of fellow-artists and critics proclaimed the work a disaster. The sculpture was considered to be scandalous and disgusting. The art critic Emmerich Ranzoni greeted the artist the day before the opening in the Künstlerhaus with the words "Is that Ries? How can she support making such a horrific grimace out of noble marble? One should deny her entry!". However things took a different course when the Emperor visited the exhibition and saw the sculpture. As Ries recalled, he engaged her in conversation for over half an hour, and the next day the newspapers discussed *The Witch* at length.⁹

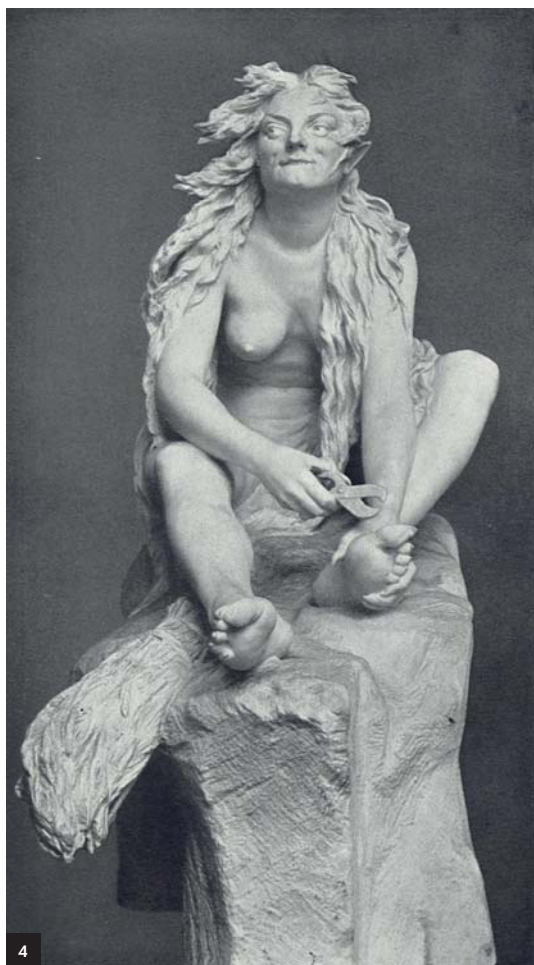
The circumstances in which the artist decided to create the figure of the witch are also worth considering. Bored with sculpting nothing but busts, which was a part of the standard training for sculpture students she felt a need to find her own subject in art. This story is connected with the Academy of Fine Arts in Vienna, where Ries studied privately with Professor Edmund Hellmer, and used his atelier as a place in which

to work. In her book she recalls how she came up with the idea of the *Witch*. One day after leaving the academy she stumbled upon an old broom in a dark stairway leading to the basement. She had been contemplating plaster models of antique statuary in the Academy's auditorium, and wondered why the hands and feet of the statues were so beautiful. She concluded that they expressed the sublime mood of the artist.

Beautiful hands and feet, toilette, broom, witches' Sabbath, a witch who so enchanted and enchants, who has power over humans, power, power – my fantasy took flight, and my thoughts had taken form. I created the witch after an academy model named Anna Faust ... Faust – witch – witches Sabbath!¹⁰

Although, as Per Faxneld notes, witches were not a rare inspiration for artists at the turn of the 19th and 20th centuries, Ries's sculpture was an extraordinary example of an artwork challenging the old patriarchal order. He agrees with Ulrike Stelzl, who concludes that the witch was a symbol of feminine power for Ries.¹¹ At this point, we should juxtapose *The Sleepwalker* with *The Witch*, as two sculptures created one shortly after the other, both realistic and influenced by the Secessionist style, both depicting a young woman, but completely different in their expression. The image of a soulful but also fragile and defenceless *Sleepwalker* with her eyes closed contrasts with the glance both piercing and witty of *The Witch*, looking straight into the viewer's eyes. Ries's *Witch* seems to reflect in a broken mirror the patriarchal imagination of female beauty, which was expressed in a peaceful face and graceful poses and gestures. The confused feelings that *The Witch* may evoke in a viewer today must have been even more striking in the case of Ries's contemporaries. First of all, Ries's *Witch* does not follow the simple pattern of an old and ugly crone, which appears in the artworks of her male colleagues. Her body is young and attractive, but her grimace and her pose are rebarbative. The witch as depicted is seated with her legs slightly spread apart, and





1 Teresa Feodorowna Ries, *Saint Barbara*, c.a. 1903, The Church of our Lady of the Sea in Pula, Croatia, photo: Anka Leśniak.

2 The facade of the Church of our Lady of the Sea in Pula with the figure of Saint Barbara in the central part, Croatia, photo: Anka Leśniak.

3 The facade of The Church of our Lady of the Sea in Pula, Croatia, photo: Anka Leśniak.

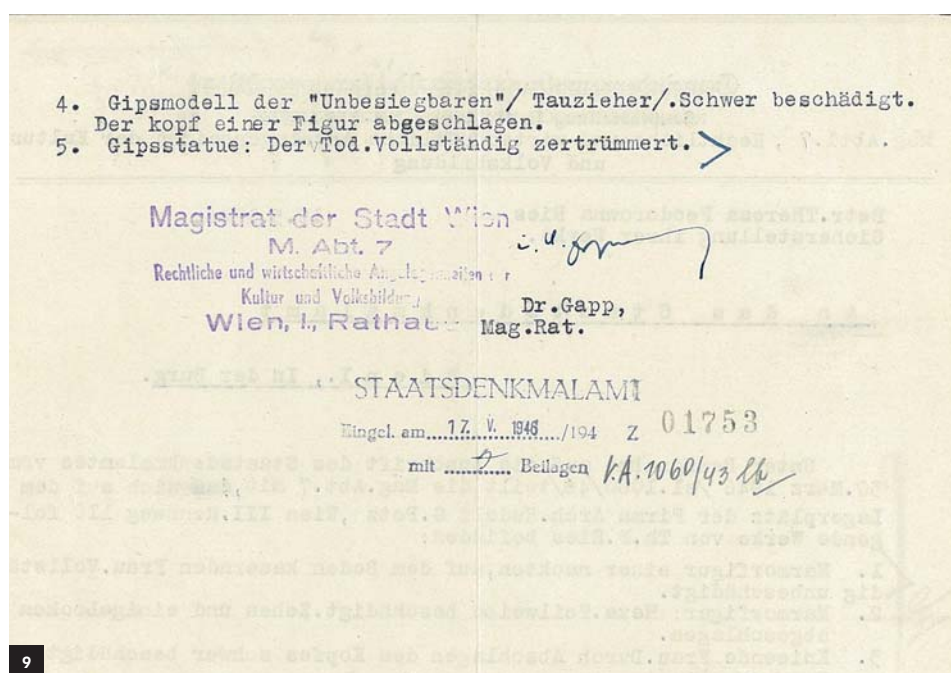
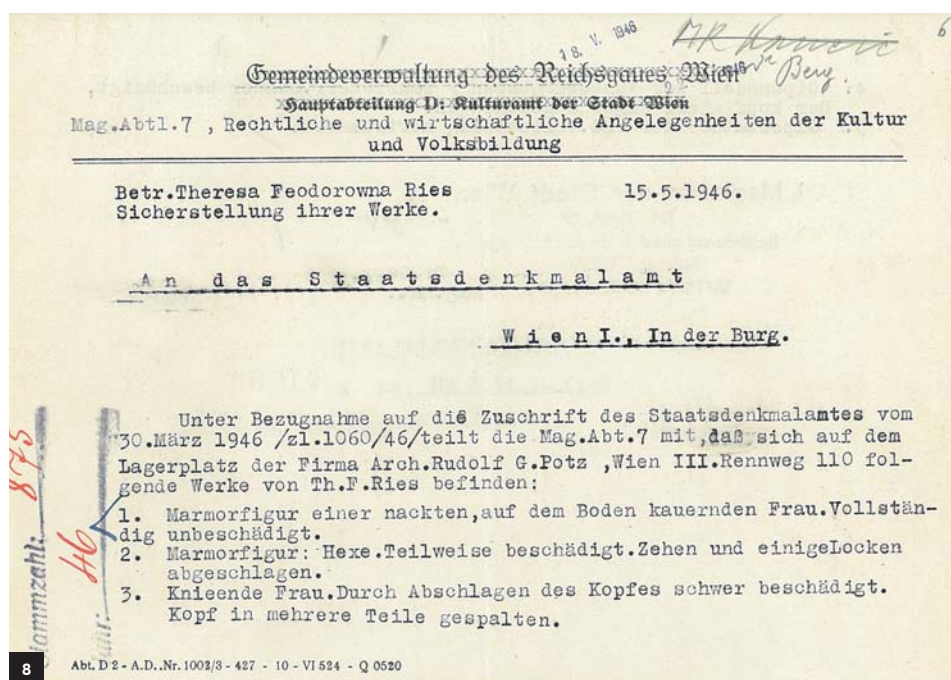
4 Teresa Feodorowna Ries, *The Witch*, 1895, photography from the the autobiography of the artist *Die Sprache des Steines*, 1928.

5 Teresa Feodorowna Ries, *The Witch*, the exhibition *The Better Half: Jewish Women Artists Before 1938*, Jewish Museum in Vienna 2016, photo: Anka Leśniak. Courtesy the Wien Museum.

6 Anka Leśniak, *The restoration of the Witch*. Part I. An interview with Marija Milchin, video-work, 2019.

7 Anka Leśniak, *The Witch in Red*, video-work, 2016.





8 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K44-2, PM
Ries-Feodorowna S.6V. Courtesy thw Commission for
Provenance Research in Vienna.

9 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K44-2, PM
Ries-Feodorowna S.6V. Courtesy the Commission for
Provenance Research in Vienna.

is cutting her toenails with large shears. We are unable to see her genitals only because a strand of her hair 'accidentally' covers her lap. The 'toilette of The Witch' is a reversal, a sort of profanation of the 'toilette of Venus' – a classical subject, frequently appearing in artworks throughout the centuries. Ries's *Witch* is conscious of her sexual attractiveness just as Venuses in the artworks of the Old Masters are, but she is not waiting passively and half-asleep for an (art) lover/voyeur who is going to (symbolically) consume her body. The Witch symbolises an active sexual power, and is ready to 'devour' the viewer. With shears or scissors as her attribute, she evokes associations with the Three Fates, one of whom cuts the thread of human life at the appropriate time. In an internet encyclopedia on Russian Art and Architecture, *The Witch* is given the title *The Kiev Witch*.¹² Could *The Witch* be the result of inspiration deriving from Russian and German folklore? Could we see in Ries's *Witch* traces of the iconography of Lilith, the beautiful female demon, a temptress from Jewish tradition? Although Ries declared that she was Russian, in fact she was a cosmopolitan with multiethnic roots, which must have influenced her art.

When I began to be interested in *The Witch*, it was really striking and surprising for me that an artist only 22 years old had created such a powerful artwork. I even included this information in my video-work entitled *The Witch* from 2016.¹³ The information that Ries was born in 1874 has been repeated in many sources. Based on this knowledge, I interpreted *The Witch* as evidence of the extraordinary intuition that leads promising young artists, rather than as the result of a conscious decision by an already experienced artist and woman. But the fact that Ries was born probably a few years earlier than 1874 sheds a new light on *The Witch*. In these circumstances the figure, full of vigour and eroticism, and at the same time a rebel who challenges the divine and patriarchal order, who sows mayhem and goes beyond stereotypes, could be understood as the manifesto of a still young, but already mature artist.¹⁴

Over the next few years, comment on Teresa Ries appeared frequently in Viennese newspapers. She also received many private

commissions, evidence for which is provided by the photographs of her sculptures included in her autobiography *The Language of Stone* (*Die Sprache des Steines*), published in 1928. She not only exhibited in Vienna, but was also invited to participate in international exhibitions, such as the Venice Biennale or the Paris World Exhibition.

Even during her lifetime the sculptures of Teresa Ries were compared to those of August Rodin's. However, the similarities between Rodin's and Ries's sculptures still need more and deeper research, and the assumption that she was his follower appears too simplistic. Here it is worth drawing attention to her figure of *Lucifer*, unfortunately destroyed during the Second World War, which evokes associations with Rodin's *Thinker*. Both sculptures were created at the same time, and Ries's sculpture was presented to the public earlier than Rodin's.¹⁵ Two other outstanding sculptures created by her under the influence of the Secessionist style are *The Soul Returning to God*, at the Central Cemetery in Vienna, and *Eva*, a recumbent female figure with soft, rounded forms, which today belongs to the collection of the Wien Museum. Ries was not only a successful artist, but she also attracted people's interest on account of a lifestyle challenging the morality of bourgeois society. "There's too much Feodorowna Ries", Karl Kraus complained of the press interest in the artist when she opened her atelier at the Palais Liechtenstein in Vienna.¹⁶ Her eccentric personality was caricatured in the play *Der Feldherrnhügel* by Roda Roda.¹⁷

Art historians working on the subject of Ries ask the question, how did it happen that an artist hailed 'a genius' by her contemporaries, among them Stefan Zweig, disappeared completely into oblivion?¹⁸ Sabine Plakolm-Forsthuber, while working on her book on Austrian women artists of the turn of 19th and 20th centuries, found a few sculptures by Ries in the open space in Oberlaa, on the outskirts of Vienna. These sculptures had been vandalised, some parts were missing and others were covered in red paint. Among them were *Eva* and *The Witch*. This last was found with the face painted red, and the hand with its scissors missing... To reconstruct what happened, we have

to look into the archives of the Wien Museum and the Archive of the Federal Monuments Authority Austria (Archiv des Bundesdenkmalamtes). The sculptures were probably transported to Oberlaa on the occasion of the World Garden Exhibition WIG 74.¹⁹ They were found there about 20 years later. They were already a part of the collection of the Wien Museum at that time, but most likely not considered particularly important. After the incident had been reported, the sculptures were taken to the museum's depot and restored. During the last few decades they have been exhibited with increasing frequency, especially *The Sleepwalker*, *Eva* and *The Witch*.

The debate regarding *The Witch* reaches a different level after seeing contemporary photographs of the sculpture, which show the hand with scissors missing. Through an unexplained loss of this important element, the artwork has changed both its expression and its meaning. With the use of new media art, I am trying to 'reconstruct' the lost element. My research-based art project also poses the question, how it is possible to get at the 'truth' of the lost element, to describe it and 're-create' it through contemporary cultural discourses and interpretations. As part of my research, which I also call an artistic investigation, I interviewed art historians, curators, art restorers and contemporary artists from Vienna.

The first question that fired my imagination was, in what circumstances had *The Witch's* hand disappeared? Was it vandalised by the Nazis, for ideological reasons before or during the war? Or was it perhaps hit by shrapnel from an explosive weapon? The damage could also have happened during transportation of the sculpture, because of carelessness on the part of the people responsible for it. And the last supposition is that the hand was stolen, either as a kind of sexual fetish, or as an 'amputation' by a mad person motivated by a fear of castration. Thus the aim of my artistic investigation is rather to show what this missing element signifies, how its loss is meaningful, and how we can reconstruct it by means of contemporary art in contemporary contexts, than to find the missing hand or to reconstruct it in a physical way. However, the circumstances

in which the hand disappeared seem to be important, because they somehow reveal the changing attitude of Austrian policy towards the history of the country and the legacy of women artists as a part of it.

The Witch was among the sculptures that Ries had to left in her atelier in the Lichtenstein Palace when the Nazis occupied the country.²⁰ In 1941, when she was already in her mid-seventies, Ries had to flee from Vienna in order to save her life. During her exile in Switzerland she used the surname Loewitowa, after her ex-husband. After she had left, her atelier was taken over by Gustinus Ambrosi, who collaborated with Hitler's architect Albert Speer. The museum dedicated to Ambrosi was established in 1977, and remained open to the public until 2017(!).²¹ In 1948, there was discussion of the idea of dedicating a room at the Wien Museum to Ries, but the idea was never implemented.²²

Ries managed to avoid death in a concentration camp, but her exile in Switzerland was a death for her as an artist. She still probably made some pictures and sketches in the Casa of Santa Brigitta, which was her first shelter, and then in the retirement home in Villa Emilia.²³ After she left Vienna and found shelter in Switzerland, she desperately tried to find out about the fate of her sculptures. She never returned to Vienna, but she corresponded incessantly with the Viennese and Austrian authorities, and with Fritz Hunziker, who was the Austrian consul in Bern in that time. In her stirring letter to the ex-Chancellor of Austria, dating from 1946, she asks for state protection for her artworks, to rescue them from destruction and vandalism.²⁴ In the same year, the sculptures were found in the yard of the architect Rudolf Potz, who had probably got acquired them from SS officers. The sculptures were taken to the City Art Collections, the continuation successor of which today is the Wien Museum. *The Witch* was among Ries's few surviving artworks.

As Rudolf Potz testified, he was ordered by the Nazis authorities to clean out the atelier after the sculptor Ries, where he found a lot of plaster models alongside marble sculptures. Some of the sculptures, among them *The Witch* and *The*

Sleepwalker, were taken to his company's yard, where they were damaged during bombing in 1944. *The Sleepwalker* suffered the most, and probably at this time the sculpture lost its hands. Potz added that *The Witch* and *The Kneeling Woman* were also damaged during the Russian invasion.²⁵ A document from 15 May 1946 drawn up by an official from the City Hall of Vienna states that five sculptures by Ries were found in Potz's yard: the marble figures of a recumbent naked woman, probably *Eve* (the only one not damaged), *The Witch* (partially damaged), *The Kneeling Woman* (without the head, which had been broken into several pieces), the plaster model of *Invincibles* (badly damaged), and *Death* (completely destroyed). According to this document the figure of the witch "lacks some toes and curls of hair."²⁶ The fact that the official sent to Potz's yard noticed such tiny losses and did not mention a missing hand, allows us to presume that *The Witch* still had the hand with scissors at this time. However, there is no mention in this document of *The Sleepwalker*, which according to Potz was also in his company's yard. Why did the official not mention it? Should we rely on his testimony?

While collecting materials for the series of artworks inspired by the Ries's case, I interviewed two art restorers who specialised in stone restoration: Marija Milchin, from the University of Applied Art in Vienna, and Johann Nimmircher, from the Department of Conservation and Restoration of the Federal Monuments Authority in Austria. I was curious as to their opinion of whether the hand of *The Witch* should be reconstructed or not. I also asked them if they could identify the cause of the damage to the sculpture. According to their statements, the sculpture could have been damaged on more than one occasion. Milchin noticed characteristic hollows in the surface of the face of *The Witch*, which may have been made by shrapnel.²⁷ Nimmrichter considered that it is very unlikely that *The Witch* was intentionally damaged by the Nazis, on account of the subject of the sculpture or the Jewish origin of its author. Both the theme of the witch, frequently appearing in German folklore, and the realistic aesthetics of

the sculpture itself did not run counter to Nazis ideas about art.²⁸ And Austrian Nazis, unlike their German allies, were generally reluctant to destroy artworks.

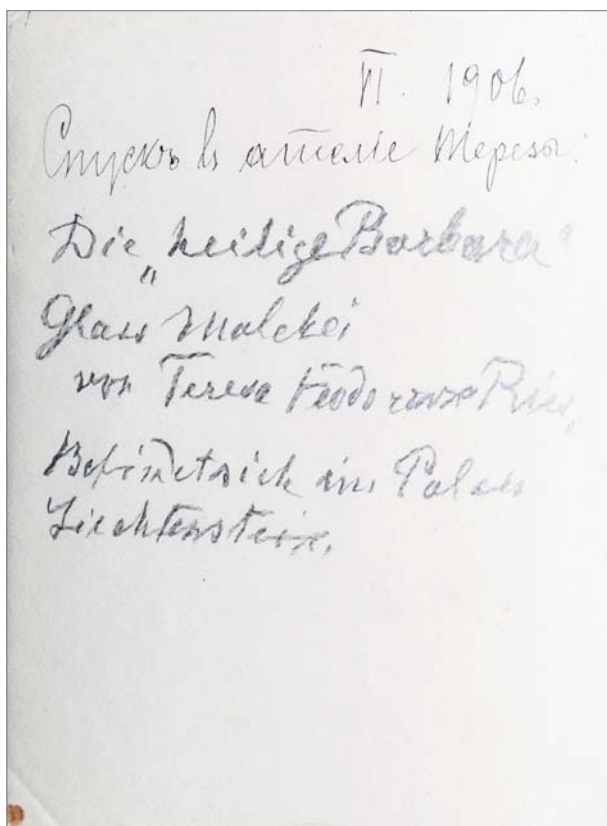
We can also notice round holes in the place of the toenails, and in the missing parts of *The Witch*'s hair. These holes are the traces of the conjunction of two pieces of marble connected by means of metal rods. However, the sculpture is rather monolithic, consisting of a single piece of marble. The holes may thus be either the traces of an early restoration of the sculpture, or could have been made by the artist herself if, while working on the sculpture, she encountered a brittle part of the marble.²⁹ In this case, she had to connect the pieces of marble, and these parts of the sculpture became more fragile and consequently more susceptible to damage.

The other damage, such as the red paint or spray on the face of *The Witch*, is much later and is probably the result of an act of vandalism committed between the 1970s and the 1990s, when Ries's sculptures were left exposed in an exterior setting. Even if we assume that there was nothing other than an aggressive stupidity behind the attack on her sculptures, we can see a kind of deliberate logic in the manner of their devastation. The lap of *The Kneeling Woman*, the buttocks and thighs of *Eve* and finally the 'provocative' face of *The Witch* were all painted in red. All these parts are associated with female sexuality. Thus the question arises, to what extent did the subject of the sculptures – female nudes – trigger the aggression against them? It is also worth noticing, as Johann Nimmrichter indicates, that some of the damage to the face of *The Witch*, such as an irregular hollow in the left eye and a missing part of the nose, could have been made intentionally by a sharp instrument. Looking at the photographs of *The Witch* made immediately after the sculpture was found in Oberlaa, we can see that this damage was made after the face of the sculpture had been covered in red paint.³⁰ Thus we do not know how many times the sculpture was vandalised while it had been left in an exterior setting. In the photographs referred to above we can also see that one foot of *The Witch* is lying next to the sculpture. This part





12



10 Anka Leśniak, *The Witch*, video-work, 2016

11 Anka Leśniak, Re-construction of the Witch, the exhibition of KulturKontakt Artists-in-residence, Vienna, 2016.

12 Teresa Feodorowna Ries, *Saint Barbara*, a stained glass window. An archival photograph with the inscription on the back. The Private Archive of Teresa Feodorowna Ries. Photo: Courtesy Valerie Habsburg.

was subsequently reattached to the sculpture, but the hand is still missing.

To conclude the issue of the damage to the sculpture, we still do not know under which circumstances the hand disappeared. It is rather unlikely that the Nazis damaged it. It is more probable that the damage happened during the bombing of Vienna, when the sculpture suffered from shrapnel. But when we realise the meaning of a female hand holding scissors, which can be interpreted as a castration tool, it seems to be more likely that the hand was either stolen, as a sort of fetish, for example, or was intentionally smashed. At this point we can conclude that the damage to *The Witch* was 'accidental' rather than ideological. However, if we remind ourselves that it was Nazi politics that resulted in subsequent damage to Ries's artistic heritage and the oblivion of her achievements, none of this damage can in fact be regarded as simply accidental. But Nazi politics always has its roots in patriarchal societies, based on the persecution of so-called 'feminine values', minorities and otherness.

Teresa Ries died on 16 July 1956 in Lugano and was buried in the Jewish Cemetery there.³¹ Until this year, when the certificate of her death was discovered and the date of her death was confirmed, the year had only been presumed on the basis of the date of her last letter to Fritz Hunziker, 4 February 1956, written with a shaking hand.³²

The exile of Teresa Ries was not limited only to the period of her life that she spent in Switzerland. It should also not be interpreted as simply the fate of an individual. The fate of Teresa Ries is a representative case of the exclusion of minorities from the dominant narrative. As Whitney Chadwick proves in her book *Women, Art and Society*, outstanding and famous women artists existed in every epoch. Only the forgetting of them is very modern. Ries was a woman and a Jew. Because of the second of these reasons, she was intentionally erased from the Viennese art scene by the Nazis. After the war, paradoxically, her story belonged to the uncomfortable history of an Austria which the citizens of a new, post-war state would rather wish to forget.

Teresa Ries on the one hand represents the problem of a woman artist who was conscious

of her artistic potential, and who, despite the limitations imposed on her gender in that epoch, fulfilled her artistic aims. On the other hand, her life recalls the motif of a newcomer from a remote place, who searches for opportunities to fulfil her professional aims, but cannot be completely assimilated, particularly because she is an alien. She can be defined by the category of the 'other'.

Teresa Ries managed to succeed as an artist in the Austro-Hungarian Empire even though she was a woman, a migrant, a Jew and, at least for some part of her life in Vienna, not even a citizen of any country. The document dating from 1936 records that she was a stateless person.³³ There were obviously some protests from the members of the Künstlerhaus against the fact that she – the foreigner, not an Austrian – had received the commission for the figure of Saint Barbara in Pula.³⁴ But these protests were neither caused nor supported by the authorities of the state. Although we cannot glorify any country with imperial ambitions in history, the case of Teresa Ries shows the difference between the Austro-Hungarian Empire, consisting of many nations and accepting this fact, and Hitler's 'empire' based on nationalism and the division and persecution of people according to their ethnic origin. The latter has its roots in the nationalistic politics of the Prussian and Russian Empires of the 18th and 19th centuries, based on the denationalisation of people from conquered lands.

At this point I would like to refer to my own roots and to the history of Poland, which for over 120 years was divided between the Prussian, Russian and Austro-Hungarian Empires. In two first of these the Poles were persecuted because their nationality, and use of the Polish language was forbidden. In the third of these empires the Poles had a relative autonomy, which also resulted in cultural contacts, such as the participation of Polish artists from Kraków in exhibitions in Vienna. I was born and grew up in the southern part of Poland, which had been a part of Austrian-Hungarian Empire until 1918, and traces of infrastructure of that time, such as railway stations, old fortifications and military barracks, are still a part of the landscape. There is also another more significant place,

which was built in 1916 as a transit-camp for immigrants from lands controlled by Prussia or Russia and searching for employment in the Austro-Hungarian Empire. This was the camp in Oświęcim, today internationally recognised as Auschwitz. When Poland gained its independence in 1918, the barracks of the camp were used by the Polish Army, and then were abandoned. This complex drew an attention of a German officer during the Second War World, when Poland was under German occupation. It was transformed into Auschwitz Concentration Camp.³⁵ Would Ries have ended her life there, if she had not managed to escape to Lugano?

My interest in the case of Teresa Ries is a consequence of my earlier artworks inspired by the biographies of women, whom I call 'women disconnected from history'. These are women from the past who gained a certain position in public sphere, but today they have receded into oblivion, because of a 'blemish' on their biographies. There were the cases of Michalina Tatarkówna-Majkowska, a Polish Communist, the leader of the Communist Party in Łódź; Fifi Zastrow, an actress of Jewish origin who played the leading roles in the Nazi Propaganda Theatre of the Third Reich in the Theater zu Litzmannstadt in Łódź; or Hanna Reitsch, a German test-pilot, born in Hirschberg, today Jelenia Góra, who worked for the Third Reich during the Second World War. All these women managed to make a professional career in a public life that was largely dominated by men, and all of them lived during periods of totalitarian regimes, which influenced their choices. The dominant political Polish narrative of the German occupation of Poland during the War and Soviet control over the country after the War unequivocally condemns these periods and the people somehow involved in the structures of these totalitarian regimes. However, the biographies of these women are not as obvious and clear as the simplified narrative invented for current political propaganda. When we look more carefully into their biographies, it is not so obvious whether they were more persecutors or victims of the regimes in question. That was a reason why I decided to make a series of site-

specific artworks on the facades on abandoned houses. My interventions become another layer of change and yet, at the same time, form a part of the existing palimpsest. Superimposed on existing structures, they show the relationship between the status of abandoned houses and a biography that we may not wish to remember.³⁶

What Teresa Ries has in common with the women listed above is her ambition to make a career as an artist in the field of sculpture, a field that was almost entirely reserved for men at this time. She was a defiant woman, challenging the patriarchal and bourgeois expectations directed at women. What distinguishes her from them is the fact that she was definitely a victim of a totalitarian regime, but was nevertheless treated as its unwanted part, as an uncomfortable flashback of Austrian history that did not wanted to be remembered. "Austria – the first victim of Nazism" – announced the board installed in the Auschwitz Concentration Camp, that was subsequently dismantled and today is exhibited in rearranged pieces in the House of Austrian History in Vienna. When Austria entered the European Union it had to prove its status as a victim of the Second World War. In consequence, this fact caused a gradual increase in interest in such artists as Teresa Ries. In the case of Poland it was more obvious that the German invasion was completely unwelcome. Poland was definitely a victim of the Second War World and felt the consequences of the political division of Europe for the next four decades and more. However, this 'consistent' narrative of Poland as an everlasting enemy of Nazism, and of Poles who invariably rescued Jews, that was taught in Polish schools, turned out to be not so clear-cut. Alongside people of heroic attitude who risked their lives in order to save Jews, there were many who collaborated with the German occupant and persecuted people of Jewish origin, motivated by antisemitism or/and financial gain. Antisemitism and xenophobia did not appear in Poland only with the German invasion, and did not end with it. After the collapse of Communism these questions were raised, but the current politics of the government tries to suppress these voices again.

I work as an artist with the biography of Teresa Ries, not because it is important for the past, but because it is meaningful for the present and the future. Because of different crises, the established order of political forces seems to be shaky, and, in the face of uncertainty, people turn toward populists, who provide them with simplistic explanations for their fears and troubles, and offer the easiest and most final solutions to them... And this consistent image of the world, where there is no place for any doubts, disputes or inconsistencies, destroyed the life of Teresa Ries and many others, and seems to appear attractive once again.

The Witch by Teresa Ries is the contradiction of a consistent image through and through. Firstly, because although we see the influence of different artistic styles in the form of this sculpture and the traces of diverse cultural traditions in its allegorical layer. Secondly, because the sculpture today is damaged and some of its parts are missing. Thus *The Witch*, a witness of history, of political and social changes, is an accusation against the HIStory, institutions, politics towards women (artists), and antisemitism, that support patriarchal order. However, *The Witch* as a representation of the character of the witch in culture has an inspiring potential for political and social changes and the emancipation of minorities.

To recall stories such as that of Teresa Ries I use the language of art, which, through many levels of meanings, influences the emotions and the imagination of the viewer, while avoiding an excessively persuasive and didactic tone or unambiguous message. The project on Teresa Ries, which is currently in progress, will result in a series of artworks based on her life and artistic heritage, as well as in a book and an artistic film documenting her story.

Notes

- ¹ Sabine Fellner, "»It's a pity she suffers from the delusion that she can do men's work that she was not born to do« – Teresa Feodorowna Ries," *The Better Half – Jewish Women Artists before 1938*, ed. Andrea Winklbauer and Sabine Fellner (Vienna: Jewish Museum Vienna, 2016), 40.
- ² Teresa Feodorowna Ries, *Die Sprache de Steines* (Vienna: Krystal Verlag, 1928), 30. The note in a Pula's newspaper confirms this fact, although the name of the artist has been written incorrectly. In the newspaper there is mentioned a woman sculptor "Tries," who made a figure of Saint Barbara. This mistake was also repeated in other publications concerned with this church. "Le statue alla Madonna del Mare," *Il Giornaleto di Pola*, 17.10.1903.
- ³ Teresa Feodorowna Ries, *Die Sprache de Steines*, 30-31.
- ⁴ Sabine Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897 - 1938. Malerei. Plastik. Architektur* (Vienna: Picus, 1994), 211.
- ⁵ The confirmation of Teresa Ries's registration in Vienna (Meldzettel), Akt 2.5.1.4.K11.Ries Theresia.30.1.1866, Wiener Stadt- und Landesarchiv, <http://www.wien.gv.at>.
- ⁶ Hillel (Grigorij) Kazovsky, "Artists: Russia and the Soviet Union," Jewish Women's Archive. <https://jwa.org/encyclopedia/article/artists-russia-and-soviet-union>.
- ⁷ Julie M. Johnson, *The Memory Factory: The Forgotten Women Artist in Vienna 1900* (West Lafayette: Purdue University Press, 2012), 205.
- ⁸ Ibidem.
- ⁹ Ibidem, 209-211.
- ¹⁰ Teresa Feodorowna Ries, *Die Sprache des Steines* (Vienna: Krystal -Verlag, 1928), 13-14. Translation based on: Julie M. Johnson, *The Memory Factory*, 209.
- ¹¹ Per Faxneld, *Satanic Feminism. Lucifer as a Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture* (New York: Oxford University Press, 2017), 239.
- ¹² "РИС Тереза Федоровна" (Ries Teresa Feodorowna), *Искусство и Архитектура Русского Зарубежья* (Russian Art and Architecture Abroad). <https://art.rz.ru/menu/1804660060/1804786114.html>.
- ¹³ Anka Leśniak, *The Witch*, video-work, 2016, from the series *Lost Element*.
- ¹⁴ Per Faxneld, *Satanic Feminism. Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture* (New York: Oxford University Press.), 240. See also: Anka Leśniak, "Exception? Unbelievable that a woman made this!," *Spezialschule*, ed. Simone Bader, Katharina Hölzl, Jakob Krameritsch et. al. (Vienna: Schlebrügge.Editor, 2019), 125.
- ¹⁵ Julie M. Johnson, *The Memory Factory*, 235. After Teresa Feodorowna Ries, 78-79.
- ¹⁶ Ibidem, 203.
- ¹⁷ Sabine Fellner, "It's a pity," 39.
- ¹⁸ Stefan Zweig, *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981), 81.
- ¹⁹ Object data sheet of the sculptures by Teresa Feodorowna Ries, Wien Museum.
- ²⁰ Letter from Teresa Feodorowna Ries to the Federal Ministry of Education in Austria (Bundesministerium für Unterricht), including the list of her works left in her atelier at the Lichtenstein Palais, 28.02.1946, BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K.44-2, PM Ries Theresa, fol. 18.
- ²¹ Julie M. Johnson, *The Memory Factory*, 203.
- ²² Sabine Fellner, "It's a pity," 40.
- ²³ Postcard sent by Teresa Ries Loevitowa to Fritz Hunziker, depicting the retirement house where the artist spent last years of her life. 04.02.1955, Lugano, Correspondence with Fritz Hunziker, Austrian National Library, Vienna. Ries, Teresa Fjodorowna. 1874-1956 [VerfasserIn]; Hunziker, Fritz [AdressatIn], Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken (HAN), 1121/24-1.
- ²⁴ Teresa Ries's letter to the Ex-Chancellor of Austria, BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K.44-2, PM Ries Theresa, fol. 13.
- ²⁵ Rudolf Potz's letter to the State Monuments Authority, informing about the sculptures by Teresa Feodorowna Ries, 14.03.1946. BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K.44-2, PM Ries Theresa, fol. 9.
- ²⁶ The list of Teresa Feodorowna Ries's works found at Rudolf Potz's company yard, made by Dr. Gapp, Mag. Abt. 7, 15.05.1946.
- ²⁷ Anka Leśniak, *The Restoration of the Witch*, Part I, An interview with Marija Milchin, video-work, 2019, from the series *Lost Element*.
- ²⁸ Anka Leśniak, *The Restoration of the Witch*, Part II, An interview with Johann Nimmrichter, video-work, 2019, from the series *Lost Element*.
- ²⁹ Anka Leśniak, *The Restoration of the Witch*, Part I and Part II, from the series *Lost Element*.

³⁰ Ibidem.

³¹ The Death Certificate of Teresa Ries: No 167, Loevitowa Teresia, Registro delle Morti, Circondario dello Stato Civile do Lugano, 17.07.1956.

³² Teresa Ries Loevitowa's correspondence to Fritz Hunziker, Lugano, 04.02.1956, Austrian National Library in Vienna. Ries, Teresa Fjodorowna. 1874-1956 [VerfasserIn]; Hunziker, Fritz [AdressatIn], Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken (HAN), 1121/24-6.

³³ The register of population in Vienna, Magistrat der Stadt Wien, Magistratsabteilung 35, Einwohnerkartei Nr. 00323426, 14.3.1936.

³⁴ Julie M. Johnson, *The Memory Factory*, 213.

³⁵ Sybille Steinbacher, *Auschwitz: Geschichte und Nachgeschichte* (München: Verlag C.H.Beck, 2004), 13-20.

³⁶ Anka Leśniak, *Invisible inVisible. Women Disconnected from History. Site-specific Artworks on Abandoned Buildings* (Łódź: Art & Documentation Association), 2017, 11.

Bibliography

Faxneld, Per. *Satanic Feminism. Lucifer as a Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. New York: Oxford University Press, 2017.

Fellner, Sabine. "»It's a pity she suffers from the delusion that she can do men's work that she was not born to do «– Teresa Feodorowna Ries." In *The Better Half – Jewish Women Artists before 1938*, ed. Andrea Winklbauer and Sabine Fellner. Vienna: Jewish Museum Vienna, 2016.

Johnson, Julie M. *The Memory Factory, The Forgotten Women Artist in Vienna 1900*. West Lafayette: Purdue University Press, 2012.

Leśniak, Anka. *Invisible inVisible. Women Disconnected from History. Site-specific Artworks on Abandoned Buildings*. Łódź: Art & Documentation Association, 2017.

"Le statue alla Madonna del Mare." *Il Giornaleto di Pola*, 17.10.1903.

Plakolm-Forsthuber, Sabine. *Künstlerinnen in Österreich 1897 - 1938. Malerei. Plastik. Architektur*. Vienna: Picus, 1994.

Ries, Teresa Feodorowna. *Die Sprache de Steines*. Vienna: Krystal Verlag, 1928.

Steinbacher, Sybille. *Auschwitz: Geschichte und Nachgeschichte*. München: Verlag C.H.Beck, 2004.

Zweig, Stefan. *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Internet sources

Kazovsky, Hillel(Grigorij). "Artists: Russia and the Soviet Union." *Jewish Women's Archive* <https://jwa.org/encyclopedia/article/artists-russia-and-soviet-union>.

"РИС Тереза Федоровна" (Ries Teresa Feodorowna). *Искусство и Архитектура Русского Зарубежья* (Russian Art and architecture abroad). <https://arttr.ru/menu/1804660060/1804786114.html>.

Archival documents

Akt 2.5.1.4. K.11 Theresia Ries. Mendelzettel. Wiener Stadt- und Landesarchiv. <http://www.wien.gv.at>. BDA-Archiv. Restitutionsmaterialien, K.44-2, PM Ries Theresa.

Loevitowa Teresia. Registro delle Morti. No 167, 17.07.1956. Circondario dello Stato Civile do Lugano. The private archive of Teresa Feodorowna Ries, Valerie Habsburg's collection. <http://tfr-archive.com>.

Ries, Teresa Fjodorowna. 1874-1956 [VerfasserIn]; Hunziker, Fritz [AdressatIn]. Sammlung von Handschriften und alten Drucken (HAN).

Video interviews

Leśniak, Anka. *The Restoration of the Witch*. Part II. An interview with Johann Nimmrichter. Vienna, 2019.

Leśniak, Anka. *The Restoration of the Witch*, Part I. An interview with Marija Milchin, Vienna, 2019.

SKOOB

Roman NIECZYPOROWSKI

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

THE JEWISH MUSEUM IN BERLIN: ON ARTUR KAMCZYCKI'S BOOK *DANIEL LIBESKIND'S MUSEUM IN BERLIN: THE JEWISH CONTEXT OF ARCHITECTURE*

It is difficult to understand why a book published in 2015 by Artur Kamczycki, devoted to the analysis of the symbolic architectural concept of the Jewish Museum in Berlin,¹ has not been properly discussed until today. It is the more surprising because, despite the fact that the Libeskind museum's subject matter has already been the focus of substantial research, it would be difficult to find a similarly comprehensive anthropological and cultural spectrum analysis of the architectural foundation of the Berlin museum. In addition, the author has for many years - from the time of his studies at the History of Art Institute at Poznań University - researched such issues of Jewish art and culture.² In every work by Artur Kamczycki one can see evidence of great erudition, extensive knowledge of the subject matter and remarkable analytical skills, and this book is no exception.

The Libeskind Museum in Berlin. The Jewish context of architecture is an unusual book in many respects, particularly in its taking

a multifaceted, intertextual approach to the symbolism of the architecture of the Jewish Museum building. It is also very well informed with regard to Jewish cultural, philosophical, artistic, religious and Kabbalistic traditions. In his earlier studies the author has noted that, while for many Jewish artists and designers modern art was a tool of emancipation and detachment from their religious roots, for others, on the contrary, Jewish tradition was often an important, though hidden element of their artistic inspiration - an essential part of their creative concepts.³ The architectural structure of the Berlin Jewish Museum, created in 1989-1999 on the basis of the Daniel Libeskind project, in which the tradition of Judaism plays a significant role, is, as the author so coherently explains, an example of the latter.

The book opens with an extensive introduction, in which the author presents the biography of the architect Daniel Libeskind and the history and circumstances of the museum's creation, also describing the numerous cultural

and socio-political issues that accompanied its construction. The basic framework of the book is the analysis of individual topics contained in four precisely-constructed chapters, each of which contains four sub-chapters. Each chapter concentrates on one theme, although the different subjects obviously overlap, and the chapters build a logical structure of connection with the leitmotif of *tikkun olam*.⁴

Libeskind first proposed an adaptation of the Kollegienhaus, a baroque palace from the time of Friedrich Wilhelm I (1713-1740), which still existed at Berlin Kreuzberg, and next to it the addition of a dazzling new building – with zinc panels claddings – housing the Jewish Museum;⁵ this was to be connected to the Kollegienhaus by an underground tunnel. The new building was to be constructed on a 'zigzag' plan. The external form of the museum was to appear as a set of cubic solids, an irregular, angular structure with a flat roof. The four storey interior of this dynamic, expressive building was designed in a manner reminiscent of the structure of a labyrinth cut with a straight 4.5 m wide, 27 m high and 150 m long space of emptiness. Both the external architecture of the building and the organisation and layout of its interior encourages one to think about the architect's design ideas and concepts. Thus in the first chapter⁶ Kamczycki takes us through the museum, discussing and giving his interpretation of the symbolic and meaningful connotations of the building's structure.⁷ In the second chapter⁸ the author focuses on the analysis of the space of *Emptiness*, analogous to both the *unheimlich* concept and also to the Kabbalistic motifs of *Ajin* and *Ein Sof*. In this way Kamczycki presents his own 'Kabbalistic' interpretation of the museum's space. These threads are developed in the third chapter,⁹ in which he presents a semantic analysis of the 'zigzag' plan of the museum in connection with the structure of the Kabbalistic *Tree of Sefirot*, thereby taking up one of the dominant features of any interpretation of Libeskind's building, namely the problem of deconstruction in architecture. In the fourth chapter¹⁰ Kamczycki's reflections focus on the key interpretation of the 'bent' architectural structure of the Libeskind Museum as a visual analogy to an overturned

tower. According to the researcher, this involves the mythical (in the architectural tradition) image of Jerusalem as a vertical axis. Kamczycki then continues to discuss the challenge that he faced with regard to the anti-monument, and takes up the symbolic aspect of the points placed by Libeskind on the map of Berlin, treated here in terms of the concept of *eruv*¹¹ and drawn as an attenuated Star of David. The book concludes with reflections on the glass dome of the Reichstag by Norman Foster, as an element related to both the idea of the tower and the concepts of *eruv* and *tikkun olam*.

Kamczycki's outstanding interpretation was derived from intertextual and interdisciplinary perspectives, and because of this we are given a multi-faceted (inter-picture and inter-text) reading of the Libeskind project, which shows the architectural work as a semantically capacious construction, filled with both a set of specific signs and symbols, as well as complex concepts and traditional Jewish ideas.

It is worth noting that, by presenting the original analysis of the Jewish Museum in Berlin, Kamczycki has made use of all the possible literature available to him. In addition, the breadth and variety of the cited works demonstrate both his thorough and his holistic approach, which are at the heart of the book. Because of this the book broadens the current state of research and avoids the trap of representing or duplicating already familiar material, as well as presenting the results of source research and hermeneutic reading of texts on Jewish thought.

Reading the book by Kamczycki encourages us to understand the process of architectural design as a culturally specific imaging system. Such an attitude implies the need to interpret the architectural forms used. In this work Kamczycki undertakes a critical, symbolic reading of the Berlin building of the Jewish Museum, pointing to Kabbalistic thought constituting the architectural work of Libeskind. In this case, for the author, texts such as those of Victoria Newhouse,¹² Mark C. Taylor,¹³ Anthony Vidler,¹⁴ Kurt W. Forster,¹⁵ James E. Young,¹⁶ Andrew Benjamin,¹⁷ and Mark Wigley¹⁸ are the starting point. In Kamczycki's approach this idea

reveals its complexity, consisting in the fact that it is never a simple "topographical adoption," while Judaic symbolism takes the form of a universalist interpretation incorporating cultural, political and social postulates. At the same time, while respecting the intention of the architect to treat his work as a fully open system, Kamczycki has already noted in the introduction that his goal was not "an attempt to read the architect's intentions, understood as a journey to a source."¹⁹

In discussing the views of Gershom Scholem, Kamczycki observes that, according to Scholem, all intentional human activity, in particular creative interpretation, is a work of restitution, of bringing man and deity closer together. In this way, the concept of *tikkun olam*²⁰ can be understood as a general social process encompassing historical, political or cultural issues; indeed, the concept of *tikkun olam* is, according to Kamczycki, "the main axis determining the interpretation criterion." It is understood in an intertextual perspective as a sign, interpreting a different sign. This interpretation is based on the theory of intertextuality, which locates the meaning of the work, not on the source side in the author's mind, but on the side of its reception, in its development no longer under the dictation of the author's will, dynamic and changeable, each time a different reading process, co-created by a system of characters that is put at the disposal of the recipient and his memory, enabling him to read these signs through reminiscence - in reference to signs already read elsewhere.

Thanks to the concept of *tikkunn olam*, the architecture of the Berlin museum may become a tool in the process of repair, reconciliation and symbiosis in the complex area of Jewish-German relations. This makes Kamczycki's original thesis that the symbolic structure of the Libeskind museum evokes the "idea of Jewish-German restitution after the Holocaust," and using pictorial metaphors embodies the concepts of repair, restitution and renewal, reconciliation and symbiosis in the architectural work.²¹

The extraordinary value of this book lies in its interdisciplinary and intertextual character. Kamczycki builds his interpretation

of the architecture of the Jewish Museum in Berlin in a multidimensional way, applying an original approach combining the analysis of contemporary art culture with the context of Jewish tradition. His deep grasp of art history and architectural theory is complemented by knowledge and research in many other fields, including philosophy and literature, mysticism, religion, theology, and political and social issues. However, the most important element in his decoding of the symbolism of architecture seems to be Jewish Kabbalistic thought. The book discusses many earlier theories and interpretations, but expands them to include previously unmentioned elements, giving the reader a new, compact, coherent, and culturally and anthropologically attractive interpretation.

In conclusion, it can be stated that this book is testimony to the erudition and vastness of Kamczycki's interests and his methodological openness. A thorough knowledge of the subject, supported by anthropological and cultural research, creates a convincing reconstruction of the complex symbolism of Libeskind's architectural design. In addition, the analysis of the form, plan and shape of the museum building is consistently aimed at explaining the complex structure of meaning encoded in the architectural form of the symbolic system. And, above all, the author has the ability to identify cultural determinants, which are not necessarily obvious in the light of unified and universal modernity.

Notes

¹ Artur Kamczycki, *Muzeum Libeskinda w Berlinie. Żydowski kontekst architektury* [Daniel Libeskind's Museum in Berlin. The Jewish Context of Architecture], *Seria Historii Sztuki*, nr 39 (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015),.

² It is worth noting that he devoted his master's thesis to a monument, museum and place (memory), while his doctoral thesis raised the problem of Theodor Herzl and Zionist iconography before 1933, see.: Artur Kamczycki, *Syjonizm i sztuka. Ikonoграфия Theodora Herzla*, *Gniezno European Studies*, vol. 20 (Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2014).

³ Artur Kamczycki, "El Lissitzky, his Beat the Whites with the Red Wedge and their Jewish Inspirations," in *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, edited by Christoph Flamm, Henry Keazor, Roland Marti (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 89-104.

⁴ In the Jewish tradition it is a concept of repair, restitution and renewal.

⁵ At Lindenstrasse.

⁶ "Droga w muzeum" [The Path in the Museum] consisting of four sub-chapters: "Sapientia et Iustitia," "Szeol's Shadow," "Labyrinth: Germania," "Jacob's Ladder."

⁷ Starting from the gate in Kollegienhaus, through underground corridors, to the so-called continuation stairs. Both the structural or visual difference between the two buildings and the theme of the main entrance are discussed here, as well as the symbolic categories of the underground in relation to the concept of Sheol, and then the so-called the tower of the Holocaust, the Hoffmann's Garden and the axis of continuation as the "vision" of Jacob's Ladder.

⁸ "The structure of Emptiness."

⁹ "Sefirotic Tree."

¹⁰ "Upturned Tower."

¹¹ Connections of municipalities.

¹² Victoria Newhouse, *Towards a New Museum* (New York: Monacelli Press, 1973).

¹³ Mark C. Taylor, "Point of no return," in *Daniel Libeskind, Radix–Matrix: Architecture and Writings*, edited by Daniel Libeskind and Andrea P.A. Belloli (Münich-New York: Prestel, 1997), 128–135.

¹⁴ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992); Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000).

¹⁵ Kurt W. Forster, "Monstrum mirabile et audax," in *Daniel Libeskind: Erweiterung des Berlin Museum mit Abteilung Jüdisches Museum/Daniel Libeskind: Extension to the Berlin Museum with Jewish Museum Department*, edited by Kristin Feireiss (Berlin: Ernst & Sohn, 1992).

¹⁶ James E. Young, "The U.S. Holocaust Museum: memory and the politics of identity," in *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, edited by Linda Nochlin and Tamar Garb (London: Thames & Hudson, 1995), 292-304; James E. Young, "The arts of Jewish memory in a postmodern age," in *Modernity, Culture and the Jew*, edited by Brayan Chayette and Laura Marcus (Cambridge, MA: Stanford University Press, 1998), 211-225.

¹⁷ Andrew Benjamin, *Architectural Philosophy: Repetition, Function, Aletarity* (London: Atholone Press, 2000); Andrew Benjamin, *Art, Mimesis and the Avant-Garde. Aspects of Philosophy of Difference* (London and New York: Routledge, 1991); Andrew Benjamin, "Derrida, architecture and philosophy. Deconstruction in architecture," *An Architectural Design Profile* no. 72 (1988): 8-12.

¹⁸ Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt* (Cambridge MA – London: MIT Press, 1995).

¹⁹ Kamczycki, *Muzeum Libeskinda*, 21.

²⁰ Repair of the world.

²¹ Kamczycki, *Muzeum Libeskinda*, 41.

Bibliography

- Benjamin, Andrew. *Architectural Philosophy: Repetition, Function and Alterity*. London, New Brunswick, NJ: Athlone Press, 2000.
- Benjamin, Andrew. *Art, Mimesis and the Avant-Garde. Aspects of Philosophy of Difference*. London and New York: Routledge, 1991.
- Benjamin, Andrew. "Derrida, architecture and philosophy. Deconstruction in architecture." *An Architectural Design Profile*, no. 72 (1988): 8-12.
- Forster, Kurt W. "Monstrum mirabile et audax." In *Daniel Libeskind: Erweiterung des Berlin Museum mit Abteilung Jüdisches Museum / Daniel Libeskind: Extension to the Berlin Museum with Jewish Museum Department*, 17-23. Edited by Kristin Feireiss. Berlin: Ernst & Sohn, 1992.
- Kamczycki, Artur. "El Lissitzky, His Beat the Whites with the Red Wedge and Their Jewish Inspirations." In *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, edited by Christoph Flamm, Henry Keazor and Roland Marti, 89-104. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Kamczycki, Artur. *Muzeum Libeskinda w Berlinie. Żydowski kontekst architektury*. Seria Historii Sztuki, nr 39. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- Kamczycki, Artur. *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Theodora Herzla*. Gniezno European Studies, vol. XX. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2014.
- Newhouse, Victoria. *Towards a New Museum*. New York: Monacelli Press, 1973.
- Taylor, Mark C. "Point of no return." In *Daniel Libeskind, Radix–Matrix: Architecture and Writings*, edited by Daniel Libeskind and Andrea P.A. Belloli, 128–135. Munich-New York: Prestel, 1997.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- Vidler, Anthony. *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- Wigley, Mark. *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. Cambridge, MA – London: MIT Press, 1995.
- Young, James E. "The U.S. Holocaust Museum: memory and the politics of identity." In *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, edited by Linda Nochlin and Tamar Garb, 292-304. London: Thames & Hudson, 1995.
- Young, James E. "The arts of Jewish memory in a postmodern age." In *Modernity, Culture and the Jew*, edited by Brayan Chayette and Laura Marcus, 211-225. Series: Conversions; Jews and Other Differences. Cambridge, MA: Stanford University Press, 1998.

SKOOB

Łukasz GUZEK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

TABLOIDYZACJA NAUKI

O książce Kazimierza Piotrowskiego *Świdziński i współcześni. Konteksty sztuki jako sztuki kontekstualnej i estetyka niemonotoniczna*. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia,” 2015.

O czym jest ta książka i w jakim celu powstała? Już zgodność tytułu z zawartością jest mocno problematyczna. Według autora, „współcześni” to ci, na których nazwiska natknął się w badanych przez niego archiwach (głównie IPN i CAW). Nie tylko artyści i osoby ze świata sztuki. Jest to gro- no bardzo wąskie. Naszkicowanie na podstawie tak wybiórczej egzemplifikacji ogólnego obrazu sztuki i środowiska artystycznego jest z założenia błędem metodologicznym. Świdziński funkcjonował w bardzo szerokim systemie kontaktów krajowych i międzynarodowych. Dopiero usytuowanie jego sylwetki na tle takiej sieci wymiany artystycznej i międzyśrodowiskowej pozwala- łoby mówić o „współczesności” rozumianej jako społeczność artystyczna, która stanowiła wtedy prawdziwą „międzynarodówkę” zbudowaną na wspólnocie założeń artystycznych sztuki koncep- tualnej. Owa „współczesność” nie została też do- określona historycznie. Świdziński rozwijał koncepcje sztuki kontekstualnej (kontekstualizm) od około połowy lat siedemdziesiątych do końca życia. Tymczasem Kazimierz Piotrowski koncen- truje się tylko tym wczesnym okresie, traktując późniejsze prace kontekstualne Świdzińskiego marginalnie. Ramy czasowe również nie zosta- ły wskazane w tytule. Nie jest to także biografia

artysty (autor we wstępie zaznacza, że interesuje go okres poprzedzający powstanie sztuki kontek- stualnej). Tymczasem tytuł pracy naukowej powin- nien precyzyjnie wskazywać tematykę publikacji i zakres przeprowadzonych badań.

Podtytuł: „Konteksty sztuki jako sztuki kontekstualnej i estetyka niemonotoniczna” nie wskazuje na sposób rozumienia terminu „kon- tekst,” co jest kluczowe dla zrozumienia teorii Świdzińskiego i decyduje o jej oryginalności. Kontekst jako wszystko to, co towarzyszy drodze życiowej, a więc nie tylko sztuka, jest rozumie- niem potocznym i niewiele wyjaśnia, złasz- cza na gruncie naukowym (zawsze wszystko ma jakiś kontekst). Zwłaszcza nie wyjaśnia teorii zbudowanej przez Świdzińskiego, gdyż nadał on rozumieniu „kontekstu” bardzo specyficzne zna- czenie, które decydowało o roli jego teorii w ów- czesnych sporach o definicję i praktykę sztuki. Ale ten najważniejszy aspekt kontekstualizmu (defi- nicji sztuki jako sztuki kontekstualnej) nie jest analizowany w książce. Sensem kontekstualnej definicji sztuki jest indeksalność, czyli jej określe- nie punktowe, lokalne w znaczeniu terytorialnym i społecznym, a więc nie może być to wszystko to, co się wydarza. Dla samego artysty, jak i z punk- tu widzenia znaczenia jego teorii i praktyki arty-

stycznej dla historii sztuki tego okresu, kluczowe są późniejsze, konceptualne/kontekstualne dokonania, podczas gdy wcześniejsze obrazy malarzkie są raczej ciekawostką. Także sam Świdziński nigdy do malarstwa nie wrócił, nawet wobec popularności tego medium w późnych latach osiemdziesiątych i latach dziewięćdziesiątych. Ponadto, dla Świdzińskiego praktyka okoł artystyczna (czyli np. kuratorska, organizacyjna oraz wykłady i prezentacje) była częścią praktyki artystycznej, uprawianej przez niego niemal do ostatnich chwil życia. Natomiast rozdział o estetyce niemonotonicznej znajduje się na końcu książki, na stronach 689-703, przed „Podsumowaniem.” Nie ma w nim żadnego przypisu (oprócz motta). Oprócz tego fragmentu relacja estetyki niemonotonicznej ze sztuką kontekstualną nie jest dyskutowana w książce. Trochę mało jak na główne zagadnienie publikacji wskazane w tytule.

Książka pod względem konstrukcji stanowi kuriozum. Mimo zakresu deklarowanego w tytule, jej pierwsza część to sprawozdanie z poszukiwań w archiwach, ale nie jest prezentacją ich wyników, ewentualnie – co byłoby najwłaściwsze – konkluzji autorskiej z takiej kwerendy, wskazującej jak przyczyniła się ona do opracowania tytułowego zagadnienia. Autor prezentuje całość swojej pracy literalnie; wiele stron zajmują opisy spraw, które okazują się błędnymi ścieżkami (co jest w takich badaniach zrozumiałe), a wątki poboczne i rozwlekłe dygresje nie mają nic wspólnego ze Świdzińskim. Książka okazuje się brudnopisem autora. W rezultacie właściwy temat zaczyna się od strony 267.

Widać wyraźnie, że autor nie dał sobie rady z opracowaniem archiwów. Powoływanie się wprost na zapisy w znalezionych dokumentach to główna droga argumentacji i dowodzenia tez. Tymczasem dotychczasowe kontrowersje, jakie wynikają z badań prowadzonych w takich archiwach przez profesjonalnych historyków wysokiej klasy dowodzą, iż czytanie takich zasobów to szczególna umiejętność. Archiwów jest wiele, trzeba umieć nie tylko szukać w nich informacji, ale i je interpretować oraz – może przede wszystkim – sięgać poza opisany w nich świat i konfrontować go z rzeczywistością. Kazimierz Piotrowski nie jest na tym polu specjalistą i nie ma doświad-

czenia w tego typu pracy. W książce nie ma też śladu współpracy naukowej z archiwistami (oprócz podziękowań za ich udostępnianie). W procesie wydawniczym powinien więc być powołany recenzent historyk z doświadczeniem badacza archiwów. Tego wydawca nie dopilnował (a i autor powinien podjąć próbę współpracy międzydyscyplinarnej, choćby na etapie recenzowania).

Książka jest absurdałna także pod względem użycia w tekście cytatów. To błąd bardziej redakcji niż autora, który jednak powinien zdawać sobie sprawę z podstaw pracy z materiałem źródłowym. W książce zostały zamieszczone długie cytaty. Niektóre analizowane artykuły są cytowane *in extenso*. Tymczasem w tekście powinny być raczej prezentowane wyniki analiz, ewentualnie poparte cytatami, które pomagają konstruować narrację tekstu. Same artykuły można zamieścić jako załączniki na końcu książki (zwłaszcza te trudniej dostępne). Jednak zazwyczaj wystarcza odpowiednio skonstruowany przypis kierujący do źródła. Tym bardziej, że omawiane teksty są dostępne dla badaczy. To wadliwe operowanie cytatem jest cechą całej książki, dotyczy cytatów z archiwów i periodyków. Pod względem techniki pisania pracy naukowej książka nie spełnia żadnych zasad dobrych praktyk.

Redakcyjnym błędem jest też sprzeczność między datą wydania a pozycjami bibliograficznymi. Książka nie mogła zostać opublikowana w 2015 roku (zgodnie z informacją na stronie tytułowej), gdyż w bibliografii znajdziemy pozycje z 2017. To sprzeniewierzenie się rzetelności informacji naukowej i etyce publikacyjnej.

Całkowicie poza etyką, ale i merytoryką, jest nieustanne powracanie do przeszłości Świdzińskiego z wczesnej młodości, nawet gdy mowa o sprawach odległych czasowo i całkowicie niepowiązanych. Autor przez cały tekst nie zapomina co jakiś czas wymierzyć swojemu bohaterowi sążnistego kopa, rzucając w niego jakimś epitetem, bez związku z omawianym w danym miejscu zagadnieniem. Zapewne w celu własnego uwznioślenia moralnego i – może – „ubogacenia” w ten sposób czytelnika. Pokazuje to, iż jako odbiorcę swojej książki widzi raczej politycznych propagandzistów władzy niż profesjonalistów od sztuki. Jest to dyskwalifikujące dla pracy naukowej.

Naginanie wymowy cytatów, przytaczanie bez związku z ich treścią, też jest w książce nagminne. Pozostawia to wrażenie, iż autor traktuje czytelnika niepoważnie. Rzetelne badania i analizy zgromadzonego materiału zastępuje próbami dopasowania do haseł propagandy władzy i chęcią ukazania Świdzińskiego jako jej poplecznika. Tymczasem przytoczone wypowiedzi Świdzińskiego są rzeczowe, techniczne, opisowe. Świadczą o czymś przeciwnym do tezy autora, mianowicie, że Świdziński unika zaangażowania w dominujący dyskurs socrealistyczny tego czasu. W całej książce przewija się mniej lub bardziej wprost wyrażona pretensja, że Świdziński nie walczy z państwem PRLu i jego ideologią. Wręcz że nie walczy zbrojnie, a najlepiej gdyby dał się zabić podczas wojny czy tuż po niej. Jest to absurdalne i chore. U mnie wywołuje taką oto refleksję: ciekawe czy Kazimierz Piotrowski (lub ktoś inny wyrażający podobne przekonania) byłby bohaterem w trudnym i podłym czasie okupacji, terroru, przemocy oraz zwyczajnej biedy i beznadziei jutra.

Główną metodę interpretacji stanowi naiwna psychoanaliza tłumacząca wydarzenia późniejsze poprzez wcześniejsze, zawłaszcza doświadczenia z wczesnej młodości. Ma to wyjaśnić sposób postępowania Świdzińskiego. Taki zabieg interpretacyjny Kazimierz Piotrowski zastosował do interpretacji sztuki Krzysztofa Zarębskiego (*Erotematy słabnącego Erosa*, 2009). Tam taka metoda mogła przynieść rezultaty, gdyż sam artysta sięgał po formy falliczne, libidalne sugerując „freudowskie” skojarzenia. Była to więc analiza twórczości Zarębskiego, gdzie Freudyzm stanowił użyteczną metaforę i schemat interpretacyjny dzieł, a nie podstawę analizy samego twórcy, jego motywacji decydujących o wyborze sposobu postępowania w sztuce. Natomiast w książce o Świdzińskim główną metodę stanowi wiązanie biografii z interpretacją sztuki; domniemanych doświadczeń z dzieciństwa i młodości z akcesem do ruchu sztuki konceptualnej. Nie wypada to przekonująco. Także z innych powodów.

Jednym z głównych jest brak dystansu do bohatera. Metoda oceny dokonań artystycznych poprzez biografię opiera się na czysto ideologicznym i propagandowym założeniu rozliczania z postawy wobec PRLu każdego, kto żył w tym okresie.

Przyjmując takie założenie autor zaczyna realizować cele tego rodzaju propagandy. Można by rzec, że jest jej ofiarą, gdyby nie to, że nie można zrezygnować z wymagania w pracy naukowej dystansu poznawczego i dokładania starań w dążeniu do obiektywizmu, odkrywania prawdy. Jednak Kazimierz Piotrowski nie pracuje jak naukowiec, a jak propagandzista. Z naukowego punktu widzenia badanie archiwów nie przynosi nic w zakresie wzrostu wiedzy, czy nowości interpretacji (badań interpretacyjnych) sztuki Świdzińskiego i sztuki polskiej okresu socrealizmu, lat sześćdziesiątych, czy dominacji konceptualizmu w latach siedemdziesiątych. Autor nie pokazał jaki związek mogło mieć funkcjonowanie Świdzińskiego w okresie socrealizmu z konceptualizmem, oprócz wniosków opartych na domorosłej psychoanalizie (akces do konceptualizmu odrzucającego dotychczas obowiązujący paradygmat sztuki, pozwala artyście zepchnąć przeszłość do sfery nieświadomości). Trudno oczekiwać, że taka metoda przyniesie rezultaty w odniesieniu do sztuki opartej na konstruktywistycznym paradygmacie teoriopoznawczym.

Metoda polegająca na tym, że badamy archiwa, by powiedzieć coś o sztuce w tym przypadku zawodzi. Badacz ponosi klęskę; podąża ślepią ścieżką, którą jest cała książka. Błędna metoda przynosi błędne rezultaty, a właściwie żadne. Nie dowiadujemy się nic nowego ani o Świdzińskim, ani o sztuce konceptualnej i kontekstualnej w Polsce. Metoda nie prowadzi nawet do rozwoju wcześniejszych badań własnych autora.

Autor nie dowiódł, że Świdziński mógł odegrać jakąkolwiek rolę sprawcą w jakiegokolwiek sprawie, którymi wobec środowiska zajmowały się służby specjalne PRL. Tym bardziej, że tajne służby mogły poprzez Świdzińskiego w jakikolwiek sposób wpłynąć na ukształtowanie jego teorii i praktyki konceptualnej/postkonceptualnej i zajęcie pozycji na scenie sztuki polskiej i międzynarodowej. Cała książka jest pokazem egoizmu autora. Oto pod pozorem badań naukowych daje on upust emocjom znajdującym pożywkę w propagandzie władzy budującej binarny podział społeczny oparty na identyfikacji swój – wróg. Jest to schemat z natury idealistyczny. Nie ma więc nic wspólnego z rzeczywistością, gdyż ta jest zawsze wieloaspektowa, zwłaszcza, gdy obejmuje losy ludzkie wplątane

w mechanizmy zmian o całościowym charakterze, wywracających na nice struktury funkcjonowania państwa, strukturę społeczną, a w takich czasach przyszło żyć Świdzińskiemu. Jednak autorowi na żadnym etapie badań nie zapaliło się czerwone światło ostrzegawcze, że przekracza granicę, za którą nie jest już naukowcem, tylko jednym z bezkrytycznych wykonawców założeń propagandy władzy. W świetle tej propagandy potrzeba ukazania prawdy o funkcjonowaniu systemu politycznego okresu komunizmu zmienia się w polowanie na czarownice w stylu makkartyzmu z początku lat pięćdziesiątych, który stał się w obsesję jednostek szukających uzasadnienia swojej sprawczości na arenie społecznej. Rezultaty polityki makkaryzmu były żadne (nie znaleziono rosyjskich szpiegów). Ale za to były społecznie dewastujące. Dotknęły wielu ludzi. Mechanizm psychologiczny, który popchnął autora w tym kierunku niech pozostanie tajemnicą, tym bardziej, że to nie autor jest tu przedmiotem analiz.

Świdziński nie mówił o doświadczeniach wojny i okresu powojennego, albo mówił zdawkowo. Nie należały one od *meritum* i stąd nie były istotne. Sam Świdziński tak zapewne sądził. I słusznie. Nawet z chaosu książki Kazimierza Piotrowskiego można wywnioskować, że sztuka konceptualna w twórczości Świdzińskiego pojawia się jako rezultat zerwania z przeszłością artystyczną. I była takim zerwaniem ciągłości w rozwoju form artystycznych w skali światowej. Jednak przyjęcie metody analizy formalnej, pozbawia biografii kluczowego znaczenia, podczas gdy autor za wszelką ceną stara się powiązać dokonania Świdzińskiego na polu sztuki konceptualnej z biografią jego wczesnej młodości (jak łatwo obliczyć w połowie lat siedemdziesiątych Świdziński, ur. 1923, był już po pięćdziesiątce). Metoda wywiadu, a właściwie przesłuchania, gdzie rozmaitymi metodami, łącznie z „przyjacielem domu,” autor stara się wydobyć ze Świdzińskiego informacje o przeszłości, są raczej godne służb specjalnych z czasów komunizmu, niż badacza. Jest to zwyczajnie obrzydliwe, zwłaszcza podziękowanie za pyszne obiady brzmi tu cynicznie. W dodatku autor nie zachował tak zdobytej wiedzy dla siebie, nie uszanował prywatnych uczuć mocno starszego już artysty (wywiady były prowadzone

tuż przed śmiercią Świdzińskiego w 2014 roku). Wszystko dla egoistycznego samozaspokojenia.

Publikacja nie nadaje się do wykorzystania jako materiał źródłowy, nie uprząstwia wiedzy. Ale może służyć za ostrzeżenie przed tym, co dzieje się z badaczem pod wpływem propagandy władzy, gdy zabraknie mu nieodzownego w pracy naukowca dystansu poznawczego.

*

Książka jest przykładem tabloidyzacji nauki, a tabloidyzacja jest chorobą nauki. Rezultatem jest nauka pozorna, prowadząca do pozornych wyników. Jedyny stan rzeczy, z którym jest zgodna, to założenia propagandy politycznej i społecznej. To ostateczny wynik, którym się zadowala. Książka Kazimierza Piotrowskiego jest przykładem tej choroby w stadium termalnym, gdyż prowadzi naukowca do całkowitej porażki pod względem merytorycznym, pisarskim, ale także redakcyjnym (co w jakiejś mierze jest „zasługą” wydawcy). To ostatnie powoduje, że inaczej niż w tabloidach, tekst nie przekazuje emocji towarzyszącej sensacji. Książkę można by skrócić do jednej strony tekstu (a sprawny redaktor zapewne skróciłby jeszcze o połowę), dodając odpowiednio krzyżący tytuł, który wtedy byłby zgodny z jej zawartością. Nauka poddana tabloidyzacji służy potwierdzaniu chwilowo użytecznych konstrukcji ideologicznych, mających kierunkować emocje społeczne. Nie zmienia informacji w wiedzę użyteczną w dyskursie sztuki.

Post scriptum (osobiste): autor w sekcji „Podziękowania” dziękuję mi za „życzliwość i pomoc.” Nigdy w żaden sposób nie konsultowałem tekstu tej książki. Autor korzystał jedynie z moich powszechnie dostępnych publikacji na temat Świdzińskiego i sztuki kontekstualnej.

DOKU-
MEN-
TACJA
/ DŲC-
UMEN-
TA-
TION

BĄDŹ ŚWIADOMYM DAWCĄ NARZĄDÓW

Akcja artystyczno-społeczna na rzecz nowego
świata posthumanistycznego

W czerwcu 2000 roku przed Państwową Galerią Sztuki w Sopocie stanął billboard z abstrakcyjnym znakiem – stylizowanym symbolem nieskończoności, pod którym znajdowało się tytułowe hasło oraz, mniejszym drukiem, zdanie wyjaśnienia: „Akcja artystyczno-społeczna dotycząca świadomego dawstwa narządów.” Pomysłodawcami akcji byli artysta Jacek Kornacki (obecnie profesor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku) i chirurg Maciej Śmietański (obecnie profesor chirurgii i pracownik Gdańskiego Uniwersytetu Medycznego).

Kilka lat wcześniej, w roku 1995 sejm uchwalił ustawę o transplantacji (Ustawa z dnia 26 października 1995 r. o pobieraniu i przeszczepianiu komórek, tkanek i narządów), która została znowelizowana w 2005 roku (Ustawa z dnia 1 lipca 2005 o pobieraniu, przechowywaniu i przeszczepianiu komórek, tkanek i narządów). W gdańskiej Akademii Medycznej transplantacje wykonuje się od 1980 roku. Dziś, w roku 2019, Uniwersyteckie Centrum Kliniczne w Gdańsku jest jednym z największych ośrodków transplantologii w Polsce. Liczba zabiegów w Polsce stale rośnie, jednak wciąż za mało wobec potrzeb. Aby móc dokonać przeszczepu, potrzebny jest zdrowy organ, a taki można pozyskać tylko krótko po

czyjejś śmierci. I to stanowi największą barierę, przynajmniej dopóki nie nauczymy się hodować narządów ludzkich na masową skalę. W ślad za ustawą z 1995 roku od 1996 roku zaczął funkcjonować Centralny Rejestr Sprzeciwów, w którym każdy może zastrzec swoją niezgodę na pobranie i transplantowanie swoich narządów i fragmentów ciała. W ustawie z 2005 roku warunki sprzeciwu zostały doprecyzowane. Wprowadzono również zasady określające warunki pobrania organów od żywego dawcy. Jednak nadal nie istnieją regulacje umożliwiające przekazanie za życia, z pełną świadomością własnych organów innym. Sami nie możemy zdecydować o losie własnych organów po naszej śmierci, o naszym cielesnym „życiu po życiu”, rozporządzić za życia własnym ciałem po śmierci. Twórcy prawa w Polsce, a więc przedstawiciele społeczeństwa w parlamencie, nie dali nam takiej możliwości. Choć interes społeczny jest tu oczywisty – każdy może potrzebować przeszczepu, także poseł/posłanka. Nieprzewidywalność losu, przypadkowość życia nie jest uwzględniona w prawie.

Na tę sytuację, dotyczącą każdego z nas, postanowili zwrócić uwagę twórcy akcji. I choć od jej zainicjowania minęło niemal dwadzieścia lat, to płynący z niej przekaz jest nadal aktualny.



Wytatuowany znak akcji w oryginalnym położeniu i wielkości (lewe ramię). Fot. Dominik Kulaszewicz

Akcja spotkała się z dużym oddźwiękiem medialnym i społecznym. Żadna akcja prospołeczna, prozdrowotna ani żadna akcja artystyczna nie cieszyły się takim zainteresowaniem (dokumentacja znajduje się w archiwum autorów akcji). Świadczy to o skuteczności łączenia wysiłków i umiejętnościach osób pracujących w dziedzinach, zdawałoby się, odległych. Akcja przetrwała prawie dwadzieścia lat, a jej znak jest wciąż obecny w świadomości społecznej.

Oprócz osobistego wymiaru niezgody na istniejący stan prawny akcja Kornackiego i Śmieciańskiego miała wymiar społeczny. Skutki społeczne można rozpatrywać co najmniej na dwóch płaszczyznach: po pierwsze, akcja prowadziła do wzrostu indywidualnej świadomości własnego ciała, charakteru cielesnej egzystencji, życia jako zjawiska biologicznego (a nie metafizycznego, „literackiego”), po drugie – do refleksji nad społecznym funkcjonowaniem jednostki, wymiarem indywidualnej odpowiedzialności za życie wśród innych. W społeczeństwie rozumianym jako biosfera, pozbawionym irracjonalnych uprzedzeń, wola dzielenia się ciałem powinna być czymś oczywistym. Tak więc akcja ma nie tylko wymiar

praktyczny – pomocy innym i rozwoju medycyny, lecz także etyczny, a więc propaguje filozofię człowieka świadomego i wolnego w swoich wyborach, decyzjach. Przy czym to samoświadomość człowieka jako jednego z gatunków biologicznych jest tu kluczowa, gdyż uwrażliwia nas na posthumanistyczny system wartości, który nie stawia człowieka w pozycji pana wszystkich istot, tylko widzi w nim część materii ożywionej, włączoną w mechanizmy jej funkcjonowania. To świadomość przyszłości, która wobec kryzysu klimatycznego zagrażającego życiu na Ziemi jest jedynym ratunkiem dla życia w postaci, w jakiej je znamy. Ów posthumanistyczny system wartości, stawiający życie biologiczne w centrum autorefleksji, jest zarazem najbardziej równościowy, gdyż wyklucza wszelkie metafizyczne stanowiska z założenia dzielące i hierarchizujące.

Znakiem akcji był symbol nieskończoności, który w kompozycji plakatu narzucał się uwadze odbiorcy jako pierwszy. To znak, który jest powszechnie rozpoznawany i rozumiany. Zarazem jest to znak jedności i równoważności. Symbolizuje nie tylko abstrakcyjny czas bez jakichkolwiek interwałów, lecz także ruch bez kie-

Bądź świadomym dawcą narządów.

Są ludzie, dla których jedynym ratunkiem jest transplantacja. Latami czekają na nerkę, płuco czy serce. Często umierają nim znajdzie się dawca. Kolejka oczekujących jest długa, lista dawców niezmiernie krótka. Chcesz pomóc tym ludziom? Chcesz za życia podjąć decyzję o oddaniu po śmierci swoich narządów chorym? Przyłącz się do akcji "Bądź świadomym dawcą narządów."

Prawo:

Ustawa z 1995 nie przewiduje możliwości świadomego zdecydowania się za życia na transplantację własnych narządów. Można jedynie wystąpić swój sprzeciw (niewyrażenie zgody na dawstwo) do Centralnego Rejestru Sprzeciwów prowadzonego przez Poltransplant.

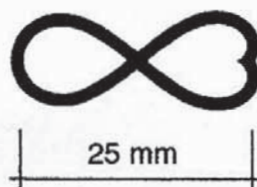
Cel i założenia akcji:

Akcja jest inicjatywą dwóch młodych ludzi chirurga Macieja Śmietańskiego i artysty plastyka Jacka Kornackiego. Autorzy pragną rozpocząć powszechną dyskusję na temat świadomego dawstwa narządów. Próbuje dać szansę, ośmielić i ujawnić ludzi, którzy chcą pomóc. Uczestnictwo w akcji do niczego nie zobowiązuje, jest jedynie akcesem woli. Potencjalny dawca miałby na ramieniu wytatuowany znak nieskończoności, z jednym bokiem w kształcie serca. Tatuaż to najlepsza forma utrwalenia znaku bezpośrednio na ciele.

Początek akcji

Akcja rozpoczyna się 1 czerwca od namalowania znaku akcji na billboardzie firmy AMS przy Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Billboard ten "Galeria otwarta" jest objęty patronatem Stowarzyszenia ART.GDY-NIA.

Znak rozpoznawczy akcji:



Skala 1:1

Usytuowanie znaku - lewe ramię na wysokości barku.

Reprodukcja oryginału ulotki promującej akcję w roku 2000. Projekt autorów akcji.



Przykład użycia znaku w muralu na ogrodzeniu Gdańskiego Uniwersytetu Medycznego, ul. Marii Skłodowskiej-Curie w Gdańsku, rok 2019. Autor muralu nieznany. Fot. Dominik Kulaszewicz

runku i celu. Jednocześnie – inaczej niż koło, oznaczające centrum, wobec którego jesteśmy albo wewnątrz, albo na zewnątrz, a ruch w nim jest albo dośrodkowy, albo odśrodkowy – wstęga Möbiusa łączy wewnątrz i zewnątrz. Opisuje więc świat symbiotyczny. Jest też symbolem recyklingu – praktyki, która we współczesnym świecie jest coraz istotniejsza i która jest częścią świadomego i systemowego podejścia do biosfery. Jednak znak akcji to wstęga Möbiusa poddana pewnej niewidocznej na pierwszy rzut oka stylizacji. Prawa pętla przybiera w nim kształt serca, niejako włączonego tym samym we wstęgę. Serce jest oczywiście symbolem emocji, empatii i – w wymiarze praktycznym – pomocy, w tym wypadku pomocy medycznej drugiemu człowiekowi. W ten sposób projekt obejmuje całość kondycji człowieka: cielesnej, biologicznej i psychicznej, emocjonalnej i intelektualnej.

Autorzy akcji proponowali, aby ten znak tatuowali na swoim ciele ci, którzy wyrażają wolę przekazania swoich organów do transplantacji po śmierci (sami także go sobie wytatuowali, zrobił to też prezydent Sopotu Jacek Karnowski). To manifest samoświadomości człowieka jako istoty

biologicznej, ale i zarazem społecznej, funkcjonującej w biosferze. Tatuaz jest deklaracją woli, choć nie w sensie prawnym, niemniej jednak ułatwia podejmowanie decyzji wszystkim, także lekarzom. Ponadto, wobec istniejącego prawa, posiadanie takiego tatuażu jest wyrazem troski o własnych bliskich, gdyż zdejmując z nich odpowiedzialność za tę decyzję w chwili stresu i rozpacz. To swoisty prezent dla bliskich, a także – poprzez oddanie narządów – dla społeczeństwa, „współludzi.”

Tatuaz jako forma znakowania ciała był obecny w wielu kulturach (subkulturach), odgrywając w nich ważną rolę społeczną. Autorzy akcji przeprowadzili studia nad znaczeniem znakowania ciała, poczynając od pierwotnych kultur Australii i Nowej Zelandii, poprzez Indian obu Ameryk, kultury afrykańskie, do współczesnych znaczeń tatuowania ciała, np. w obozach koncentracyjnych. W momencie rozpoczęcia akcji zdawali sobie także sprawę, że żyją jeszcze świadkowie (także wśród osób odpowiedzialnych za transplantologię w Polsce) naznaczeni w wyniku kolei losu podczas II wojny światowej. To kontekst projektu, z którym musieli się zmierzyć.



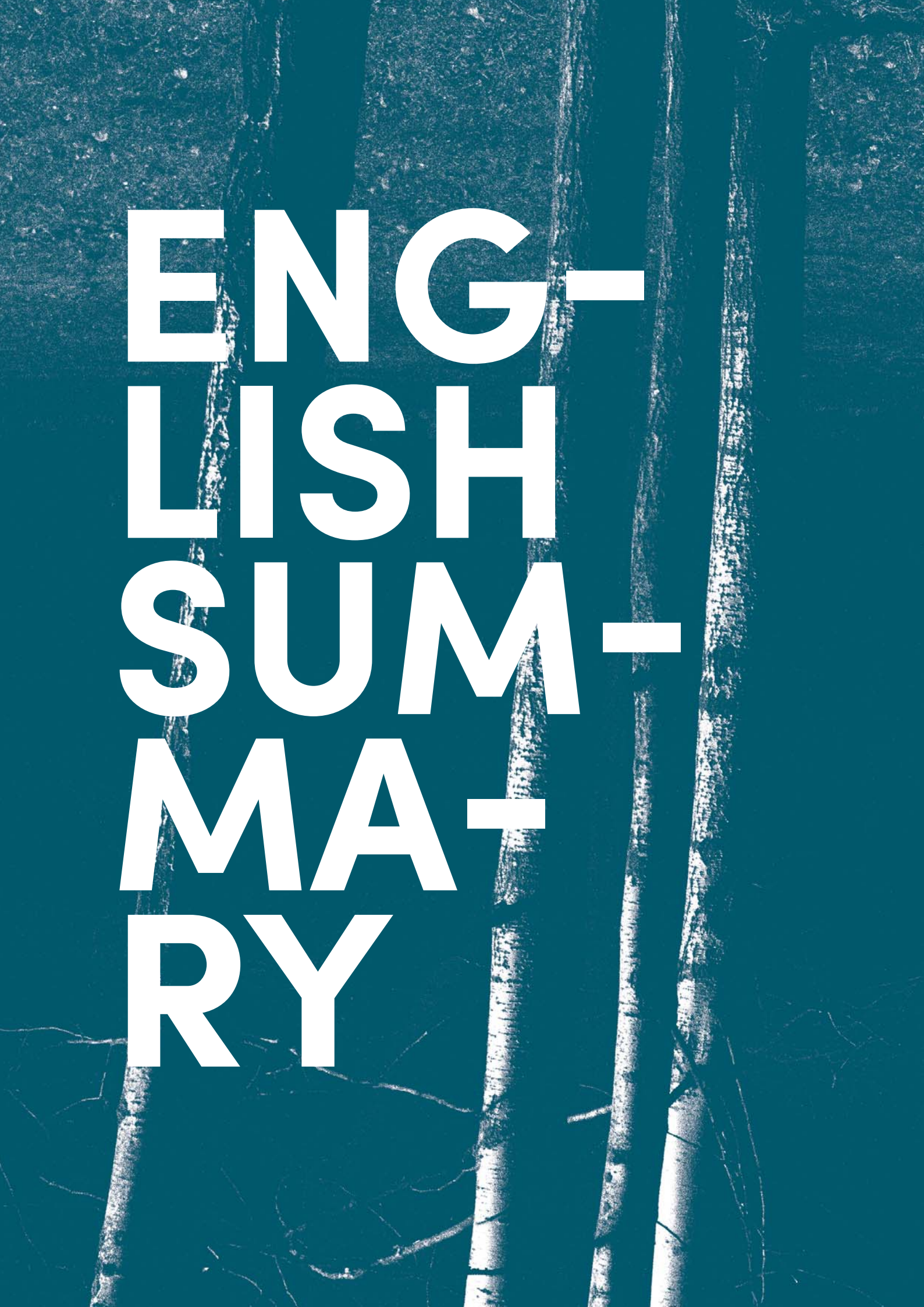
Billbord ze znakiem akcji przy Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, rok 2000. Fot. Jacek Kornacki

Fascynujące dla nich było jednak kontynuowanie tradycji ludów pierwotnych, u których znak wizualny na ciele przenosił historię świadomie podjętych przez człowieka decyzji poza granicę śmierci, wciąż „mówiąc” o jego życiu. W historii Holocaustu ludzie naznaczeni wytatuowanym numerem, czyli skazani na śmierć, jeśli przeżyli, przenosili ten znak spoza granicy śmierci na powrót do świata żywych. W tym kontekście wytatuowanie znaku proponowanego przez autorów akcji jest transgresją granicy śmierci poprzez świadome podjęcie decyzji za życia i przeniesienie jej poza jego granicę poprzez „mowę ciała.”

Tak więc przywołanie dziś tej akcji dotyczy najbardziej żywotnych zagadnień świata, w którym żyjemy. Podniesione wtedy, w 2000 roku, kwestie zyskują obecnie ugruntowanie w rozwijającej się filozofii posthumanistycznej. Ówczesne potrzeby medyczne i ograniczenia prawne znajdują dziś w niej wytłumaczenie i wskazują drogi myślenia przyszłościowego. Wspólna akcja artysty i lekarza wyrasta z ich własnych praktyk i jest ich dialektyczną syntezą. Na gruncie sztuki łączy się z body art, a szerzej: z wszelkimi nurtami bazującymi na kondycji psycho-fizycznej jako

materiale artystycznym, wraz z performatywnymi i biomedialnymi praktykami artystycznymi. Na gruncie medycyny nawiązuje do długiej historii transplantologii. Wszystkie powyżej wskazane aspekty tej akcji stanowią wyraz nowej filozofii człowieka w czasie narastającego globalnego kryzysu klimatycznego, stawiającego na nowo pytanie o definicję człowieka, życia. Zapowiadają filozofię budowy świata równowagi biologicznej i symbiotycznych stosunków społecznych. Pisanie historii tworzenia tego nowego świata można będzie zacząć w Gdańsku, od akcji świadomego dawcy narządów Kornackiego i Śmietańskiego.

Łukasz Guzek (konsultacja: autorzy akcji)



ENG- LISH SUM- MA- RY

BECOME A CONSCIOUS ORGAN-DONOR: A SOCIO-ARTISTIC ACTION ON BEHALF OF THE NEW POST-HUMANIST WORLD

In response to developments in legislation in Poland regarding organ-transplantation, in the year 2000 the artist Jacek Kornacki and the surgeon Maciej Śmietański initiated the socio-artistic action Become a Conscious Organ-Donor. The symbol of the action was the familiar 'infinity' sign, the right-hand branch of which assumed the form of a heart in the manner of a ribbon. The authors of the action proposed that those wishing to donate their organs posthumously should have a tattoo of this symbol made upon their own body, as a gesture conveying their conscious decision regarding the utilisation of their organs after their death. The use of tattoos makes reference to the culture of body-decoration, which goes back thousands of years in human history. The action had two expressive aspects. The first of these was as an artistic debate on the meaning of sharing the body after death, in the face of Post-Humanistic values, as an offering or a gift of life. The second was to publicise the ideals of organ-transplantation and to increase awareness of organ-donation within society. The response to the action was considerable and wide-ranging, both in the media and in society. It is estimated that up to twenty-thousand individuals had the symbol of the action tattooed upon their bodies. In the media and in academic circles the action initiated debate on the subject of awareness of the human processes of healing and death, leading to discussion of the biological equilibrium of the works, and of how life and humanity should be defined. The symbol and the significance of the action have survived the twentieth anniversary of their birth, and both are still alive in the awareness of various social movements concerned with organ-donation. This article presents the thinking that formed the basis of this action, and photographic documentation of its commencement. It is also an attempt at summarising the meaning of the action in the context of transformations in social philosophy in the last few decades, thereby redefining the significance of the action in the context of current social awareness.

Summary by Krzysztof Cieszkowski

SZLAK WYTYCZONY

4 czerwca 2019 roku, w czasie obchodów rocznicy pierwszych częściowo wolnych wyborów, odbywających się na terenie postoczniovym w Gdańsku i zapowiadanych jako manifest społeczeństwa obywatelskiego, pojawiła się wystawa Szlak Wytoczony, wymyślona i zainicjowana przez Łukasza Guzka, Jacka Kornackiego i Macieja Śmietańskiego. Na skarpie hałdy ziemnej tuż przy wjeździe na teren dawnej Stoczni Cesarskiej sześciu twórców ustawiło banery komentujące aktualną rzeczywistość.

Zapewne nie byłoby w tym nic wyjątkowego, gdyby nie kontekst tej sytuacji. Mianowicie rzecz działa się w trakcie obchodów Święta Wolności i Solidarności, organizowanych przez miasto Gdańsk przy współudziale Europejskiego Centrum Solidarności, nieopodal ich głównej lokalizacji. Jednym z elementów wydarzenia była prezentacja neonu z napisem „Nowe Życie” na dawnym budynku Instytutu Sztuki Wyspa, przeznaczonym na siedzibę Nowego Muzeum Sztuki NOMUS, zaledwie 400 metrów od galerii kolektynu artystów WL4. Dlaczego więc artyści wybrali opuszczoną hałdę, a nie którąś z przestrzeni wystawowych? Powodów było kilka.



Grzegorz Klaman, *Idea*, 2019.



Henryk Cześniak, *Wakacje w Kocborowie. Oddział chorych z urojenia*, 2019.



Jacek Kornacki, *Pisokracja*, 2019.



Jacek Staniszewski, *Stop pedofilii w kościele / The church need is love*, 2019.



Jacek Zdybel, *BRUK OWIEC. Decydujesz? (3)* Z cyklu: *Strafna gra terenowa*, 2019.



Maciej Śmiałowski, *Czym jesteś dla swojego kraju?*, 2019.

Gdańsk był kolebką i jednym z głównych ośrodków sztuki zaangażowanej politycznie. Zawsze była ona tworzona poprzez oddolne inicjatywy, zwykle nawiązujące do tradycji wolnościowych, dziedzictwa pracy w stoczni i robotników zaangażowanych w ruch przemian społecznych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Tego rodzaju sztuka zawsze była alternatywą dla działań zinstytucjonalizowanych, dekreto- wanych i organizowanych odgórnie. Tegoroczne obchody 4 czerwca okazały się „lukrowaną,” poprawną politycznie imprezą. Nie ukazały twarzy dialogu społecznego, nie postawiły ważnych pytań, tylko podtrzymały binarny obraz społeczeństwa. Przyjęta przez samorządowców Deklaracja Wolności i Solidarności nie zapadła w pamięć i nie stworzyła nowej narracji. Dlatego zaprezentowana wystawa stanęła w kontrze do oficjalnego „lukru”. Artyści nie postavili na poprawność. Ich sztuka sytuuje się poza koniunkturą, ale też ponad ideologią. Jakby chcieli zacytować Donalda Tuska: „weźcie sprawy w swoje ręce.” Nie realizują dekretu Komitetu Honorowego obchodów, ignorują to, co jest dekretem. Dziennikarz Onetu napisze: „artyści nie biorą tu jeńców.”

Jacek Kornacki i Grzegorz Kłaman pokazują symbolicznie przewartościowanie idei, która rodziła się w Gdańsku. Kłaman przedstawia degradację tej idei, nadając jej formę logo koncernu IKEA. Kornacki transformuje znak Solidarności, obwieszczając jej całkowitą degradację. Jacek Zdybel i Henryk Cześnik pokazują brak alternatywy w zdegenerowanym świecie polityki. Mówią: jakkolwiek zagłosujesz, nie ma to znaczenia. W pracy Jacka Staniszewskiego realnie istniejące problemy społeczne zostają pokazane jako przykryte dyskusją, której poziom nie sięga ich wymiaru moralnego. Śmiałowski jednoznacznie porównuje państwo do systemu nazistowskiego, znakującego obywatela w celu pobrania podatku.

Prace te w tym kontekście są krzykiem artystów. ECS nie tworzy jakiegokolwiek alternatywy artystycznej. Kolektyw WL4 odcina się od obchodów, organizując przegląd ceramiki polskiej. NOMUS, które za kilka miesięcy zadekretuje swój manifest tworzenia i śledzenia zjawisk sztuki, zwłaszcza na terenach postoczniowych i w tradycji post-Solidarności, jest nieobecne. Establishment dokonuje autocenzury, odcinając się od wydarzenia.



Wystawa Szlak wytyczony i zdewastowana praca Jacka Staniszewskiego.

Ponad ideologią potrafią stanąć tylko ci, którzy nie mają nic do stracenia i pomimo różnic potrafią wystąpić razem. To właśnie autocenzura jest tu kluczem. Do akcji zaproszono ponad dwudziestu artystów, zostało sześciu.

Należy zauważyć, że wystawa pokazuje dobitnie, iż sztuki nie da się zadekretować. Miasto, jego organy, Wydział Kultury zamieniają administracyjnie żywe organizmy oddolnie tworzonych inicjatyw artystycznych (Kolonial Artystów, Fundacja Wyspa Progress i inne) w zinstytucjonalizowane muzea. A muzea nie żyją. Muzea pokazują to, co widać. To, czego nie widać, a jest kontekstem, znalazło się na hałdzie. Obok hałdy w drugim dniu obchodów, po organizacji kontrobchodów w Sali BHP, zawracała w drodze na lotnisko kolumna samochodów rządowych z premierem Mateuszem Morawieckim – zawracała w milczeniu.

Opis sporządził Maciej Śmiałowski



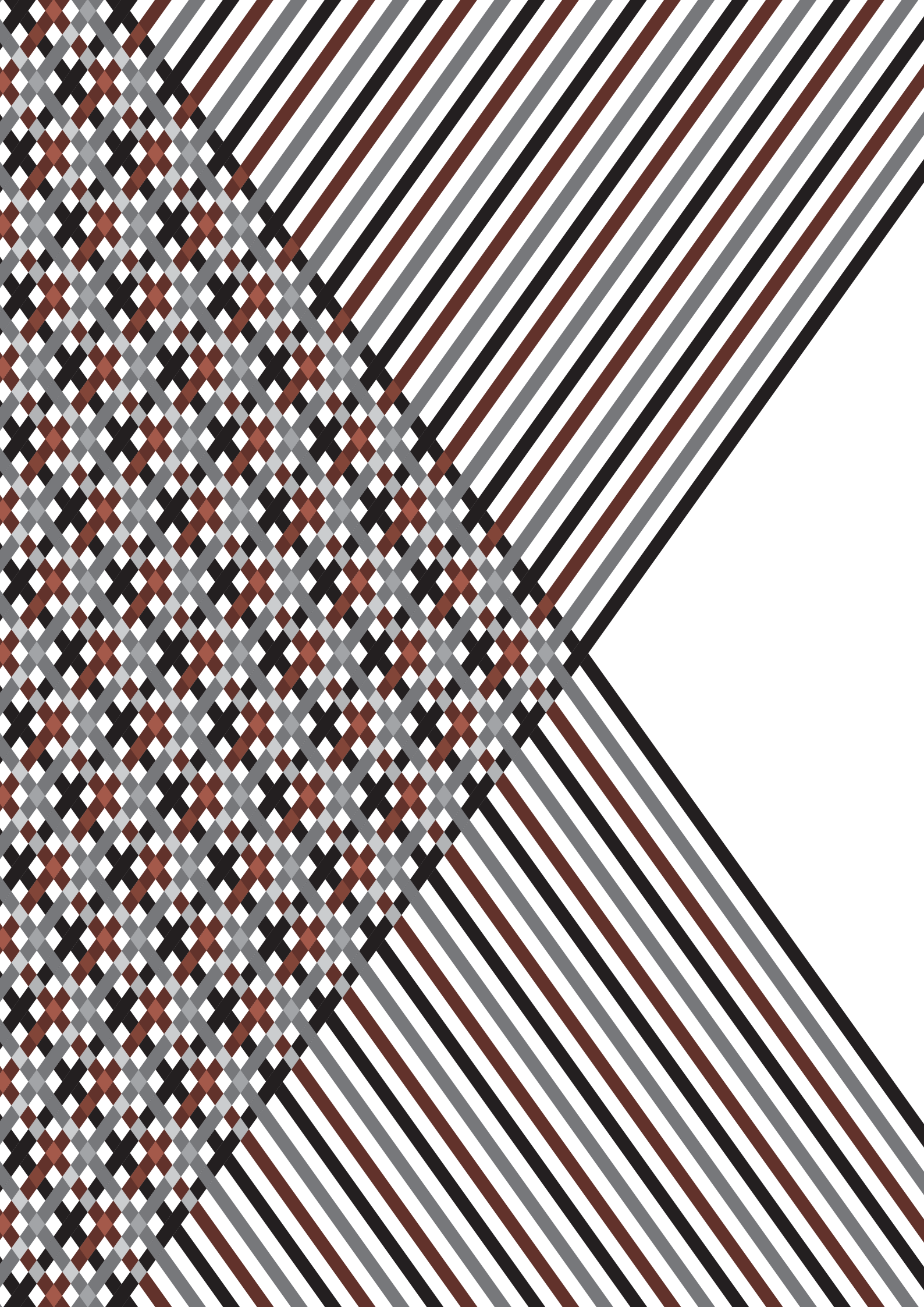


ENG- LISH SUM- MA- RY

THE TRACK MARKED OUT

On 4 June 2019, during celebrations marking the anniversary of the first partially-free elections which were taking place in the former shipyard area in Gdańsk and were designated as an civic expression of society, the exhibition *The Track Marked Out* took place, conceived and initiated by Łukasz Guzek, Jacek Kornacki and Maciej Śmiateński. Six creative artists raised banners commenting on actual reality on the slope of an earthen waste-heap close to the entrance to the former Imperial Shipyard. There would have been nothing exceptional in this, were it not for the context of this situation. For this activity took place during celebrations of the Day of Freedom and Solidarity, organised by the City of Gdańsk in collaboration with the European Centre for Solidarity, and was situated close to its main location. Gdańsk was the birthplace and one of the chief venues for politically-engaged art. This has always been created by means of bottom-up initiatives, which generally referred to the traditions of freedom, the legacy of work in the shipyard, and of the workers who were involved in the movement for social transformation in the 1970s and 1980s. This form of art has always been an alternative to institutional artistic activities, decreed and organised from above. That year's 4 June celebrations failed to reflect the social dialogue, avoided formulating important questions, and only served to maintain a binary image of society. Thus the project was conceived in opposition to the official position. Its artists were not interested in propriety. Their work was situated beyond opportunism, and likewise beyond ideology. It involved artists of varying backgrounds making use of different media, and this may be the most interesting aspect of the exhibition. The establishment censors itself, cutting itself off from events. Only those who have nothing to lose are capable of standing above ideology, those who are able to act together in spite of their differences. Self-censorship is the key factor here. Over twenty artists were invited to take part in the action, only six did so. It is important to notice that the exhibition indicates unequivocally that art cannot be decreed into existence from above. The Department of Culture administratively transforms vital organisms of artistic initiatives created on a bottom-up basis into institutionalised museums. And museums are moribund. Museums can only present that which is visible. That which is invisible, but whose context is significant, was exhibited on the earthen waste-heap.

Summary by Krzysztof Cieszkowski





GA LE RIA

IM. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO DOKUMENTY ARTYSTÓW 4

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY ARTISTS' DOCUMENTS 4

GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI DOCUMENTS d'ARTISTES 4

ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) założył i prowadził w Łodzi w latach siedemdziesiątych Galerię A4. W *Sztuce i Dokumentacji* otwarta została w 2012 roku poświęcona mu galeria. Od 2018 roku autorem jej programu jest Leszek Brogowski.

W szczególnie napiętym kontekście społecznym i politycznym w Stanach Zjednoczonych (wojna w Indochinach i ruchy walczące o prawa obywatelskie), obieg materialnie niepozornych dokumentów, zwłaszcza druków, umożliwiony popularyzacją kserokopii w latach sześćdziesiątych, pozwolił zniwelować hierarchie w debacie o sztuce i społeczeństwie, co pociągnęło za sobą przekształcenia zarówno w praktykach artystycznych, jak i w sposobie uprawiania krytyki sztuki: taką tezę postawiła Marie Adjedj w pracy doktorskiej, napisanej pod kierunkiem Evelyne Toussein i obronionej na uniwersytecie Aix-Marseille w styczniu 2019 roku. W niniejszym, zaproponowanym i opracowanym przez nią artykule, został poddany analizie kluczowy dokument pochodzący z tego czasu: oryginalny przykład krytyki sztuki zredagowany z upoważnienia Lippard według jej instrukcji.

Przypomnijmy, że – *mutatis mutandis* – podobne przekształcenie, ale na wielką skalę, miało miejsce w szesnastym wieku w związku z wynalazkiem prasy drukarskiej z ruchomymi czcionkami, w następstwie czego powstała cała klasa małych druków: ulotek, afiszy, niskonakładowych pism periodycznych itp. Ale Reformacja spowodowała Kontrreformację, wraz z którą przyszły cenzura, represje, a nawet stosy: tak

przedstawia się historyczna dialektyka, oscylująca między konstrukcją systemów dominacji a dynamiką sił usiłujących się z nich wyzwolić, w czym decydującą rolę odgrywa swobodny obieg dokumentów. Oczywiście, nowe warunki materialne (prasa Gutenberga, kserokopia, internet...) nie są wystarczające do wytworzenia w społeczeństwie dynamiki sił demokratyzujących i dlatego Marie Adjedj wprowadza do swojej analizy cały wachlarz elementów ówczesnego kontekstu, pozwalających odtworzyć złożoność, wyjątkowość i bogactwo jego sensów. Podkreśla ona konieczność zdekonstruowania dyskursów dominacji dla zrozumienia znaczenia nowych zjawisk, w tym wypadku dyskursu krytyki sztuki, którego arbitralna władza opierała się, między innymi, na koncepcji twórczego geniuszu. Ten kontekst należy wziąć pod uwagę, by zrozumieć stanowisko Susan Sontag skierowane „przeciwko interpretacji,” o czym przypomina Marie Adjedj: interpretacja oznaczała wówczas uzurpację do posiadania prawdy o dziele i do oferowania jej tym, którzy go nie „rozumieli.” Zresztą makietę katalogu wystawy *Information*, w którym opublikowany został tekst Lippard, przeplatająca zdjęcia z bieżących zdarzeń z pracami artystów, pozwala ocenić skalę przemian, na jakie zanosilo się wówczas w relacjach między dokumentem a dziełem (albo tym, co zajęło jego miejsce).

Sposób pisanie przyjęty przez Lippard w przedrukowanym tutaj tekście, który został zrealizowany na jej zamówienie według dostarczonych przez nią zasad, nie tyle odsyła do fragmentaryzacji pisma, co do jego odsubiektywizacji.

zowania; z tego punktu widzenia tekst Lippard brzmi jak echo pism Ada Reinhardta, złożonych często z kryptocytatów, albo benjaminowskiego projektu dzieła krytyki literackiej, które byłyby złożone jedynie z cytatów. Ale projekt Lippard nie zawsze był dobrze rozumiany i akceptowany a autorka była przedmiotem „gwałtownych ataków,” na przykład ze strony Mela Bochnera – jak przypomina Laurence Corbel – który dostrzegł w nim raczej „logikę promocyjną.”¹ Zarazem jednak krzyżujące się dyskursy tworzą „sieć” – to pojęcie zajmuje szczególne miejsce zarówno u Lippard, jak i – ogólnie – w intelektualnych debatach kontrkultury. Wszyscy wierzyli wówczas, że sieć umożliwi alternatywną wymianę informacji i dzielenie się alternatywnymi praktykami, co w konsekwencji pozwoli na wymknięcie się spod dominacji represyjnej władzy i jej cenzury. Ale ten sposób pisania pozwala także na krzyżowanie wiedzy już obecnej w tkance społecznej, zbyt często ignorowanej przez instytucje sztuki, ale także publiczność, wiedzy, która została sprawdzona w rozmaitych praktykach społecznych i politycznych. W latach trzydziestych i czterdziestych dwudziestego wieku Edmund Husserl uznał właśnie dewaloryzację tej potocznej wiedzy za jeden z decydujących czynników kryzysu zachodniej cywilizacji. Nie jest zaskakujące, że sztuka pracuje na rzecz przezwyciężenia tej sytuacji, bo jej kompetencje dotyczą doświadczanej zmysłowo wiedzy o rzeczywistości. Lippard pokazuje, że sztuka może uczestniczyć w konstruowaniu prawdziwie demokratycznego społeczeństwa, także w wymiarze dyskursywnym, co pozwala twierdzić, że stawką przemian sztuki, o jakich mówimy, jest przesunięcie koncepcji dzieła ze sfery odniesień zmysłowych do sfery dokumentacji. Artykuł Marie Adjedj prezentuje zarówno metodę jak i założenia polityczne, jakimi posługuje się Lucy R. Lippard, a tym samym stanowi wprowadzenie do lektury jej słynnej książki *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*.

¹ Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Aesthetica (Rennes: Les Presses universitaires de Rennes (PUR), 2012), 176-177.

PROGRAM ASSUMPTIONS

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) founded and managed the A4 Gallery in Łódź throughout the seventies. In 2012 *Art and Documentation* initiated a gallery dedicated to this figure. Since 2018 Leszek Brogowski has been the author of its program, and provides the biographical notes, editorial annotations and program texts printed here.

During a particularly tense social and political context in the United States (the war in Indochina and Civil Rights movement protests), the circulation of materially inconspicuous documents, especially prints, made possible by the popularisation of photocopying in the 1960s, helped to eliminate certain hierarchies in the debate on art and society, which attracted transformation in both artist making and the way of practicing art criticism: this is the thesis put by Marie Adjedj in her doctoral dissertation, written under the supervision of Evelyne Toussain and defended at the Aix Marseille University in January 2019. In this article, proposed and elaborated by her, a key document of that time is analysed: an original example of art criticism edited under the authority of Lucy R. Lippard according to her instructions.

Let us remind ourselves that - *mutatis mutandis* - a similar transformation, but on a larger scale, took place in the sixteenth century following the invention of the printing press with movable type, which resulted in the creation of a whole class of smaller prints: leaflets, posters, low-circulation periodicals, etc. But the Reformation soon occasioned the Counter-Reformation, and with it came censorship, repression and even the burning of both prints and people: this is the historical dialectic, oscillating between the construction of systems of domination and the dynamics of forces trying to escape from them, in which the free circulation of documents plays a decisive role. Of course the new material conditions (Gutenberg's press, photocopying, the internet ...) are not enough to create the dynamics of democratising forces in society, and Marie Adjedj introduces into her analysis many elements of the context that allow us to recreate its complexity, uniqueness and richness of meanings. It emphasises the need to deconstruct domination discourses in order to understand the significance of new phenomena, in this case the discourse of art criticism, whose arbitrary power was based, among other things,

on the concept of the creative genius. This context should be taken into account in order to understand the position taken by Susan Sontag “against interpretation,” as Marie Adjedj reminds us: interpretation signified claim to possess the truth about the work of art, and to offer it to those who did not ‘understand it.’ The layout of the catalogue of the exhibition *Information*, in which Lucy R. Lippard’s text was first published, its interweaving of photographs of current events with the artworks, allows the viewer to assess the scale of changes that took place at that time in the relations between the document and the work of art (or what took its place).

The method of writing adopted by Lucy R. Lippard in the text reprinted here, which was implemented at her request according to the principles provided by her, does not so much refer to the fragmentation of the text letter as to its de-objectivisation; from this point of view, Lucy R. Lippard’s text sounds like an echo of Ad Reinhardt’s writings, often composed only of cryptocytes, or Walter Benjamin’s project for a literary critic’s work, which would consist only of quotes. But Lucy R. Lippard’s project was not always well understood and accepted, and the author was the subject of “violent attacks,” for example on the part of Mel Bochner - as Laurence Corbel reminds us - who saw rather “promotional logic” in it.¹ Since crossover discourses form a ‘network,’ this concept occupies a special place both in the work of Lucy R. Lippard and, in general, in intellectual debates within the counterculture. Everyone believed at the time that the network would allow alternative exchange of information and sharing alternative practices, which in turn would allow it to escape from the dominance of repressive power and its censorship. But this way of writing also allows for the communication of knowledge already present in the social tissue, often ignored by art institutions, but also among the audience, knowledge that has been tested in various social and political practices. In the Thirties and Forties, Edmund Husserl recognised the devaluation of this common knowledge as one of the decisive factors in the crisis of Western civilisation. It is not surprising that art works to overcome this situation, because its competences relate to sensual knowledge of reality. Lucy R. Lippard shows that art can participate in the construction of a truly democratic society, as well as in the discursive dimension, which allows us to claim that the rate of transformation of art that we are talking about is shifting the concept of the artwork from the sphere of sensual references

to that of documentation. Marie Adjedj’s article presents both the method and the political assumptions used by Lucy R. Lippard, and thus provides an introduction to reading her celebrated book *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries* (1973).

¹ Laurence Corbel, *Le Discours de l’art. Écrits d’artistes 1960-1980*, Aesthetica (Rennes: Les Presses universitaires de Rennes (PUR), 2012), 176-177.

HYPOTHÈSES DU PROGRAMME

Dans les années 1970, Andrzej Pierzgalski (1938-2016) a fondé et dirigé à Łódź la galerie A4. Depuis 2012, la revue *Art & Documentation* lui dédie en son sein une galerie. Leszek Brogowski est chargé de sa programmation depuis 2018.

Dans le contexte particulièrement tendu aux États-Unis, aussi bien sur le plan politique (la guerre d’Indochine) que social (mouvements pour les droits civiques), c’est la circulation de documents, surtout des imprimés matériellement insignifiants, faciles à reproduire notamment grâce à la popularisation de la photocopieuse dans les années 1960, qui a permis de déhiérarchiser l’espace des débats sur l’art et la société, ce qui a entraîné une transformation aussi bien des pratiques artistiques que des pratiques de la critique d’art : telle est la thèse explorée par Marie Adjedj dans le cadre de ses recherches doctorales, menées sous la direction d’Evelyne Toussaint et soutenues à Aix-Marseille Université en janvier 2019. Dans le présent dossier, dont elle a pris en charge la direction et la rédaction, elle développe le cas qu’on peut considérer comme emblématique de ce contexte : un document de la critique d’art très particulier, rédigé par procuration selon les indications de Lucy R. Lippard.

Il ne serait pas mal à propos de rappeler que, *mutatis mutandis*, un bouleversement analogue, mais à un échelon bien plus important, s’est produit au XVI^e siècle, suite à l’invention de la presse d’imprimerie à caractères mobiles avec son cortège d’imprimés légers : canards, tracts, affiches, petites revues, etc. Mais la Réforme a aussitôt entraîné la Contre-Réforme, accompagnée de censure, de répressions, voire de bûchers : c’est une dialectique de l’histoire qui oscille entre la construction des systèmes de

domination et l'émergence des dynamiques pour s'en libérer, dans lesquelles la libre circulation des documents joue un rôle capital. Bien sûr, le renouvellement des conditions matérielles (presse de Gutenberg, photocopie, internet...) ne suffit pas pour créer les dynamiques de la démocratisation de la société, et Marie Adjedj introduit dans son analyse tout un éventail d'éléments du contexte pour restituer la complexité, la singularité et la richesse de ses sens. Elle insiste notamment sur la nécessité, pour saisir les enjeux des nouveaux phénomènes, de déconstruire les discours de domination de l'époque, en l'occurrence de la critique d'art, dont les pouvoirs arbitraires reposaient, entre autres, sur la conception de la création géniale. Il faut activer ce contexte pour comprendre la prise de position de Susan Sontag «contre l'interprétation», comme le rappelle Marie Adjedj : l'interprétation signifiait alors la prétention à détenir la vérité de l'œuvre et à la délivrer à ceux et à celles qui ne la «comprenaient» pas. D'ailleurs, la maquette du catalogue de l'exposition *Information*, dans lequel est publié le texte de Lucy R. Lippard, mélangeant photos d'actualité et travaux d'artistes, permet de mesurer l'ampleur des bouleversements qui s'annonçaient alors dans le rapport entre un simple document et une œuvre (ou ce qui en tient lieu).

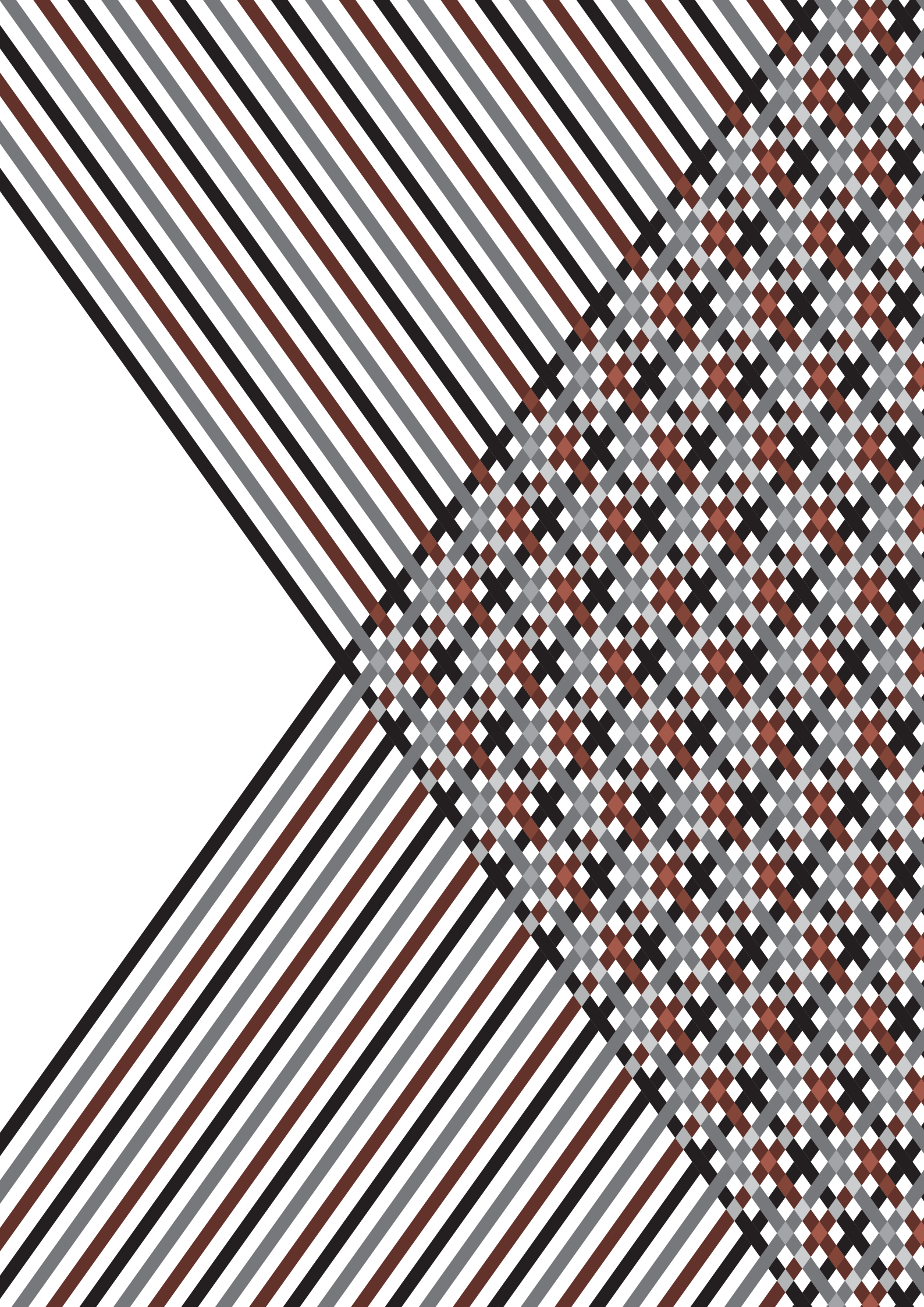
La méthode d'écriture adoptée par Lucy R. Lippard dans le texte reproduit ici, écriture par procuration selon les protocoles qu'elle a fournis, ne fait donc pas tant référence à la fragmentation de l'écrit qu'à la désubjectivation des propos : de ce point de vue, le texte de Lucy R. Lippard entre en écho avec les écrits d'Ad Reinhardt, composés de bon nombre de cryptocitations, ou au projet benjaminien d'un ouvrage de critique littéraire qui serait composé uniquement de citations. Mais le projet de Lucy R. Lippard n'a pas toujours été bien compris et bien reçu, et l'auteure a subi des « critiques virulentes », par exemple de la part de Mel Bochner – comme le rappelle Laurence Corbel – qui n'y voyait qu'une « logique promotionnelle »¹. Or, le croisement des propos crée un réseau, concept occupant une place de choix aussi bien chez Lucy R. Lippard que dans les débats intellectuels de la contre-culture. On veut croire alors que les réseaux rendent possibles l'échange alternatif d'informations et le partage de pratiques alternatives, et par conséquent permettent d'échapper au pouvoir répressif et à sa censure. Mais cette façon d'écrire rend surtout possible les croisements des savoirs distribués, et par trop ignorés et intimidés par les institutions,

ceux notamment que détiennent les artistes, bien sûr, mais aussi les spectateurs de l'art, savoirs validés par diverses pratiques sociales et politiques. C'est, précisément, la dévalorisation de ces savoirs ordinaires qu'Edmund Husserl a considéré dans les années 1930-1940 comme un facteur majeur de la crise de la civilisation occidentale. Il n'est pas surprenant que l'art travaille à surmonter cette dépréciation, car les savoirs perceptifs ont toujours été considérés comme ses compétences propres. Mais Lucy R. Lippard montre que l'art peut contribuer à la création d'une vraie société des savoirs également sur le plan discursif, ce qui permet de penser que l'enjeu des transformations dont il est ici question est le basculement de l'œuvre du régime du sensible au régime du document. L'article de Marie Adjedj, qui expose non seulement la méthode utilisée par Lucy R. Lippard, mais encore sa raison d'être, peut donc être considéré notamment comme une introduction à la lecture des célèbres *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries* (1973).

¹ Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Aesthetica (Rennes: Les Presses universitaires de Rennes (PUR), 2012), 176-177.

Marie ADJEDJ

CO MOŻE
KRYTYKA
/ WHAT
CRITICISM
CAN ACHIEVE
/ CE QUE
PEUT LA
CRITIQUE



WPROWADZENIE / INTRODUCTION

1.1. O Lucy R. Lippard

Lucy R. Lippard, urodzona w roku 1937, amerykańska krytyczka sztuki i kuratorka wystaw; jej prace trwale naznaczyły historię i teorię sztuki współczesnej. Zorganizowana przez nią w 1966 roku wystawa *Eccentric Abstraction* przyczyniła się do zidentyfikowania tego, co zostanie później określone jako „postminimalizm.” W roku 1973 opublikowała *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, pracę nowatorską i wpływową, która dokumentuje różnorodność zjawiska „dematerializacji sztuki”. Książka ta jest reprezentatywna dla prospektywnej i eksperymentalnej metody autorki. Ryzykując zbyt daleko idące uproszczenie należy podkreślić godną podziwu konsekwencję z jaką prezentuje trzy nierozdzielnie powiązane ze sobą elementy: analizę najnowszej produkcji artystycznej, rygorystyczny refleksyjny metodologiczny oraz zaangażowanie polityczne i prodemokratyczne. Badania Lippard przyczyniły się do uprawomocnienia wielu zagadnień sztuki współczesnej. W roku 1974 zorganizowała jedną z pierwszych feministycznych wystaw *c.7500*. Za nią poszły kolejne, a wśród nich *Issue and Tabou* z roku 1980. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych była wraz z innymi założycielką Printed Matter Inc. w Nowym Jorku, feministyczne pismo *Heresies*, a potem PAD/D (Political Art Documentation/Distribution). Ostatnio, w roku 2014, opublikowała książkę *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, w której podejmuje kwestie środowiska naturalnego przez pryzmat sprawiedliwości społecznej i praktyk artystycznych.

1.2. About Lucy R. Lippard

Lucy R. Lippard, born in 1937, is an American art critic and curator, whose works have significantly and lastingly transformed the history and theory of contemporary art. In 1966, her exhibition *Eccentric Abstraction* contributed to the definition of what was later called ‘postminimalism’. In 1973, she edited the innovative and prolific book *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, which documented the diversity of the phenomenon of the ‘dematerialization of art’. *Six Years* is representative of Lucy R. Lippard’s prospective and experimental attitude. At the risk of being overly reductive, one can stress the remarkable continuity with which she has articulated three inseparable approaches: the examination of the most recent artistic creation, a rigorous methodological reflection and an unflinching political and democratic commitment. Lucy R. Lippard’s research was instrumental in legitimizing some facets of contemporary art. In 1974, she organised one of the first feminist exhibitions, *c. 7500*. Others followed, such as *Issues and Tabou* in 1980. In the 1970’s and 1980’s she was, amongst many other things, the co-founder of Printed Matter Inc., of the feminist journal *Heresies*, and of the PAD/D (Political Art Documentation/Distribution). More recently, in 2014, she published *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, a book in which she confronted environmental issues through the prism of social justice and artistic practices.

1.3. Sur Lucy R. Lippard

Lucy R. Lippard, née en 1937, est une critique d’art et commissaire d’exposition américaine, dont les travaux ont durablement marqué l’histoire et la théorie de l’art contemporain. En 1966, son exposition *Eccentric Abstraction* a contribué à identifier ce qui sera considéré comme «postminimalisme». En 1973, elle publie *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, un ouvrage novateur et foisonnant qui documente la diversité du phénomène de «dématisation de l’art.» *Six Years* est représentatif de la démarche prospective et expérimentale de Lucy R. Lippard. Bien que non réductible à quelques caractéristiques, il est toutefois possible de souligner que sa pratique articule, avec une constance remarquable, trois termes indissociables les uns des autres : l’analyse de la création artistique la plus actuelle, une réflexion méthodologique rigoureuse, un engagement politique et démocratique. Les recherches de Lucy R. Lippard ont participé à légitimer certains pans de l’art contemporain. En 1974, elle organise l’une des premières expositions féministes, *c. 7500*. D’autres suivront, dont *Issue and*

Tabou en 1980. Tout au long des années 1970 et 1980, elle a, entre autres, été co-fondatrice de Printed Matter Inc., de la revue féministe *Heresies*, puis du PAD/D (Political Art Documentation/Distribution). Plus récemment, en 2014, elle a publié *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, livre dans lequel elle se saisit des problématiques environnementales par le prisme de la justice sociale et des pratiques artistiques.

2.1. Informacje o dokumencie i podziękowania

Na następnych stronach prezentujemy zreprodukowany w postaci faksymilowej tekst „A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃” autorstwa Lucy R. Lippard, w języku angielskim oraz jego przekład na język polski, który skrupulatnie odzwierciedla typograficzny układ oryginału. Został on opublikowany po raz pierwszy w katalogu wystawy *Information* kuratorowanej przez Kynastona McShine w Museum of Modern Art w Nowym Jorku od 2 lipca do 20 września 1970 roku (s. 74-81) i ponownie w roku 1971 w antologii *Changing: Essays in Art Criticism* (s. 299-320) razem z kilkoma innymi jej tekstami z lat 1965-1970. Składamy podziękowania Lucy R. Lippard za uprzejmą zgodę na opublikowanie faksymile oryginału oraz polskiego przekładu a Museum of Modern Art w Nowym Jorku na przedruk tego tekstu, wraz z innymi dokumentami pochodzącymi z katalogu wystawy *Information*, nieodzownymi dla zilustrowania niniejszej prezentacji.

2.2. On the document and acknowledgments

A facsimile reproduction of a text written in English by Lucy R. Lippard, and its Polish translation – whose page layout strictly respects the one used for the original document – are presented on the following pages. “A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃” was first published in the catalogue of the exhibition *Information*, curated by Kynaston McShine at Museum of Modern Art in New York from the 2nd of July 1970 to the 20th of September 1970 (pp. 74-81). This text was then republished in 1971, in the book *Changing: Essays in Art Criticism* (pp. 299-320), an anthology of some of Lucy R. Lippard texts published between 1965 and 1970. We would like to extend our warmest thanks to Lucy R. Lippard for her permission to produce this facsimile and its Polish version, as well as to MoMA for the permission to reproduce this text and other documents from the *Information* exhibition catalogue that were necessary for the illustration of this article.

2.3. Sur le document et remerciements

Les pages qui suivent présentent la reproduction en facsimilé d'un texte écrit en anglais par Lucy R. Lippard, ainsi que sa traduction en polonais dont la mise en page respecte scrupuleusement celle du document original. «A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃» a été publié pour la première fois dans le catalogue de l'exposition *Information*, organisée par Kynaston McShine au Museum of Modern Art de New York du 2 juillet au 20 septembre 1970 (pp. 74-81). Ce texte a ensuite été réédité en 1971, dans *Changing: Essays in Art Criticism* (pp. 299-320), un recueil dans lequel Lucy R. Lippard a réuni quelques-uns de ses textes publiés entre 1965 et 1970. Nous remercions chaleureusement Lucy R. Lippard de nous avoir autorisés à produire ce facsimilé et sa version polonaise, ainsi que le MoMA pour nous avoir autorisés à reproduire ce texte et d'autres documents issus du catalogue de l'exposition *Information*, nécessaires à l'illustration de l'article.

FACSIMILE / FAKSYMILE

Lucy R. LIPPARD

„ABSENT EE
INFORMATION AND
OR CRITICISM”
/ „NIEO BECNE
INFORMACJE I LUB
KRZYTYKA”

Lucy R. LIPPARD
Lives in New York

A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅ I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄

A₁N₁₄D₄ O₁₅R₁₈ C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃*

ABSENCE: 1) withdrawal, nonexistence, nonresidence, nonpresence, nonattendance, disappearance, dispersion. 2) emptiness, void, vacuum, vacuity, vacancy, depletion, exhaustion, exemption, blank, clean slate, tabula rasa. 3) absentee, truant. 4) nobody, no body, nobody present, nobody on earth, not a soul, nary a soul, nobody under the sun, nary one, no one, no man, never a one.

Be absent, absent oneself, go away, stay away, keep away, keep out of the way, slip away, slip off, slip out, hold aloof, vacate. Colloq. hooky, cut, not show up, not show, French Leave, Spanish Pox, make oneself scarce. Slang, go A.W.O.L., jump, skip.

1) absent, away, missing, missing in action, lost, wanting, omitted, nowhere to be found, out of sight, gone, lacking, away from home. Absent Without Official Leave, abroad, overseas, overlooked, overseen, on vacation. Colloq. minus. 2) empty, vacant, void, vacuous, untenanted, unoccupied, uninhabited, uninhibited, tenantless, deserted, abandoned, devoid, forsaken, bare, hollow, blank, clear, dry, free from, drained. Colloq. Godforsaken.

Nowhere, elsewhere, neither here nor there, somewhere else, not here. Dial. nowheres. Without, wanting, lacking, less minus, sans.

SEE ALSO PRESENCE

*

Games are situations contrived to permit simultaneous participation of many people in some significant pattern of their own corporate lives.
1311819811212 13312218114

PART I

A. For each artist in the exhibition whose name begins with a vowel, proceed as follows: go to the Museum of Modern Art Library and look under the artist's name in the general card catalogue. From the first book or article entered under his last name (whether or not it is his own name), transcribe the 24th sentence (2+9+6+1+6+0=24). If there is nothing under that name, take the first name occurring in the catalogue that begins the same way and has the most beginning letters in common with the artist's name (e.g. for

*The following instructions were sent to Kynaston McShine in lieu of an Index to the INFORMATION catalogue, for which the necessary information did not arrive in time. When I realized it would not, I decided to substitute some absentee information arrived at by chance. I opened a paperback edition of Roget's Thesaurus to ABSENCE, hoping to get some ideas. The book had been given to me, second-hand, by a friend in December 1969; I had not opened it until this point (Wednesday, April 15, 1970, 3:30 PM, in Carboneras, Spain). When I did so, I found not only the entry above (now cut and revised) but two red tickets, unused, inscribed as follows: Museum of Modern Art, FILM RESERVATION Wednesday Afternoon 3:00 PM Showing NOT FOR SALE Keller Printing Co. New York; the numbers on them were 296160 and 296159. These tickets determined the initial framework for the following situation/text. Quotations from and debts or references to the works of the following persons are included in it: Art Workers Coalition, Gaston Bachelard, Robert Barry, Frederick Barthelme, D.E. Berlyne, Mel Bochner, John Cage, Marcel Duchamp, Dan Graham, Latvan Greene, Douglas Huebler, William James, On Kawara, Joseph Kosuth, R.D. Laing, Sol LeWitt, Marshall McLuhan, Ad Reinhardt, Saint-Beuve. L.R.L.

Barthelme: Barthelm, Barthel, Barthe, Barth, Bart, Bar, Ba, B, in that order).

For each artist in the exhibition whose name begins with a consonant, follow the same procedure taking the 32nd sentence (2+9+6+1+5+9=32) of the first book or article occurring in the most recent full volume of the Art Index. If in any case there is no text, or no 24th or 32nd sentence, reproduce in its place the 8th picture or the picture on page 8 or the picture 1/8 of the way through the reference (8=common denominator of 24/32).

B. Make an alphabetical list of these artists, each name followed by the quotation arrived at above, with full bibliographical source in parentheses after it (i.e. author, title of book, publisher, place published, date, page no.; or, in the case of an article: author, title, magazine, vol. no., date, page no.).

ACCONCI, VITO. see: ACCARDI, CARLA.

"Die erste Einzelausstellung in Deutschland findet im September 1966 in der Galerie M.E. Thelen in Essen statt."

(Galerie M.E. Thelen, Essen. Carla Accardi. [Essen, The Gallery, 1966,] p. [3].)

ANDRE, CARL.

"An astronaut who slips out of his capsule in space has lost his environment, any living organism has an environment."

(The Hague, Gemeentemuseum. Carl Andre. [The Hague, The Museum, 1969,] p. 5.)

ARMAJANI, SIAH. see: ARMAN.

"Thus, for example, round objects will by their nature make curved marks when dipped in colour and rolled across a surface."

(Jones, Peter. "Aman and the Magic Power of Objects." Art International, v. VII, no. 3, March 25, 1963, p. 41.)

ARNATT, KEITH. see: ARNATT, RAY.

"It is rather like the poet and the sunset."

(Arnatt, Ray. "A View of Opposites." Ark, no. 28, December 1960, p. 31.)

ART & PROJECT. see: ARTARIA, PAUL.

"Ein richtig gebautes Holzhaus ist im Sommer kühl, im Winter wird es rasch warm und hält auch die Wärme."

(Artaria, Paul. Schweizer Holzhäuser aus den Jahren 1920-1940. Basel, B. Wepf, 1942, p. II.)

ARTSCHWAGER, RICHARD. see: ARUP, OVE.

"In another way his achievement is built on a broad basis: he is not just an engineer, or an architect, or a contractor and constructor, but all three rolled into one."

(Arup, Ove. Foreword to Faber, Colin, Candela/The Shell Builder. New York, Reinhold, [c1968,] p. 7.)

ASKEVOLD, DAVID. see: ASKELAND, JAN.

"I Paris suget han til seg av de materiske nyvinninger de franske malerne hadde frembragt, i Tyskland synes det derimot først og fremst å være de filosofisk litterære ideene som fanget hans interesse."

(Askeland, Jan. Profiler I. Norsk Grafik... Oslo, Dreyers Forlag, [1958,] p. 8.)

ATKINSON, TERRY. see: ATKINSON, TRACY.

"A variety of this substance later became the 'celluloid' now little used but well-known to our grandfathers in forms as diverse as billiard-balls and shirt collars."

(Atkinson, Tracy. Introduction to Milwaukee, Art Center. A Plastic Presence. Milwaukee, [The Center,] 1969, p. 5.)

BAINBRIDGE, DAVID. see: BAINES, GEORGE GRENFELL.

"As primary and secondary school costs are partly met out of local authority rates, a second interest in maintaining ceiling levels is created, though it does seem that final costs which are known to the local authority are not as well known in the Ministry unless a flagrant breach occurs."

(Baines, George Grenfell. "Cost ceilings - curse or blessing?" Journal of the Royal Institute of British Architects, vol. 76, no. 4, April 1969, p. 160.)

BALDESSARI, JOHN.

See illustration.

(Baldezzari, John. "Solving Each Problem." Art News, vol. 67, no. 8, p. 7, December 1968.)

BALDWIN, MICHAEL. see: BALDWIN, ARTHUR MERVYN.

"Neben Division und Grundlastigkeit, als Prinzipien der New Sculpture, tritt damit die Gesetzmäßigkeit der 'Syntax': der Bezug zwischen den formalen Setzungen ist wichtiger als ihre monolithische Einzelpräsenz."

(Kudielka, Robert. "New English sculpture - Abschied vom Objekt." Kunstwerk, v. 22, no. 1-2, Oct.-Nov. 1968, p. 19.)

BARRIO. see: BARRIOS, GREGG.

"A menacing young bitch uses a sharp knife to cut a defenseless victim's jeans."

(Barrios, Gregg. "Naming names: the films of Carl Linder." Film Quarterly, v. 22, no. 1, Fall 1968, p. 42.)

BARRY, ROBERT.

"Also in the show will be a room filled with ultrasonic sound."

(Rose, Arthur. "Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth and Weiner." Arts, v. 43, no. 4, February 1969, p. 22.)

BARTHELME, FREDERICK. see: BARTH, BRADI.

See illustration.

(Arts, v. 43, no. 2, November 1968, p. 8.)

BECHER, BERNHARD and HILLA. see: BECHTEL, EDWIN DE TURCK.

"They illustrate."

(Bechtel, Edwin De Turck. "Illustrated books of the sixties: a reminder of a great period in illustration." Prints, v. 23, no. 3, May 1969, p. 21.)

BEUYS, JOSEPH.

"Richard Serra se souvient de Pollock, et même de Motherwell; mais où son originalité éclate, non sans quelque afféterie, c'est lorsque, adossant sur un mur neuf harnais de caoutchouc découpés en lanières aux belles inflexions décoratives, il souligne le mouvement de l'un d'entre eux d'une nonchalante arabesque de néon."

(Pierre, José. "Les grandes vacances de l'art moderne." L'Oeil, no. 173, May 1969, p. 13.)

BOCHNER, MEL. see: BOERS, DIETER.

"Die künstlerische Arbeit erweist sich am überzeugendsten dort, wo entgegen aller Irritation trotzdem eine autonome ästhetische Gestalt gefunden wird."

(Boers, Dieter. "Deutsche Kunst: eine neue Generation II." Kunstwerk, v. 22, no. 9-10, June-July 1969, p. 4.)

BOLLINGER, BILL.

"Now the dross is almost all gone, for the natural history and the techni-poetry was returned to Europe on his recent trip there."

(Brunelle, Al.). "Bill Bollinger." *Art News*, v. 67, no. 9, January 1969, p. 17.)

BROEGGER, STIG. see: BROEK, JOHANNES H. VAN DEN, AND BAKEMA, J.B.

"L'ensemble repose sur quatre piliers implantés dans une pièce d'eau."

(-----). "Pavillon Néerlandais: Van Den Broek et Bakema C. Weeber, ingénieur." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 143, April-May 1969, p. 15.)

BROWN, STANLEY. see: BROWN, BILL.

"You might just be right about the corn pone but, then, you're probably not."

(Williams, Jonathan. "Of Brown and Penland." *Craft Horizons*, v. 29, no. 3, May-June 1969, p. 47.)

BUREN, DANIEL.

"The beholder will have had no more than the illusion of communication."

(Claudio, M. "Paris commentary." *Studio*, v. 177, no. 907, January 1969, p. 47.)

BURGIN, VICTOR.

"Cage is hopeful in claiming, 'We are getting rid of ownership, substituting use'; attitudes towards materials in art are still informed largely by the laws of conspicuous consumption, and aesthetic commodity hardware continues to pile while utilitarian objects, whose beauty might once have been taken as conclusive proof of the existence of God, spill in inconceivable profusion from the cybernated cornucopias of industry."

(Burgin, Victor. "Situational aesthetics." *Studio*, no. 178, October 1969, p. 119.)

BURGY, DONALD.

"Thus the art system has maintained its vitality by constantly reaching outside of itself for data."

(Burnham, Jack. "Real time systems." *Artforum*, v. 8, no. 1, September 1969, p. 50.)

BURN, IAN and RAMSDEN, MEL. see: BURNETT, CALVIN.

"Adele Serrano, who channeled city 'Summerthing Project' funds into scaffolding, paint and fees of \$500 per mural, stresses the impact of these two artists as role-models: 'The main thing is to get the younger boys interested', she says, 'to have them see somebody as an artist who isn't feminine, who's virile and, well, strident.'"

(Kay, Jane Holtz. "Artists as social reformers." *Art in America*, v. 57, no. 1, January 1969, p. 45.)

BYARS, JAMES LEE.

"This theory diminishes the value of further verbal communication between people which presumably only distorts the reality of the original meeting."

(Barnitz, Jacqueline. "Six one word plays." *Arts*, v. 43, no. 1, Sept./Oct. 1968, p. 19.)

CARBALLA, JORGE. see: CABIANCA, VINCENZO.

"Non è quindi possibile, di fatto associare in una stessa riunione le centinaia di invenzioni feconde del mondo dell'architettura cariche spesso di indicazioni di stupendi e validi traguardi con le pochissime opere che tale validità riescono a mantenere sino al livello attuativo dopo essersi misurate e scontrate con le difficoltà del sistema."

(Cabanca, Vincenzo. "I premi nazionali e regionali IN/ARCH 1966." *Architettura*, v. 13, no. 157, November 1968, p. 499.)

COOK, CHRISTOPHER. see: COOK, BRIAN F.

"Its right arm is missing from just above the elbow, and in the left hand is an object of irregular shape that appears to be a liver."

(Cook, Brian F. "Two Etruscan bronze statuettes." *Metropolitan Museum Journal*, v. 1, 1968, p. 170.)

CUTFORTH, ROGER. see: CUTLER, ANTHONY.

"The martyr's face has ears set almost at right angles to his head, like the saint in the north soffit of the Garda arch, and the contours of his face are defined by similar contrasts between highlight and shadow."

(Cutler, Anthony. "Garda, Källunge, and the Byzantine tradition on Gotland." *The Art Bulletin*, v. 51, no. 3, September 1969, p. 258.)

DARBOVEN, HANNE. see: DARBOURNE and DARKE.

See illustration.

(-----). "Housing, Pimlico London." *Architectural Review*, v. 145, no. 866, April 1969, p. 286.)

DE MARIA, WALTER.

"They saw nature as a protective refuge against the dehumanizing industrial age."

(Shirey, David L. "Impossible art - what it is: earthworks." *Art in America*, v. 57, no. 3, May-June 1969, p. 34.)

DIBBETS, JAN.

"Vieles von dieser Gesellschafts-Anti-Form, auf der einen Seite der Hang zur Kontemplation und anderseits die von der Verherrlichung des physischen und schöpferischen Ichs getragene Aktion, ist in diese neue Kunst eingeflossen."

(Ammann, Jean-Christophe. "Schweizer Brief." *Art International*, v. 13, no. 5, May 20, 1969, p. 48.)

FERGUSON, GERALD.

"In a world of rapid change and new invention, radical departures have come to be expected."

(Ferguson, Gerald. "Jim Leedy. Anna Leonowens Gallery. Nova Scotia College of Art, February, 1969." *Artscanada*, v. XXVI, no. 2, April 1969, p. 45.)

FERRER, RAFAEL.

"The organizers of the show, Marcia Tucker and James Monte, had arranged things such that this splendid desecration was the first thing one saw upon entering the exhibition area."

(Schjeldahl, Peter. "New York letter." *Art International*, v. 13, no. 7, Sept. 1969, p. 70.)

FLANAGAN, BARRY.

"Kandinsky worked in total isolation at Neuilly, fired by the hope that he might live on into a brighter future."

(Glueck, Grace. "Open season. New York gallery notes." *Art in America*, v. 57, no. 5, Sept./Oct. 1969, p. 117.)

GROUP FRONTERA. see: FROST ASSOCIATES.

"An inventive scheme breaks out of the traditional city-block, link-fenced playground mold, and steps clustered units across the hilly, irregular terrain."

(-----). "P.S. 36 is scaled for very small pupils--and a highly urban setting." *Architectural Record*, v. 144, no. 5, Nov. 1968, p. 152.)

FULTON, HAMISH. see: FULLER, RICHARD BUCKMINSTER.

"L'intellect aussi dépend de ce principe des contraires: il aspire à la métaphysique, mais ramène le désordre à l'ordre; il développe des idées de complexité croissante, mais simplifie les moyens d'expression."

(Ryser, Judith. "RIBA '68: Londres. Remise de la médaille d'or royale d'architecture à Richard Buckminster Fuller." *Werk*, v. 55, no. 9, September 1968, p. 624.)

GILBERT and GEORGE. see: GILBERT, GERRY.

"Unidentified flying objects are unidentified falling objects."

(Gilbert, Gerry. "1000 words on Lee-Nova." *Artscanada*, v. XXVI, no. 2, April 1969, p. 15.)

GIORNO POETRY SYSTEMS.

"Reason: too much taped obscenity."

("Telephone's hot breath: poet Giorno's Dial-a-poem." *The Architectural Forum*, v. 131, no. 1, July/August 1969, p. 43 + .)

GRAHAM, DAN. see: GRAHAM, ROBERT.

"Most of them are sprawled, sound asleep, on diminutive beds."

(Graham, Robert. "In the galleries." *Arts Magazine*, v. 43, no. 7, May 1969, p. 64.)

HAACKE, HANS.

"Our age - it is one of science, mechanism, of power and death."

(Glueck, Grace. "'Tis the month before Christmas.... New York gallery notes." *Art in America*, v. 57, no. 6, Nov./Dec. 1969, p. 154.)

HABER, IRA JOEL. see: HAAS, FELIX.

"Younger architects like Rosselli, 4 (house at Lake Maggiore, 1958), Ungers, 5 (Students' Hostel at Lindenthal, near Cologne, 1958), and Chasman, 6 (model of house at Tzotla, near Tel-Aviv, 1965), build to strike hard, to shock - in short to do what the dadaists did."

(Haas, Felix. "Dada and architecture." *The Architectural Review*, v. 145, no. 866, April 1969, p. 288.)

HARDY, RANDY. see: HARDY, HUGH.

"It requires that the performer move to be understood, and it emphasizes the actions of his body."

(Hardy, Hugh. "An architecture of awareness for the performing arts." Architectural Record, v. 145, no. 3, March 1969, p. 118.)

HEIZER, MICHAEL.

"The Downs are hills covered with a natural lawn."

(Hutchinson, Peter. "Earth in upheaval. Earth works and landscapes." Arts Magazine, v. 43, no. 2, November 1969, p. 19.)

HOLLEIN, HANS.

See illustration.

(L'Architecture d'Aujourd'hui, no. 140, October 1968, p. xxiii.)

HUEBLER, DOUGLAS.

"Barry."

(Rose, Arthur R. "Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner." Arts Magazine, v. 43, no. 4, February 1969, p. 22.)

HUOT, ROBERT.

"Stella, Noland, & Olitski' sounds like the name of a slightly seedy law firm but is, of course, the still-reigning triumvirate of what Clement Greenberg dubbed Post-Painterly Abstraction."

(Schjeldahl, Peter. "New York letter." Art International, v. 13, no. 6, Summer 1969, p. 64.)

HUTCHINSON, PETER.

"The Downs are hills covered with a natural lawn."

(Hutchinson, Peter. "Earth in upheaval. Earth works and landscapes." Arts Magazine, v. 43, no. 2, November 1969, p. 19.)

JARDEN, RICHARDS. see: JARAY, TESS.

"The observer can detect the subliminally enclosed nature of the work only by productively associating in the artistic process."

(Kudielka, Robert. "Tess Jaray: New paintings." Art International, v. 13, no. 6, Summer 1969, p. 41.)

KALTENBACH, STEPHEN.

"In another work, he seems to prop a lead picture rectangle against the wall by means of a pipe wedged diagonally from the floor."

(Kozloff, Max. "9 in a warehouse. An attack on the status of the object." Artforum, v. 7, no. 6, February 1969, p. 41.)

KAWARA, ON. see: KAWASHIMA.

"These are subtle and intense paintings that somehow achieve serenity and energy at the same time."

(Reviews and previews, Art News, v. 68, no. 6, October 1969, p. 13.)

KOSUTH, JOSEPH.

"Barry."

(Rose, Arthur R. "Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner." Arts Magazine, v. 43, no. 4, February 1969, p. 22.)

KOZLOV, CHRISTINE. see: KOZLOFF, MAX.

"As for those spectators who have preferred the beauty of that splendid car, the Bugatti Royale, to any of the mere works of art in the show, this is as literalistic a mistake as preferring a beautiful woman to the incomparably different beauty of the object which is her portrait."

(Kozloff, Max. "...art negotiates with the machine as the central and most unavoidable presence of its time." Artforum, v. 7, no. 6, February 1969, p. 23.)

LATHAM, JOHN.

See illustration.

(Harrison, Charles. "Against precedents." Studio International, v. 178, no. 914, September 1969, p. 90.)

LE VA, BARRY.

"By spring, there were only a few stakes with bags of hardened grey powder and a few thin crusts of cement to remind us of the distribution."

(Rosing, Larry. "Barry Le Va and the non-descript distribution." Art News, v. 68, September 1969, p. 52.)

LEWITT, SOL.

"Nevertheless, his paintings and drawings can easily be broken down to their art-historical components - Art Nouveau, Surrealism, and Infamul."

(Sommer, Ed. "Prospect 68 and Kunstmarkt 68." Art International, v. 13, no. 2, February 20, 1969, p. 32.)

LONG, RICHARD. see: LONGHI, PIETRO.

"Later, with the exception of L'Elefante (Salom Collection), an animal which had been seen in Venice in 1774, the Contadini Che Giocono A Carte of 1775 (Paulucci Collection), the mention of a Confessione exhibited at the Fiera della Senna by Longhi in 1779, the only references are to portraits."

(Cailleur, Jean. "The literature of art: The art of Pietro Longhi." Burlington Magazine, v. III, no. 798, September 1969, p. 567-568.)

McLEAN, BRUCE.

"The sculpture department at St. Martin's has never accepted a status quo; deep commitment to the possibilities of sculpture and to the need for development has ensured a constant questioning of ideas which are in danger of hardening into attitudes."

(Harrison, C. "Some recent sculpture in Britain." Studio, no. 177, January 1969, p. 27.)

MEIRELLES, CILDO. see: MEISEL, ALAN R.

"Surely there is no other place in the U.S. with as many shops selling local crafts as Santa Fe, and time was available for browsing and purchasing Indian rugs, jewelry, pottery, basketry, and kachina dolls."

(Meisel, Alan R. "U.S.A.: focus on Albuquerque." Craft Horizons, no. 29, September 1969, p. 47.)

MINUJIN, MARTA.

"And when the object is precious, ownership becomes a responsibility that is more important than the experience of the object."

(Margolis, J.S. "TV - the new medium." Art in America, no. 57, September 1969, p. 50.)

MORRIS, ROBERT.

"One of Edward Kienholz's Tableaus entitled 'After the Ball' contains the following first-novel prose: 'In the kitchen, sitting at a table, under an unshaded light bulb is the father, tired, rigid, menacing.'"

(Plagens, P. "557.087 at the Seattle Art Museum." Artforum, no. 8, November 1969, p. 66.)

NAUMAN, BRUCE.

"X's legacy to posterity will consist largely of some legends, a mass of photographic documentation, a few items little more than souvenirs, and a handful of traumatized first-class critical minds."

(Schjeldahl, P. "Anti-illusion: procedures/material." Art International, no. 13, September 1969, p. 70.)

NEW YORK GRAPHIC STUDIO WORKSHOP. see: GRAPHICS, STUDIOGRAPHIC.

"In principle, no doubt, purpose and beauty walk hand in hand."

(Banks, C. and J. Miles. Studio, no. 175, April 1968, p. 215.)

NEWSPAPER. see: NEWMAN, ROBERT.

"In fact, these prints were neckties, works of art staking out a strong position in still rather alien territory."

(Newman, Robert. "Exhibition at Gain Ground Gallery." Art News, no. 67, September 1969, p. 18.)

GROUP OHO. see: OHQUIST, JOHANNES.

Er malt die 'Alte Frau mit dem Korb' (Bild S. 50), den Fischer 'Auf dem Meere' (Bild S. 52), die grosse Kinderszene 'Im Luxembourggarten' (Bild S. 51) und die 'Bauerinnen vor der Kirchhofmauer in Ruokolahti' (Bild S. 54) mit einer Leuchtkraft der Farbe und einer Schärfe der Charakteristik, die damals verblüffend wirkten."

(Ohquist, Johannes. Neuere Bildende Kunst in Finnland. Helsingfors, Akademische Buchhandlung, 1930, p. 3.)

OTICICA, HELIO. see: OKA, HIDEYUKI.

"This is indeed regrettable, for it seems to me that we are thereby losing one of the simpler amenities of life, but I see no way of reversing the trend without a deliberate effort to preserve what now amounts to a dying art."

(Oka, Hideyuki. How to Wrap Five Eggs. Japanese Design in Traditional Packaging. New York, Harper & Row, c1967, p. 10.)

ONO, YOKO.

"Place the canvas where the west light comes in."

(Cox, Anthony. "Instructive Auto-Destruction." Art and Artists, vol. 1, no. 5, August 1966, p. 17.)

OPPENHEIM, DENNIS. see: OPPENHEIM, MERET.

"Meret Oppenheim. T.V. Form med hjalm. Gipsrelief. 1954."

(Thollander, Leif. "Meret Oppenheim." *KONSTrevy*, vol. XXXVI, no. 2, March-April 1960, p. 77.)

PANAMARENKO.

"The spacecraft would continue in flight for four years or be stopped in several hours; thus even the exploration of certain stars would become a possibility."

(Exhibition at Gibson Gallery. *Arts*, no. 43, May 1969, p. 67.)

PAOLINI, GIULIO. see: PAOLO DI GIOVANNI FEI.

"In both these paintings the Virgin is frontal, an unusually severe pose when one recalls the numerous Trecento Sienese paintings in which the Madonna fondly and wistfully inclines her head toward the Child."

(Mallory, M. "Last Madonna del Latte by Ambrogio Lorenzetti." *Art Bulletin*, no. 51, March 1969, p. 42.)

PECHTER, PAUL. see: PECHSTEIN, MAX.

"It's a Hopper," Hirshhorn said."

(Jacobs, J. "Collector: Joseph H. Hirshhorn." *Art in America*, no. 57, July 1969, p. 69.)

PENONE, GIUSEPPE. see: PENNI, LUCA.

"Dans un milieu extrêmement fécond où l'on voit plusieurs graveurs travailler de manière très voisines, les chances d'erreur sont élevées."

(Zerner, H. "Les eaux-fortes de Jean Milgrom." *L'Œil*, no. 171, March 1969, p. 9.)

PIPER, ADRIAN. see: PIPER, DAVID WARREN.

"Since World War II, demand for handicrafts has been given a new lease on life."

(Piper, David Warren. "Canada: dimensions 1969." *Craft Horizons*, no. 29, September 1969, p. 71.)

PISTOLETTO, MICHELANGELO.

"Any other choice would have been as good or bad; 'not to sow at all does not solve anything either, and besides, Engels likes sowing.'"

(Blok, C. "Letter from Holland." *Art International*, no. 13, May 1969, p. 51.)

PRINI, EMILIO.

"Se, infatti, alcune di queste operazioni (come quelle di Zorio, di Anselmo, di Merz, di Pistoletto) riescono o sono riuscite, altrettanto non si può dire per molte altre."

(Dorfler, G. "Arte concettuale o arte povera?" *Art International*, no. 13, March 1969, p. 37.)

PUENTE, ALEJANDRO.

"Sobre una mesa de enorme tamaño, colocó una serie de espejos rectangulares, pertenecientes a celdas penitenciarias."

(Whitelaw, G. "Carta de Buenos Aires." *Art International*, no. 13, May 1969, p. 28.)

RAETZ, MARKUS.

"Vielles von dieser Gesellschafts-Anti-Form, auf der einen Seite der Hang zur Kontemplation und andererseits die von der Verherrlichung des physischen und schöpferischen Ichs getragene Aktion, ist in diese neue Kunst eingeflossen."

(Ammann, J.C. "Schweizer brief." *Art International*, no. 13, May 1969, p. 48.)

RAINER, YVONNE. see: RAINER, ARNULF.

See illustration.

(Sottriffer, K. "Ausstellung, Museum des 20. Jahrhunderts." *Kunstwerk*, no. 22, February 1969, p. 8.)

RINKE, KLAUS.

"Its 'art' is depersonalized calculable, multiplyable, transformable, very close to industrial design, a grammar of form that can be technologically applied towards shaping one's environment."

(Bonin, W. von. "Baden-Baden: a new method of exhibiting." *Arts*, no. 44, September 1969, p. 53.)

RUSCHA, EDWARD.

See illustration.

(*Art News*, No. 68, October 1969, p. 9.)

SANEJOUAND, J.M. see: SANDLE, MICHAEL.

"In der Referenz von Philipp King (geb. 1934) aber ist man sich allgemein einig: ob bereits bürgerlich die bekannten Lehnformen ('L-shapes') seinen Einfluss ausweisen, wie bei Tony Benjamin und Derrick Woodham, oder eine prinzipielle Gemeinsamkeit vorliegt (Evans, Hall) - die Renaissance der grundlastigen Plastik durch King ist die wirkungsträchtigste Tat in der Geschichte dieser Bewegung gewesen."

(Kudielka, R. "New English sculpture, Abschied vom Objekt." *Kunstwerk*, no. 22, October 1968, p. 19.)

SLADDEN, RICHARD. see: SLADE, ROY.

"Many salaries are low, particularly outside richer universities."

(Slade, R. "Up the American vanishing point." *Studio*, no. 176, November 1968, p. 174.)

SMITHSON, ROBERT.

"The thousand-square-foot expanse was 'salt of the earth' triumphing over the new technologies."

("Earthworks." *Art in America*, no. 57, May 1969, p. 34.)

SONNIER, KEITH.

"As had been the case with each successive wave of new sensibility, especially since the triumph of Rauschenberg in 1963, the more daring German dealers have endorsed young American artists by creating platforms for them, often long before their being widely shown in this country."

(Pincus-Witten, Robert. "Keith Sonnier." *Artforum*, v. VIII, no. 2, October 1969, p. 40.)

SOTTASS, ETTORE, JR. see: SOTO, JESUS RAPHAEL.

"Its ceaseless visual whirling concentrates the mind and eye in a curious way."

(Peppiatt, Michael. "Paris Letter." *Art International*, v. 13, no. 7, September 1969, p. 75.)

THYGESEN, ERIK. see: THORNTON, RICHARDS.

"He also learns the 51 katakana and 51 hiragana characters, plus the 26 Roman letters and the Arabic numbers."

(Thornton, Richard S. "Japanese Design Education." *Graphis*, v. 24, no. 138/139, 1968, p. 320.)

VAN SAUN, JOHN.

"A good glass of beer is better than a good piece of sculpture."

(Sharp, Willoughby. "Place and Process." *Artforum*, v. 8, no. 3, November 1969, p. 48.)

VAZ, GUILHERME MAGALHÃES. see: VASS, GENE.

"but the principal motifs were geometric circles and squares."

(Mellow, James R. "New York Letter." *Art International*, v. 13, no. 2, February 20, 1969, p. 46.)

VENET, BERNAR. see: VENETIEN, JEAN.

"Wang, a Zen calligrapher and teacher at the University of Massachusetts, uses tongue-in-cheek titles to underscore this disparity."

("Reviews and Previews." *Art News*, v. 68, no. 1, March 1969, p. 71.)

WALL, JEFFREY. see: WALLACH, ALAN.

"It was this dialectic between theory and first-hand experience that drove his art forward."

(Wallach, Alan. "Thomas Cole." *Artforum*, v. 8, no. 2, October 1969, p. 47.)

WEINER, LAWRENCE.

"WEINER. Materials."

(Rose, Arthur R. "Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner." *Arts Magazine*, v. 43, no. 4, February 1969, p. 23.)

WILSON, IAN. see: WILSON, WILLIAM.

"If at any point a Kienholz is resold or given away for tax deduction, a percentage of the then current market value of the piece reverts to the artist or his heirs."

(Wilson, William, with Peter Selz. "Los Angeles--A View from the Studios." *Art in America*, v. 57, no. 6, November-December 1969, p. 146.)

ADDENDA

BRECHT, GEORGE. see BREEZE, CLAUDE.

"Breeze's heartless examination of the conflict between the sexes is forcefully scientific, actual, physical."

(Simmins, Richard, "Claude Breeze: Recent Paintings and Drawings," *ArtsCanada*, v. XXVI, no. 128/129, February 1969, p.37.)

D'ALESSIO, CARLOS. see DALEY, WILLIAM.

"These are not cups as such but are about cups: the spirit of cups, cups reincarnated, cups purified by removal of function."

(---, "Exhibitions," *Craft Horizons*, v. XXIX, no. 2, Mar./Apr. 1969, p.43.)

LIPPARD, LUCY.

"Perhaps there is some not merely personal significance in the fact that they all deal with landscape or with implications of an extensive space."

(Lippard, Lucy, "Notes in Review of Canadian Artists '68," *ArtsCanada*, v. XXVI, no. 128/129, February 1969, p. 25.)

N.E. THING CO. see: NEUBURG, HANS.

"The world's first great poster museum in the Polish capital bears witness to this fact."

(Neuburg, Hans, "Second International Poster Biennale in Warsaw," *Graphis*, v. 24, no. 137, 1968, p. 242.)

McSHINE, KYNASTON. see MAC TAGGART, WILLIAM.

"These portraits are really the beginning of his emergence from the cave."

(---, "Recent Museum Acquisitions," *The Burlington Magazine*, v. CXI, no. 790, January 1969, p.32.)

PART II

A. If it is true that the artist possesses the means of anticipating and avoiding the consequences of technological trauma, what then are we to think of the world and bureaucracy of "art appreciation"? Would it not seem suddenly to be a conspiracy to make the artist a frill, a fribble, or a Milton?

13312218114 171914

...The logic of the photograph is neither verbal nor syntactical, a condition which renders literary culture quite helpless to cope with the photograph....For most people, their own ego image seems to have been typographically conditioned, so that the electric age with its return to inclusive experience threatens their idea of self.

9294

For art as either action or idea, memory, or the absorption of some referent to an art work or an art idea into the observer's consciousness, is instrumental. By memory, I mean less the retentive, the fact-storage faculty, than the associative faculty. From the arts we are learning to make connections, jumps, through cues and clues that come to us in fragments.

1212022114 71855145

It is not so much for you, my friend, who never saw this place, and had you visited it, could not now feel the impressions and colors I feel, that I have gone over it in such detail, for which I must excuse myself. Nor should you try to see it as a result of what I have said; let the image float inside you; pass lightly; the slightest idea of it will suffice for you.

19191420-2521225

A good third of our psychic life consists of these rapid premonitory perspective views of schemes of thought not yet articulate.

23912129113 10113519

Philosophy makes us ripen quickly, and crystallizes us in a state of maturity. How, then, without 'dephilosophizing' ourselves, may we hope to experience new images, shocks which are always the phenomena of youthful being?

7119201514 21385121184

Fragmentation can be a highly effective artistic or critical approach to much new art. It is closer to direct communication than the traditionally unified or literary approach, in which all sorts of superfluous transitional materials are introduced. Interpretation, analysis, anecdote, judgment, tend to clog the processes of mental or physiological reaction with irrelevant information, rather than allowing a direct response to the basic information.

71855145, 1516. 3920

We think we want creative children, but what do we want them to create?

18.4. 1219147

No one will take No for an answer.

14 1159148118420

Chance brings us closer to nature in her manner of operation.

1015814 3175

It is, in fact, quite possible that before the next one hundred years are up our thought processes will have led to our extinction, in a way that would be quite impossible for lower animals that are incapable of thinking.

4.5. 25181225145

B. Provide errata sheets in the exhibition space where visitors can correct any inaccurate information, spelling, etc. in the material on view or in the catalogue. Edit out facetious comments and publish as a review of the exhibition in an art magazine.

*

Emile Durkheim long ago expressed the idea that the specialized task always escaped the action of the social conscience.

13312218114 171914

PART III

A. Match the name of each artist in the exhibition who is or will be in New York or environs with that of a Trustee of the Museum of Modern Art whose last name begins with the same letter (use procedure similar to that in Part I/A, going to the next letter in the alphabet if still incomplete); ask each trustee to spend at least 8 hours talking to that artist about art, artist's rights, the relationship of the museum to society at large, or any other subject agreed upon by the two of them. This should be executed within 6 months of the opening of the exhibition and can be applied to foreign artists if individual travel plans are known far enough in advance.

B. On the first afternoon after the opening of the exhibition (preferably a Wednesday) that this is statistically possible, give the holders of film tickets numbered 296160 and 296159 lifetime free-admission passes to the Museum (valid any day of the week). If the holder is Black, Puerto Rican, Female, or a working artist without a gallery affiliation, give him/her in addition a free xerox copy of any piece or pieces in the INFORMATION exhibition utilizing Roget's Thesaurus; if there aren't any, or if the artist refuses, give a free copy of the catalogue of the Museum's permanent collection.

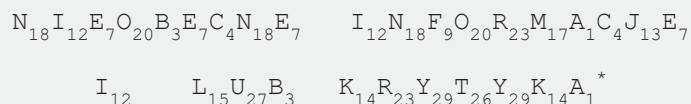
C. Show no films glorifying war.

Ask the American artists in the exhibition to join those willing on the Museum staff in compiling and signing a letter that states the necessity to go A.W.O.L. from the unconstitutional war in Vietnam and Cambodia; send it to 592,319 (296160+296159) men at armed forces based in each state of the USA. (If this is impossible, to 56 major newspapers.)

D. Purchase one work by those artists in the exhibition whose names appear first, second, fifth, sixth, ninth, nineteenth, and sixtieth (if it goes that far) in the alphabetical list of exhibitors; donate one each to seven (or six) independent museums all over the world which are located in low-income areas, outside of major cities.

E. Xerox and publish as an insert to the catalogue of the INFORMATION exhibition, all available information on any extant proposed reforms concerning artist's rights, such as rental fees, contracts, profit-sharing, artists' control over works sold, shown, etc.

Lucy R. Lippard,
zamieszkała w Nowym Jorku



NIEOBECNOŚĆ: 1)nieuczestniczenie, nieistnienie, niewystępowanie, niestawienie się, nieuczęszczanie, zniknięcie, rozproszenie. 2) pustka, niebyt, próżnia, wakuum, wakat, opustoszenie, wyczerpanie, wyczyszczenie, pustka, tabula rasa. 3)absencja, wagary. 4)nikt, ani jeden, żaden, nikt obecny, nikt na świecie, nie ma żywej duszy, nikogo, nikt pod słońcem, żaden człowiek.

Być nieobecnym,odejść, ustąpić z pola,nie wchodzić w drogę, pozostawać w oddali, trzymać dystans, wyslizgnąć się, uniknąć, usunąć się, ustąpić pola. Pot. wagarować, ulotnić się, wyjść po angielsku, zrobić odwrót, pokazać plecy. Slang, dać nogę, nawiać, prysnąć, urwać się, dać drapak.

1)nieobecny, daleki, zaginiony, zaginiony w akcji, przepadły, utracony, poszukiwany, zagubiony, zabłąkany, pominięty, niewidoczny, brakujący, poza domem. Nieobecny bez usprawiedliwienia, za granicą, poza zasięgiem, nieosiągalny, na urlopie. Pot. zguba. 2)pusty, opustoszały, zwolniony, pustostan, niezamieszkały, porzucony, osamotniony, wyludniony,próżny, niezagospodarowany, zapomniany, samotny, ogołocony. Pot. zapomniany przez Boga i ludzi.

Nigdzie, gdzie indziej, ni tu ni tam, nie tutaj, w żadnym miejscu. Dial. nika, nikaj
ZOBACZ TAKŻE: OBECNOŚĆ

*

Gry to sytuacje stworzone, aby pozwolić na jednoczesne uczestnictwo wielu osób w pewnej istotnej sekwencji wspólnej ich życiom.
1311819811212 13312218114

CZĘŚĆ I

A. Dla każdego artysty biorącego udział w wystawie, którego nazwisko zaczyna się na samogłoskę, postępuj następująco: idź do biblioteki Museum of Modern Art i znajdź w katalogu ogólnym danego artystę. Z pierwszej napotkanej książki bądź artykułu umieszczonego pod jego nazwiskiem (niezależnie, czy jest ono jego własnym), przepis dwudzieste czwarte zdanie (2+9+6+1+6+0=24). Jeśli żaden tekst nie figuruje pod tym nazwiskiem, wybierz kolejne, zaczynające się w ten sam sposób, czyli ma największą liczbę początkowych liter wspólnych z poszukiwanym nazwiskiem artysty (np. dla Barthleme: Barthelm, Barthel, Barthe, Barth, Bart, Bar, Ba, B, w takim porządku).

Dla każdego artysty biorącego udział w wystawie, którego nazwisko zaczyna się na spółgłoskę, powtórz procedurę, biorąc trzydzieste drugie zdanie (2+9+6+1+5+9=32) z pierwszej napotkanej książki bądź artykułu znalezionego w najnowszym pełnym wydaniu

*Poniższe instrukcje zostały wysłane do Kynastona McShine'a w miejsce Indexu do katalogu INFORMATION [INFORMACJE], do którego niezbędne informacje nie dotarły na czas. Gdy zdałam sobie sprawę, że tak właśnie będzie postanowiłam zastąpić nieobecne informacje innymi, napotkanymi na drodze przypadku. Otworzyłam Thesaurus Rogeta, wydanie w miękkiej oprawie, na słowie NIEOBECNOŚĆ - z nadzieją na inspirację. Książka ta, używana, została mi подарowana przez przyjaciela w grudniu 1969; nie otworzyłam jej aż do tego momentu (środa, 15. kwietnia, 1970, 15:30, Carboneras, Hiszpania). Gdy to robiłam, znalazłam nie tylko powyższy wpis (tu skrócony, zredagowany), lecz również dwa czerwone bilety, nieużywane, opisane następująco: Museum of Modern Art, REZERWACJA NA PROJEKCJĘ FILMOWĄ środa o godz. 15:00 BILET NIE NA SPRZEDAŻ Keller Printing Co. Nowy Jork; numery biletów to 296160 i 296159. Zdeterminowały one początkowe założenia tej sytuacji/tekstu. Umieściłam w nim cytaty, zapożyczenia oraz odniesienia do prac następujących osób: Art Workers Coalition, Gaston Bachelard, Robert Barry, Frederic Bartheleme, D.E. Berlyne, Mel Bochner, John Cage, Marcel Duchamp, Dan Graham, Latvan Greene, Douglas Huebler, William James, On Kawara, Joseph Kosuth, R.D. Laing, Sol LeWitt, Marshall McLuhan, Ad Reinhardt, Saint-Beuve. L.R.L.

Art Index. Jeśli w jakimś wypadku nie ma tekstu, bądź nie ma dwudziestego czwartego lub trzydziestego drugiego zdania, zreprodukujej w jego miejsce ósmą ilustrację, lub ilustrację na str. 8, lub ilustrację znajdującą się w 1/8 spisu ilustracji (8=wspólny dzielnik 24/32).

B. Sporządź listę tych artystów w porządku alfabetycznym, pod każdym nazwiskiem umieszczając cytaty otrzymane w sposób opisany powyżej, z pełną notą bibliograficzną w nawiasach (tj. autor, tytuł książki, wydawca, miejsce wydania, data, nr strony; lub, w przypadku artykułu: autor, tytuł, czasopismo, nr zeszytu, data, nr strony).

ACCONCI, VITO. zob. ACCARDI, CARLA.

"Pierwsza wystawa w Niemczech odbyła się we wrześniu 1966, w Galerie M.E. Thelen, Essen."
(Galerie M.E. Thelen, Essen. Carla Accardi. [Essen, The Gallery, 1966,] s.3.)

ANDRE, CARL.

"Astronauta, który wypadł z kapsuły w kosmosie, stracił swoje środowisko; każdy żywy organizm ma jakieś środowisko życia."
(The Hague Geementmuseum. Carl Andre [The Hague, The Museum, 1969,] s.5.)

ARMAJANI, SIAH. zob. ARMAN.

"Przeto okragłe przedmioty, na przykład, gdy umoczone w farbie i turlane po płaszczyźnie, z natury swojej będą kreślić ślad zakrzywiony."
(Jones, Peter. "Arman and the Magic Power of Objects." Art International, t.VII, nr 3, March 25, 1963, s.41.)

ARNATT, KEITH. zob. ARNATT, RAY.

"To raczej jak poeta i zachód słońca."
(Arnatt, Ray. "A View of Opposites." Ark, nr 28, December 1960, s.31.)

ART & PROJECT. zob. ARTARIA, PAUL.

"Dobrze wybudowany dom z drewna jest chłodny latem, zimą zaś szybko się nagrzewa zatrzymując ciepło."
(Artaria, Paul. SchweizerHolzhäuserausdemJahren 1920-1940. Basel, B. Wepf, 1942, s.II.)

ARTSCHWAGER, RICHARD. zob. ARUP, OVE.

"Inaczej mówiąc, podstawa jego osiągnięć jest solidna: nie jest tylko inżynierem lub architektem, czy konstruktorem lub wykonawcą; lecz wszystkim tym na raz."
(Arup, Ove. Foreword to Faber, Colin, Candela/The Shell Builder. New York, Reinhold, [c.1968] s.7.)

ASKEVOLD, DAVID. zob. ASKELAND, JAN.

"W Paryżu przyciągało go odkrywcze malarstwo Francuzów, lecz w Niemczech to przede wszystkim filozoficzno-literackie idee zdobyły jego zainteresowanie."
(Askeland, Jan. Profilen I. NorskGrafikk. Oslo, DreyersForlag, [1958,] s.8.)

ATKINSON, TERRY. zob. ATKINSON, TRACY.

"Odmiana tej substancji potem znana jako 'celuloid' - obecnie niemal nieużywany, lecz dobrze znany naszym babciom w formach tak różnorodnych jak kule bilardowe, czy kołnierzyki koszulowe."
(Atkinson, Tracy. Introduction to Milwaukee, Art Center. A Plastic Presence. Milwaukee, [The Center,] 1969, s.5.)

BAINBRIDGE, DAVID. zob. BAINES, GEORGE GRENFELL

"Jako że koszty szkół podstawowych i średnich są po części pokrywane przez lokalne władze, tworzy się powód dla utrzymania poziomów granicznych, choć ostateczne koszty znane samorządom, nie są znane Ministerstwu; co dzieje się dopiero w wypadku malwersacji."
(Baines, George Grenfell. "Cost Ceilings - curse or Blessing?" Journal of the Royal Institute of Architects, t.76, nr 4, April 1969, s.160.)

BALDESSARI, JOHN.

Zob. ilustracja.
(Baldessari, John. "Solving Each Problem". Art News, t.68, nr 8, 7 December 1968.)

BALDWIN, MICHAEL. zob. BALDWIN, ARTHUR MERVYN.

"Za zróżnicowaniem oraz ciążeniem ku ziemi, swoistymi dla New Sculpture, idzie jeszcze 'składnia': relacje w układzie form są istotniejsze niż monolityczna obecność każdej z osobna."
(Kudielka, Robert. "New English Sculpture - AbshiedvomObjekt." Kunstwerk, t.22, nr 1-2, Oct.-Not. 1968, s.19.)

BARRIO zob. BARRIOS, GREGG.

"Złowroga, małoletnia zdziwa używa ostrego noża, by pociąć jeansy swej bezbronnej ofiary."
(Barrios, Gregg. "Naming names: the films of Carl Linder." Films Quarterly, t.22, nr 1, Fall 1969, s.22.)

BARRY, ROBERT.

"W ramach wystawy znajdzie się też pomieszczenie ultradźwiękowe."
(Rose, Arthur. "Four Interviews with Barry, Heubler, Kosuth and Weiner." Arts, t.43, nr 4, February 1969, s.22.)

BARTHELEME, FREDERICK. zob. BARTH, BRADI.

Zob. ilustracja.
(Galerie M.E. Thelen, Essen. Carla Accardi. [Essen, The Gallery, 1966,] s.3.)

BECHER, BERNHARD and HILLA. zob. BECHTEL, EDWIN DE TRUCK.

"Przedstawiają."
(Bechtel, Edwin De Truck. "Illustrated books of the sixties: a remainder of a great period in illustration." Print, t.23, nr 3, May 1969, s.21.)

BEUYS, JOSEPH.

"Richard Serra przypomina Pollocka, jak i Matherwella; lecz jego oryginalność wyraża się, nie bez pewnej maniery, gdy przymocowawszy do ściany dziewięć gumowych rogów, wycina w nich pasma, piękne dekoracyjne zakończenia, podkreślając ruch wzajemnego przenikania nonszalancką arabeską w świetle neonu."
(Pierre, José. "Les grandesvacances da l'art modern." L'Oleil, nr 173, May 1969, s.13.)

BOCHNER, MEL. zob. BOERS, DIETER.

"Praca artystyczne okazuje się najbardziej przekonująca, gdy pomimo poirytowania udaje się odnaleźć estetyczną formę."
(Boers, Dieter. "Deutsche Kunst: eineneue Generation II". Kunstwerk, t.22, nr 9-10, June-July 1969, s.4.)

LIPPARD

BOLLINGER, BILL.

"Teraz, gruzu już prawie nie ma, ponieważ historia naturalna i technii-poezja zostały przywrócone Europie podczas jego ostatniej podróży tam"
(B[runelle], A[I], "Bill Bollinger." Art News, t. 67, nr 9, January 1969, s. 17.)

BROEGGER, STIG. zob. BROEK, JOHANNES H. VAN DEN, ANDBAKEMA, J.B.

"Grupa spoczywa na czterech filarach umieszczonych w stawie."
(-----, "Pavilion Néerlandais: Van Den BroeketBakema C. Weeber, ingénieur." L'Architecture d' Aujourdhui nr 143, April-May 1969, s. 15.)

BROWN, STANLEY. zob. BROWN BILL

"Można mieć rację co do placka kukurydzianego, ale właściwie, raczej nie."
(Williams, Jonathan. "Of Brown and Penland." Craft Horizons, t. 29, nr 3, May- June 1969, s. 47.)

BUREN, DANIEL.

"Widz pozostanie z niczym poza doświadczoną iluzją komunikacji."
(Claura, M. "Paris commentary." Studio, t. 177, nr 907, January 1969, s. 47.)

BURGIN, VICTOR.

"Mówiąc, że 'pozbywamy się własności na rzecz użyteczność'i,³ Cage wyraża czcze nadzieje; podejście do materiału jest wciąż warunkowane głównie prawami konsumpcji, a w domach piętrzą się estetyczne sprząty; podczas gdy te użyteczne, których piękno niegdyś może było uważane za dowód na istnienie Boga, rozproszone jest wśród przepychu cybernetycznej obfitości przemysłu."
(Burgin, Victor. "Situational aesthetics." Studio, nr 178, October 1969, s. 119.)

BURGY, DONALD.

"A więc system sztuki zachował swoją vitalność poprzez ciągłe czerpanie informacji spoza swoich granic."
(Burnham, Jack. "Real time systems." Artforum, t. 8, nr I, September 1969, s. 50.)

BURN, IAN and RAMSDEN, MEL. zob. BURNETT, CALVIN.

"Adele Serronde, która użyła miejskich środków w ramach 'Summerthing Project' na rusztowania, farby i honoraria - \$500 za mural, podkreśla społeczną rolę tych artystów: 'Chodzi o to, by zainteresować młodych chłopców', mówi, 'by zobaczyli artystów męskich i, cóż, wyrazistych, nie zniewieściałych.'"
(Kay, Jane Holtz. "Artists as social reformers." Art in America, t. 57, nr I, January 1969, s. 45.)

BYARS, JAMES LEE.

"Ta teoria umniejsza znaczeniu komunikacji werbalnej między ludźmi, która rzekomo tylko zaburza realność właściwego spotkania."
(Barnitz, Jacqueline. "Six one word plays." Arts, t. 43, nr I, Sept. /Oct. 1968, s. 19.)

CARBALLA, JORGE. zob. CABIANCA, VINCENZO.

"Nie da się przecież podczas jednego spotkania podsumować stuleci wynalazków świata architektury, stanowiących o pięknie i funkcjonalności, dla porównania z niewieloma realizacjami, którym udało się te wartości zachować, w zderzeniu z normami systemu i trudnościami na poziomie implementacji."
(Cabianca, Vincenzo. "I preminazionali e regional! IN/ ARCH 1966." Architettura, t. 13, nr 157, November 1968, s. 499.)

COOK, CHRISTOPHER. zob. COOK, BRIAN F.

"Jego prawe przedramię urwane jest tuż nad łokciem, zaś w lewej dłoni trzyma przedmiot o nieregularnym kształcie przypominającym wątrobę."
(Cook, Brian F. "Two Etruscan bronze statuettes." Metropolitan Museum Journal, t. I, 1968, s. 170.)

CUTFORTH, ROGER. zob. CUTLER, ANTHONY.

"Twarz męczennika ma uszy usytuowane niemal pod dobrym kątem w stosunku do głowy, tak jak święty w północnej nawie katedry w Gardzie, a kontury jego twarzy wyznaczają podobne kontrasty światła i cienia."
(Cutler, Anthony. "Garda, Kallunge, and the Byzantine tradition onGotland." The Art Bulletin, t. 51, nr 3, September 1969, s. 258.)

DARBOVEN, HANNE. zob. DARBOURNE and DARKE

Zob. ilustracja.
(-----, "Housing, Pimlico London." Architectural Review, t. 145, nr 866, April 1969, s. 286.)

DE MARIA, WALTER.

"Uważali naturę za schronienie w ucieczce od odczłowieczającej ery przemysłu."
(Shirey, David L. "Impossible art - what it is: earthworks." Art in America, t. 57, nr 3, May- June 1969, s. 34.)

DIBBETS, JAN.

"Spora część tej społecznej antyformy - z jednej strony, dążącej ku kontemplacyjności, z drugiej zaś, ku gloryfikacji fizycznego i artystycznego ego oraz wynikających z nich akcji; dostało się w nurt nowej sztuki."
(Ammann, Jean-Christophe. "SchweizerBrief . " Art International, t. 13, nr 5, May 20, 1969, s. 48.)

FERGUSON, GERALD.

"W świecie szybkich zmian i nowych wynalazków radykalne odejścia stały się oczekiwane."
(Ferguson, Gerald. "Jim Leedy. Anna Leonowens Gallery. Nova Scotia College of Art, February, 1969." Artscanada, t. XXVI, nr 2, April 1969, s. 45.)

FERRER, RAFAEL.

"Organizatorzy wystawy Marcia Tucker i James Monte zaaranżowali wystawę w taki sposób, aby ta doniosła profanacja była pierwszym co widzimy wchodząc."
(Schjeldahl, Peter. "New York letter." Art International, t. 13, nr 7, Sept. 1969, s. 70.)

FLANAGAN, BARRY.

"Kandinsky pracował w totalnym odosobnieniu w Neuilly, napędzany nadzieją, że może dożyje jaśniejszej przyszłości."
(Glueck, Grace. "Open season. New York gallery notes." Art in America, t. 57, nr 5, Sept. /Oct. 1969, s. 117.)

GROUP FRONTERA. zob. FROST ASSOCIATES.

"Innowacyjny projekt wyłamuje się ze schematu tradycyjnego blokowiska, ogrodzonego siatka placu zabaw i schodków rozsianych po nierównym terenie."
(-----, "S.S. 36 is scaled for very small pupils -and a highly urban setting." Architectural Record, t. 144, nr 5, Not. 1968, s. 152.)

FULTON, HAMISH. zob. FULTER, RICHARD BUCKMINSTER.

"Intelekt także działa tu na zasadzie przeciwności: aspiruje do metafizycznego, lecz wprowadza porządek w miejsce nieporządku; rozwija wciąż bardziej złożone idee, upraszczając jednocześnie środki ekspresji."
(Ryser, Judith. "RIBA 68: londres. Remise de la m6dai!led'orroyaled'architecture 6 Richard Buckminster Fuller." Werk, t. 55, nr 9, September 1968, s. 624.)

GILBERT and GEORGE. zob. GILBERT, GERRY.

"Niezidentyfikowane obiekty latające to niezidentyfikowane obiekty spadające."
(Gilbert, Gerry. "1000 words on Lee-Nova." Artscanada, t. XXVI, nr 2, April 1969, s. 15.)

GIORNO POETRY SYSTEMS.

"Powód: zbyt wiele obsceniczności na taśmie."
(("Telephone's hot breath: poet Giorno's Dial-a-poem." The Architectural Forum, t. 131, nr I, July/August 1969, s. 43 f.)

GRAHAM, DAN. zob. GRAHAM, ROBERT.

"Większość z nich, rozłożona w maciupkich łózkach, śpi smacznie."
(Graham, Robert. "In the galleries." Arts Magazine, t. 43, nr 7, May 1969, s. 64.)

HAACKE, HANS.

"Nasz wiek - czasy nauki, mechanizmów, władzy i śmierci."
(Glueck, Grace. " 'Tis the month before Christmas New York gallery notes." Art in America, t. 57, nr 6, Not. /Dec. 1969, s. 154.)

HABER, IRA JOEL. zob. HAAS, FELIX.

"Młodzi architekci, jak Roselli, 4 (dom, Lake Maggiore, 1958), Ungers, 5 (schronisko młodzieżowe, Lindenthal pod Kolonią, 1958) Chasmann, 6 (model domu, Tzoala pod Tel-Avivem, 1965), budują po to by wstrząsać, by szokować - więc, aby robić to co robili dadaści."
(Haas, Felix. "Dada and architecture." The Architectural Review, t. 145, nr 866, April 1969, s. 288.)

HARDY, RANDY. zob. HARDY, HUGH.

"To wymaga od performerów wykonywania czynności w taki sposób, by być zrozumianym; i podkreśla ruchy jego ciała."
(Hardy, Hugh. "An architecture of awareness for the performing arts." Architectural Record, t. 145, nr 3, March 1969, s. 118.)

HEIZER, MICHAEL.

"Pismo Downs to wzgórze pokryte naturalnym trawnikiem."
(Hutchinson, Peter. "Earth in upheaval. Earth works and landscapes." Arts Magazine, t. 43, nr 2, November 1968, s. 19.)

HOLLEIN, HANS.

Zob. ilustracja.
(L' Architecture d'Aujourd'hui, nr 140, October 1968, s. xxiii.)

HUEBLER, DOUGLAS.

"Barry."
(Rose, Arthur R. "Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner." Arts Magazine, t. 43, nr 4, February 1969, s. 22.)

HUOT, ROBERT.

"'Stella, Noland, & Olitski' brzmi jak nazwa niekoniecznie renomowanej kancelarii, lecz jest to, oczywiście, wciąż panujący triumwirat kierunku, który Clement Greenberg nazwał post-malarskim abstrakcjonizmem."
(Schjeldahl, Peter. "New York letter." Art International, t. 13, nr 6, Summer 1969, s. 64.)

HUTCHINSON, PETER.

"Pismo Downs to wzgórze pokryte naturalnym trawnikiem."
(Hutchinson, Peter. "Earth in upheaval. Earth works and landscapes." Arts Magazine, t. 43, nr 2, November 1968, s. 19.)

JARDEN, RICHARDS. zob. JARAY, TESS.

"Widz może wyczuć podświadomie naturę dzieła, gdy tylko powiaże ją z produktywnym procesem artystycznym."
(Kudielka, Robert. "Tess Jaray: New paintings." Art International, t. 13, nr 6, Summer 1969, s. 41.)

KALTENBACH, STEPHEN.

"W kolejnej pracy zdaje się utrzymywać wiodący prostokąt obrazu na ścianie, podpierając go przy pomocy rury zapartej pod kątem o podłożu."
(Kozloff, Max. "9 in a warehouse. An 'attack on the status of the object.'" Artforum, t. 7, nr 6 February 1969, s. 41.)

KAWARA, ON. zob. KAWASHIMA.

"Są to subtelne i intensywne obrazy, którym udaje się odzwierciedlać jednocześnie szczerość i energię."
(Reviews and previews." Art News, t. 68, nr 6, October 1969, s. 13.)

KOSUTH, JOSEPH.

"Barry."
(Rose, Arthur R. "Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner." Arts Magazine, t. 43, nr 4, February 1969, s. 22.)

KOZLOV, CHRISTINE. zob. KOZLOFF, MAX.

"Zaś odnośnie widzów, którzy wolą hołdować pięknu tego wspaniałego samochodu, Bugatti Royale, zamiast docenić któreś z wystawionych dzieł; jest to taki sam błąd dosłowności, jak wynoszenie piękna kobiety ponad zupełnie inny rodzaj piękna reprezentowanego przez obiekt będący jej portretem."
(Kozloff, Max. "...art negotiates with the machine as the central and most unavoidable presence of its time." Artforum, t. 7, nr 6, February 1969, s. 23.)

LATHAM, JOHN..

Zob. ilustracja.
(Harrison, Charles. "Against precedents." Studio International, t. 178, nr 914, September 1969, s. 90.)

LE VA, BARRY.

"Wiosną pozostało już tylko kilka palet z workami stwardniałego, szarego pyłu i parę zastygłych placków cementu przypominających o tej dystrybucji."
(Rosing, Larry. "Barry Le Va and the non-descript distribution." Art News, t. 68, September 1969, s. 52.)

LEWITT, SOL.

"Wciąż jednak, jego płótna można formalnie rozłożyć na ich historyczno-sztuczne komponenty - Art Nouveau, Surrealizm, Informel."
(Sommer, Ed. "Prospect 68 and Kunstmarkt 68." Art International, t. 13, nr 2, February 20, 1969, s. 32.)

LONG, RICHARD. zob. LONGHI, PIETRO.

"Później, za wyjątkiem L'Elefante (Salom Collection), zwierzęcia, które widziano w Wenecji w 1774, Contadini Che Giocano A Carte z 1775 (Paulucci Collection), wzmianki o Confessione wystawionej w Fiera del la Sensa, w 1779, przez Longhi'ego, jedynym odniesieniem były portrety."
(Cailleux, Jean. "The literature of art. The art of Pietro Longhi." Burlington Magazine, t. 111, nr 798, September 1969, s. 567-568.)

McLEAN, BRUCE.

"Wydział Rzeźby St Martin's nigdy nie akceptował statusu quo: głęboka wiara w możliwości rzeźby oraz w potrzebę rozwoju zachęca do ciągłego kwestionowania idei, które mają potencjał skostnienia w postawy."
(Harrison, C. "Some recent sculpture in Britain." Studio, nr J77, January 1969, s. 27.)

MEIRELLES, CILDO. zob. MEISEL, ALAN R.

"Z pewnością nie ma w USA drugiego miejsca z tak wielką ilością sklepów oferujących lokalne rzemiosło jak Santa Fe, i zdarzyło się, że był czas, by oglądać i kupować indiańskie maty, biżuterię, naczynia i lalki kochina."
(Meisel, Alan R. "U.S.A.: focus on Albuquerque." Craft Horizons, nr 29, September 1969, s. 47.)

MINUJIN, MARTA.

"Kiedy przedmiot jest cenny, posiadanie to odpowiedzialność, która staje się ważniejsza niż doświadczanie tego przedmiotu."
(Margolies, J.S. "TV - the new medium." Art in America, nr 57, September 1969, s. 50.)

MORRIS, ROBERT.

"Jedna z kompozycji Edwarda Keinholdta zatytułowana 'After the Ball' zawiera fragment powieści: 'W kuchni, przy stole, pod nieosiągniętą żarówką siedzi ojciec zmęczony, sztywny, zezłoszczony.'
(Plagens, S. "557.087 at the Seattle Art Museum." Artforum, nr 8, November 1969, s. 66.)

NAUMAN, BRUCE.

"Spuścizna X będzie składała się w dużej mierze z legend, masy fotograficznych dokumentacji, kilku przedmiotów, bardziej pamiątek, oraz naręcza pierwszej klasy krytyków z traumą."
(Schjeldahl, S. "Anti-illusion: procedures/material." Art International, nr 13, September 1969, s. 70.)

NEW YORK GRAPHIC STUDIO WORKSHOPS. zob. GRAPHICS, STUDIOGRAPHIC.

"Z zasady, bez wątplenia, piękno i celowość idą ramię w ramię."
(Banks, C. and J. Miles. Studio, nr 175, April 1968, s. 215.)

NEWSPAPER. zob. NEWMAN, ROBERT.

"Odbitki te, jak krawatki, zaznaczały swoją pozycję na wciąż obcym terenie."
(Newman, Robert. "Exhibition at Gain Ground Gallery." Art News, nr 67, September 1969, s. 18.)

GROUPHO. zob. OHQUIST, JOHANNES.

"Maluje 'Stara kobieta z koszem' (fot. s. 50), rybaka 'Na morzu' (fot. s. 52), dużą scenę dziecięcia 'W Ogrodach Luksemburskich' (fot. s. 51) oraz 'Lud pod murami kościoła w Ruokolaks' (fot. s. 54) w świetlistych kolorach i z charakterystyczną ostrością, które wtedy mogły wydawać się niesamowite."
(Ohquist, Johannes. Neuere Bildende Kunst in Finnland. Helsingfors, Akademische Buchhandlung, 1930, s. 5.

OITICICA, HELIO. zob. OKA, HIDEYUKI.

"To wielka szkoda, gdyż wydaje się, że tracimy coś, co wielce umilało nam życie, lecz raczej nie da się odwrócić nowego trendu bez rozpaczliwej próby zatrzymania tego, co już zalicza się do gatunku sztuki na wygnięciu."
(Oka, Hideyuki. How to Wrap Five Eggs. Japanese Design in Traditional Packaging. New York, Harper & Row, 1967, s.10)

ONO, YOKO.

"Umieść płótno tam, gdzie pada zachodnie światło."
(Cox, Anthony. "Instructive Auto-Destruction." Art and Artists, t. I, nr 5, August 1966, s. 17.)

LIPPARD

OPPENHEIM, DENNIS. zob. OPPENHEIM, MERET..

"Meret Oppenheim.T.T. Form med hjalm.Gipsrelief. 1954."
(Thollander, Leif. "Meret Oppenheim." KONSTrevy, t. XXXVI, nr 2, March-April 1960, s. 77.)

PANAMARENKO.

"Statek kosmiczny będzie leciał cztery lata, lub zostanie zatrzymany za kilka godzin, i wciąż eksploracja pewnych gwiazd będzie możliwa."
(Exhibition at Gibson Gallery. Arts, nr 43, May 1969, s. 67.)

PAOLINI, GIULIO. zob. PAOLO DI GIOVANNI FEI.

"Na obu obrazach Dziewicę widzimy od frontu, stojącą nadzwyczaj sztywno i poważnie, szczególnie jeśli przypomnimy sobie trzynastowieczne płótna, gdzie sienneńskie Madonny chyla głowy z troską i uwielbieniem ku Dzieciątku."
(Mallory, M. "Lost Madonna del Latte by Ambrogio Lorenzetti." Art Bulletin, nr 51, March 1969, s. 42.)

PECHTER, PAUL. zob. PECHSTEIN, MAX.

"'Ten obraz to Hopper', powiedział Hirshhorn."
(Jacobs, J. "Collector: Joseph H. Hirshhorn." Art in America, nr 57, July 1969, s. 69.)

PENONE, GIUSEPPE. zob. PENNI, LUCA.

"W ekstremalnie płodnym środowisku, gdzie widzimy kilku grafików pracujących w sposób bardzo podobny, szansę na popełnienie błędu rośnie."
(Zerner, H. "Les eaux- fortes de Jean Mignon." L'Oeil, nr 17,1 March 1969, s. 9.)

PIPER, ADRIAN. zob. PIPER, DAVID WARREN.

"Po II Wojnie Światowej zapotrzebowanie na ręczne rzemiosło odrodziło się."
(Piper, David Warren. "Canada: dimensions 1969." Craft Horizons, nr 29, September 1969, s. 71.)

PISTOLETTO, MICHELANGELO.

"Każda inna decyzja byłaby równie dobra bądź zła; 'nie piłować w ogóle, również nie rozwiązuje niczego, a poza tym Engels lubi piłować'."
(Blok, C. "Letter from Holland." Art International, nr 13, May 1969, s. 51.)

PRINI, EMILIO.

"Wprawdzie niektóre takie akcje (jak te wykonane przez Zorio, Anselmo, Merz, czy Pistoletto) odnoszą bądź odniosły sukces, lecz nie można tego powiedzieć o wielu innych."
(Dorfles, G. "Arte concettuale o arte povera?" Art International, nr 13, March 1969, s. 37.)

PUENTE, ALEJANDRO.

"Na ogromnym stole umieszczam serię prostokątnych luster pochodzących z cel więziennych."
(Whitelow, G. "Carta de Buenos Aires." Art International, nr 13, May 1969, s. 28.)

RAETZ, MARKUS.

"Spora część tej społecznej antyformy - z jednej strony, dążącej ku kontemplacyjności, z drugiej zaś, ku gloryfikacji fizycznego i artystycznego ego oraz wynikających z nich akcji; dostało się w nurt nowej sztuki."
(Ammann, J.C. "Schweizer Brief." Art International, nr 13, May 1969, s. 48.)

RAINER, YVONNE. zob. RAINER, ARNULF.

Zo. ilustracja.
(Sotriffer, K. "Ausstellung, Museum des 20. Jchrhunderts." Kunstwerk, nr 22, February 1969, s. 8.)

RINKE, KLAUS.

"Ta 'sztuka' jest zdepersonalizowana, obliczalna, powielalna, podlegająca transformacjom, bliska wzornictwu industrialnemu; gramatyka formy, która może być użyta w technologii, by kształtować najbliższe otoczenie."
(Bonin, W. von. "Baden-Baden: a new method of exhibiting." Arts, nr 44, September 1969, s. 53.)

RUSCHA, EDWARD.

Zob. ilustracja.
(Art News, nr 68, October 1969, s. 9.)

SANEJOUAND, J.M. zob. SANDLE, MICHAEL.

"Jednak jeśli chodzi o Philippa Kinga (ur. 1934) wszyscy są zgodni: nie tylko dobrze znane Lehnformen („L-gięte”) świadczą o jego wpływie (Tony Benjamin, Derrick Woodham), lecz również stosowana reguła ujednolicania (Evans, Hall) -zaś wskrzeszenie przez Kinga ciężkich, plastikowych form stało się najbardziej efektywnym aktem w historii tego ruchu."
(Kudielka, R. "New English sculpture, Abschied vom Objekt." Kunstwerk, nr 22, October 1968, s. 19.)

SLADDEN, RICHARD. zob. SLADE, ROY.

"Pensje często są niskie, szczególnie poza bogatymi uniwersytetami."
(Slade, R. "Up the American vanishing point." Studio, nr 176, November 1968, s. 174.)

SMITHSON, ROBERT.

"Poszerzona o tysiąc stóp kwadratowych powierzchnia stała się 'solą ziemi', triumfując ponad nowymi technologiami."
(("Earthworks." Art in America, nr 57, May 1969, s. 34.)

SONNIER, KEITH.

"Z każdą kolejną falą nowej wrażliwości, począwszy od triumfu Rauschenberga w 1963, śmielsze stawało się wspieranie młodych amerykańskich artystów przez niemieckich handlarzy, którzy stwarzali im platformy, często zanim byli oni szeroko prezentowani w tym kraju."
(Pincus-Witten, Robert. "Keith Sonnier." Artforum, t. VIII, nr 2, October 1969, s. 40.)

SOTTASS, ETTORE, JR. zob. SOTO, JESUS RAPHAEL.

"Jego ciągle wizualne buczenie koncentruje umysł i okow szczególnie sposób."
(Peppiatt, Michael. "Paris Letter." Art International, t. 13, nr 7, September 1969, s. 75.)

THYGESEN, ERIK. zob. THORNTON, RICHARDS.

"Uczy się również 51 znaków katakana i 51 znaków hiragana, plus 26 liter rzymskich i cyfr arabskich."
(Thornton, Richard S. "Japanese Design Education." Graphis, t. 24, nr 138/139, 1968, s. 320.)

VAN SAUN, JOHN.

"Porządna szklanka piwa jest lepsza niż porządna rzeźba."
(Sharp, Willoughby. "Place and Process." Artforum, t. 8, nr 3, November 1969, s. 48.)

VAZ, GUI LHERME MAGALHAES. zob. VASS, GENE.

"lecz głównym motywem pozostała geometria, koła i kwadraty."
(Mellow, James R. "New York Letter." Art International, t. 13, nr 2, February 20, 1969, s. 46.)

VENET, BERNAR. zob. VENETIEN, JEAN.

"Wong, kaligraf praktykujący Zen i nauczyciel na Uniwersytecie w Massachusetts, używa dowcipnych tytułów, by podkreślić tę nierówność."
(("Reviews and Previews." Art News, t. 68, nr I, March 1969, s. 71.)

WALL, JEFFREY. zob. WALLACH, ALAN.

"To ta dialektyka między teorią, a doświadczeniem z pierwszej ręki pchnęła jego sztukę do przodu."
(Wallach, Alan. "Thomas Cole." Artforum, t. 8. nr 2, October 1969, s. 47.)

WEINER, LAWRENCE.

"WEINER. Materiały."
(Rose Arthur R. "Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner." Arts Magazine, t. 43, nr 4, February 1969, s. 23.)

WILSON, IAN. zob. WILSON, WILLIAM.

"Jeśli w pewnym momencie jakiś Kienholz zostanie sprzedany lub oddany w celu redukcji podatku, procent wartości rynkowej dzieła w danym czasie wraca do artysty bądź jego spadkobierców."
(Wilson, William, with Peter Selz. "Los Angeles—A View from the Studios." Art in Amerika, t. 57, nr 6, November-December 1969, s. 146.)

ADDENDA

BRECHT, GEORGE. zob. BREEZE, CLAUDE.

"Beznamiętny sposób, w jaki Breeze ukazał konflikt płci, jest mocno naukowy, realny, fizyczny."
(Simmins, Richard, "Claude Breeze: Recent Paintings and Drawings," Artscanada, t. XXVI, nr 128/129, February 1969, s. 37.)

D'ALESSIO, CARLOS. zob. DALEY, WILLIAM.

"To nie są filiżanki jako takie, ale są to niemal filiżanki: duch filiżanek, odrodzenie filiżanek, filiżanki oczyszczone poprzez odebranie im funkcji."
(---, "Exhibitions," Craft Horizons, t. XXIX, nr 2, Mar./Apr. 1969, s. 43.)

LIPPARD, LUCY.

"Być może jest jakieś, nie tylko personalne, znaczenie w fakcie, iż one wszystkie dotyczą krajobrazu lub implikują wielkie przestrzenie."
(Lippard, Lucy, "Notes in Review of Canadian Artists '68," Artscanada, t. XXVI, nr 128/129, February 1969, s. 25.)

N.E. THING CO. zob. NEUBURG, HANS.

"Pierwsze na świecie świetne muzeum plakatu, znajdujące się w stolicy Polski, świadczy o tym."
(Neuburg, Hans, "Second International Poster Biennale in Warsaw," Graphis, t. 24, nr 137, 1968, s. 242)

McSHINE, KYNASTON. zob. MAC TAGGART, WILLIAM.

"Te portrety istotnie są początkiem jego wychodzenia z jaskini."
(---, "Recent Museum Acquisitions," The Burlington Magazine, t. CXI, nr 790, January 1969, s. 32.1)

CZĘŚĆ II

A. Jeśli prawda jest, że artysta ma możliwość antycypowania i uniknięcia konsekwencji technologicznej traumy, co mamy myśleć na temat świata „doceniania sztuki” i związanej z nim biurokracji? Czy nie wydaje się to nagle znową mającą na celu uczynienie artysty zbytkiem, fraszką, lub środkiem na uspokojenie?

13312218114 171914

...Logika fotografii nie jest ani werbalna ani syntaktyczna, to stan, który pozbawia kulturę literacką narzędzi, by radzić sobie z fotografią....Dla większości ludzi obraz ich własnego ego zdaje się być uwarunkowany typograficznie, a więc wiek elektroniki, przywracający inkluzywność doświadczenia, zagraża ich idei istotnego ja.

9294

Dla sztuki każda czynność, idea, wspomnienie, czy przyswojenie przez świadomość odbiorcy pewnego desygnatu koncepcji artystycznej, bądź dzieła, są kluczowe. Przez wspomnienie rozumiem nie tyle akt przywołania faktu z pamięci, co aktywność kojarzenia. Od sztuki uczymy się tworzyć wiązania i wykonywać skoki dzięki fragmentarycznym wskazówkom, tropom.

1212022114 71855145

Czyż nie jest to tak wiele dla ciebie, przyjacielu, który nigdy nie widziałeś tego miejsca; a jeśliś je odwiedził, czy nie czujesz tych wrażeń i kolorów, które ja czuję teraz, gdy opisałem je tak dokładnie; za co muszę przeprosić. Nie powinienes jednak postrzegać tego jako rezultatu moich wywodów; niech obrazy płyną w twoim środku; przesuwają się z lekkością, najmniejsze pojęcie o tym wystarczy ci.

19191420-2521225

Jedna trzecia naszego życia psychicznego składa się z tych szybkich, przewidująco-
ostrzegawczych widoków perspektywicznych na niewypowiedziane scenariusze myślowe.

23912129113 10113519

Filozofia sprawia, że dojrzewamy szybko, krystalizuje nas do stanu dojrzałości.
Jak więc, nie 'odfilozofowawszy' się, możemy mieć nadzieję na doświadczanie nowych
obrazów, zaskoczeń, które są właściwe istnieniom młodszyńskim?

7119201514 21385121184

Fragmentacja może być bardzo efektywnym, twórczym lub krytycznym, podejściem do
nowej sztuki. Jest bliższa bezpośredniej komunikacji niż tradycyjnie zunifikowane
lub literackie podejście, gdzie wprowadza się całą masę zbędnej tkanki łącznej.
Interpretacja, analiza, anegdota, osąd blokują procesy mentalnej i fizycznej
odpowiedzi przy pomocy nieistotnych informacji, zamiast oczyścić drogę dla reakcji
na podstawowe treści.

71855145, 1516. 3920

Wydaje nam się, że chcemy, by nasze dzieci były twórcze, lecz co mają tworzyć?

18.4. 1219147

Nikt nie będzie chciał słyszeć odmowy.

14 1i59148118420

Przypadek, na swój szczególny sposób, przeciąga nas na stronę natury.

1015814 3175

To jest właściwie całkiem możliwe, że przed upłynięciem kolejnego stulecia, nasze
procesy myślowe doprowadzą do wyginięcia rasy ludzkiej, w sposób nieosiągalny dla
zwierząt niższego rzędu, które nie mają zdolności myślenia.

4.5. 25181225145

B. W przestrzeni wystawy umieść arkusze errat, gdzie widzowie będą mogli korygować
wszelkie nieprawidłowe informacje, literówki, itp., znalezione w wystawionych
materiałach bądź w katalogu. Wybierz i zredaguj zabawne komentarze, następnie
opublikuj je jako recenzję wystawy w magazynie o sztuce.

*

Emile Durkheim dawno temu wyraził opinię, że to nadzwyczajne zadanie
zawsze umykało interwencji świadomości społecznej.
13312218114 171914

CZĘŚĆ III

A. Sparuj nazwiska tych artystów biorących udział w wystawie, którzy są lub będą w Nowym Jorku i okolicach, z nazwiskami Kuratorów Museum of Modern Art – nazwiska mają zaczynać się na tę samą literę (użyj procedury podobnej do tej opisanej w Części I/A, w razie potrzeby przesuwać się do kolejnych liter alfabetu); poproś każdego z kuratorów, by spędził co najmniej 8 godzin rozmawiając z danym artystą o sztuce, prawach artysty, związku muzeum ze społeczeństwem, bądź na inny ustalony przez nich temat. Powinno się to odbyć w okresie 6 miesięcy w okolicach daty otwarcia wystawy, i może być zastosowane również w przypadku artystów z zagranicy, jeśli ich plany podróży będą znane dostatecznie wcześniej.

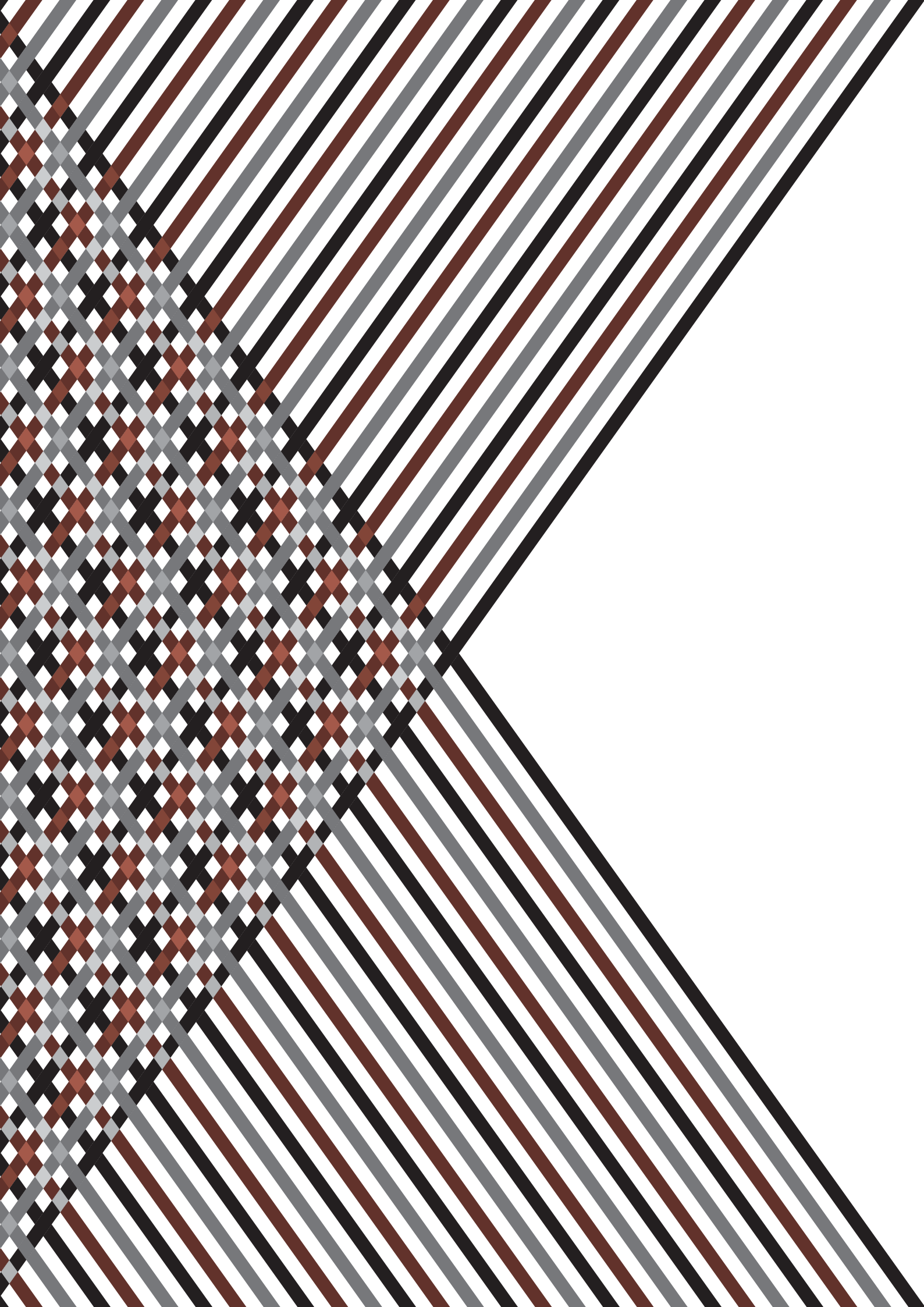
B. Pierwszego popołudnia po otwarciu wystawy, gdy będzie to strategicznie możliwe (najlepiej w środę), wręcz posiadaczom biletów na projekcję o nr: 296160 i 296159 dożywotni darmowy wstęp do Muzeum (ważny każdego dnia tygodnia). Jeśli posiadacz jest Afroamerykaninem, Latynosem, Kobieta, lub aktywnym zawodowo artystą nie reprezentowanym przez żadną galerię, daj jemu/jej dodatkowo darmową kserokopię pokazywanych w ramach wystawy INFORMATION prac, wykonanych z użyciem Tezaurusu Rogeta, jeśli nie ma takowych lub autor odmówi, podaruj egzemplarz tego katalogu do kolekcji stałej Muzeum.

C. Nie pokazuj filmów chwalać wojnę.

Poproś amerykańskich artystów biorących udział w wystawie, aby wraz z chętnymi spośród personelu Muzeum stworzyli i podpisali list wyrażający konieczność natychmiastowego wycofania się z nielegalnie prowadzonych wojen w Wietnamie i Kambodży; wyślij kopie do 592319 (296160+296159) ludzi w szeregach sił zbrojnych każdego ze stanów USA. (Jeśli to niemożliwe, wyślij je do 56 gazet o dużym zasięgu.)

D. Zakup prace wykonane przez artystów, których nazwiska pojawiają się odpowiednio jako: pierwsze, drugie, piąte, szóste, dziewiąte, dziesiętnaste, sześćdziesiąte (jeśli lista wystawiających tyle mieści) w porządku alfabetycznym; podaruj po jednej pracy siedmiu (bądź sześciu) niezależnym instytucjom wystawienniczym na świecie, które znajdują się w niedofinansowanych obszarach, poza największymi miastami.

E. Skseruj i opublikuj jako wkładkę do katalogu wystawy INFORMATION wszystkie dostępne informacje i wszelkie pozostałe propozycje dotyczące praw artysty, czyli czynszów, umów, podziału zysków, kontroli artysty nad pracami sprzedanymi, wystawianymi, itp.



CO MOŻE KRYTYKA. KRYTYKA KRZYŻUJĄCYCH SIĘ DYSKURSÓW U LUCY R. LIPPARD

„N₁₈I₁₂E₇O₂₀B₃E₇C₄N₁₈E₇
I₁₂N₁₈F₉O₂₀R₂₃M₁₇A₁C₄J₁₃E₇I₁₂L₁₅U₂₇B₃
K₁₄R₂₃Y₂₉T₂₆Y₂₉K₁₄A₁”

to tekst napisany przez Lucy Lippard w roku 1970 jako krytyczny przyczynek do katalogu wystawy *Information*, zorganizowanej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) w Nowym Jorku przez Kynastona McShine’a.¹ Od tytułu poczynając, tekst ten odznacza się wyjątkowością: wykorzystuje notację łączącą litery i cyfry oraz wariacje typograficzne w kompozycji stron. Podobnie zaskakuje jego treść: protokoły, instrukcje, cytaty, aforyzmy, cyfry zajmują miejsce dyskursu akademickiego. W nocie na pierwszej stronie artykułu Lippard wyjaśnia, w jakich warunkach został on napisany, oraz wybory, które z tego wynikły. Píše, że w momencie, kiedy McShine zwrócił się do niej, mieszkała w Hiszpanii. W pierwotnej intencji zamierzała utworzyć indeks, do którego dokumentacja miała jej zostać dostarczona pocztą. Ponieważ jednak nie otrzymała na czas zamówionych dokumentów, opracowała protokoły (instrukcje), które pozwoliły jej zlecić redakcję tego tekstu. Mówi o tym formuła „absentee information,” wprowadzająca polisemiczną grę, oznaczającą zarazem „nieobecność” jak i „pełnomocnictwo.” W ten

sposób Lippard błyskotliwie zareagowała na sytuację, w której się znalazła, wykorzystując okoliczności jako ograniczenia narzucone sposobowi pisania. Eksperymentalnego charakteru jej tekstu nie da się jednak sprowadzić do tego anegdotycznego wymiaru. Należy go usytuować w kontekście zagadnień metodologicznych, nad jakimi Lippard wówczas pracowała, zagadnień nierozłącznie powiązanych z mocno upolitycznionym ówczesnym kontekstem artystycznym.

O „krytykę krzyżujących się fragmentów”

W roku 1970, kiedy Lippard opracowuje i publikuje „N₁₈I₁₂E₇O₂₀B₃E₇C₄N₁₈E₇ I₁₂N₁₈F₉O₂₀R₂₃M₁₇A₁C₄J₁₃E₇I₁₂L₁₅U₂₇B₃K₁₄R₂₃Y₂₉T₂₆Y₂₉K₁₄A₁,” ma już na swoim koncie organizację dwóch z planowanych czterech wystaw stanowiących serię *Numbers Shows* z lat 1969–1974. Pierwsza, zatytułowana 557,087, miała miejsce w World’s Fair Pavilion w Seattle, oddziale Seattle Art Museum, od 5 września do 5 października 1969 roku. Druga, o tytule 955,000, trwała od 13 stycznia do 8 lute-

go 1970 roku w Vancouver Art Gallery i w Student Union na Uniwersytecie Kolumbii Brytyjskiej, a także w wielu innych miejscach tego miasta. Po nich nadeszła wystawa *2,972,453*, pokazana w Centro de Arte y Comunicación w Buenos Aires od 4 do 23 grudnia 1970 roku, oraz *c.7,500*, która miała miejsce najpierw w galerii A-402, należącej do California Institute of the Arts (Valencia), od 14 do 18 maja 1973 roku, a potem w wielu miastach Stanów Zjednoczonych i Europy aż do roku 1974.² Wystawy te miały charakter prospektywny, zwrócony w stronę „dematerializacji sztuki,” którą to tendencję zidentyfikowali i teoretycznie opisali Lippard i John Chandler w artykule z roku 1968.³ Tym określeniem autorzy proponowali nazywać wyłaniające się nowe formy „sztuki idei” i „sztuki akcji”, jako wynikające z nowego systemu odniesień, który nie rezygnując z materialności sztuki, pomniejsza wszelako znaczenie przedmiotu. „Dematerializacja sztuki” oznacza, że doświadczenie estetyczne wzbogacone zostaje dzięki procesom, protokołom (instrukcjom), dokumentom oraz otwarciu na inne dyscypliny. Sztuka poszerzyła zatem swoje terytorium, a począwszy od roku 1969 i *Numbers Shows*, Lippard myśli także o poszerzeniu pola wystawy. Z punktu widzenia topograficznego organizuje swoje wystawy w miejscach oddalonych od wielkich centrów kulturalnych, a nawet w miejscach nieprzeznaczonych do pokazywania i rozpowszechniania sztuki. Z punktu widzenia krytyka i komisarza wystaw eksperymentuje z możliwością dzielenia się autorstwem dyskursu na temat dzieł, wymyślając koncepcję katalogu⁴ jako przestrzeni, w której krążą wypowiedzi artystów i krytyków, bez ustanawiania prymatu jednych nad drugimi.

Programowi temu podporządkowana jest oryginalna koncepcja edytorska, a mianowicie nieponumerowane i niepowiązane, ale umieszczone w jednej kopercie, typu „manila,”⁵ kartonowe fiszki. Zawierają one wszelkie informacje, jakie powinny się znaleźć w katalogu wystawy, z pewnymi osobliwościami, które należy podkreślić. Każdy artysta sam redaguje swoją fiszkę. Tekst krytyczny na temat zawartości wystawy to zestawiony przez Lippard wybór cytatów autorstwa artystów, krytyków i historyków sztuki, poprzepłatanych jej własnymi analizami. Projekt katalogu zmierza do neutralizacji autorytatywnego dyskursu krytyka sztuki, nie po to jednak, by go zanegować, ale by wprowadzić go do wspólnej przestrzeni, w której hierarchie zostały zniwelowane. Dokonuje się to dzięki docenieniu kompetencji artystów jako komentatorów własnych dzieł, a także dzięki zmobilizowaniu w większym stopniu czytelnika, który

staje się współtwórcą dyskursu na temat wystawionych dzieł. Koncepcja fiszek odpowiada bowiem również dążeniu to tego, by przeglądając je, czytelnik sam tworzył odpowiadające mu powiązania. Sama forma fiszek nie jest jednak wystarczająca, by w pełni zrealizować podobne ambicje. Dlatego Lippard pracowała nad ich treścią, aby za jej pośrednictwem dostarczyć czytelnikom informacji z zakresu historii i teorii sztuki, nie rozwijając jednak interpretującego komentarza, który miałby wynikać z logiki wyjaśniania sensu dzieł. Osąd na ich temat pozostawiony jest czytelnikowi, którego rolą jest krzyżowanie tych informacji. Lippard odrzuca zatem procesy interpretacji i oceny, tradycyjnie należące do krytyka sztuki, zastępując je gromadzeniem i rozpowszechnianiem informacji. Dyskursy o sztuce są odąd tworzone przez spłot relacji, w których krzyżują się wypowiedzi wielu podmiotów, inaczej mówiąc: są tworzone przez sieć.

Cały ten program zawarty jest już w tytule jej tekstu: „absentee information and or criticism” (informacja i lub krytyka z pełnomocnictwa), a zwłaszcza w sposobie jego pisania. Tekst podzielony jest na trzy części. Na każdą z nich składa się kilka protokołów (instrukcji), których wspólną cechą jest to, że łączą one system alfabetyczny z systemem dziesiętkowym i że odnoszą się do MoMA. W pierwszej części zawarte w protokołach instrukcje prowadzą do stworzenia dokumentacji na temat każdego artysty, którego prace są wystawione – na podstawie książek z biblioteki muzeum. Część druga przynosi ogólną wypowiedź na temat zamysłu wystawy (wrócimy do tego później), który Lippard komentuje i pogłębia, kompilując cytaty, przy czym nazwiska ich autorów są zaszyfrowane. Przytacza słowa Art Workers’ Coalition, Gastona Bachelarda, Roberta Barry’ego, Fredericka Barthelme’a, Daniela E. Berlyne’a, Mela Bochnera, Johna Cage’a, Marcela Duchampa, Dana Grahama, Latvana Greene’a, Douglasa Hueblera, Williama Jamesa, Ona Kawary, Josepha Kosutha, RONALDA DAVIDA LAINGA, SOLA LEWITTA, MARSHALLA MCLUHANA, ADA REINHARDTA, CHARLESA AUGUSTINA SAINTE-BEUVE’a. Miejsza wypowiedzi artystów, filozofów, naukowców i krytyków, przekazane na użytek czytelnika. Jak w katalogu *Numbers Shows* i zgodnie z zasadą rozpowszechniania informacji dwie pierwsze części tekstu „N₁₈I₁₂E₇O₂₀B₃E₇C₁₈N₇I₁₂N₁₈F₉O₂₀R₂₃M₁₇A₁C₄J₁₃E₇I₁₂L₁₅U₂₇B₃K₁₄R₂₃Y₂₉T₂₆Y₂₉K₁₄A₁” wpisują się w zamysł odhierarchizowania dyskursu o sztuce.

Projekt Lippard jest projektem całego pokolenia, które reprezentują Barbara Rose, Susan Sontag, Max Kozloff czy John Perreault, by ogra-

niczyć wyliczenie do kontekstu amerykańskiego. Wszyscy oni protestują wówczas przeciwko krytyce sztuki, jaką praktykują na przykład Clement Greenberg i jego naśladowcy, ponieważ uważają, że jest ona normatywna i że jej zasadą jest wykluczanie. Stawka jest wysoka, gdyż chodzi o przewartościowanie sposobu uprawiania krytyki sztuki. A to zakłada, nierozłącznie, aktualizację instrumentów teoretycznych na miarę przemian, jakie dokonały się w twórczości artystycznej, oraz odhierarchizowanie stosunków między różnymi biegunami sztuki: artystami, krytykami i publicznością. To w tym kontekście Sontag wypowiada się w 1964 roku „przeciw interpretacji” w przełomowym artykule, który stał się punktem odniesienia.⁶ Lippard określa swoją metodę jako „krytykę krzyżujących się fragmentów,”⁷ zakładającą ekonomię wspólnotową i dialogiczną w służbie krytyki sztuki, której ambicje są prospektywne.

Informacja – siła polityczna

Trzecia część tekstu Lippard, o której dotąd nie mówiliśmy, odróżnia się od dwóch pozostałych. Jej celem nie jest objaśnianie dzieł, dotyczy bowiem polityki instytucjonalnej MoMA. Aby lepiej zrozumieć wagę tej części tekstu Lippard, zanim przejdziemy do szczegółów, musimy powrócić do zamysłu i kontekstu wystawy.

Information została zorganizowana przez McShine’a na zamówienie dyrekcji MoMA, która zamierzała dokonać bilansu nowej, wyłaniającej się twórczości artystycznej. Jego koncepcja polegała na wyborze dzieł artystów piętnastu różnych narodowości, noszących piętno rozwoju systemów komunikacji społecznej. Zamyśl ten podsztyty był refleksją na temat sposobu, w jaki obieg informacji oddziałuje na twórczość artystów w epoce globalnej wioski,⁸ wstrząsanej walkami politycznymi i społecznymi. W „Eseju” do katalogu McShine naszkicował portret pokolenia artystów stawiającego czoła przemocy państwa, która stała się normą. Przywołał dyktatury w Argentynie i Brazylii oraz krwawe represjonowanie ruchów obywatelskich w Stanach Zjednoczonych.

Prace zaprezentowane przez artystów są różnorodne, porywcze, a nawet buntownicze – co nie jest zaskoczeniem, jeśli wziąć pod uwagę ogólny kryzys społeczny, polityczny i ekonomiczny niemal powszechny w roku 1970. Jeśli jesteś artystą brazylijskim, masz co najmniej jednego przyjaciela, który jest właśnie torturowany. Jeśli

jesteś artystą argentyńskim, miałeś prawdopodobnie sąsiada, który został aresztowany za noszenie długich włosów, albo dlatego, że nie był stosownie „ubrany.” A jeśli jesteś artystą w Stanach Zjednoczonych, możesz obawiać się, że zostaniesz postrzelony albo na uniwersytecie, albo w swoim łóżku, albo w sposób bardziej usankcjonowany formalnie w Indochinach. Może się więc wydać nieprzyzwoite, jeśli nie absurdałne, że wstajesz rano, chodzisz po pokoju i nakładasz na kwadratowe płótno wyciśnięte z tuby ciapki farby. Co możesz zrobić, będąc młodym artystą, aby wydawało się to uzasadnione i ważne?⁹

Te słowa McShine’a wywołały bez wątpienia szczególny rezonans w momencie, kiedy otwierała się wystawa. *Information* zaczęła się 2 lipca 1970 roku, czyli zaledwie miesiąc po fali krwawych represji dokonanych przez amerykański rząd. 30 kwietnia 1970 roku Richard Nixon – wybrany na prezydenta 20 stycznia 1969 roku – ogłosił rozszerzenie wojny wietnamskiej na Kambodżę. 4 maja siły porządkowe zabiły cztery osoby, strzelając do zgromadzenia studentów pokojowo manifestujących na państwowym uniwersytecie w Kent (Ohio) przeciwko tej zbrojnej interwencji amerykańskiej w Kambodży. 14 maja w trakcie innego zgromadzenia antywojennego dwoje studentów zostało zabitych przez policję w kampusie państwowego Jackson State University w stanie Missisipi. Między 11 a 13 maja sześć osób zostało zabitych przez policję w czasie zamieszek w getcie miasta Augusta w stanie Georgia, związanych z walką o prawa obywatelskie. Ludzie sztuki byli mocno zaangażowani w działania przeciwko takiemu gwałceniu demokracji; 22 maja 1970 roku, na kilka tygodni przed otwarciem wystawy *Information*, zorganizowali „New York Artists’ Strike Against Racism, War, and Repression,” znany jako „The Art Strike” (Strajk sztuki). Organizatorem strajku była Art Workers’ Coalition (AWC), w walce której nierozłącznie powiązane były żądania dotyczące warunków pracy artystów i zaangażowanie społeczne.

Lippard była aktywnym członkiem AWC, które grupowało artystów, marszanda sztuki (Setha Siegelauba) i krytyków sztuki. Ten „związek zawodowy” artystów powstał w styczniu 1969 roku w następstwie konfliktu, który poróżnił MoMA i artystę Vassilakisa Takisa. 3 stycznia 1969 roku Takis wycofał swoje dzieło pod tytułem *Telerzeźba* (1960) z wystawy *Wizja maszyny u schyłku epoki mechanicznej*.¹⁰ Choć MoMA

było właścicielem dzieła, Takis nie chciał, aby było ono wystawione, uważał bowiem, że nie jest wystarczająco reprezentatywne dla jego metody twórczej. Gestem tym potwierdzał prawo do decydowania o losie własnych dzieł, także wówczas, gdy zostały już one sprzedane muzeum. Nieco później rozpowszechnił dokument, w którym nawoływał do zjednoczenia sił w celu przekształcenia instytucji muzealnej, którą oceniał jako niedostosowaną do wymogów współczesności. Na apel Takisa odpowiedziało wiele osób związanych ze światem sztuki i sformalizowało to zaangażowanie, zakładając Art Workers' Coalition.¹¹ Nie chodziło jednak o to, by AWC przeciwstawiało się muzeum jako instytucji kulturalnej, lecz o to, by precyzyjnie wskazać ograniczenia polityki instytucjonalnej. Konkretnie zakwestionowano zdolność muzeum do zdania sprawy z rozwoju sztuki współczesnej, z nierówności społecznych kształtujących stosunki muzeum i artystów oraz niezdolne do uświadomienia sobie specyfiki swojego funkcjonowania. Odnośnie do tego ostatniego punktu liczni członkowie AWC podkreślali wynaturzenia właściwe systemowi zarządzania amerykańskimi muzeami. Krytykowali *Trustees* oraz rządowe źródła dofinansowania państwowych muzeów, które doprowadziły do dwóch rodzajów patologii. Z jednej strony relacja zależności, jeśli nie współnictwa, zmuszała muzea do popierania polityki rządu. Z drugiej strony misje muzeów ulegały niejawnym wpływom prywatnych interesów ekonomicznych. Jednak żądania AWC nie ograniczały się tylko do obrony praw artystów i do żądania dostosowania praktyk muzealnych do aktualnych praktyk artystycznych.

Wielu członków AWC zaangażowanych było w rozmaite formy ruchu praw obywatelskich i feminizmu i domagało się, aby muzea zmieniły swą politykę w stosunku do mniejszości: do kobiet artystek, do społeczności afroamerykańskiej i portorykańskiej (Portoryko jest terytorium nieinkorporowanym Stanów Zjednoczonych), a także do publiczności pochodzącej z ubogich środowisk. Stowarzyszenie rozwinęło również akcje polityczne – o dużym zasięgu – przeciwko wojnie w Wietnamie i represyjnej polityce wewnętrznej.

Kontekst wystawy związany był zatem z istotnym upolitycznieniem nowojorskiego środowiska artystycznego i niewątpliwie zamysły realizowane na wystawie McShine'a zbieżne były z ambicjami tego środowiska. Zaprezentowane na wystawie dzieła, a także opublikowany w katalogu tekst Lippard zdawały sprawę z zaangażowania politycznego i obywatelskiego AWC. Dopiero uwzględniając cały ten kontekst, zrozumieć moż-

na trzecią część tekstu „N₁₈ I₁₂ E₇ O₁₂ B₇ E₇ C₁₂ N₁₈ E₇ I₁₂ N₁₈ F₉ O₁₂ R₂₀ M₂₃ A₁₇ C₁₇ J₁ E₇ I₁₂ L₁₅ U₂₇ B₃ K₁₄ R₂₃ Y₂₉ T₂₆ Y₂₉ K₁₄ A₁.” Pięć protokołów (instrukcji), z których się ona składa, jest skierowanych bezpośrednio do instancji zarządzających MoMA i punkt po punkcie przedstawia żądania AWC: konieczność przemyślenia przez dyrekcję swych stosunków z artystami, pamiętania o moralnej odpowiedzialności muzeum wobec wojen w Wietnamie i Kambodży oraz podjęcia działań na rzecz udostępnienia sztuki szerokiej publiczności. Pierwszy z tych protokołów (instrukcji) wymaga na przykład, aby każdy artysta odbył ośmiogodzinną rozmowę z jednym z członków *Trustees* właśnie na temat praw artystów i stosunków między muzeum i społeczeństwem; piąty protokół (instrukcja) ma prowadzić do opublikowania wkładki do katalogu, która informowałaby o wszelkich reformach związanych z prawami artystów, wprowadzonych przez MoMA od czasu konfliktu z Takisem (koszty wypożyczenia dzieł od artystów, umowy, podział zysków, kontrola artystów nad własnymi dziełami sprzedawanymi i wystawianymi¹²). Lippard nie omieszkła przypomnieć MoMA, a także wszystkim zaproszonym na wystawę *Information* artystom o ich odpowiedzialności. Przypomnijmy, że Hans Haacke, członek AWC, stworzył na tę wystawę *MoMA Poll* – dzieło ujawniające finansowe i polityczne powiązania MoMA. Brat Davida Rockefellera, przewodniczącego rady administracyjnej MoMA,¹³ Nelson Rockefeller, który był wówczas gubernatorem stanu Nowy Jork, rozpoczął ponowną kampanię wyborczą, proklamując się kandydatem pokoju. Otóż dzieło Haackego było o tyle złośliwe, że proponowało ono osobom odwiedzającym wystawę, aby udzieliły odpowiedzi „tak” lub „nie” na pytanie: „Czy fakt, że gubernator Rockefeller nie sprzeciwił się indochińskiej polityce prezydenta Nixona jest dla Pana/Pani powodem, by nie głosować na niego w wyborach w listopadzie?”¹⁴

Można przyjąć, że McShine uczynił z wystawy *Information* „rzecznictwo” Art Workers' Coalition. Jego postawa była zatem polemiczna, gdyż dyrekcja MoMA starała się za jej sprawą załagodzić napięcia wywołane żądaniami AWC. Tymczasem McShine zorganizował wystawę, która była deklaracją poparcia walki politycznej i społecznej, jaką wówczas prowadzili artyści. Sekcja fotografii w katalogu ostatecznie przekonuje o politycznym znaczeniu wypowiedzi McShine'a.¹⁵ Zasluguje ona na szczególną uwagę, gdyż nakreśla ramy, w jakich odbywała się recepcja tekstu Lippard, a także nadaje mu politycznej głębi. W części tej, liczącej 54 strony, zaprezentowano wypełniające całe kartki zdjęcia, bez podpisów, których spektrum rozcią-

ga się od fotokonceptualizmu po obrazy prasowe. Są one ułożone bez hierarchii i bez podziału ze względu na styl i pochodzenie. Ukonstytuowana w ten sposób ikonograficzna całość przynosi bogactwo i zróżnicowaną dokumentację historyczną, poświęconą rewolucjom artystycznym dwudziestego wieku i rozlicznym bojom o emancypację, które naznaczyły lata sześćdziesiąte. Mieszą się tutaj z fotografiami dzieła Jannisa Kounellisa, Yves'a Kleina, Duchampa, fotogramy z filmu *Satyricon* Federica Felliniego, wydane przez AWC plakaty przeciwko wojnie w Wietnamie, portrety Micka Jaggera i Che Guevary, obrazy z podboju Księżyca, ruchu hippisów, ale także Czarnych Panter. Na przykład jedna z rozkładówek zestawia dzieło fotografa Soichi Sunami i fotografię *3 stoppages-étalon* Duchampa oraz przedrukowane prasowe zdjęcia Czarnych Panter, a wśród nich jedno pokazujące manifestację przed siedzibą sądu w Alameda County w stanie Kalifornia, w następstwie skazania Hueya Newtona za zabójstwo policjanta we wrześniu 1968 roku. Ten polityczny ton wystawy obecny jest, prawdę mówiąc, od pierwszej strony katalogu. Rozpoczyna się on bowiem zdjęciem z lotu ptaka, wydrukowanym na całą stronę, przedstawiającym marsz o prawa obywatelskie w Waszyngtonie w roku 1963, a kończy fotografią tłumu na festiwalu Woodstock, który był i jest emblematem ówczesnej rewolucji kulturalnej.

In-formacja

Protokoły (instrukcje), fiszki i indeksy to instrumenty, jakimi posługiwała się Lippard w swych poszukiwaniach metodologicznych, w całości zwróconych w stronę niwelowania hierarchii między licznymi aktorami sztuki. To dlatego „N₁₈I₁₂E₇O₂₀B₃E₇C₄N₁₈E₇I₁₂N₁₈F₉O₂₀R₂₃M₁₇A₁C₄J₁₃E₇I₁₂L₁₅U₂₇B₃K₁₄R₂₃Y₂₉T₂₆Y₂₉K₁₄A₁” oraz katalogi *Numbers Shows* przyjmują takie szczególne formy wydawnicze. To dzięki nim publikacje te nie ograniczają się do rozpowszechniania informacji, lecz także je wytwarzają. Łączą „in-formację” jako formowanie, polegające na kształtowaniu materii, oraz „informację” jako efekt tego typu operacji. To połączenie warunków materializacji dyskursu o sztuce i jej sposobów rozpowszechniania pozwala Lippard nadać swojemu projektowi krytycznemu całą rozpiętość demokratyczną: dyskursy o sztuce zależą do dynamiki kolektywnej i uczestniczą w walce o sprawiedliwość polityczną i społeczną.

Tłumaczenie z j.francuskiego Leszek Brogowski.

Przypisy

¹ Lucy R. Lippard, „A b s e n t e e I n f o r m a t i o n A n d O r C r i t i c i s m,” w Kynaston McShine, red., *Information* (New York: Museum of Modern Art, 1970), 74–81. Kat. wyst.

² Szczegółową analizę *Numbers Shows* zawiera publikacja pod redakcją Cornelli Butler, *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969–1974* (London: Afterall, 2012).

³ John Chandler i Lucy R. Lippard, „The Dematerialization of Art,” *Art International* 12, no. 2 (February 1968): 31–36. Lucy R. Lippard pogłębi prace nad „dematerializacją sztuki” w publikacji z roku 1973 *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 ; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard* (New York: Praeger, 1973). Praca ta została wznowiona wraz z nowym tekstem Lippard „Escape Attempts” (Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 2001).

⁴ Lucy R. Lippard, red., 557,087 (publikacja własna, 1969). Kat. wyst.; Lucy R. Lippard, red., 955,000 (publikacja własna, 1970). Kat. wyst.; Lucy R. Lippard, red., 2,972,453 (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1970). Kat. wyst.; Lucy R. Lippard, red., c.7,500 (publikacja własna, 1973). Kat. wyst.

⁵ Koperty typu „manila” zawdzięczają swoją nazwę pewnemu gatunkowi konopi pochodzącemu z Filipin; mają charakterystyczny brązowy kolor i są popularne w Stanach Zjednoczonych ze względu na swoją wytrzymałość.

⁶ Susan Sontag, „Against Interpretation,” *Evergreen Review* 8, no. 34 (December 1964): 76–80.

⁷ Lucy R. Lippard, „Prefatory Notes,” w *Changing: Essays in Art Criticism* (New York: Dutton and Co, 1971), 13.

⁸ Termin „global village” zapożyczony jest od Marshalla McLuhana, teoretyka informacji i komunikacji społecznej, którego prace cieszyły się wówczas dużą popularnością w środowiskach artystycznych i intelektualnych. Świadczy o tym przewodni motyw terminu „informacja” w praktykach artystycznych, a także asymilacja przez niektórych artystów aforyzmu McLuhana „medium is a message.” Należał do nich m.in. Dan Graham, który oparł się na pracach McLuhana podczas opracowywania swojej koncepcji publikacji jako przestrzeni sztuki. W sposób oczywisty McLuhan był ideowym patronem wystawy *Information*. Nie tylko sięgnięto po ukute przezeń pojęcie, lecz zaprezentowano także kilka z jego kart do gry z talii *Distant Early Warning Card Deck*, a na pierwszej i czwartej stronie okładki katalogu wystawy przedrukowano *DEW-Line Newsletter*, publikowany przez McLuhana w Nowym Jorku w latach 1968–1970.

⁹ Kynaston McShine, „Essay,” w *Information*, Kynaston McShine, red. (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 138.

¹⁰ *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, wystawa zorganizowana przez Pontusa Hulténa od 27 listopada 1968 do 9 lutego 1969 roku w Museum of Modern Art, New York.

¹¹ 28 stycznia 1969 roku Art Workers' Coalition przekazała dyrektorowi MoMA, Batesowi Lowry, dokument zatytułowany *13 Demands*, którym sformułowano żądania pod adresem muzeum. W odpowiedzi na milczenie instytucji, gdy tymczasem wzrastała liczba członków Art Workers' Coalition, zwołane zostało 10 kwietnia zebranie publiczne w School of Visual Arts w Nowym Jorku. Przedmiotem zebrania miało być określenie programu AWC. Każdy uczestnik zaproszony był do przeczytania swojej deklaracji, które zostały następnie w całości opublikowane pod tytułem *Open Public Hearing on the Subject: What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition* (New York: Art Workers' Coalition, 1969); strona internetowa *Primary Information*: <http://www.primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>.

¹² Całość protokołów (instrukcji) tworzących trzecią część tekstu Lippard zawarta jest w przedrukowanej powyżej jego faksymilowej reprodukcji.

¹³ MoMA zostało założone w roku 1929 z inicjatywy Aldricha Rockefellera, Lillie P. Bliss i Mary Quinn Sullivan.

¹⁴ „Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?”

¹⁵ Katalog ten można zobaczyć na stronie internetowej MoMA: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686?>

WHAT CRITICISM CAN ACHIEVE. CRITICISM AS A CROSS- REFERENCE OF DISCOURSE IN LUCY R. LIPPARD

“A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅
I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄
A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃”

is the title of the text written by Lucy R. Lippard as her contribution to the catalogue of the exhibition *Information*, organised by Kynaston McShine at the Museum of Modern Art in New York.¹ One is immediately struck by the unusual nature of a title that alternates letters and numbers, and also by its page setting, shaped by numerous typographic variations. The content is no less surprising: instructions, quotations, aphorisms and numbers take the place of academic argumentation. In a footnote on the first page Lippard explains the circumstances in which she wrote the article, and the choices she had to make. When McShine invited her to publish a text in the catalogue of his exhibition, she was in Spain. Her first intention was to write an index, but the information she needed did not arrive through the post on time. Thus Lippard invented a protocol that allowed her to delegate the production of the text. The term ‘absentee information’ refers to this specific situation by playing with the polysemy of ‘absentee,’ which means both ‘missing’ and ‘by proxy.’ Lippard’s

shrewd answer to the circumstances in which she found herself was to use that contingency as the writing process. This having been said, her experimental approach cannot be reduced to this somewhat anecdotal aspect. It is deeply rooted in the methodological issues Lippard was raising at the time, which were wholly intertwined with a highly politicised art context.

For a ‘fragmentary criticism of cross-references’

In 1970, when Lucy R. Lippard published “A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃” she had already organised two of the four *Numbers Shows* (1969-1974). The first exhibition of the series, entitled *557,087*, was held at the World’s Fair Pavilion of Seattle, an antenna of the Seattle Art Museum, from 5 September to 5 October 1969. The second, *955,000*, took place from 13 January to 8 February 1970 in Vancouver Art Gallery, the Student Union of the University of British Columbia, and several other sites in

the city. These were followed by 2,972,453 at the Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires from 4 to 23 December 1970, and c.7500 which started at the Gallery A-402 of California Institute of the Arts (Valencia) from 14 to 18 May 1973, before touring to several cities in the United States and Europe until 1974.² These exhibitions are characterised by the prospective view they offer of the ‘dematerialization of art,’ outlined and theorized by Lippard and John Chandler in an article published in 1968.³ By the term ‘dematerialization of art’ they consider the emerging ‘art of ideas’ and ‘art of action’ as part of an artistic regime that minimises the importance of the object in art making without denying materiality as such. This implies that aesthetic experience is supplemented by processes, protocols, instructions, documents, and dialogues with other fields. As art expanded its territory, Lippard has expanded the scope of the exhibition through her *Numbers Shows*, since 1969. On the topological level, Lippard has organised her exhibitions in venues that are far from the main cultural centres, and sometimes are not even dedicated to showing art. Regarding her position as an art critic and curator, she examines the ways in which the authority of discourses about art is shared by conceiving her catalogues⁴ as spaces in which artists’ and critics’ voices circulate with no form of precedence or hierarchy.

Her project was served by a singular editorial form. The *Numbers Shows* catalogues were made of unnumbered and unbound cards, gathered together in a Manila envelope.⁵ On the cards all the information one usually expects in an exhibition catalogue was given, but some features need to be stressed: each artist edited his/her individual card, and the critical and theoretical contents were elaborated by a montage of quotations from artists, critics and art historians, interspersed with Lippard’s own analysis. The idea of her publications is to neutralise the authority and privilege of the art critic, not by refusing his/her voice, but by including that voice in a collective space where hierarchies are levelled. In doing so, she affirms the aptitude of the artists to comment on their own works, and, at the same time, she gives the reader a greater role in the elaboration of discourses about the artworks. Indeed the unbound cards require handling by the reader, thus allowing him/her to make his/her personal relationships between them. However, manipulating cards is not sufficient for this purpose. This is why the texts edited by Lippard in the *Numbers Shows*

catalogues are related to art history and theory, but do not develop an interpretation (if we understand interpretation as a comment that intends to explain the content and meaning of the artworks). The onus is on the reader to make his/her own appreciation by crossing references and information. In this way Lippard shifts the responsibilities of the art critic from traditional interpretation and judgement to the compilation and distribution of information. Henceforth discourses about art are produced by a whole system in which multiple parts are connected together – in other words, by a network.

This project is contained in the title of Lippard’s text, ‘absentee information and or criticism,’ and driven by her methods for writing it. The text is divided into three parts. Each part comprises several protocols, one of which they have in common, namely crossing the alphabetic system with the decimal system, and also to refer to MoMA. In the first part, the protocol generates a documentary resource about each artist whose work is displayed in the exhibition, from the books of the museum library. The second part concerns the intentions of the exhibition itself – which we will examine below – commented and discussed by Lippard through a series of quotations, whose authors’ names are encrypted by numbers. These quotations are from: Art Workers’ Coalition, Gaston Bachelard, Robert Barry, Frederick Barthelme, D.E. Berlyne, Mel Bochner, John Cage, Marcel Duchamp, Dan Graham, Latvan Greene, Douglas Huebler, William James, On Kawara, Joseph Kosuth, R.D. Laing, Sol LeWitt, Marshall McLuhan, Ad Reinhardt, Sainte-Beuve. Artists, philosophers, scholars and critics have their words intermingled and made available to the reader. In the same way as the catalogues of the *Numbers Shows*, the two first parts of “A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃” work on the dehierarchisation of art discourse through the principle of distribution of information.

Lucy R. Lippard’s project is one of a whole generation, represented – solely in the American context – by Barbara Rose, Susan Sontag, Max Kozloff and John Perreault, among others. They all reject the art criticism inherited from Clement Greenberg and his followers, due to its restrictive, normative and excluding effects. The stakes are high: it is their intention to rebuild the methods and practices of art criticism completely. This implies realigning the theoretical tools with the broad changes taking place in artistic creation, whilst dehierarchising the relations between the

various subjects involved in art – artists, critics, and audience. In this context, Susan Sontag declares being ‘against interpretation’⁶ in an article published in 1964 that quickly became a key reference. Lippard, for her part, defines her approach as a ‘fragmentary criticism of cross-references.’⁷ Its mode of operation is grounded in a collective and dialogical apparatus, and serves the prospective quality she aims for in art criticism.

Information: a political force

Thus far in our analysis we have not touched upon the third part of Lippard’s text, as it is very different from the first two: it is not concerned with the artworks or the exhibition, but rather with the institutional policy of MoMA. Before detailing the terms of this part of Lippard’s text, it is necessary to specify the context and topic of the exhibition, in order to fully understand the issues at stake.

Information was organised by Kynaston McShine, at the behest of the board of MoMA, who asked McShine to review emergent artistic creation. His bias was to select works of artists from fifteen countries, marked by the development of communication systems. The curator’s intention was to examine the way the dissemination of information impacts the artists’ activities, in the age of the ‘global village’⁸ shaken by political and social struggles. In his “Essay” for the catalogue, he draws the portrait of a generation of artists who have to face widespread state violence. McShine explicitly refers to the dictatorships in Argentina and Brazil, and the bloody repression of the Civil Rights movement in the United States:

The material presented by the artists is considerably varied, and also spirited, if not rebellious – which is not very surprising, considering the general social, political, and economic crises that are almost universal phenomena of 1970. If you are an artist in Brazil, you know of at least one friend who is being tortured; if you are one in Argentina, you probably have had a neighbour who has been in jail for having long hair, or for not being ‘dressed’ properly; and if you are living in the United States, you may fear that you will be shot at, either in the universities, in your bed, or more formally in Indochina. It may seem too inappropriate, if not absurd,

to get up in the morning, walk in a room, and apply dabs of paint from little tube to a square of canvas. What can you as a young artist do that seems relevant and meaningful?⁹

Without any doubt, McShine’s remarks resonated strongly at the time of the exhibition. *Information* opened on the 2 July 1970, a few weeks after the United States had been through a wave of murderous repression perpetrated by the public authorities. On 30 April 1970 Richard Nixon – inaugurated as President on 20 January 1969 – decided to extend the war from Vietnam to Cambodia. On 4 May law enforcement officers shot at a group of students at Kent State University (Ohio), during a peaceful protest against the U.S. intervention in Cambodia, killing four. On 14 May, during another anti-war rally, two students were killed by police on the campus of Jackson State University, Mississippi. From 11 to 13 May, in the context of an intensified Civil Rights movement, six more people were killed by the police during the Augusta riots in Georgia. Protagonists of the art world mobilised forcefully against such denials of democracy. Among other things, they organised the *New York Artists’ Strike Against Racism, War, and Repression* on 22 May 1970, while *Information* opened on 2 July. Better known as *The Art Strike*, it was organised by the Art Workers’ Coalition, an organisation whose activism inextricably linked artists’ working conditions and social issues.

Lucy R. Lippard was an active member of AWC, which gathered together artists, art critics and an art trader (Seth Siegelau). This artists’ union was created in January 1969, after a conflict in which MoMA was opposed by the artist Vassilakis Takis. On 3 January 1969, Takis removed his work *Telesculpture* (1960) from the exhibition *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*.¹⁰ Even though MoMA was the owner of the piece, Takis did not want it to be displayed, because he did not consider it representative enough of his artistic approach. By doing so, he asserted his complete authority over his works, even when they had been acquired by a museum. Later, he distributed a leaflet with a call to combine forces in order to revamp the museum institution, which he considered inadequately equipped for the contemporary context.

Many players from the art world responded to Takis’ call, formally creating the Art Workers’ Coalition.¹¹ Its purpose was not to

oppose the museum as a generic category, but to stress precisely the limitations of institutional policy. Art workers accused museums of being unable to effectively represent contemporary art, denouncing the social inequity underlying the relationship of the museum to artists, and the way in which museums functioned. As far as this last point is concerned, many AWC members gave particular attention to anomalies in the governance system of American museums. They rejected Trustees and the government as sources of funding for public museums because they introduced two forms of bias. On one hand these relationships oblige museums to be dependent on, if not accomplices in, government policies. On the other hand, the duties of museums, may be distorted by certain individual economic interests. However, the demands of the AWC were not limited to the defence of artists' rights and the rethinking of museum practice. Many AWC members were involved in the Civil Rights and feminist movements, and encouraged museums to revise their policies in favour of minorities: women, African, American and Puerto Rican artists – Puerto Rico being an unincorporated territory of the United States – and visitors from economically modest backgrounds. Moreover, the coalition organised several militant actions against both the Vietnam War and repressive domestic policies.

In those times of great political awareness, there is no doubt that the subject of McShine's exhibition perfectly aligned with the struggles of the artistic community in New York. Through some of the artworks shown in the exhibition, as well as through Lippard's text for the catalogue, the curator communicated the political and civic commitment of the Art Workers' Coalition. The third part of "A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃" can only be fully understood if it is considered in this context. It consists of five protocols. All of them concern MoMA governance and refer to AWC demands: MoMA is urged to tackle its relationship with artists; the museum is called on to take up its moral obligations regarding the wars in Vietnam and Cambodia and it is asked to take action to enlarge the audience for art. Examples of the protocols include eight hours of conversation between each artist and a Trustee about artists' rights and the relationship of the museum to society, and the publication of an insert to the catalogue that would gather all information on any MoMA reforms improving artist's rights (rental fees,

contracts, profit-sharing, artists' control over works sold and shown) since its confrontation with Takis.¹² With this text Lippard makes sure MoMA takes its responsibilities seriously, in the same way as some of the other artists who were part of the *Information* exhibition. It is worth remembering that Hans Haacke, who was also an AWC member, conceived *MoMA Poll* specifically for this exhibition. His work consists of disclosing the MoMA's financial and political affiliations. Whereas David Rockefeller was Chairman of the Board of MoMA,¹³ his brother, Nelson Rockefeller, was Governor of the State of New York. Standing for re-election, Nelson Rockefeller declared himself to be the candidate for peace. In this context Haacke's piece is particularly thorny due to the fact that visitors were asked to vote 'yes' or 'no' to the following question: 'Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?'

Information can be considered as a mouthpiece for the Art Workers' Coalition. Such a position is highly controversial, bearing in mind that the exhibition was an attempt on the part of the board of MoMA to take into consideration the dissatisfaction expressed by the AWC. But McShine made the exhibition into a statement supporting the political and social claims of the artists. The photographic section of the catalogue is exemplary of the political content of McShine's exhibition.¹⁴ It worth elaborating on as it helps frame the reception of Lippard's text, giving it depth. It consists of 54 full-page printed photographs, without any captions, ranging from photoconceptualism to images from the press. The photographs are arranged without hierarchy nor distinction of sources. The iconographic corpus they constitute provides the reader with an abundant historical documentation focused on the artistic breaks that occurred during the Twentieth century and the numerous struggles for emancipation that marked the Sixties. Photographs of artworks by Jannis Kounellis, Yves Klein and Marcel Duchamp, are mixed with stills from the film *Satyricon* by Federico Fellini, posters against the Vietnam War made by the AWC, portraits of Mick Jagger and Che Guevara, images of the conquest of the moon, the hippy movement and the Black Panthers. For example, on a doublepage spread, on one side a photograph by Soichi Sunami is juxtaposed with a photograph of the work *3 stoppages-étalon* by Marcel Duchamp, while on the other side press images of the Black Panthers' actions

are reproduced, including one showing the protests that occurred in front of the courthouse of Alameda County in California following the conviction of Huey Newton in September 1968 for the murder of a policeman. It is patent that the political content of the exhibition is evident from the flyleaf onwards. Indeed, the catalogue opens with an aerial photograph of the 1963 civil rights March on Washington, printed full-page. It ends with a photograph of the crowd at the Woodstock festival, emblem of the ongoing cultural revolution.

In-formation

Instructions, cards and indexes are various tools appropriated by Lucy R. Lippard in order to complete her methodological research, focused entirely on levelling hierarchies between the multiple players in art. It is to this end that the text “¹A²B³S⁴E⁵N⁶T⁷E⁸E⁹
¹⁰I¹¹N¹²F¹³O¹⁴R¹⁵M¹⁶A¹⁷T¹⁸I¹⁹O²⁰N²¹ ²²A²³N²⁴D²⁵O²⁶R²⁷
²⁸C²⁹R³⁰I³¹T³²I³³C³⁴I³⁵S³⁶M³⁷” and the *Numbers Shows* catalogues develop singular editorial forms. Thanks to their forms, these publications do not only distribute content, but also produce it. They articulate the ‘in-formation,’ which consists of the action of giving form to a material, and the ‘information,’ which indicates the product of this process. Through the tension she creates between the conditions by which art discourse is materialised and the modalities of their diffusion, Lippard manages to give her project its democratic scope: the discourses about art depend on collective dynamics, and play a full role in the struggles for political and social equity.

Translated by Ian Simms.

Notes

¹ Lucy R. Lippard, „A B S E N T E E I N F O R M A T I O N A N D O R C R I T I C I S M₁₃,” *Information*, Kynaston McShine, ed. (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 74-81.

² For a detailed study of the *Numbers Shows* see Cornelia Butler, ed., *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74* (London: Afterall, 2012).

³ John Chandler and Lucy R. Lippard, “The Dematerialization of Art,” *Art International* 12, no. 2 (February 1968): 31-36.

Lucy R. Lippard continued this research on the ‘dematerialization of art’ with the 1973 book *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 ; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard* (New York: Praeger, 1973). Reprinted with an additional text by Lippard “Escape Attempts” (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2001).

⁴ Lucy R. Lippard, ed., 557,087 (Self-published, 1969). Exh. cat.; Lucy R. Lippard, ed., 955,000 (Self-published, 1970). Exh. cat.; Lucy R. Lippard, ed., 2,972,453 (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1970). Exh. cat.; Lucy R. Lippard, ed., c.7,500 (Self-published, 1973). Exh. cat.

⁵ The Manila envelopes have a very characteristic light brown colour. They get their name from the hemp they are made from, which originally came from the Philippines. Due to its robustness, this kind of envelope is frequently used in the United States.

⁶ Susan Sontag, “Against Interpretation,” *Evergreen Review*, no. 34 (December 1964): 76-80.

⁷ Lucy R. Lippard, “Prefatory Notes,” in *Changing: essays in art criticism* (New York: Dutton and Co, 1971), 13.

⁸ The term ‘global village’ is taken from Marshall McLuhan, information and communication theorist, whose work is held in high esteem in artistic and intellectual fields. It is significant to see the recurrent use of the word ‘information’ in artistic practices at this time, as well as the re-appropriation by some artists of McLuhan’s aphorism ‘the medium is the message.’ Among them, Dan Graham, who uses McLuhan’s theories in order to rethink publications as artistic spaces. In the case of the *Information* exhibition, McLuhan is a reputed figure. Kynaston McShine uses and refers to his concepts, some cards of his *Distant Early Warning Card Deck* were displayed in the show, and the front and back covers of the catalogue are made of reproductions from the *DEW-Line Newsletter* published by Marshall McLuhan in New York from 1968 to 1970.

⁹ Kynaston McShine, “Essay,” in *Information*, Kynaston McShine, ed. (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 138.

¹⁰ *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* was an exhibition organised by Pontus Hultén from the 27 November 1968 to the 9 February 1969 in the Museum of Modern Art, New York.

¹¹ On 28 January 1969, the Art Workers’ Coalition submitted its demands to the director of MoMA, Bates Lowry, in a document entitled *13 demands*. When Lowry failed to respond, and because the membership of Art Workers’ Coalition was growing, they held a public hearing on 10 April 1969 at the School of Visual Arts in New York, in order to decide the AWC program. Each participant was invited to read a statement during the meeting and each statement was published in its entirety. *Open Public Hearing on the Subject: What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers’ Coalition* (New York: Art Workers’ Coalition, 1969). Available at the website *Primary Information*: <http://www.primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>.

¹² For a detailed reading of the five protocols, the reader is referred to the facsimile produced in the present publication.

¹³ MoMA was founded in 1929 on the initiative of Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss and Mary Quinn Sullivan.

¹⁴ See the catalogue in open access at MoMA website: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686?>

CE QUE PEUT LA CRITIQUE. LA CRITIQUE COMME CROISEMENT DES DISCOURS CHEZ LUCY R. LIPPARD

«A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅
I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₁I₁O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈
C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃»

est un texte écrit en 1970 par Lucy R. Lippard, au titre de sa contribution critique pour le catalogue de l'exposition *Information* organisée par Kynaston McShine au Museum of Modern Art de New York¹. D'emblée, ce texte marque sa singularité par la notation de son titre qui croise chiffres et lettres, et par une mise en page qui joue sur des variations typographiques. Son contenu n'en est pas moins surprenant : protocoles, citations, aphorismes, chiffres se substituent à une discursivité académique. Dans une note en première page de l'article, Lippard explicite les conditions qui ont entouré son écriture, et éclaire les choix qui en ont découlé. Elle précise qu'elle résidait en Espagne au moment où Kynaston McShine l'a sollicitée. Son intention première était de réaliser un index, pour lequel devait lui être envoyée de la documentation par courrier. N'ayant pas reçu les éléments demandés à temps, elle a conçu des protocoles lui permettant de déléguer la production du texte. Ce que la formule « absentee information » vient signifier par un jeu sur la polysémie du terme « absentee », qui veut dire tout

à la fois « absent » et « par procuration ». Lucy R. Lippard a ainsi répondu avec ruse à la situation qui s'est imposée à elle, en se servant des circonstances comme autant de contraintes d'écriture. Le caractère expérimental de son texte ne peut toutefois pas être réduit à cette dimension quelque peu anecdotique. Il doit être resitué dans les problématiques méthodologiques auxquelles Lippard se confronte alors, indissociables d'un contexte artistique fortement politisé.

Pour une « critique fragmentaire du recoupement »

En 1970, date à laquelle elle conçoit et publie «A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₁I₁O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃», Lucy R. Lippard a déjà organisé deux des quatre expositions qui constituent la série des *Numbers Shows* (1969-1974). La première, intitulée *557,087* s'est tenue au World's Fair Pavilion de Seattle, une antenne du Seattle Art Museum, du 5 septembre au 5 octobre 1969. La deuxième, *955,000*, a eu lieu du 13 janvier au 8 février 1970

à la Vancouver Art Gallery, à la Student Union de l'Université de Colombie Britannique, ainsi que sur plusieurs sites de la ville. Elles sont suivies par 2,972,453 organisée au Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires du 4 au 23 décembre 1970, et c.7,500 qui a d'abord eu lieu à la Gallery A-402 du California Institute of the Arts (Valencia) du 14 au 18 mai 1973, avant d'être montrée dans différentes villes des États-Unis et d'Europe jusqu'en 1974². Ces expositions se caractérisent par leur dimension prospective, tournée vers « la dématérialisation de l'art » cernée et théorisée par Lucy R. Lippard et John Chandler dans un article publié en 1968³. Par ce terme, les deux auteurs proposent de considérer « l'art de l'idée » et « l'art de l'action » émergents comme procédant d'un régime qui, sans renoncer à la matérialité de l'art, minore toutefois l'importance de l'objet. La « dématérialisation de l'art » suppose d'enrichir l'expérience esthétique par des processus, des protocoles, des documents, et une ouverture vers d'autres disciplines. Alors que l'art étend son territoire, Lucy R. Lippard pense dès 1969 avec ses *Numbers Shows* l'élargissement du champ de l'exposition. À un niveau topologique : Lippard organise ses expositions dans des lieux éloignés des grands pôles culturels, voire non dédiés à la monstration et à la diffusion de l'art. Concernant sa position de critique et commissaire d'exposition : elle explore le partage de l'autorité des discours sur les œuvres, en concevant ses catalogues⁴ comme un espace au sein duquel circulent les paroles des artistes et des critiques sans préséance des uns sur les autres.

Ce programme est servi par un format éditorial singulier, celui de fiches cartonnées, non numérotées, non reliées mais réunies dans une enveloppe « Manila »⁵. Y sont regroupées toutes les informations requises dans un catalogue d'exposition, avec toutefois certaines spécificités qu'il est nécessaire de souligner : chaque artiste a lui-même rédigé sa fiche individuelle ; les contenus critiques relatifs aux propos des expositions consistent en un montage réalisé par Lucy R. Lippard à partir de citations d'artistes, de critiques et d'historiens de l'art, entrecoupées de ses propres analyses. Le projet de ces catalogues est de neutraliser le surplomb de la parole du critique d'art, non pas en la niant, mais en l'intégrant dans un espace collectif, où les hiérarchies sont nivelées. Ceci passe par une valorisation de la compétence des artistes à commenter leurs œuvres, mais aussi par une sollicitation accrue du lecteur, qui devient partie prenante dans la fabrication du

discours sur les œuvres. En effet, les fiches servent également le dessein que le lecteur produise des liens à partir des multiples possibilités que permet leur manipulation. Ces ambitions ne sauraient toutefois être satisfaites par la seule exploitation d'un format. C'est pourquoi Lucy R. Lippard a travaillé le contenu des fiches pour proposer des informations qui ressortissent de l'histoire et de la théorie de l'art, sans toutefois développer un commentaire explicatif qui procéderait d'une logique de dévoilement du sens des œuvres. Leur appréciation est confiée au lecteur, qui a la charge de croiser les informations. Lippard fait ainsi basculer les opérations d'interprétation et de jugement qui incombent traditionnellement au critique d'art vers celles du recueil et de la diffusion d'informations. Les discours sur l'art sont dorénavant produits par un tissu de relations entre des acteurs multiples, autrement dit, par un réseau.

L'ensemble de ce programme est contenu dans le titre même de son texte, « absentee information and or criticism » (« information et ou critique par procuration »), et plus encore dans ses modalités d'écriture. Le texte est divisé en trois parties. Chacune d'entre elles est composée de plusieurs protocoles, qui ont en commun de croiser le système alphabétique et le système décimal, et de se référer au MoMA. Dans la première partie, les protocoles donnent lieu à la constitution d'une documentation sur chaque artiste exposé, obtenue à partir des ouvrages de la bibliothèque du musée. La deuxième partie porte sur le propos général de l'exposition – sur lequel nous reviendrons ultérieurement – que Lucy R. Lippard commente et approfondit par une compilation de citations, dont les noms des auteurs sont chiffrés. On y retrouve des citations de : l'Art Workers' Coalition, Gaston Bachelard, Robert Barry, Frederick Barthelme, D.E. Berlyne, Mel Bochner, John Cage, Marcel Duchamp, Dan Graham, Latvan Greene, Douglas Huebler, William James, On Kawara, Joseph Kosuth, R.D. Laing, Sol LeWitt, Marshall McLuhan, Ad Reinhardt, Sainte-Beuve. Se mêlent ainsi des paroles d'artistes, de philosophes, d'universitaires et de critiques, proposées à l'usage du lecteur. À l'instar des catalogues des *Numbers Shows*, les deux premières parties de « A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₃M₁₃A₁T₁O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃ » inscrivent la déhiérarchisation des discours sur l'art dans un principe de diffusion d'informations.

Le projet de Lucy R. Lippard est celui de toute une génération, représentée par Barbara Rose, Susan Sontag, Max Kozloff, ou encore

John Perreault – pour le seul contexte américain. Chacun d’entre eux s’élève alors contre la critique d’art telle que pratiquée par Clement Greenberg et ses suiveurs, jugée excluante et normative. L’enjeu est de taille, car il s’agit de refondre les modalités d’exercice de la critique d’art. Ce qui suppose, de manière indissociable, d’actualiser les outils théoriques au regard des bouleversements que connaît la création artistique, et de déhiérarchiser les rapports entre les différents pôles de l’art – artistes, critiques et publics. Dans ce contexte, Susan Sontag se prononce en 1964 « contre l’interprétation », dans un article très vite devenu incontournable⁶. Lucy R. Lippard quant à elle qualifie sa démarche de « critique fragmentaire de recouplement »⁷, laquelle suppose une économie collective et dialogique, au service d’une critique d’art qui se veut prospective.

Information : une force politique

La troisième partie du texte de Lucy R. Lippard, jusque-là laissée en suspens, se démarque des deux précédentes. Ses intentions ne sont pas tournées vers l’élucidation des œuvres ou de l’exposition, mais vers la politique institutionnelle du MoMA. Afin de mieux comprendre les enjeux de cette partie du texte de Lippard, et avant d’en détailler les termes, il est nécessaire de resituer le propos et le contexte de l’exposition.

Information a été organisée par Kynaston McShine, à la demande de la direction du MoMA qui souhaitait faire un bilan de la création artistique émergente. Le parti pris de Kynaston McShine a été de choisir des œuvres d’artistes de quinze nationalités différentes qui portent la marque du développement des systèmes de communication. Ce propos se double d’une réflexion sur la manière dont la circulation de l’information affecte l’activité des artistes, à l’ère d’un « village global⁸ » bouleversé par les luttes politiques et sociales. Dans son « Essay » pour le catalogue, il dresse ainsi le portrait d’une génération d’artistes qui doit faire face à une violence d’État quasiment généralisée. McShine évoque la dictature en Argentine et au Brésil, et les répressions sanglantes des mouvements citoyens aux États-Unis :

Le matériel présenté par les artistes est considérablement varié, et animé, si ce n’est rebelle – ce qui n’est pas très surprenant, si on considère la crise sociale,

politique, et économique générale qui est presque un phénomène universel en 1970. Si vous êtes un artiste au Brésil, vous connaissez au moins un ami qui est en train d’être torturé ; si vous êtes un artiste en Argentine, vous avez probablement un voisin emprisonné pour avoir porté les cheveux longs, ou ne pas être « vêtu » correctement ; et si vous êtes un artiste aux États-Unis, vous pouvez craindre que l’on vous tire dessus, soit dans les universités, soit dans votre lit, ou plus officiellement en Indochine. Cela peut sembler trop indécent, si ce n’est absurde, de se lever le matin, marcher dans une pièce, et appliquer des touches de peinture sortie d’un petit tube sur un carré de toile. Que pouvez-vous faire qui semble pertinent et important en tant que jeune artiste ?⁹

Ces propos de Kynaston McShine ont sans conteste eu une résonance particulière au moment où s’ouvrait l’exposition. *Information* débute le 2 juillet 1970, soit à peine plus d’un mois après une vague de répressions meurtrières menées par les pouvoirs publics américains. Le 30 avril 1970, Richard Nixon – élu le 20 janvier 1969 – annonce l’extension de la guerre du Vietnam au Cambodge. Le 4 mai, les forces de l’ordre font quatre morts en tirant sur un rassemblement d’étudiants qui manifestaient de manière pacifique à l’université d’État de Kent (Ohio), contre cette intervention américaine au Cambodge. Le 14 mai, au cours d’un autre rassemblement anti-militariste, deux étudiants sont tués par la police sur le campus de l’université d’État de Jackson, dans le Mississippi. Du 11 au 13 mai, six personnes sont également tuées par la police lors des émeutes du ghetto d’Augusta en Georgie, relatives aux luttes pour les droits civils. Face à ces dénis de démocratie, les acteurs du monde de l’art se sont fortement mobilisés, notamment en organisant le 22 mai 1970, soit quelques semaines avant l’ouverture de *Information*, la « New York Artists’ Strike Against Racism, War, and Repression » (connue comme The Art Strike). Cette grève a été organisée par l’Art Workers’ Coalition, une organisation dont la lutte mêle de manière inextricable les conditions de travail des artistes et leurs engagements sociétaux.

Lucy R. Lippard était un membre actif de l’AWC, qui réunissait des artistes, un marchand (Seth Siegelaub) et des critiques d’art. Créé en janvier 1969, ce syndicat des artistes donne suite à un conflit qui a opposé le MoMA et l’artiste

Vassilakis Takis. Le 3 janvier 1969, Takis retire son œuvre *Telesculpture* (1960) de l'exposition *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*¹⁰. Bien que le MoMA soit propriétaire de l'œuvre, Takis ne souhaite pas qu'elle soit exposée, la considérant insuffisamment représentative de sa démarche. Par ce geste, il affirme sa pleine autorité sur ses œuvres, y compris lorsqu'elles ont été cédées à un musée. Un peu plus tard, il distribue un document par lequel il invite à un regroupement des forces pour refondre l'institution muséale, qu'il juge inadaptée aux exigences contemporaines. De nombreux acteurs du monde de l'art répondent à l'appel de Takis, qu'ils formalisent en fondant l'Art Workers' Coalition¹¹. Il ne s'agit pas tant pour l'AWC de s'opposer au musée en tant que catégorie générique, mais bien de pointer avec précision les limites des politiques institutionnelles. En l'occurrence, sont mises en cause l'incapacité des musées à rendre compte de l'art contemporain, l'iniquité sociale qui régit les rapports entre les musées et les artistes, et les modalités de fonctionnement des musées. Sur ce dernier point, de nombreux membres de l'AWC soulignent les déviances inhérentes au système de gouvernance des musées américains. Les Trustees et les sources gouvernementales de financement des musées publics sont désavoués, car ils supposent deux biais. D'une part, les musées sont contraints par des relations de dépendance, si ce n'est de complicité, vis-à-vis des politiques du gouvernement. D'autre part, les missions des musées sont dévoyées par des collusions avec des intérêts économiques particuliers. Les revendications de l'AWC ne se limitent pas à la défense des droits des artistes et à l'actualisation des pratiques muséales. Nombre de ses membres sont engagés dans les mouvements des droits civiques et les mouvements féministes, et exigent des musées qu'ils refondent leurs politiques vis-à-vis des minorités : les artistes femmes, afro-américains et portoricains – Porto Rico étant un territoire non incorporé des États-Unis –, ainsi que les visiteurs issus de milieux modestes. L'organisation développe également une action militante d'ampleur contre la guerre du Vietnam et les politiques intérieures répressives.

Le contexte est donc celui d'une forte politisation du milieu artistique new-yorkais, et il n'est pas à douter que le propos que développe Kynaston McShine dans son exposition converge avec ces luttes. Au travers de certaines œuvres présentées dans l'exposition, tout autant que par le texte de Lucy R. Lippard publié dans le

catalogue, il relaie les engagements politiques et citoyens de l'Art Workers' Coalition. Ce n'est qu'à l'aune de ce contexte que peut être comprise la troisième partie du texte « ¹A²B³S⁴E⁵N⁶T⁷E⁸E⁹
¹⁰I¹¹N¹²F¹³O¹⁴R¹⁵M¹⁶A¹⁷T¹⁸I¹⁹O²⁰N²¹A²²N²³D²⁴O²⁵R²⁶
²⁷C²⁸R²⁹I³⁰T³¹I³²C³³I³⁴S³⁵M³⁶ »¹². Les cinq protocoles qui la constituent s'adressent tous aux instances dirigeantes du MoMA, et reprennent terme à terme les revendications de l'AWC : ils incitent le MoMA à se confronter à ses relations avec les artistes, mettent le musée face à ses obligations morales vis-à-vis des guerres du Vietnam et du Cambodge, et lui enjoignent de créer des actions en faveur d'une accessibilité de l'art à un public élargi. Pour exemples, le premier protocole impose que chaque artiste ait une conversation de huit heures avec l'un des Trustees, portant précisément sur les droits des artistes et les relations du musée à la société ; et le cinquième protocole consiste à publier un « prière d'insérer » pour le catalogue recensant les informations relatives à toutes les réformes entreprises par le MoMA concernant les droits des artistes (frais de location, contrats, partage des profits, contrôle des artistes sur leurs œuvres vendues et montrées), et ce depuis son conflit avec Vassilakis Takis¹². Lucy R. Lippard n'oublie donc pas de mettre le MoMA face à ses responsabilités, tout comme d'autres artistes invités à participer à l'exposition *Information*. Rappelons que Hans Haacke, lui aussi membre de l'AWC, conçoit *MoMA Poll* pour l'exposition. Cette œuvre consiste à mettre au jour les affiliations financières et politiques du MoMA. Alors que David Rockefeller est le Président du conseil d'administration du MoMA¹³, son frère, Nelson Rockefeller, est Gouverneur de l'État de New York. En campagne pour sa réélection, Nelson Rockefeller se proclame candidat de la paix. Or, l'œuvre de Hans Haacke a ceci d'épineux qu'elle propose aux visiteurs de voter « oui » ou « non » à la question : « Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November ? »¹⁴.

Il est ainsi possible de considérer que Kynaston McShine a fait de *Information* un « porte-voix » de l'Art Workers' Coalition. Sa démarche est polémique car la demande de la direction du MoMA était d'apaiser les revendications de l'AWC. Or, McShine a organisé une exposition qui tient lieu de déclaration manifestaire en faveur des luttes politiques et sociales portées par les artistes. La section photographique du catalogue parachève de convaincre de la portée politique du propos de

Kynaston McShine¹⁵. Elle mérite que l'on s'y attarde, car elle participe à encadrer la réception du texte de Lucy R. Lippard et à lui donner de l'épaisseur. Cette section est composée de 54 pages, montrant des photographies imprimées en pleine page, sans légendes, et dont le spectre s'étend du photoconceptualisme à l'image de presse. Les photographies sont agencées sans hiérarchisation ni différenciation de leurs régimes et provenances. L'ensemble iconographique ainsi constitué fournit une documentation historique riche et foisonnante concentrée sur les ruptures artistiques du XX^e siècle et les nombreux combats pour l'émancipation qui ont marqué les années 1960. Se mêlent ainsi aux photographies des œuvres de Jannis Kounellis, Yves Klein, Marcel Duchamp, des photogrammes du film *Satyricon* de Federico Fellini, des affiches anti-guerre du Vietnam produites par l'AWC, des portraits de Mick Jagger et du Che Guevara, des images de la conquête de la Lune, du mouvement hippie, mais aussi des Black Panthers. Pour exemple, une double page juxtapose d'un côté une œuvre du photographe Soichi Sunami, et une photographie de l'œuvre *3 stoppages-étalon* de Marcel Duchamp ; de l'autre, sont reproduites des images de presse sur les actions des Black Panthers, dont l'une montre les manifestations qui ont eu lieu devant le palais de justice du Comté d'Alameda en Californie, suite à la condamnation en septembre 1968 de Huey Newton pour l'assassinat d'un policier. Ce ton politique de l'exposition est à vrai dire assumé dès la page de garde. Le catalogue s'ouvre en effet sur une photographie aérienne de la marche pour les droits civiques de 1963 à Washington, imprimée en pleine page. Et se ferme sur une photographie de la foule du festival Woodstock, emblème de la révolution culturelle en cours.

Elles articulent l'« in-formation », qui consiste en l'action de donner forme à une matière, et l'« information », qui désigne le produit de cette opération. Cette contraction, entre les conditions de matérialisation des discours sur l'art et leurs modalités de diffusion, est ce qui permet à Lucy R. Lippard de donner à son projet critique toute son ampleur démocratique : les discours sur l'art sont dépendants de dynamiques collectives, et participent aux luttes pour l'équité politique et sociale.

In-formation

Protocoles, fiches, index, sont autant d'outils dont Lucy R. Lippard s'est emparée pour mener à bien ses recherches méthodologiques, tout entières tournées vers le nivellement des hiérarchies entre les multiples acteurs de l'art. C'est à ce titre que le texte « $A_1 B_2 S_{19} E_5 N_{14} T_{20} E_5 E_5$
 $I_{14} N_{14} F_{16} O_{15} R_{18} M_{13} A_{13} T_{20} I_{9} O_{15} N_{14}$ $A_1 N_{14} D_4 O_{15} R_{18}$
 $C_3 R_{18} I_{19} T_{20} I_{9} C_{13} I_{19} S_{13} M_{13}$ » et les catalogues des *Numbers Shows* adoptent des formes éditoriales singulières. Grâce à leurs formes, ces publications ne se contentent pas de diffuser des contenus, mais les génèrent également.

Références

¹ Lucy R. Lippard, « A B S E N T E E I N F O R M A T I O N A N D O R C R I T I C I S M », in Kynaston McShine (dir.), *Information*, cat. exp., New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 74-81.

² Pour une analyse détaillée des *Numbers Shows*, voir Cornelia Butler (dir.), *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, Londres, Afterall, 2012.

³ John Chandler, Lucy R. Lippard, « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. 12, n°2, février 1968, p. 31-36.

Lucy R. Lippard approfondira cette recherche sur la « dématérialisation de l'art » avec la publication en 1973 de *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 : a cross-reference book of information on some esthetic boundaries consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard*, New York, Praeger, 1973. Réédité avec un texte supplémentaire de Lippard, « Escape Attempts », Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2001.

⁴ Lucy R. Lippard (dir.), 557,087, cat. exp., autopublié, 1969 ; Lucy R. Lippard (dir.), 955,000, cat. exp., autopublié, 1970 ; Lucy R. Lippard (dir.), 2,972,453, cat. exp., Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1970 ; Lucy R. Lippard (dir.), c.7,500, cat. exp., autopublié, 1973.

⁵ Les enveloppes Manila tiennent leur nom d'une variété de chanvre originaire des Philippines. De couleur marron caractéristique, elles sont fréquemment utilisées aux États-Unis pour leur robustesse.

⁶ Susan Sontag, « Against Interpretation », *Evergreen Review*, n°34, décembre 1964, New York, Grove Press, p. 76-80.

⁷ Lucy R. Lippard, « Prefatory Notes », in *Changing : Essays in Art Criticism*, New York, Dutton and Co, 1971, p. 13.

⁸ Le terme « village global » est emprunté au théoricien de l'information et de la communication Marshall McLuhan, dont les travaux connaissent alors une réception importante dans les milieux artistiques et intellectuels. Le leitmotiv du terme « information » dans les pratiques artistiques en témoigne, tout comme la réappropriation par certains artistes de l'aphorisme de McLuhan « le médium c'est le message ». Parmi eux Dan Graham, qui s'appuie sur les recherches de McLuhan pour penser l'édition comme espace de l'art. Dans le cadre de l'exposition *Information*, McLuhan est une figure tutélaire avérée. En plus de l'usage de ses concepts, quelques-unes de ses cartes du *Distant Early Warning Card Deck* étaient présentées dans l'exposition, et la première et quatrième de couverture du catalogue sont des reproductions de la *DEW-Line Newsletter* publiée par Marshall McLuhan à New York de 1968 à 1970.

⁹ Kynaston McShine, « Essay », in Kynaston MCSHINE (dir.), *Information*, op. cit., p. 138.

¹⁰ *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* est une exposition qui a été organisée par Pontus Hultén du 27 novembre 1968 au 9 février 1969 au Museum of Modern Art, New York.

¹¹ Le 28 janvier 1969, l'Art Workers' Coalition soumet à Bates Lowry, directeur du MoMA, un document intitulé *13 demands* qui détaille ses revendications. Face au silence de Lowry, et alors que les membres de l'Art Workers' Coalition se font de plus en plus nombreux, une réunion publique est organisée le 10 avril 1969 à la School of Visual Arts de New York. Son objet était de déterminer le programme de l'AWC. Chaque participant était invité à lire une déclaration, et toutes ont ensuite été publiées dans leur intégralité. *Open Public Hearing on the Subject : What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition*, New York, Art Workers' Coalition, 1969, est disponible en ligne sur le site Primary Information : <http://www.primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>.

¹² Pour prendre connaissance de l'ensemble des protocoles qui constituent cette troisième partie du texte de Lucy R. Lippard, nous invitons le lecteur à se reporter au fac-similé reproduit dans ce dossier.

¹³ Il est à rappeler que le MoMA a été fondé en 1929 à l'initiative de Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss et Mary Quinn Sullivan.

¹⁴ Nous traduisons : « Est-ce que le fait que le Gouverneur Rockefeller n'a pas condamné la politique du Président Nixon en Indochine peut être une raison pour que vous ne votiez pas pour lui en novembre ? »

¹⁵ Voir le catalogue disponible en accès libre sur le site du MoMA : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686?>

Wybrana bibliografia / Selected bibliography / Bibliographie non exhaustive

Publikacje autorstwa Lucy R. Lippard / Publications by Lucy R. Lippard

- Chandler, John and Lucy R. Lippard. „The Dematerialization of Art.” *Art International* 12, no.2 (February 1968): 31-36. Reprinted in Alberro, Alexander and Blake Stimson. *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 46-50. Cambridge MA/London: MIT Press, 1999.
- Lippard, Lucy R., ed. *557,087*. Self-published, 1969. Exhib. cat.
- Lippard, Lucy R., ed. *955,000*. Self-published, 1970. Exhib. cat.
- Lippard, Lucy R., ed. *2,972,453*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1970. Exhib. cat.
- Lippard, Lucy R., ed. *c.7,500*. Self-published, 1973. Exhib. cat.
- Lippard, Lucy R. „A B S E N T E E I N F O R M A T I O N A N D O R C R I T I C I S M.” In *Information*. Edited by Kynaston McShine, 74-81. New York: The Museum of Modern Art, 1970.
- Lippard, Lucy R. „Index.” In *Conceptual Art Arte Povera Land Art*. Edited by Germano Celant, n.p. Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970.
- Lippard, Lucy R. *Changing. Essays in Art Criticism*. New York: Dutton and Co, 1971.
- Lippard, Lucy R. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard*. New York: Praeger, 1973. Reprinted Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2001.
- Lippard, Lucy R. „Trojan Horses: Activist Art and Power.” In *Art after Modernism: rethinking representation*. Edited by Brian Wallis, 341-358. New York: New Museum of Contemporary Art / Boston: D.R. Godine, 1984.
- Lippard, Lucy R. *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*. New York: New Press, 1995.
- Lippard, Lucy R. *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*. New York: New Press, 2000.
- Lippard, Lucy R. *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*. New York: New Press, 2014.

Na temat Lucy R. Lippard / About Lucy R. Lippard

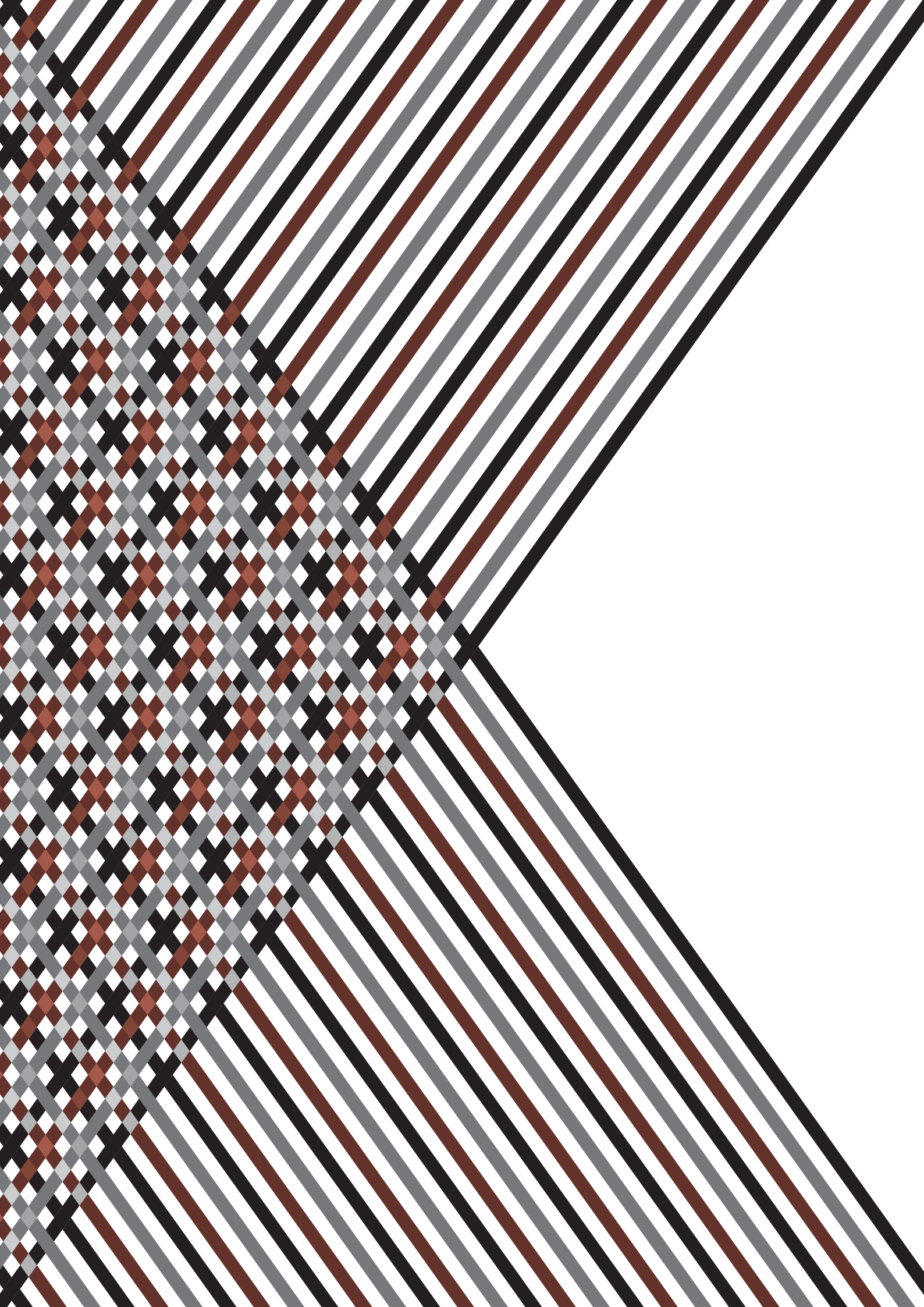
- Butler, Cornelia, ed. *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*. London: Afterall, 2012.
- Morris, Catherine and Vincent Bonin, ed. *Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. New York: Brooklyn Museum/Cambridge: MIT Press, 2012.

Kontekst / Context

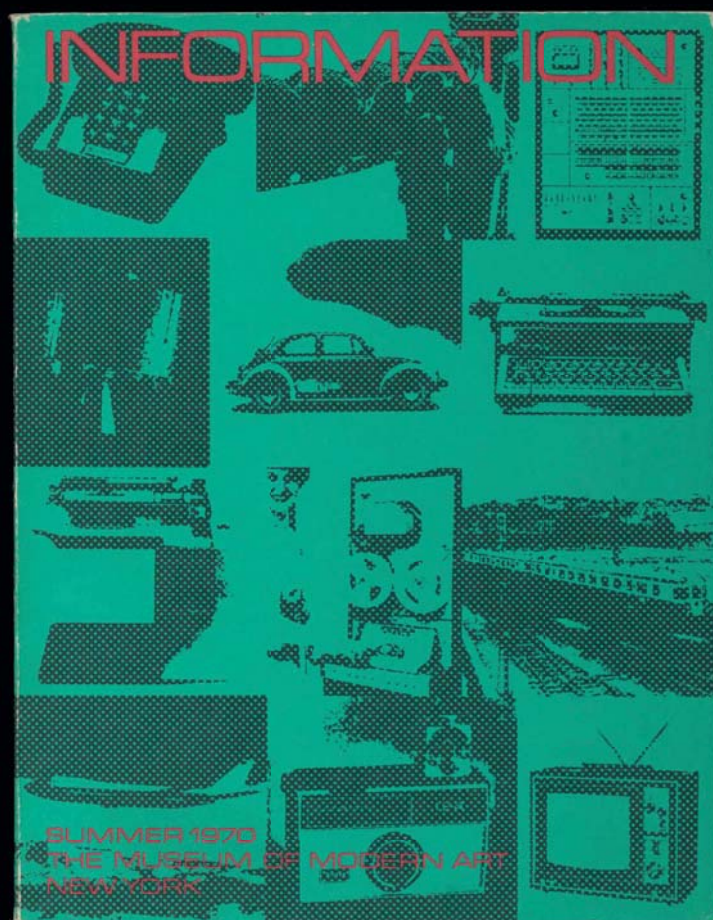
- Art Workers' Coalition. *Open Public Hearing on the Subject: What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition*. New York: Art Workers' Coalition, 1969. <http://www.primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>.
- Ault, Julie, ed. *Alternative Art New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. New York: The Drawing Center/Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Bryan-Wilson, Julia. *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2009.
- Fraschina, Francis. *Art, politics and dissent. Aspects of the Art Left in Sixties America*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

Na temat Information / About Information (Kynaston McShine, MoMA 1970)

- Allan, Ken. „Understanding Information.” In *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*. Edited by Michael Corris, 144-168. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Staniszewski, Mary Anne. „A Shift in Responsibilities: The Information Show and Conceptual Art at MoMA.” In *The power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, 269-280. Cambridge MA: MIT Press, 1998.
- Meltzer, Eve. „The Dream of the Information World.” *Oxford Art Journal* 29, no. 1 (2006): 115-135.



**ilu-
stra-
cje /
illus-
tra-
tions**



Okładka katalogu wystawy *Information*, złożona z fotografii opublikowanych przez Marshalla McLuhana w jego wydawnictwie *DEW-Line Newsletter* (New York, od 1968 do 1970).

Cover of the *Information* exhibition catalogue, edited from photographs published by Marshall McLuhan in his *DEW-Line Newsletter* (New York, from 1968 to 1970).

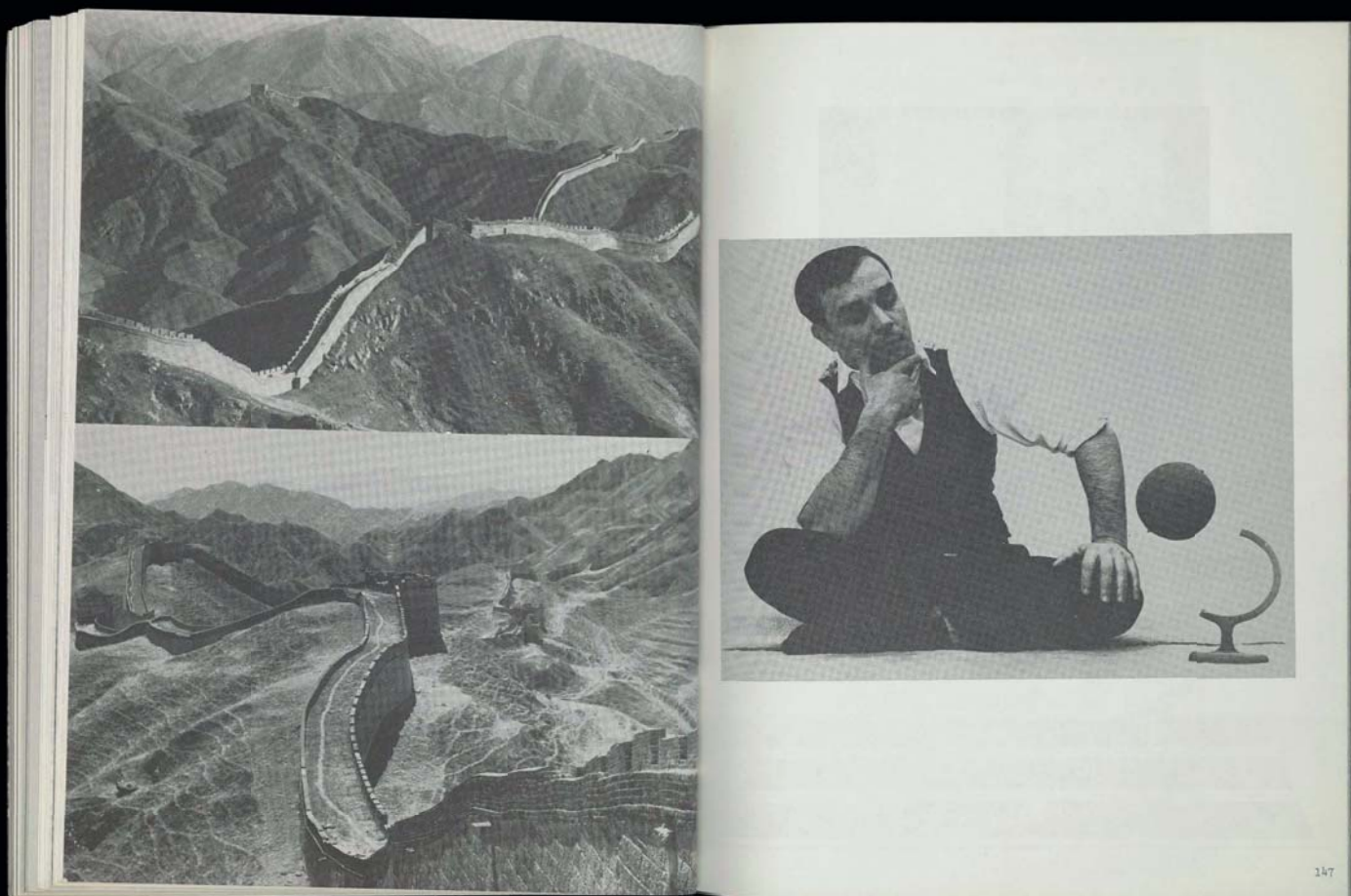
Couverture du catalogue de l'exposition *Information*, réalisée à partir de photographies publiées par Marshall McLuhan dans sa revue *DEW-Line Newsletter* (New York, de 1968 à 1970).



Strona tytułowa katalogu wystawy *Information*, zdjęcie Marszu na Waszyngton z lotu ptaka, 28 sierpnia 1963.

Front page of the *Information* exhibition catalogue, aerial photograph of the March on Washington on 28 August 1963.

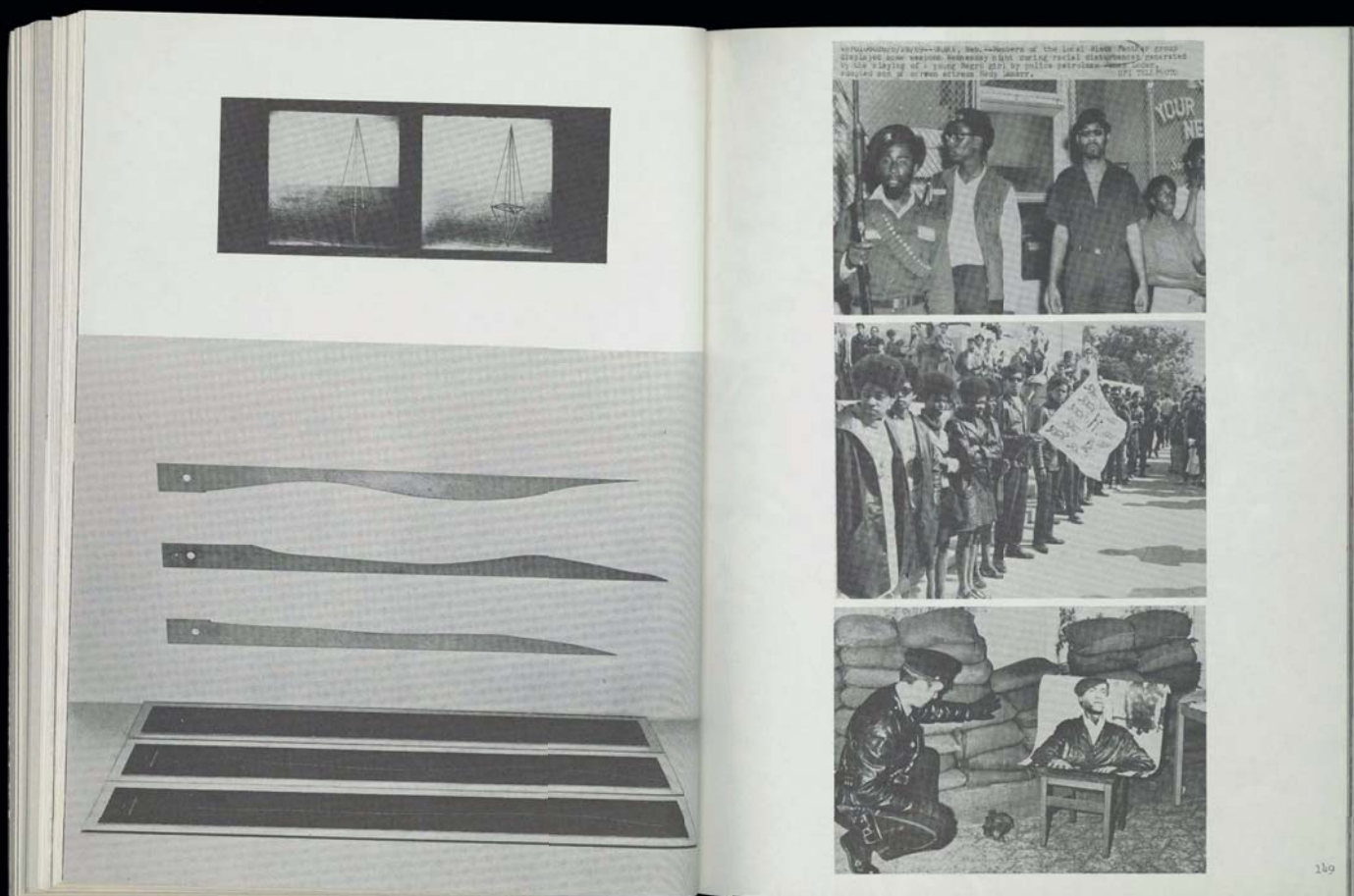
Page de garde du catalogue de l'exposition *Information*, vue aérienne de la Marche sur Washington du 28 août 1963.



Rozkładówka z części katalogu wystawy *Information* zawierającej fotografie. Z lewej: Wielki Mur Chiński. Z prawej: Yves Klein. Kynaston McShine, red., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 146-147. Kat. wyst.

Selection of a double page from the photographic section of the *Information* exhibition catalogue. Left: the Great Wall of China. Right: Yves Klein. Kynaston McShine, ed., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 146-147. Exhib. cat.

Sélection d'une double page de la section photographique du catalogue de l'exposition *Information*. À gauche: la muraille de Chine. À droite: Yves Klein. Kynaston McShine, dir., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 146-147. Cat. exp.



Rozkładówka z części katalogu wystawy *Information* zawierającej fotografie. Z lewej: fotografia autorstwa Soichi Sunami; 3 *stoppages-étalon* Marcela Duchampa. Z prawej: akcja Czarnych Panter, fotografia prasowa.
Kynaston McShine, red., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 148-149. Kat. wyst.

Selection of a double page from the photographic section of the *Information* exhibition catalogue. Left: photograph by Soichi Sunami; 3 *stoppages-étalon* by Marcel Duchamp. Right: press images showing the Black Panthers' actions.
Kynaston McShine, ed., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 148-149. Exhib. cat.

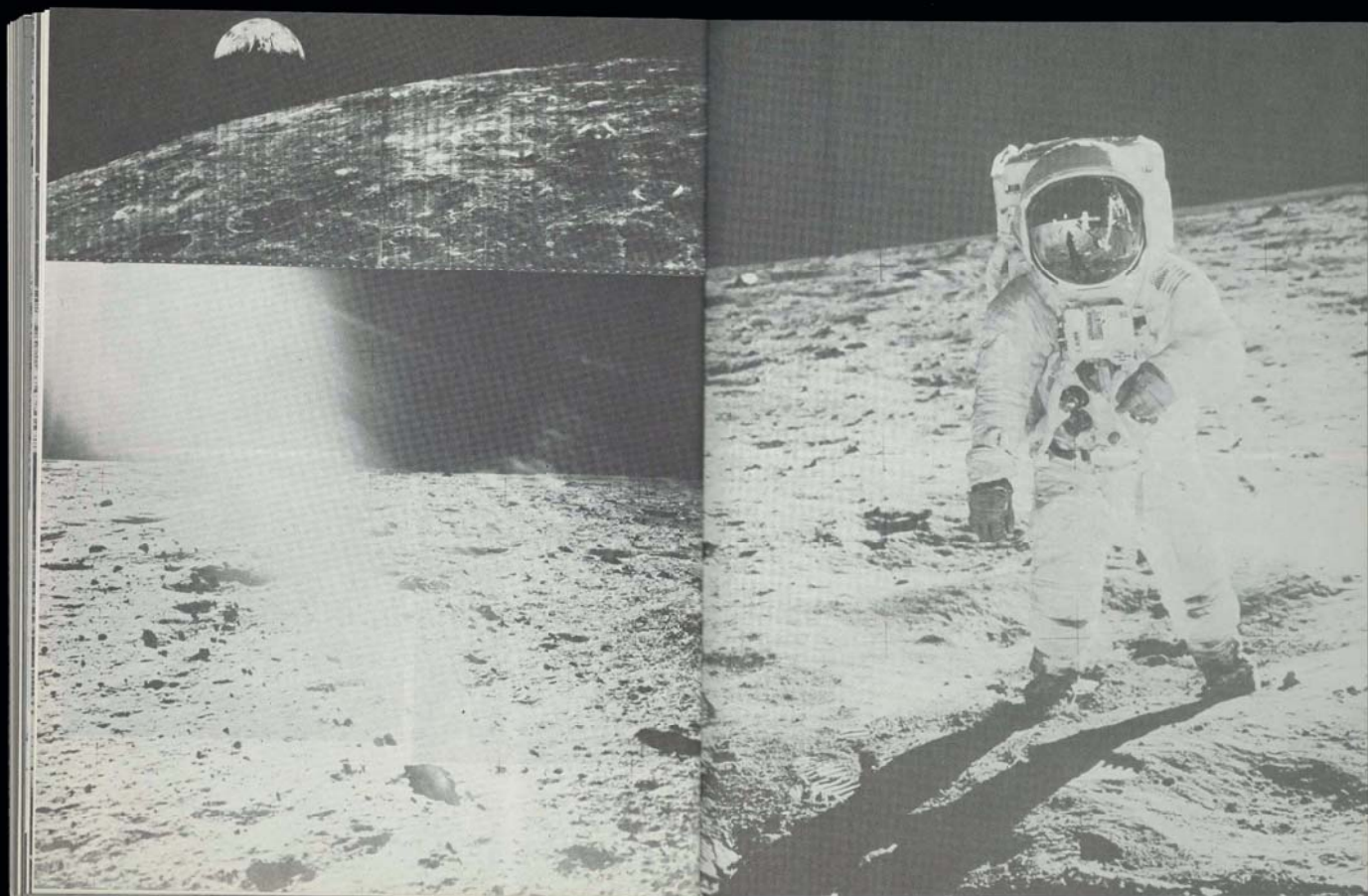
Sélection d'une double page de la section photographique du catalogue de l'exposition *Information*. À gauche: photographie de Soichi Sunami; 3 *stoppages-étalon* de Marcel Duchamp. À droite: images de presse montrant les actions des Black Panthers.
Kynaston McShine, dir., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 148-149. Cat. exp.



Rozkładówka z części katalogu wystawy *Information* zawierającej fotografie, fotografia Che Guevara.
Kynaston McShine, red., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 162-163. Kat. wyst.

Selection of a double page from the photographic section of the *Information* exhibition catalogue, photograph of Che Guevara.
Kynaston McShine, ed., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 162-163. Exhib. cat.

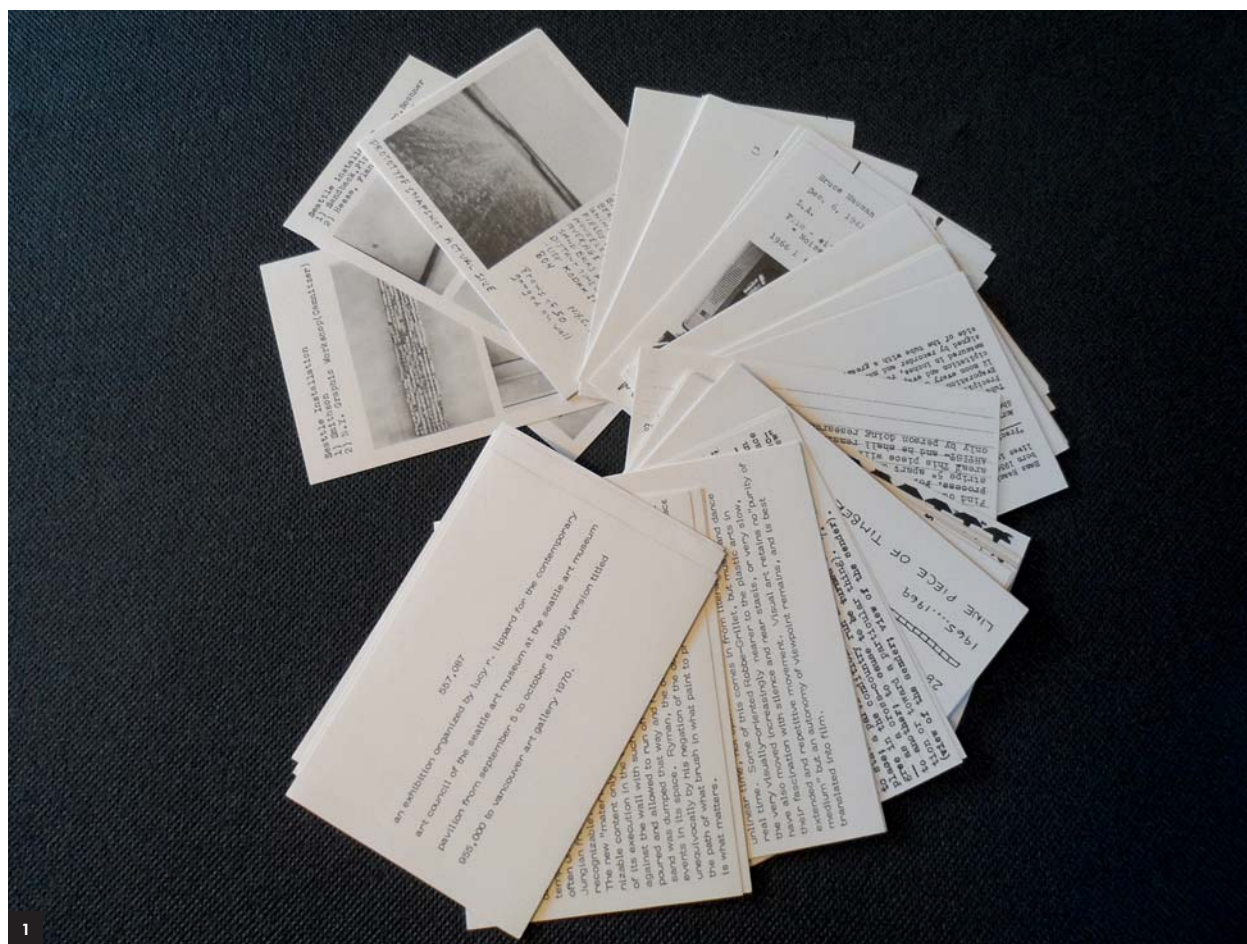
Sélection d'une double page de la section photographique du catalogue de l'exposition *Information*, photographie du Che Guevara.
Kynaston McShine, dir., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 162-163. Cat. exp.



Rozkładówka z części katalogu wystawy *Information* zawierającej fotografie, fotografia zrobiona przez NASA.
Kynaston McShine, red., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 184-185. Kat. wyst.

Selection of a double page from the photographic section of the *Information* exhibition catalogue, photographs by the NASA.
Kynaston McShine, ed., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 184-185. Exhib. cat.

Sélection d'une double page de la section photographique du catalogue de l'exposition *Information*, photographies de la NASA.
Kynaston McShine, dir., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 184-185. Cat. exp.



"...A scientific post-esthetic which will make possible the manufacture, distribution and consumption of a perfect art product, and will be characterized by a fusion of the art forms and materials, an abstraction and liberation of the idea, and a disintegration of art".
Joseph Schillinger

An irregular, randomly controlled and impermanent art form recapitulates the "nerve" system of electronics, as opposed to the "muscle" system of electricity and the machine. Pieces like Huot's luminescent space marking, that reinforce existing interior or exterior spaces, are weightless, disintegrative, non-sequential, and can be traced back to the serialism and broken surface of Impressionism.

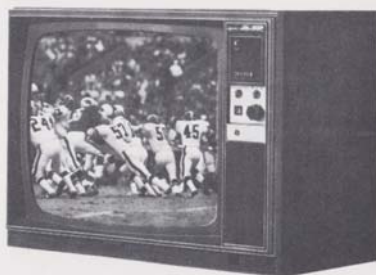
"We are in a desert, where nothing but sensitivity is actuality".
Kasimir Malevich

"Anything can be a work of art if we have a sensitivity to it".
Iain Baxter

2

R. Barthelme, B. October 10, 1946, New York, N.Y.
Instead of making any art I bought this television set.

The RUBENS - AG507W
Space Command-600 Remote Control
Compact Giant-screen 23" Diag. Color TV. Vinyl clad metal cabinet in grained Kalamint Walnut color. Zenith Titan 50 Handcrafted Chassis with exclusive Zenith Super Color Command Control. Advanced Super Gold Video Guard Tuning System. Sunshield Color TV Picture Tube. Zenith AFC-Automatic Fine-tuning Control. VHF and UHF Spillout Panel. Zenith Automatic VHF Touch Tuning Bars. 5" x 3" Twin-Cone Speaker. Cabinet size: 21 1/4" H. 28 1/2" W. 15 1/4" D.

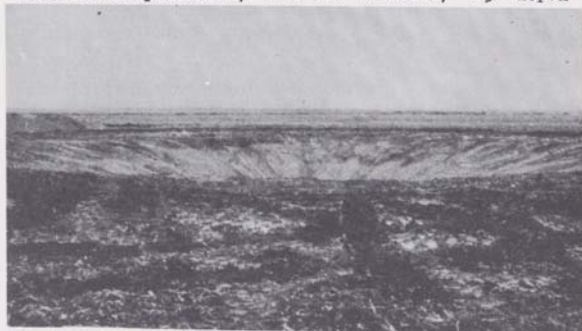


3

a) Hanne Darboven b) 29.4.41
c) Hamburg - NYC d) 6 books "68"
8 1/2 x 11 inc, paper, 1968
e) each book, 6 different indices:
index 1: 16K → 57K
42 numbers
written in numbers
index 2: 16K → 57K
42 numbers
in squares
index 3: 16K → 57K
12 numbers
index 4: 3 numbers
written in "
16K → 57K
index 5: 3 numbers
in squares
16K → 57K
index 6: 68
366X 16K → 57K

4

1000 ton displacement/ 100 ft. diameter/ 15' depth



Michael Heizer, 1944, New York City; This work has already been executed, and exists. A related work will be executed for this show.

5

1

Katalog wystawy 557087, pierwszej z serii *Numbers Shows* zorganizowanych przez Lucy R. Lippard.
Lucy R. Lippard, red., 557087 (wydanie własne, 1969).
Kat. wyst.

557087 exhibition catalogue, first of the *Numbers Shows* series curated by Lucy R. Lippard.
Lucy R. Lippard, ed., 557087 (self-published, 1969).
Exhib. cat.

Catalogue de l'exposition 557087, première de la série des *Numbers Shows* organisés par Lucy R. Lippard.
Lucy R. Lippard, dir., 557087 (autopublié, 1969). Cat. exp.

2

Fragmenty tekstu krytycznego z katalogu wystawy 557087.

Excerpt from the critical text of the 557087 exhibition catalogue.

Extrait du texte critique du catalogue de l'exposition 557087.

3

Fiszka z katalogu wystawy 557087, karta Ricka Barthelme.

Selection of an index card from the 557087 exhibition catalogue, individual card of and by Rick Barthelme.

Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557087, fiche individuelle de et par Rick Barthelme.

4

Fiszka z katalogu wystawy 557087, karta Hanne Darboven.

Selection of an index card from the 557087 exhibition catalogue, individual card of and by Hanne Darboven.

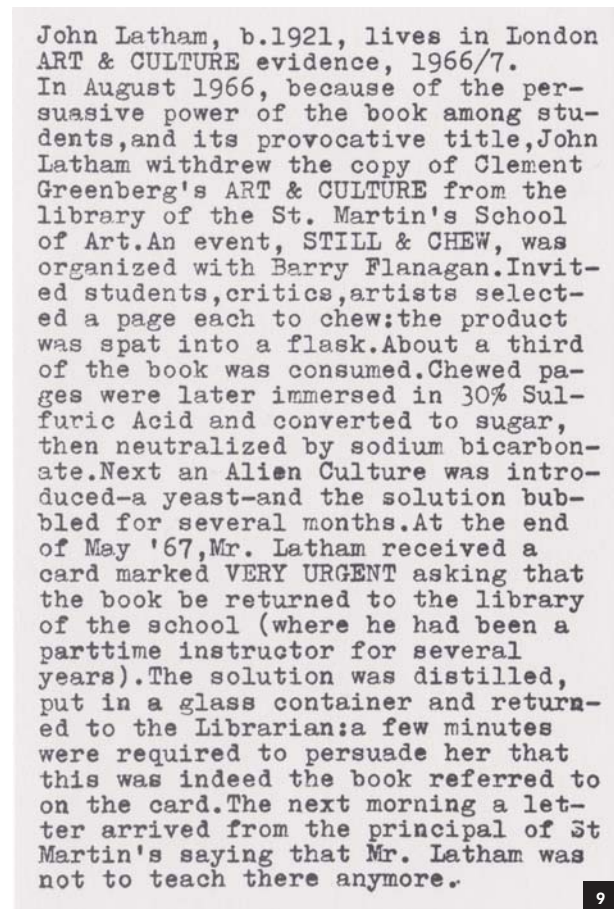
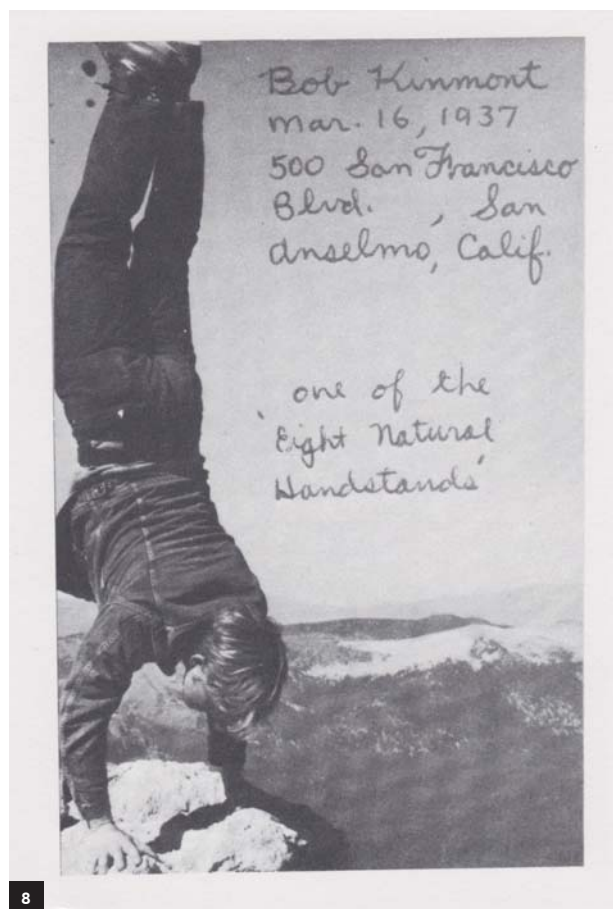
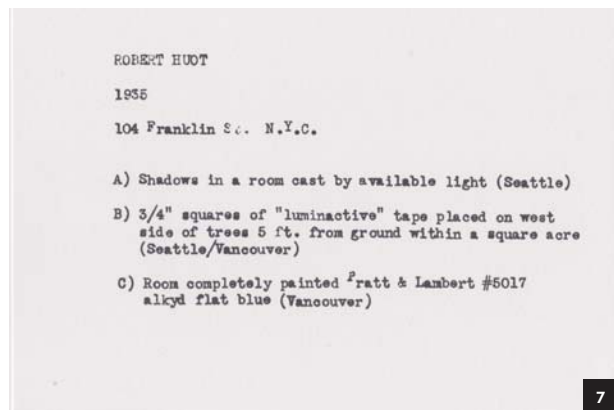
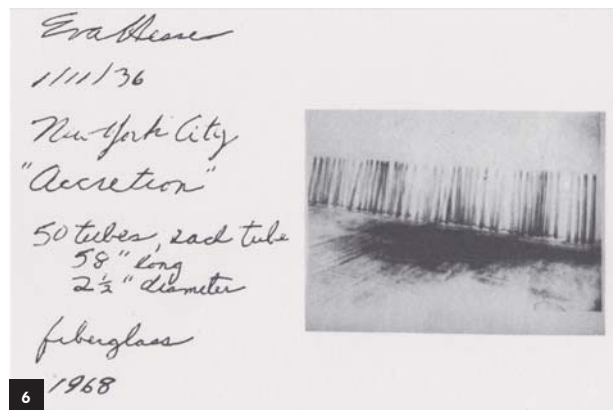
Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557087, fiche individuelle de et par Hanne Darboven.

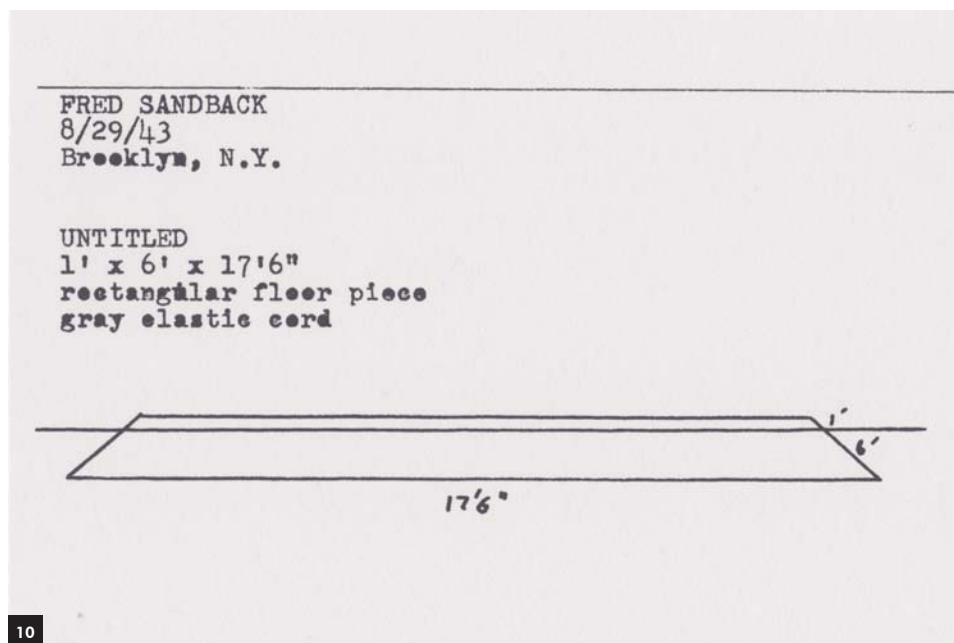
5

Fiszka z katalogu wystawy 557087, karta Michaela Heizer'a.

Selection of an index card from the 557087 exhibition catalogue, individual card of and by Michael Heizer.

Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557087, fiche individuelle de et par Michael Heizer.





- 6 Fiszka z katalogu wystawy 557,087, karta Ewy Hesse.
Selection of an index card from the 557,087 exhibition catalogue, individual card of and by Eva Hesse.
Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557,087, fiche individuelle de et par Eva Hesse.
- 7 Fiszka z katalogu wystawy 557,087, karta Roberta Huot'a.
Selection of an index card from the 557,087 exhibition catalogue, individual card of and by Robert Huot.
Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557,087, fiche individuelle de et par Robert Huot.
- 8 Fiszka z katalogu wystawy 557,087, karta Roberta Kinmont'a.
Selection of an index card from the 557,087 exhibition catalogue, individual card of and by Robert Kinmont.
Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557,087, fiche individuelle de et par Robert Kinmont.
- 9 Fiszka z katalogu wystawy 557,087, karta Johna Latham'a.
Selection of an index card from the 557,087 exhibition catalogue, individual card of and by John Latham.
Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557,087, fiche individuelle de et par John Latham.
- 10 Fiszka z katalogu wystawy 557,087, karta Freda Sandback'a.
Selection of an index card from the 557,087 exhibition catalogue, individual card of and by Fred Sandback.
Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557,087, fiche individuelle de et par Fred Sandback.

