

20 Sztuka i DOKUMENTACJA

Wskazyki i dwarazywreku. 11/20 (wiosna-lato 2019) / Apparat i dwarazywreku. No. 20 (Spring-Summer 2019)



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

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

Redakcja / **Editorial Board** – Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajęczkowska, Adam Klimczak, Adam Kamiński
Uczelniana Rada Naukowa – Janina Rudnicka, Grzegorz Kłaman, 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

REVOLUTION NOW!

Tradycja Awangardy i Perspektywy Nowoczesności
/ **The Tradition of the Avant-garde and the Perspective of Modernity**

Czarny Łabędź Rewolucji / **Black Swan of the Revolution**
Red. / **Edit. by** Bogusław JASIŃSKI

BIOMEDIA

Red. / **Edit. by** Jarosław CZARNECKI aka Elvin Flamingo
i / **and** Grzegorz M. CECH

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



Książki / **Books / Livre**
Anna Szyjkowska-Piotrowska
e-mail: anna.szyjkowska-piotrowska@cybis.asp.waw.pl

Korekta w języku polskim / Polish proofreading – A PROPOS
Serwis Wydawniczy Anna Sikorska-Michalak, ul. Moraczewskiego 18,
05-070 Sulejów

Korekta w języku angielskim / **English proofreading**
– Paul Barford

Korekta w języku francuskim / **French proofreading**
– Cyrille Habert i / **and** Bogumiła Brogowska

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.: +48 530 490 904
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**

DRUKARNIA B3PPROJECT, ul. Sobieskiego 14, 80-216 Gdańsk
<http://www.b3pproject.com>

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

REVOLUTION NOW!

Tradycja Awangardy i Perspektywy
Nowoczesności / **The Tradition of the
Avant-garde and the Perspective
of Modernity**

Czarny Łabędź Rewolucji / **Black Swan
of the Revolution**
Red. / **Edit. by** Bogusław JASIŃSKI

5-7
Wstęp
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/2

9-19
Jerzy KOCHAN, Czas – Rewolucja –
Transgresja – Przeciąg / **Time – Revolution
– Transgression – Draught**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/3

21-40
Bogusław JASIŃSKI, Rewolucja jako
odpowiedź na pytanie jeszcze nie zadane
/ **Revolution as an Answer to Questions
not yet Asked**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/4

42-44
Introduction and English Summaries
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/5

BIOMEDIA

Red. / **Edit. by** Jarosław CZARNECKI aka
Elvin Flamingo i / **and** Grzegorz M. CECH

48-49
Wstęp
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/6

51-62
Grzegorz KLAMAN, BIOmedia w Akademii
Sztuk Pięknych w Gdańsku / **BIOmedia
at the Academy of Fine Arts in
Gdańsk**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/7

63-73
Joanna JAKÓBKIEWICZ-BANECKA,
Mutacja – Błąd czy Premedytacja?
/ **Mutation – Error or Premeditation?**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/8

75-84
Łukasz GUZEK, Performatyka jako
Metoda w Badaniach Interpretacyjnych
/ **Performance as a Method in
Interpretative Research**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/9

85-93
Paula MILCZARCZYK, Sztukocentryzm
w Rozważaniach nad Estetycznym
Doświadczeniem Natury / **Art-centered
Considerations on the Aesthetic
Experience of Nature**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/10

95-104
Grzegorz M. CECH, Planeta Człowiek
– Jestem Milionami / **The Planet Human
– I Am the Millions**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/11

105-112
Rafał CHMARA, Posthumanistyczny
Wymiar Ekologii / **Posthuman
Dimension of Ecology**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/12

113-126
Marcin MARCINIAK, Materiał Roślinny
jako Nośnik Sztuki / **Plant Material as
a Medium of Art**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/13

127-137
Anka LEŚNIAK, Metoda Artystyczno-
Badawcza. Cele, Środki i Przykłady
Zastosowania / **Art and Research
Method. Objectives, Means and
Examples of the Use**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/14

138-143
Introduction and English Summaries
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/15

VARIA

147-157
Roman NIECZYPOROWSKI, Rewolucja
Myśli, czyli Artysta Wobec Zła. Rzec
o Pieterze Hugo. Dedykowane Andrzejowi
Turowskiemu / **The Revolution of
Thoughts, or Artists in the Face of
Evil. About Pieter Hugo. Dedicated to
Andrzej Turowski**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/16

159-168
Marta MIAŠKOWSKA, Social Art Media.
Polska Sztuka Internetu w Obliczu Rewolucji
Komunikacyjnej / **Social Art Media. The
Art of the Internet in the Face of the
Communication Revolution**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/17

169-184
Aleksandra GRZONKOWSKA, Nakład
własny. Sympozjum o Niezależnych
Wydawnictwach Artystycznych / **Self-
published Work. Symposium on
Independent Artistic Publications**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/18

185-187
English Summaries
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/19

189-199
Cornelia LAUF, **Fashion Turned into
Art. Soft? Tactile Dialogues at the
Modemuseum Antwerp**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/20

201-205
Tassilo BLITTERSDORFF, **Hermann Josef
Painitz (1938 - 2018)**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/21

GALERIA

GALERIA im. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO. Dokumenty Artystów 3
/ **ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY.
Artists' Documents 3** / GALERIE dédiée
à ANDRZEJ PIERZGALSKI. Documents
d'Artistes 3

208-214
Leszek BROGOWSKI, Edycja 3 – Założenia
Programowe / **Edition 3 – Program
Assumptions** / Édition 3 – Hypothèses du
Programme
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/22

217-252
Faksymile *Albumu primaaprilisowego*
Alphonsa Allais / **Facsimile of the April
Fools' Day Album** by Alphons Allais.
Tłum. / **Trans. by** Leszek BROGOWSKI
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/23

254-289
Corinne TAUNAY, **Sans Documents, Pas
d'Incohérents**. Tłum. / **Trans. by** Leszek
BROGOWSKI, Sztuki Niezborne i Praktyka
Dokumentu (1882–1893)
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/24

290-291
English Summary
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/25

294-303
**BITTE SEIEN SIE ACHTSAM.
ANDERE BRAUCHEN IHREN
KARLSPLATZ VIELLEICHT
NOTWENDIGER**
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/26

REVOLUTION NOW!

TRADYCJA AWANGARDY
I PERSPEKTYWY
NOWOCZESNOŚCI

CZARNY ŁABĘDŹ REWOLUCJI

red. Bogusław JASIŃSKI

Jako swoiste *pendante* do tekstów na temat różnych aspektów rewolucji w sztuce, opublikowanych w nr 19 *Sztuki i Dokumentacji* w sekcji tematycznej „REVOLUTION NOW!,” przedstawiam filozoficzne – a więc fundamentalne – ujęcia zagadnienia rewolucji. Wszak chodzi nie tylko o czysto historyczne zagadnienie, ale także – a może przede wszystkim – o badanie strukturalne, innymi słowy o pokazanie natury rewolucji i warunków, które jej sprzyjają. Stąd potrzeba powrotu do tych kwestii.

Kiedy jednak zupełnie z zewnątrz – chciałoby się powiedzieć: z lotu ptaka – patrzymy na to zagadnienie, wówczas nasuwa się porównanie do znanego skądinąd paradoksu czarnego łabędzia: oto pojawia się w dotychczasowej strukturze społecznej i całej formacji kulturowej zjawisko samą tą strukturą, to znaczy wiedzą o niej i jej porządkiem, nie do wytłumaczenia. W tym też sensie rewolucja jest to gotową odpowiedzią na pytanie jeszcze nie zadane. Ale aby mogła być ona zrozumiana, potrzeba zmiany całej tej struktury, która takie właśnie pytanie, na bazie dostępnej wiedzy i wyobrażeń, może generować. I nie trzeba dodawać, iż rozwój społeczny dokonuje się zazwyczaj poprzez kumulowanie poszczególnych odpowiedzi na pytania formułowane w oparciu o dotychczasową wiedzę – i to jest praktyka dnia powszedniego takiego rozwoju. Rzadko dochodzi bowiem do weryfikacji samych podstaw konstruowania pytań, czyli systemu całej naszej wiedzy, w oparciu o którą w ogóle pytamy i na bazie której w ogóle cokolwiek rozumiemy. Chodzi zatem o zbadanie warunków dostatecznych do zaistnienia „święta,” które przerywa praktykę powszedniego życia. Takim „świętem” może być właśnie rewolucja.

Nie łudzimy się jednak, iż w poniższych tekstach – ale także w wielu innych – zostały podane wszystkie warunki i okoliczności zaistnienia rewolucji. Nasze zadanie traktujemy daleko skromniej: opisujemy jedynie niektóre cechy zrywu rewolucyjnego, traktując to jako przyczynek do zagadnienia, którego pełne rozwinięcie wydaje się nie mieć końca.

Kto wie, czy taką inspiracją do podjęcia na nowo badań i refleksji na temat warunków rewolucji, nie byłoby raz jeszcze przyjrzenie się pracom Thomasa Kuhna z zakresu metodologii wiedzy oraz nieco zapomnianym tekstom Luisa Althussera, czy powrót do tekstów György’a Lukácsa, które przyćmione zostały badaniami filozofów nowej generacji. A może to są właśnie te czarne łabędzie, które pojawiły się na krótko w filozofii najnowszej i równie szybko odleciały w zapomnienie?

Jerzy KOCHAN

Uniwersytet Szczeciński

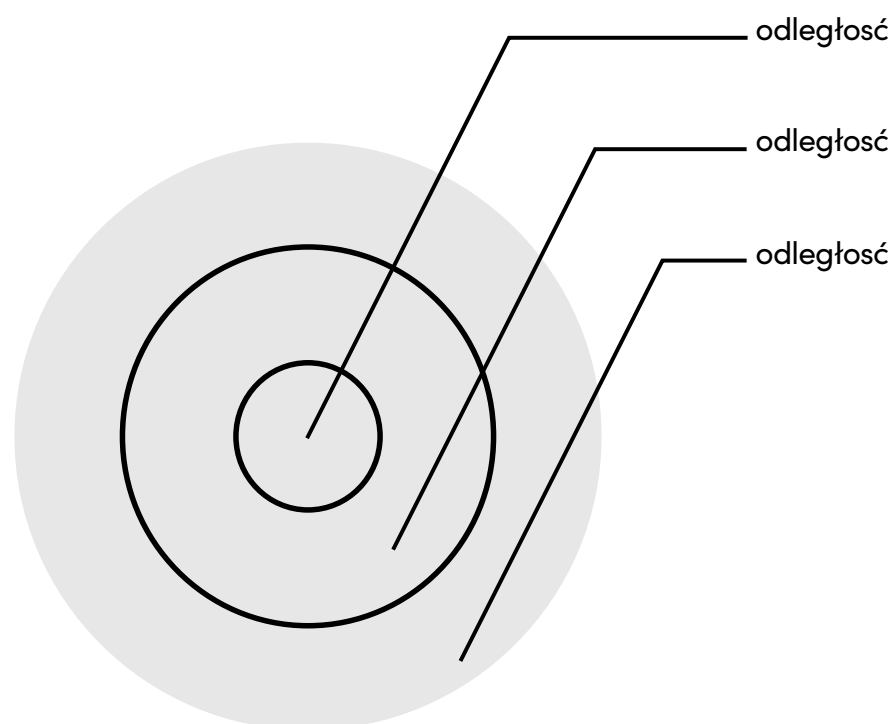
CZAS – REWOLUCJA – TRANSGRESJA – PRZECIĄG

I. Czas

Koń jaki jest każdy widzi

Czas jaki jest każdy widzi. Czas wydaje się czymś oczywistym i nieuniknionym. Jego ludzka recepcja zaś – czymś tak podstawowym i uniwersalnym, że być może dopiero teoria względności Alberta Einsteina i (w skali masowej) podróże w czasie w literaturze *science fiction* skomplikowały nieco sprawę w powszechnej wyobraźni. Stephen Hawking z *Krótką historią czasu* był międzynarodowym „przebojem” na rynku księgarskim. Choć jego CZAS to raczej rozważania z zakresu kosmologii, fizyki i astronomii.

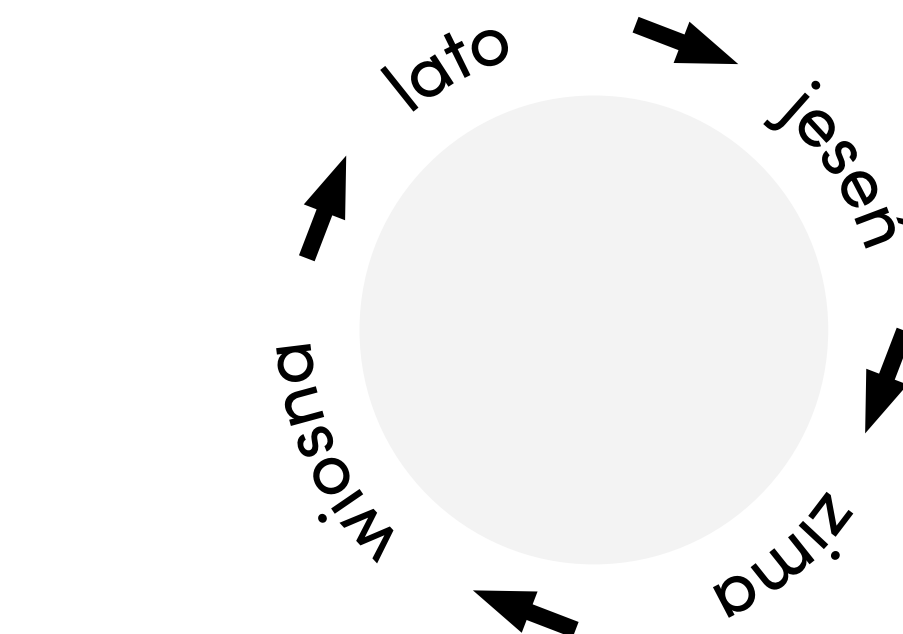
Jednakże czas to nie tylko problem jedynie fizyki. Wręcz przeciwnie. Społeczne widzenie czasu to cała historia ludzkiej cywilizacji, określająca także i to fizyczne rozumienie czasu. Nas interesować będzie ten problem jedynie w sensie zrozumienia zasadniczych form pojmowania czasu, kształtowania się podstawowych etapów ewolucji pojmowania czasu w dziejach.



Czas jako trwanie

1. Trwanie

Zdaje się, że za pierwotne pojmowanie czasu uznać można takie jego rozumienie, odczuwanie, które polega na twierdzeniu, że czas po prostu jest. Nie jako coś zewnętrznego wobec człowieka, ale jako po prostu bycie, trwanie, istnienie. Niezmienne, trwałe i powszechne. W tym najgłębszym sensie ujawnia się też nierozzerwalny związek czasu z materią, czasoprzestrzennym istnieniem materii. Coś jest, albo czegoś nie ma. Jestem, żyję. Trwanie jest istotą i jakby jedyną formą istnienia czasu.



Cykliczność

2. Cykliczność

Bardzo wcześnie, a kto wie czy nie równolegle, kształtuje się pojmowanie czasu nie jako bezruchu, trwania, lecz jako cyklicznej zmienności. Cykliczność trwania, istnienia czasu znajduje swoje potwierdzenie w cykliczności, powtarzalności pewnych cykli przyrodniczych:

wschód słońca – poranek – południe – wieczór - noc

lub

wiosna – lato – jesień – zima

Cykliczność czasu jawi się też poprzez cykliczność ludzkiego życia czy też ludzkiej aktywności:

narodziny – komunia – ślub – pogrzeb

lub

orka – sianie – żniwa – orka

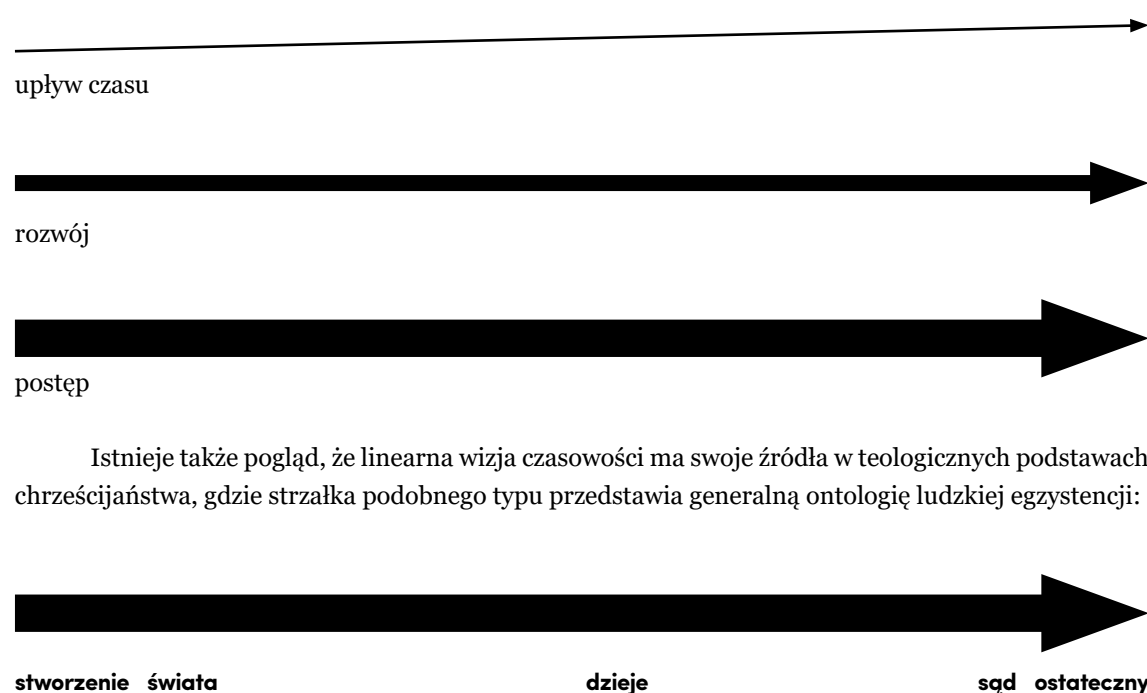
Tak więc, cykliczność zyskuje sobie prawo „obywatelstwa” w myśleniu o czasie, w czasowym ujmowaniu rzeczywistości obok czy wraz ze stabilnym trwaniem, co nie wyklucza możliwych kombinacji, jak np. cykliczne powtarzanie się tego samego w ramach ogólnej stabilności.

3. Linearność i rozwój. Postęp

Obecnie myślimy o sobie, społeczeństwie i historii jak o szybkim pociągu pędzącym coraz prędej po szynach, takim swoistym Pendolino. Jest to rezultat ostatnich trzystu lat dziejów człowieka, w trakcie których w znaczącym historycznie i społecznie doświadczeniu przeżyliśmy szybkie zmiany:

- w formach opanowywania przyrody, odkrywania jej na różne sposoby (odkrycia geograficzne, rewolucja przemysłowa), postęp w poznaniu;
- w formach organizacji życia społeczeństw (zmiany społeczne, rewolucje, postęp).

Graficznie tak można przedstawić (w sposób uproszczony) dzieje człowieka:



Istnieje także pogląd, że linearna wizja czasowości ma swoje źródła w teologicznych podstawach chrześcijaństwa, gdzie strzałka podobnego typu przedstawia generalną ontologię ludzkiej egzystencji:



W dziejach mieści się również strzałka istnienia pojedynczego człowieka:



Uporządkowanie tego typu bywa łączone z Aureliuszem Augustynem z Hippony (354-430). W wymiarze ziemskiego losu człowieka i jego nieśmiertelnej duszy linearność tego typu nie miała znaczenia wobec sakralizacji władzy państwowej, objęcia wszelkiej władzy przez zinstytucjonalizowane chrześcijaństwo. Władza, nawet zła, była traktowana jako wzniesiony nad zepsutą i zdemoralizowaną ludzkością „bicz Boży.”

Dopiero renesansowe utopie Tomasza Morusa, Tommasa Campanello i Francisca Bacona, poprzez stworzenie z życia społecznego przedmiotu namysłu i możliwej interwencji w zasadniczą przebudowę stosunków społecznych, otworzyły (w każdym razie teoretycznie), możliwość traktowania dziejów jako przedmiotu poznania i świadomej konstruktywistycznej interwencji człowieka, reformatora, władcy. Możliwe było poznanie mechanizmów rządzących społeczeństwem i władzą – choćby tak wstrząsające jak w *Księżcu* Machiavellego – na razie ograniczone do technik sprawowania władzy,

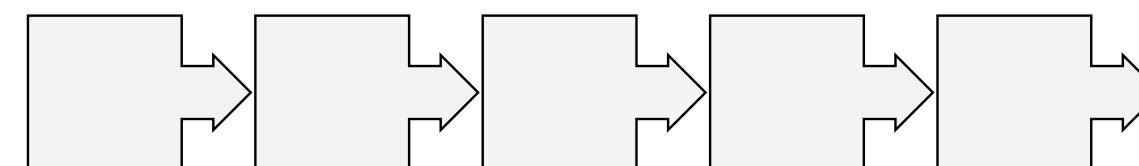
podstęp, okrucieństwa i przebiegłości. Ta wiedza była pierwszym krokiem do pokazania przepaści między naukowym badaniem mechanizmów życia społecznego (z całą bezwzględnością przynależną naukowemu poszukiwaniu prawdy), a zakłamanym moralizatorstwem i apologetyką panujących dynastii, ówczesnej władzy.

Już od czasów Bacona (1561-1626) organizowany jest wielki „zamach na Księgę,” jaką jest BIBLIA, jej detronizacja i zastąpienie inną Księgą – ENCYKLOPEDIĄ.

Testament intelektualny wielkiego kanclerza realizują francuscy encyklopedyści, a Wielka Encyklopedia Francuska staje się symbolem całego przełomu, jakim w historii powszechnej jest Oświecenie i Wielka Rewolucja Francuska. Nie chodzi tu tylko o postęp wiedzy i absolutne przeciwstawienie nauki wszechobecnej religii, nie chodzi też o sam „mit encyklopedii.” Lecz także o zamknięcie Boga w klatce deizmu i pozbawienie go tym samym wpływu na istniejący już dzięki Niemu świat i obecne (już niezależnie od Jego woli) stosunki społeczne. Bóg wygnany z historii zostawił pusty plac dla demokracji i ludu, dla wolności, równości i braterstwa.

Rewolucja przemysłowa w Anglii i rewolucja francuska na kontynencie tworzą europejskie doświadczenie przemian. Postęp, nauka, rewolucja to w konsekwencji groźne **idee z Paryża**. Przeciwstawiają się one **konserwatyzmowi tradycji**, zwyczajów i generalnie feudalizmowi, który przez cały dziewiętnasty wiek niszczy kolejne fale rewolucji z trójkolorowymi a później czerwonymi sztandarami. Począwszy od Jana Jakuba Rousseau, przez Nicolasa de Condorceta, a w końcu socjalistów: Roberta Owena, Henryka de Saint-Simona, Karola Fouriera, François Babeufa i Gabriela Mably’go tworzy się najpierw powszechne przekonanie o konieczności zastąpienia reżimu feudalnego (ba! monarchii) systemem republikańskim, opartym o wolność obywatelską i świętość prawa prywatnej własności kapitału. A później zaczynać być słyszane – podnoszone przez coraz liczniejszych polityków i filozofów – wezwanie do przekraczania granic społeczeństwa kapitalistycznego i przejścia do cywilizacji bez panowania kapitału. Nowej cywilizacji, zbudowanej na społecznej własności środków produkcji, swego rodzaju „powszechnej spółdzielni wytwórców,” pozbawionej wyzysku i panowania klasowego.

Nie poszerzając refleksji o analizę niemieckich źródeł (chodzi zwłaszcza o filozofię G. W. F. Hegla, oświeceniowej wizji kumulatywistycznego rozwoju dziejów – swoistego ewolucjonizmu społecznego), możemy już stwierdzić, że rewolucje kapitalistyczne w Niderlandach, Zjednoczonym Królestwie i Francji znalazły swoje odzwierciedlenie w ukształtowaniu się o wiele bardziej dialektycznej wizji historii. Jej istotą jest założenie o konieczności odrzucenia ewolucjonistycznego rozwoju na rzecz koncepcji, która uznaje, że historia dzieli się na osobne, następujące po sobie epoki. Charakteryzują się one własnymi wewnętrznymi prawami rozwoju, a **proces historyczny to nie po prostu ciągła ewolucja, ale raczej „skoki” od jednego typu zorganizowania społeczeństwa do drugiego**, o zasadniczo innych prawach funkcjonowania, innych stosunkach politycznych i stosunkach własności.



Historia jest więc bardziej nanizanymi koralikami niż linią, wektorem.

Z perspektywy dwudziestowiecznej filozofii nauki nie jest to żadna sensacja, bowiem pojęcie paradygmatu i rewolucji naukowej Thomasa Kuhna znacznie taki sposób myślenia o czasie (w tym

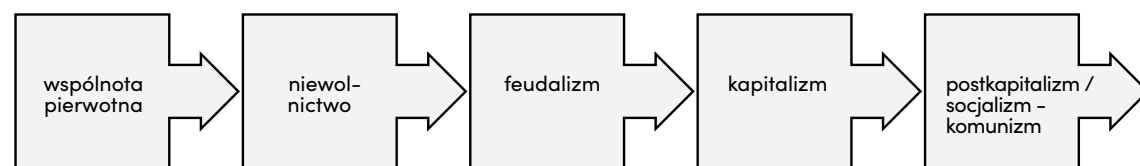
przypadku czasie rozwoju poznania naukowego) upowszechniły. Dzieje nauki to dla Kuhna skok od paradygmatu do paradygmatu, jak skok od koncepcji geocentrycznej Ptolomeusza do paradygmatu teorii heliocentrycznej Mikołaja Kopernika.

W dziewiętnastym wieku na gruncie kształtujących się dopiero nauk społecznych najdalej i najbardziej konsekwentnie drogą tą poszli chyba Karol Marks i August Comte.

Periodyzacja Comte’a dotyczy rozwoju wiedzy i dzieli historię na fazy:

- teologiczną,
- metafizyczną,
- pozytywną.

Marks dokonuje periodyzacji historii pod względem podziału na ekonomiczne formacje społeczeństwa: wspólnotę pierwotną, niewolnictwo, feudalizm, kapitalizm i nadchodzące społeczeństwo postkapitalistyczne, tj. socjalizm/komunizm.



II. Kapitalizm – postkapitalizm

Kolejne epoki historyczne są przez Marksa traktowane jako progresywne epoki społeczne. Z tego punktu widzenia są one jak gdyby osobnymi „światami” w historii ludzkości. Młody Marks szczególnie dużo uwagi poświęcał właśnie podkreślaniu zasadniczej odrębności każdej z epok. Szczególnie krytyczny był w stosunku do społeczeństwa kapitalistycznego, które generuje absolutną alienację, czyli wyobcowanie człowieka ze społeczności. Człowiekowi staje się coraz bardziej obcy cały, stworzony przez niego i rozrastający się świat towarów. Obcy staje się sam proces pracy, w którym człowiek czuje się zniewolony i wyzyskiwany. Obcy staje się drugi człowiek, jako konkurent w sprzedaży siły roboczej na rynku, jako „towar zagrożony przeceną i utylizacją.” Obcy jest w końcu cały świat, w którym człowiek sam nieświadomie uruchomił narastające lawinowo mechanizmy degeneracji, odczłowieczenia, samozagłady.

Dochodzi więc do tego, że człowiek (robotnik) odczuwa jako nieprzymuszone tylko swoje funkcje zwierzęce: jedzenie, picie i płodzenie, co najwyżej jeszcze mieszkanie, ubieranie się itd., i w swych funkcjach ludzkich czuje się już tylko zwierzęciem. To, co zwierzęce, staje się ludzkie, a to, co ludzkie, zwierzęce.

Czarodziejski, ale i wszeteczny charakter kapitalistycznego świata, królestwa złota, mamony i rynku śledzi Marks podążając za słowami Wiliama Szekspira z *Tymona Ateńczyka*:

Cóż to jest? Złoto? Żółte i świejące,
Kosztowne złoto?...
Toć odrobina tego zmienić zdolna
Czarne na białe, szpetne na urodne,
A złe na dobre, podłe na szlachetne,
Starość na młodość, tchórza na rycerza (...)
Każe ubóstwić wstrętną trędowatość,
Złodziejom daje godność i pokłony,
Na senatorskiej ławie ich osadza (...)

Przeklęty prochu, świata wszetecznicco,
Ziarno niezgody między narodami (...)
Przypuść, że podniósł bunt człek, twój niewolnik,
Twoją potęgą zniszcz jego ród cały,
By mogły bestie tym światem zawiądnąć.

Marks improwizuje na tle tych fraz Szekspira pisząc, że w społeczeństwie królującego kapitału, w społeczeństwie kapitalistycznym:

To, co mam dzięki *pieniądzowi*, to, za co mogę zapłacić, tzn. to, co mogą kupić pieniądze – to wszystko to *ja*, sam posiadacz pieniądza. Siła moja jest tak wielka, jak wielka jest siła pieniądza. Cechy pieniądza są moimi – jego właściciela – cechami i siłami istoty. Nie osobowość moja określa więc, *czym jestem* i na co mnie *stać*. *Jestem* brzydki, ale mogę sobie kupić *najpiękniejszą* kobietę. A więc nie jestem *brzydki*, bo działanie *brzydoty*, jej siłę odstrasza zniweczył pieniądz... Jestem człowiekiem złym, nieuczciwym, niesumiennym, ograniczonym, ale pieniądz doznaje czci, a więc *czczony* jest i jego posiadacz... Nie jestem *mądry*, ale pieniądz jest *prawdziwą mądrością* wszystkiego, więc jakże jego posiadacz miałby nie być mądry? Ponadto może on sobie kupić mądrych ludzi, a czyż ten, kto włada mądrymi ludźmi, nie jest mądrzejszy od mądrych ludzi.

Ten wstrętny świat zasługuje na zagładę. Wyobcowanie człowieka, jego alienacja zasługuje na dezalienację. Jak mawiamy i dziś – inny świat jest możliwy!

Po młodomarksowsku brzmi to tak:

Przy założeniu, że człowiek jest człowiekiem i jego stosunek do świata jest ludzki, miłość możesz wymieniać tylko na miłość, zaufanie na zaufanie itd. Jeśli chcesz rozkoszować się sztuką, musisz być człowiekiem wykształconym w dziedzinie sztuki; jeśli chcesz wywierać wpływ na innych ludzi, musisz być człowiekiem, który rzeczywiście inspiruje i wiedzie naprzód innych ludzi.

Każdy twój stosunek do człowieka – i do przyrody – musi być *określonym*, odpowiadającym przedmiotowi twojej woli *przejawem* twego *rzeczywistego indywidualnego* życia.

Jeśli kochasz nie wzbudzając wzajemnej miłości, tzn. jeśli twoja miłość jako miłość nie wytwarza wzajemnej miłości, jeśli poprzez swój *przejaw życia* człowieka kochającego nie czynisz siebie *człowiekiem kochanym*, miłość twoja jest bezsilna, jest nieszczęściem.

Historia jako pochod różnych, zasadniczo odrębnych jakościowo epok trwa. Wbrew nadziejom rewolucja francuska i ustanowienie społeczeństwa kapitalistycznego nie jest końcem historii. Nie jest też szczytem osiągnięć człowieka. Wygląda więc na to, że Francis Fukuyama ze swoją tezą o końcu historii po prostu się wygłupił. Przy całym docenianiu kapitalistycznego skoku cywilizacyjnego, tj. zarówno rewolucji przemysłowej, jak i eliminacji feudalnego zastoju, powstanie kapitalizmu to jednocześnie otwarcie nowej swojej puszki Pandory. Konieczność poradzenia sobie z tą katastrofą odsłania przed nami przyszłość innego paradygmatu kulturowego.

III. Socjalizm, komunizm. Koniec prehistorii

Dla młodego Marksa przyczyną odrzucenia kapitalizmu było zjawisko alienacji. Ma ono swoje umocowanie w istnieniu własności prywatnej. To ona sprawia, że wysiłek, trud, praca jednych może się przekładać na radość, bez troskę i lenistwo innych. Likwidacja alienacji, dezalienacja, jest dla niego związana ze zniesieniem własności prywatnej i uczynieniem ze wszystkich pracowników swego rodzaju spółdzielców w jednej wielkiej spółdzielni. Współposiadaczy ogólnospołecznej własności środków produkcji, cyrkulacji pracy i usług.

Ale siła młodzięcych rękopisów Marksa tkwi nie w szczegółowej charakterystyce stosunków własnościowych, klasowych, ekonomicznych, lecz w potraktowaniu problemu przejścia od jednego typu społeczeństwa do innego w kategoriach filozoficznych. W kategoriach przejścia do innej cywilizacji jako powstania alternatywnej formacji kulturowej, dla której stosunki ekonomiczne stanowią bazę, ale absolutnie do nich się nie sprowadzają. Chodzi więc o całościową rewolucję i to rewolucję polityczną, ekonomiczną, społeczną i kulturalną. Chodzi o nowy paradygmat cywilizacyjny stanowiący kompletną i samowystarczającą całość.

Dojrzały Marks uwolni się od pozostałości abstrakcyjnego humanizmu, stanie się nawet – jak by chciał Louis Althusser – teoretycznym antyhumanistą, humanistą realnym i naukowym, rozpisze też charakterystykę kapitalizmu i ujawni jak kapitalizm działa. Jak reprodukuje kapitał i kapitalistyczne społeczeństwa, z przynależną im kulturą i sztuką, będącymi także funkcjonalnym wsparciem dla panującego systemu, wysublimowanymi mackami aparatów ideologicznych państwa.

Prezentowanie marksowskiej wizji społeczeństwa postkapitalistycznego jako samowystarczającego paradygmatu kulturowego występuje także między innymi w pismach György’ego Lukácsa i Antonia Gramsciego. Francuski filozof Lucian Sève napisał nawet książkę pod tytułem *Marksizm a teoria osobowości*, w której w rozbudowany sposób przedstawia teoretyczną konstrukcję modelu osobowości, opartą o klasowe i formacyjne zróżnicowanie społeczeństwa. Na gruncie filozofii rodzi się też nowa odmiana humanizmu: humanizm socjalistyczny. Nowy humanizm związany z nową epoką, wolną od klasowego wyzysku i antagonistycznych sprzeczności społeczeństw klasowych. Komunizm, socjalizm ma być nie tylko nową w stosunku do kapitalizmu formacją społeczną, ale też nowym etapem w stosunku do wszystkich społeczeństw klasowych, a więc niewolnictwa, feudalizmu i kapitalizmu razem wziętych. Tym samym ma być **końcem prehistorii** społeczeństwa i wreszcie prawdziwym oświeceniem, prawdziwym uzyskaniem dojrzałości przez ludzkość, wyleczoną wreszcie z wojen, głodu i wyzysku klasowego.

Z perspektywy historycznej nie jest to właściwie nic nowego. Chrześcijańskie średniowiecze oddziela od pogańskiego Rzymu przepaść tak wielką jak ta, która oddziela Rzym od barbarzyńców i kapitalizm od obrzydliwego feudalnego zniewolenia. Ale każda panująca epoka traktuje siebie jako nie tylko logiczne i konieczne ukoronowanie historii, „do którego wszystko zmierzało,” lecz także jako ostatni etap rozwoju i szczyt doskonałości niemożliwy do przekroczenia.

„Koniec historii!” – głosił McHegel Fukuyama, tak jak głoszą wszyscy usłudźni apologety panujących reżimów, wspierający aparaty ideologiczne państw w utwierdzaniu panowania *status quo*.

Ale przejście od jednej epoki do drugiej to nie jednorazowy akt historyczny, to nie jedna bitwa, tak jak prawda to nie jest wystrzał z pistoletu. Na mniej abstrakcyjnym poziomie (niż teoria formacji i teoria przejścia od formacji do formacji) mamy do czynienia ze szczegółami, z empiryczną, płaską rzeczywistością, która w zjawisku może pozornie przeczyć istocie.

Czyż po koronowaniu Napoleona Bonaparte i realnej – zdawać by się mogło – restytucji monarchii (nawet jeśli Króla Słońce czy Króla Francji zastąpił Cesarz Francuzów), nie brak było zrozpaczonych republikańskich opinii o zdradzie i o tym, że cała rewolucja na nic i wszystko wróciło do starego porządku?

Jeszcze gorzej wyglądała sprawa po klęsce pod Waterloo i restauracji monarchii Kapetyngów. Z pozoru klęska demokratów, burżuazji i kapitalizmu była ostateczna i zagwarantowana międzynaro-

dowymi sojuszami i paktami, które spiskowi republikańskiemu i siłom rewolucyjnym zadały ostateczny śmiertelny cios. Lecz prawdę tego, co się stało, możemy oglądać w telewizji patrząc na monarchię United Kingdom, która jest jak kokardka przyczepiona do giełdy i brytyjskiego lwa. Monarchia brytyjska jest gadżetem i często wręcz jej istnienie uzasadnia się dbałością o *prosperity* rynku pamiątkarskiego w Anglii. Nie znaczy prawie nic, a w każdym razie absolutnie nic, co mogłoby zaszkodzić brytyjskiemu kapitalizmowi.

Mamy tu do czynienia z pozorowaniem bezruchu, społecznie konstruowanym odczuciem stabilności i pewności. Ze zmienianiem wszystkiego pod powierzchnią pozornej niezmienności. Dokładnie na odwrót, niż w transgresji, która jest gwałtownym przekroczeniem granic, zerwaniem, ale też natychmiastowym powrotem na pole normalności i systemowego porządku. Transgresja stanowi owszem, chwilowy skandal, który jednak może się rozgrywać jedynie na tle stabilnie panującego systemu. Nie ma zatem nic wspólnego z rewolucją, symuluje i przedrzeźnia rewolucję. Prawdziwa rewolucja obnaża natomiast miałość transgresji i jej reakcyjną rolę społeczną jako wyrachowaną i bez troską symulację, której celem jest dewaluacja rewolucji i czynienie wiele hałasu o nic, tak aby faktycznie nic się nie zmieniło.

IV. Czas, czasy, przeciąg

Trudno mówić o jednym czasie historycznym. Ten odkrywany na ogólnoteoretycznym poziomie zmian formacji (ustrojów społeczno-politycznych) nie pokrywa się po prostu łatwo z historią poszczególnych krajów. Nierównomierny rozwój cywilizacji ludzkiej sprawia, że historia przybiera czasem postać odrębnych odizolowanych kręgów kulturowych, jak Ameryka prekolumbijska i Europa. A czasem postać dziwnej konfrontacji różnych systemów społecznych reprezentujących odmienny poziom cywilizacyjny i inny czas historyczny. Podbój i ludobójstwo Indian w Ameryce Północnej to niszczycielskie zderzenie kapitalizmu i wspólnoty rodowej, konfrontacja dwóch czasów historycznych. Podobnie budowa socjalizmu w Mongolii, a więc tworzenie zrębów społeczeństwa postkapitalistycznego we wczesnofeudalnych realiach cywilizacyjnych. Czasem te różnorodne czasy historyczne splatają się w przedziwnym uścisku, jak w przypadku USA i opartych na niewolnictwie plantacjach bawełny kooperujących z kapitalistycznym przemysłem Anglii i samych Stanów Zjednoczonych.

Z tej perspektywy historia staje się wiązką różnych czasów historycznych (globalnych, regionalnych, narodowych, lokalnych), wielką historyczną strukturą praktyk kulturowych i cywilizacyjnych.

Jest to szczególnie traumatycznie odczuwane przez wszystkich w czasach przyspieszonej globalizacji. Nieprzygotowanemu na bogactwo świata człowiekowi dwudziestego pierwszego wieku trudno zorientować się, o co właściwie chodzi. Bardzo trudne jest rozpoznanie tego, co nadal nasze, bliskie, regionalne, a co woła już z dalekiej przeszłości; co jest już „ciemnogrodem” i reakcją, a co prowadzi nas w stronę nowoczesności i nauki... Co wreszcie jest prawdą, a co manipulacją i ciemnotą? Współczesny człowiek ma z tym kłopoty. Stoi bowiem jak w „przeciągu historii” między różnymi trendami w dziejach, tymi wstępującymi i zstępującymi, charakterystycznymi dla epoki przejścia od formacji do formacji. Nie chodzi tu bowiem tylko o rodziną, swojską „transformację ustrojową,” pod którą skrywa się przecież restauracja kapitalizmu w Polsce i obalenie społeczeństwa budującego socjalizm. Lecz także o epokę przejścia od kapitalizmu do postkapitalizmu w wymiarze światowym, we wszystkich jej zdumiewających, często konkretno-historycznych wymiarach. Jak np. ten, który pozwala na strategiczny sojusz USA – deklarujących się jako filar demokracji – z Arabią Saudyjską, czyli oligarchiczną feudalno-kapitalistyczną dyktaturą plutokracji.

Kosmopolityczny kapitał miesza na naszych oczach w jednym kotle narody, religie, państwa, języki, kultury, tradycje, cywilizacje i zabobony na skalę przemysłową, a jest uzbrojony w środki masowego przekazu na skalę nigdy do tej pory w historii ludzkości nieistniejącą. Nie daje przy tym ludziom

szans na rozumne odniesienie się do spiętrzonych procesów, na wyrobienie sobie – w stylu oświeceniowym – opinii, poglądów i zbudowanie wiedzy o otaczającym ich świecie. Kapitał zdaje się być zainteresowany raczej w budowie zasłon epistemologicznych i stłuczeniu wszelkich światopoglądowych luster, w dezorientacji, tworzeniu maskonów, których finalnym efektem ma być zarządzanie chaosem i kryzysem, ludźmi, obywatelami, którzy potrafią tylko cieszyć się przypadkiem, cudem, okazją, szansą na sukces.

Takie życie w przeciągu neoliberalnego szaleństwa dehumanizuje i obezwładnia, tłumi procesy dezalienacyjne i upodmiotawiające, reanimuje – wydawać by się mogło już dawno przez ludzkość przezwyciężone, często kosztem wielkich ofiar – koszmary, takie jak nazizm, rasizm czy militarizm. Budzi też nieufność do otaczającego świata, w tym nie tylko do polityków, ale i nauki, społeczeństwa, moralności, sztuki, szczepionek i solidarności społecznej, do związków zawodowych, szkolnictwa, generalnie racjonalności historii i do ludzi. Optymalizacja zysków w ramach istniejącego systemu społecznego zdaje się możliwa tylko kosztem barbaryzacji społeczeństwa, jego uwstecznienia i radykalnej deracjonalizacji.

Budzą się upiory. Stawka na początku dwudziestego pierwszego wieku wydaje się olbrzymia. Chodzi wręcz o istnienie ludzkości i niebezpieczeństwo katastrofalnego zdemolowania całego ziemskiego ekosystemu.

Przypisy

¹ Karol Marks, „Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844r.,” w Karol Marks, i Fryderyk Engels, *Dzieła*. Tom 1 (Warszawa: Książka i Wiedza, 1960), 551.

² Wiliam Szekspir, „Tymon Ateńczyk,” (akt IV), w Idem, *Dzieła*, t.V (Warszawa: PIW, 1958), 580, 594.

³ Marks, „Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844r.,” 611–612.

⁴ Ibidem, 614.

Bibliografia

- Althusser, Louis i Etienne Balibar. *Czytanie Kapitału*. Warszawa: PIW, 1975.
- Bacon, Francis. *Nowa Atlantyda i Z Wielkiej Odnowy*. Warszawa: Wydawnictwo Alfa, 1995.
- Campanella, Tommaso. *Miasto Słońca*. Warszawa: Wydawnictwo Alfa, 1994.
- Comte, August. *Metoda pozytywna w szesnastu wykładach*. Warszawa: PWN 1961.
- Fukuyama, Francis. *Koniec historii*. Poznań: Z-sk i Spółka, 2000.
- Gramsci, Antonio. *Pisma wybrane*. Tom I-II. Warszawa: Książka i Wiedza, 1961.
- Hawking, Stephan. *Krótką historia czasu*. Poznań: Zysk i ska, 2018.
- Kuhn, Thomas. *Struktura rewolucji naukowych*. Warszawa: PWN, 1968.
- Lukács, Gyorgy. *Wprowadzenie do ontologii bytu społecznego*. Warszawa: PWN, 1982-1985.
- Machiavelli, Niccolo. *Książe*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2005.
- Marks, Karol i Fryderyk Engels. *Dzieła*. Tom 1. Warszawa: Książka i Wiedza, 1960.
- More, Thomas. *Utopia*. Warszawa: Daimanion, 1993.
- Sève, Lucien. *Marksizm a teoria osobowości*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1975.
- Szekspir, Wiliam. *Dzieła*. Tom V. Tłum. Leon Urlich. Warszawa: PIW, 1958.

Bogusław JASIŃSKI

REWOLUCJA JAKO ODPOWIEDŹ NA PYTANIE JESZCZE NIE ZADANE. PRÓBA REKONSTRUKCJI ZAPOMNIANYCH IDEI MŁODEGO GYÖRGY'Á LUKÁCSA

Poniższy tekst jest moim sentymentalnym powrotem do lektur i edukacji filozoficznej z lat młodości. Nie chodzi tu jednak tylko o sentymenty. Główną intencją sięgnięcia po zapomnianą dziś pracę Lukácsa *Historia i świadomość klasowa* jest wydobywanie z niej podstawowej idei dotyczącej możliwości zrywu rewolucyjnego. A mówiąc wprost: po prostu chęci zmiany społecznej w imię wyzwolenia spod dyktatu alienacji i reifikacji, ocalenia jednostki oraz – mówiąc nieco zapomnianym językiem – w imię wolności i równości. Czy naprawdę jest to język zapomniany? Nawet jeśli pamięć o nim zaginęła, to niewątpliwie nie znikły problemy i sprawy, które opisywał. A może nawet więcej – one dziś jeszcze bardziej urosły i „spotworzyły.” Dlatego uważam, że warto podać się niekiedy sentymentom.

Cały przywołany niżej blok problemów i zagadnień związanych z pojęciem rewolucji poddaję jednak pewnej teoretycznej „obróbce,” a mianowicie skrzętnie pozbawiam je ich historycznego kontekstu, a wydobywam paradygmatyczną wagę i – jak miemam – aktualność. Pra-

cuję zatem przede wszystkim na konceptualnym paradygmacie, który ma niezwykle znaczenie filozoficzne, natomiast to, w jaki sposób zostanie przyłożony do „historycznej” sytuacji, jak zwykle zależy od doświadczenia: wyrobienia czytelniczego i doświadczenia historycznego konkretnego odbiorcy.

I jeszcze jedna uwaga, czysto filozoficzna. Prezentowana niżej praca Lukácsa wpisuje się w tradycję przełamywania kartezjańskiego projektu, który sztywno oddzielał podmiot od przedmiotu. Nikt przed Lukácsem ani nikt po Lukácsu (łącznie z nim samym) w marksistowskiej tradycji z taką siłą nie zaprezentował podobnego stanowiska. Sam Lukács, niestety, zdradził potem swe młodzieńcze idee. Wprawdzie stał się zasłużonym naukowcem, autorem pomnikowych dzieł (jak np. *Ontologia bytu społecznego*), ale zgasił w sobie ogień, który płonął w nim na początku drogi życiowej. A może było tak, że po raz kolejny zdmuchnęła ten żar sama historia ze swą polityką i raz jeszcze człowiek przegrywał w starciu z molochem dziejów? A zwłaszcza z brutalną bestią polityki?

Historia i świadomość klasowa (Geschichte und Klassenbewusstsein) stanowi w zasadzie zbiór kilku artykułów teoretycznych, które zostały napisane przez György’ a Lukácsa pod wpływem świeżo przeżytych wydarzeń rewolucji węgierskiej 1918–1919. Ale nie tylko te doświadczenia dyktowały autorowi płomienne rozważania na temat rychłego wybuchu rewolucji.¹

Zasadniczym, jak należy sądzić, nurtem inspiracji *Geschichte...*, była polemika z dziedzictwem teoretycznym II Międzynarodówki.² Scjentystyczne wydanie marksizmu w ramach tej właśnie formacji filozoficznej kojarzyło się Lukácsowi z tym wszystkim, co starał się najusilniej zwalczać w swej twórczości. A więc z całym pozytywistycznym dziedzictwem problematyki teoriopoznawczej, z kontemplacyjnym pojmowaniem procesu historycznego, z całkowitym pominięciem tak zwanego pierwiastka subiektywnego w dziejach, z metodologią nauk społecznych wzorowaną na metodologii nauk empirycznych. Źródeł tych wszystkich błędów upatrywał w kapitalistycznym systemie produkcji i w odpowiadającej mu strukturze społeczeństwa burżuazyjnego. Nieodłączną, można nawet rzec, naturalną cechą tej struktury społecznej był „fetyszyzm towarowy,” wzrastające uprzedmiotowienie człowieka i alienacja stosunków między ludźmi. Wynikiem tych zjawisk było pojmowanie przedmiotu badań socjologicznych tak, jak przedmiotu badań przyrodniczych, w oderwaniu od podmiotu, a nawet w przeciwieństwie do niego. Nie czynnie i dialektycznie, lecz biernie i kontemplacyjnie – na wzór materializmu ogładowego (wulgarnego). Rozwiązania problemu Lukács szuka wówczas w powrocie do uważnych studiów dzieł Karola Marksa, a także Georga Wilhelma Friedricha Hegla; idzie mu o to, aby „interpretować Marksa w sensie Marksa,”³ a to znaczy: nie w sposób ortodoksyjny. Droga ta ma prowadzić do zrekonstruowania marksistowskiej metody analizy zjawisk społecznych. Do kręgu swoich inspiracji filozoficznych Lukács wprowadza także (po raz pierwszy) myśl Lenina, walcząc o traktowanie autora *Materializmu i empiriokrytycyzmu* nie tylko jako wybitnego praktyka – przywódcę wielkiej socjalistycznej rewolucji, lecz także jako

twórczego teoretyka (w roku 1924 poświęca mu nawet osobne studium zatytułowane *Lenin*).

Innym zasadniczym kręgiem oddziaływań na wczesną myśl Lukácsa (z okresu *Geschichte...*) była niewątpliwie klasyczna filozofia niemiecka. W dialektyce Hegla, w jego sposobie pojmowania historii jako samopoznania rozwijającego się w dziejach ducha (u Lukácsa jako tożsamość podmiotu i przedmiotu) szukał rozwiązań dla dylematów społeczeństwa zreifikowanego. Idea ta, zapożyczona u autora *Fenomenologii ducha*, nie została nigdy właściwie przewyciężona. Tibor Hanak ujął to nawet w błyskotliwym skrócie: „Nie Hegel przewyciężony przez Marksa, lecz Marks poprzez Hegla zrewidowany.”⁴

W przedmowie do *Geschichte...* autor świadomie akcentował tezę, że twórcze nawiązanie do Hegla może uczynić marksizm bardziej aktualnym, a zwłaszcza krytycznym wobec jego wulgaryzatorów z obozu II Międzynarodówki. Choć twórca najpotężniejszego systemu idealizmu obiektywnego jest traktowany przez owych marksistów jak „zdechły pies” (jest to aluzja do Marksowskiego wyrażenia stosunku młodoheglistów do samego Hegla), to jednak należy przywrócić właściwą miarę jego myśli. Można to zrobić głównie poprzez odrzucenie „historycznego” systemu nauki mistrza, natomiast wydobyć z niego samą metodę dialektyczną. Właśnie owa metoda jest potężną siłą, pozwalającą w dogłębny sposób zbadać współczesną rzeczywistość. Jednakże nie należy – przestrzega Lukács – sięgać do tych fragmentów dzieł Marksa, w których wypowiada się on wprost o dialektyce Heglowskiej, lecz zbadać, ile rzeczywiście znaczy ona dla samego marksizmu. Taki był postulat metodologiczny Lukácsa wobec dziedzictwa Hegla.

Rzecz jasna, klasyczna filozofia niemiecka oraz praktyka polityczna nie były jedynymi źródłami *Geschichte...* Duży wpływ na Lukácsa wywarli jego mistrzowie z okresu studiów w Heidelbergu: Max Weber i Georg Simmel. Niemniej jednak przesadza chyba Peter Ludz, nadmiernie akcentując wpływ Georga Simmla na młodego Lukácsa, a podstawowe źródła myśli autora *Die Seele und die Formen* upatrując w neoplatonizmie, „filozofii życia” (Lebensphilosophie), fenomenologii, neokantyzmie oraz w historyzmie w marksistowsko-heglowskiej formie.⁵

Ma zapewne rację Dénes Zoltai, tak podsumowując intelektualną drogę swego rodaka: „Przebył on typową drogę intelektualisty naszego stulecia, godną uwagi także w skali międzynarodowej. Drogę, której punkt wyjścia stanowi kryzys duchowy przełomu stuleci, której jako drogowskaz służy Październik 1917 roku, której motorem był naukowy socjalizm wyjaśniający intelektualnie – używając słów Lenina – *chytrość* przebiegu historii.”⁶

KRYTYCZNY OPIS SPOŁECZEŃSTWA KAPITALISTYCZNEGO

Jest to zatem książka o rewolucji proletariackiej. Jak każda praca dotycząca analizy możliwości rewolucji, tak i *Geschichte...* opisuje stan, któremu należy się przeciwstawić, sposób przeprowadzenia procesu rewolucyjnego oraz ideał, ku któremu należy zmierzać.

Sfera tego, co obiektywne:

fetyszyzm towarowy

i urzeczowienie

Za główne zło współczesnego świata Lukács uznał „urzeczowienie” jednostek ludzkich, degradację ich osobowości do formy rzeczy, fetysyzację towarową i reifikację świadomości.

Samo jądro bytu – według Lukácsa – odsłania się stopniowo jako rozwój społeczny. W procesie tym byt objawia się jako nieświadomy produkt ludzkiej działalności, która jest integralnym elementem przekształcającego się bytu. Dzieje się tak dopiero na wyższym poziomie rozwoju społeczeństw, kiedy stosunki wzajemne między ludźmi stają się o wiele bardziej skomplikowane, a człowiek zyskuje świadomość siebie jako istoty społecznej. Fakt ten mógł zaistnieć dlatego, że najpierw narodziła się jego obiektywna podstawa, tj. społeczeństwo kapitalistyczne wraz ze swym bogactwem stosunków ekonomicznych i jednocześnie stopniowym porzucaniem, utratą stosunków „naturalnych” między ludźmi. O ile struktura społeczeństwa feudalnego była z tego

punktu widzenia „przezroczysta,” o tyle struktura społeczeństwa kapitalistycznego okazuje się czymś „nieprzezroczystym, gęstym.” Człowiek zyskuje wprawdzie świadomość siebie jako istoty społecznej, ale jednocześnie doświadcza „rozpłynięcia się,” utożsamienia swojego „Ja” z tym wszystkim, co otacza go z zewnątrz: właśnie z tym samym bogactwem stosunków społecznych, które niejako wydzwignęło go do poziomu tożsamości samego siebie jako członka społeczeństwa. Ma rację Hanak twierdząc, że podstawowymi pojęciami w *Geschichte...* są uprzedmiotowienie (Vergegenständlichung) i świadomość klasowa (Klassenbewusstsein).⁷ Ciekawe rozróżnienie podaje też Kazimierz Ślęczka dowodząc, że reifikacja u Lukácsa jest „podtypem subiektywnym” fetyszyzmu.⁸ Skonfrontujmy te założenia z samym tekstem *Geschichte...* W części zatytułowanej „Die Verdinglichung und Bewußtsein des Proletariats,” a zwłaszcza w jej partiach początkowych w całości poświęconych opisowi zjawiska urzeczowienia, już w pierwszych tezach napotykamy na znamiennej deklarację Lukácsa: „Problem wymiany towarowej jest podstawowym i centralnym problemem dla analizy współczesnego społeczeństwa kapitalistycznego.”⁹ Od razu też autor powołuje się na Marksa, który – wychodząc w *Kapitale* właśnie od przedstawienia zagadnienia fetyszyzmu towarowego – potwierdza tym samym punkt wyjścia przyjęty w *Geschichte...*

Według Lukácsa problem fetyszyzmu towarowego jest czymś specyficznym dla epoki nowoczesnego kapitalizmu. Można powiedzieć, że wymiana towarowa stała się konstytutywną formą organizacji społeczeństwa, zasadą leżącą u podstaw jego ontycznej swoistości. Należy jednak od razu wprowadzić rozróżnienie między pojmowaniem towaru jako przedmiotu jednej z wielu form społecznej wymiany między ludźmi oraz towarem jako przedmiotem uniwersalnej formy wymiany w decydujący sposób kształtującą całe społeczeństwo. Historyczny rozwój społeczeństw polegał na funkcjonowaniu wymiany towarowej pojmowanej w pierwszy sposób (jednej z wielu możliwych) do coraz bardziej ekspansywnej formy opanowywania całokształtu życia społecznego przez ten wyróżniony rodzaj wymiany (jako jedynej panującej). W feudalizmie wymiana towarowa

w dużej mierze była zapośredniczona ze sztywnej hierarchizacji społecznej, w ramach której była dokonywana. Samo to zjawisko było w zasadzie jedynie ubocznym elementem istniejącej struktury społecznej. Dopiero w kapitalizmie – wraz ze zmianą całej struktury społeczeństwa – wymiana towarowa zyskała swe pełne znaczenie, stając się wręcz ontyczną podstawą rzeczywistości. Lukács stwierdza wręcz, że ów rozwój formy towarowej do rzeczywistego panowania w całym społeczeństwie w dobie współczesnego, rozwiniętego kapitalizmu w zasadzie już się dokonał.

Zjawisko to widoczne jest już w procesie produkcji dóbr przez robotników, a jego podstawą jest obiektywizacja istoty robotnika w towarze (robotnik wytwarzając towar umieszcza w nim jakąś część siebie). To stwierdzenie pozwoliło Lukácsowi odkryć cały obszar problematyki, której Marks poświęcił sporo miejsca w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych z 1844 r.* Marks pisał w nich, że „praca jest dla robotnika czymś zewnętrznym, tzn. nie należy do jego istoty, [że] wobec tego robotnik nie potwierdza się w swojej pracy, lecz zaprzecza, nie czuje się zadowolony, lecz nieszczęśliwy, nie rozwija swojej energii fizycznej i duchowej, lecz umartwia swe ciało i rujnuje się duchowo. Robotnik czuje się zatem sobą dopiero poza pracą, a w procesie pracy nie czuje się sobą. Czuje się swobodny, gdy nie pracuje, a gdy pracuje czuje się skrupowanym. Toteż praca jego nie jest dobrowolną, lecz narzuconą, jest pracą przymusową. Nie jest ona zaspokojeniem potrzeby pracy, lecz tylko środkiem do zaspokojenia potrzeb poza nią. Jej obecność uwidacznia się w tym, że gdy tylko nie ma przymusu fizycznego czy jakiegoś innego, człowiek ucieka od niej jak od zarazy. Praca zewnętrzna, praca, w której człowiek się alienuje, to składanie w ofierze siebie samego, umartwianie się.”¹⁰

Sama zaś praca ludzka staje się tu abstrakcją, której przejawem jest właśnie uniwersalność wymiany towarowej.¹¹ Natomiast utożsamianie produktu pracy z towarem jest pewną racjonalizacją. Ważne, że Lukács kładzie nacisk na fakt, iż ten sposób wymiany towarowej staje się dominującym zjawiskiem w kapitalistycznym społeczeństwie wywierającym wpływ na całokształt stosunków społecznych. Determinuje więc całą rzeczywistość.

Zauważa to Marek J. Siemek w swej analizie *Geschichte...*: „Reifikacja interesuje go (Lukácsa – BJ) jako całościowy proces, w którym jednocześnie wytwarza się pewna określona forma przedmiotowości – świat rzeczy i relacji między rzeczami, preformowany przez świat towarów i ich praw rynkowych – oraz pewna ściśle jej odpowiadająca forma świadomych przeżyć i zachowań uwikłanego w ten świat podmiotu.”¹²

Zaznaczamy, iż dla Lukácsa urzeczowienie (*Verdinglichung*) nie jest równoznaczne z uprzedmiotowieniem (*Vergegenständlichung*). Rozróżnienie to jest chyba dziedzictwem wcześniejszego okresu – przedmarksistowskiego. Wówczas autor *Die Seele und die Formen* często podkreślał znaczenie formy w życiu społecznym, mającej zresztą u niego idealistyczne zabarwienie (forma jako opanowanie przedmiotu i jednocześnie jako odbicie Idei).¹³ Stąd też „można było znieść rzeczową formę przedmiotowości, nie znosząc samej przedmiotowości, znieść reifikację – nie znosząc uprzedmiotowienia.”¹⁴

Urzeczowione stosunki między ludźmi stają się czymś niezależnym od nich, żywiołowym i przypadkowym. Człowiek odbiera więc ich naturę jako coś, co istnieje poza jego wolą i świadomością, zupełnie „na zewnątrz.” Do pewnego stopnia przypomina to więc tę sytuację, w jakiej znalazł się uczony przyrodnik, który badając przedmioty natury przeciwstawia je swojej (badawczej, naukowej) działalności. Paradoks taki, przeniesiony na obszar badań bytu społecznego, polega na tym, że przedmiot badań społecznych zmuszeni jesteśmy traktować w taki sposób jak przyrodnik traktuje przedmiot natury – jest to prosta konstrukcja urzeczowienia. Samo zresztą społeczeństwo jawi nam się właśnie jako twór przypadkowy i żywiołowy, czyli jako „druga przyroda.” „Jedyną materią, jaka zdaje się stawiać społecznie istotny opór poczynaniom ludzkości, jest materia stosunków i struktur społecznych. Jej niekontrolowalność i obcość wobec ludzkich dążeń czyni z niej »drugą przyrodę«.”¹⁵ W ten sposób właśnie funkcjonuje społeczeństwo rozwiniętego kapitalizmu, które jest dla Lukácsa powieleniem w makrostrukturze istoty towaru i praw kapitalistycznego rynku. Niekiedy zachodzi wręcz generalne podobieństwo pomiędzy stosunkami społecznymi w fabryce i w państwie.¹⁶

Sfera tego, co subiektywne – istota nauki burżuazyjnej

Z urzeczowionych stosunków społecznych wyraża urzeczowiona struktura świadomości społecznej państwa burżuazyjnego. Obiektywizuje się ona w rozmaitych swoich formach: w etyce, sztuce, prawie, filozofii.

W drugiej części *Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats* czytamy: „Z urzeczowionej struktury świadomości powstała nowoczesna, krytyczna filozofia.”¹⁷ Filozofia ta jest niczym innym, jak tylko nowoczesną wersją racjonalizmu. Główną jej zasadą jest przeciwstawienie życia ludzkiego w społeczeństwie – naturze, podmiotu – przedmiotowi, bytu – świadomości itd. Racjonalizm ten jest połączony z próbą ustanowienia wiecznych, ponadhistorycznych praw, według których w sposób absolutnie konieczny rozwija się cała rzeczywistość. Uznanie fatalizmu dziejowego jest więc zwykłą konsekwencją przyjęcia wcześniejszych założeń, a przede wszystkim dokonania gruntownego rozdzielenia tego, co obiektywne od tego, co subiektywne. Dualizm przedmiotowo-podmiotowy jest najistotniejszą charakterystyką racjonalizmu i niewątpliwie da się z niego wyprowadzić całość antynomii drążących burżuazyjne myślenie.

Racjonalizm zawsze dąży do systemowego ujęcia całości wiedzy. Przejawem tej tendencji jest próba skonstruowania w nim jednej, ale za to uniwersalnej metody poznania, za pomocą której można poddawać analizie absolutnie wszystkie zjawiska rzeczywistości przyrodniczej i społecznej. A więc żądanie zbudowania systemu wiedzy jest charakterystyczną cechą racjonalistycznego sposobu filozofowania. Postulat ten jednak jest według Lukácsa wewnętrznie sprzeczny: formalistyczna metoda uniwersalna, z definicji niejako niezmienna i stała, klóci się tu z ciągłą zmianą treści owej systemowej wiedzy, z samymi – wciąż zmiennymi – faktami. Racjonalista, aby nie podważyć samej istoty systemu wiedzy, musi odpowiednio do systemu przykrawać przedmioty poznania – „właczać” je w ciasny gorset struktury epistemologicznej.¹⁸ Tu właśnie szczególnie widać niedialektyczny, metafizyczny charakter

nauki burżuazyjnej. Z tego podporządkowania przedmiotu poznania całej pojęciowej strukturze racjonalizacji wypływa też ściśle podporządkowanie jakichś częściowych systemów wiedzy formie ogólnej.

Zasada systematyzacji doprowadza w gruncie rzeczy do tego, że w racjonalnej formie mieszczą się zupełnie irracjonalne treści. Ów irracjonalizm jest logicznym następstwem dopasowywania faktów do ich myślowego ujęcia, a zatem jeśli rzeczywistość przeczy myśli, to tym gorzej dla rzeczywistości. Oto więc paradoks systemów racjonalistycznych: walcząc z wszelkim irracjonalizmem same weń wpadają.¹⁹ Te dylematy racjonalizmu giną dopiero z chwilą przyjęcia praktyki jako podstawy poznania. Klasyczny racjonalizm nie mógł się jednak na to zdobyć. Jedynie klasyczna filozofia niemiecka odważyła się nieco zmodyfikować to ortodoksyjne stanowisko racjonalistyczne. Lukács pisał: „Klasyczna filozofia znajdowała się historycznie w paradoksalnej sytuacji: wychodziła z tego, aby myślowo przezwyciężyć burżuazyjne społeczeństwa (...), a doszła do samej tylko pełnej, myślowej reprodukcji, do apriorycznej dedukcji burżuazyjnego społeczeństwa.”²⁰ Takie systemy myślowe należą do sposobu funkcjonowania społeczeństwa kapitalistycznego, nigdy nie wychodząc poza nie. Są więc w gruncie rzeczy apologetyczne i konserwatywne, choć niekiedy głoszą quasi-rewolucyjne hasła. Widzą one w zasadzie dwie drogi zmiany panujących stosunków: bądź na drodze fatalistycznych, żelaznych praw rządzących rzeczywistością, bez aktywnego udziału ludzi, bądź też uznają, że zmiana świata może się dokonać dzięki „jedynemu, naprawdę wolnemu punktowi” w owym świecie, tj. człowiekowi.²¹ Ta druga droga polegałaby na uznaniu za dominujące działanie samodoskonalenie się poszczególnych ludzi, perfekcjonizm etyczny jako główny czynnik sprawczy wszelkiej rewolucji. Do tych właśnie dwóch dróg zmiany świata sprowadzałoby się racjonalistyczne pojęcie praktyki: „Fatalizm »czystych praw przyrody« i formalistyczna etyka »czystych powinności« to dwie nierozdzielnie ze sobą związane konsekwencje pierwotnego ustanowienia świata w dychotomii podmiotu i przedmiotu; konsekwencje, w których wyraża się zmi-

stylizowany charakter społecznej *praxis* w całym obszarze świadomości urzeczowionej. (...) Społeczna *praxis* możliwa jest więc w tym systemie tylko na te dwa – równie wyobcowane – sposoby: albo jako techniczno-instrumentalna działalność na zewnątrz (która racjonalizuje do maksimum poszczególne fragmenty życia społecznego, ale nieuchronnie napotyka na barierę irracjonalności tego życia w jego całokształcie), albo jako czysto wewnętrzna *pseudopraxis* etyki, która w świątyni »czystego rozumu« i »sumienia« chroni najwyższe wartości ludzkie, ale nie umie znaleźć żadnego sposobu ich przemieszczania w rzeczywisty świat społecznych stosunków między ludźmi.”²²

Tu też wychodzi na jaw indywidualizm poznawczy systemu racjonalistycznego. Burżuazyjna nauka zazwyczaj wychodzi bowiem od analizy wyabstrahowanego szczegółu: „Burżuazyjna nauka obserwowała fenomen społeczeństwa – świadomie lub nieświadomie, naiwnie lub w sposób wysublimowany – zawsze z punktu widzenia jednostki. I z tego też punktu widzenia jednostka nie mogła oddać totalności, wyższego aspektu poszczególnych części, lecz tylko fragmentaryczność: rzeczy bez związku wzajemnego, lub abstrakcyjne, cząstkowe prawidłowości.”²³ Tak też czyni klasyczna ekonomia polityczna oraz jej wulgaryzatorzy, ujmujący rozwój kapitalizmu z punktu widzenia poszczególnych kapitalistów. Dlatego właśnie wikła się ona w rozmaite sprzeczności i pozorne problemy. Przykładowo jeśli rozpatruje się tam problem akumulacji, to tylko badając go z punktu widzenia poszczególnych kapitalistów. Taki sposób podejścia do przedmiotu poznania jest niczym innym, jak tylko ideologicznym wyrazem rozwijającego się kapitalizmu. Stąd też, zwłaszcza we wczesnym rozwoju tej formacji, dominuje optymizm i wiara w nowy porządek.

W tym względzie klasyczna ekonomia polityczna dzieliła swe błędy wraz z całą nauką burżuazyjną. Obie obracały się bowiem tylko w sferze pozorów, nigdy nie dochodząc do sformułowania rzeczywistych i istotnych tendencji rozwojowych. Ów pozór jest w ogóle cechą kapitalistycznego rozwoju i wynika w prostej linii z fetyszyzmu towarowego. Tu leży źródło pojmowania faktów w całkowitej izolacji od całości życia społecznego, stąd bierze się indywidualizm metodologiczny

oraz apologetyczny i konserwatywny charakter nauki burżuazyjnej. Dominującą zaś cechą tak uprawianej refleksji poznawczej jest brak dialektyki. Nauka burżuazyjna, obiektywizując pozór poznawczy, posługuje się określeniami refleksyjnymi (Reflexionsbestimmungen), kategoriami refleksyjnymi (Reflexionskategorien) bądź związkami refleksyjnymi (Reflexionszusammenhang). Są one próbą oddania fenomenalistycznej sfery rzeczywistej, tak jak się ona jawi w bezpośrednim oglądzie. Tymczasem myśleniu dialektycznemu przysługuje wyjście poza tę bezpośredniość ku totalności.²⁴ Mamy tu do czynienia z pewnym paradoksem: rzetelnie pojęta abstrakcja nie oddala nas od samego przedmiotu badań, lecz właśnie czyni go lepiej poznawalnym – nie fenomenalistycznie, lecz istotnościowo. Lukács tworzy też nową kategorię teoretyczną dla podkreślenia, iż poznanie wychodzi poza bezpośredniość (Unmittelbarkeit). Służyć ma temu pojęcie zapośredniczenia (Vermittlung).²⁵

Brak rozróżnienia istoty i zjawiska jest charakterystyczny dla wszystkich filozofii zorientowanych pozytywistycznie.²⁶ Ten właśnie aspekt krytyki skrajnego empiryzmu w zastosowaniu do nauk społecznych podkreśla u Lukácsa również Tadeusz M. Jaroszewski: „Punktem wyjścia rozważań Lukácsa jest krytyka pozytywistycznej teorii faktu społecznego, jej założeń epistemologicznych i ontologicznych. Główną teoretyczną przesłankę tej teorii, obok cichego i arbitralnego przyjęcia indywidualistyczno-atomistycznej ontologicznej koncepcji społeczeństwa stanowi równie nie uzasadniona identyfikacja pojęcia »rzeczywistości« z pojęciem »faktu empirycznego«. Zdaniem Lukácsa, nie sposób jednak utożsamić tych dwu kategorii, a to co najmniej z trzech powodów: 1) Rzeczywistość nie stanowi zwykłej sumy obserwowanych empirycznie »zdarzeń«, przedmiotów oraz ich »cech« (...); 2) Drogą zwykłego »oglądu empirycznego«, zapisu i sumowania obserwacji nie sposób dojść do wykrycia tych powiązań. Nieodzowna do tego jest analiza teoretyczna, myślenie abstrakcyjne. (...); 3) Rzeczywistość społeczna ma charakter dynamiczny, znajduje się ona w procesie nieustannych przekształceń, stawania się. Sztuczna konstrukcja »faktu empirycznego« nie tylko poszczegół-

ne elementy rzeczywistości wrywa z powiązań i zależności strukturalnych, lecz także powiązań historycznych, unieruchamia je, uniemożliwiając tym samym poznanie rzeczywistej istoty tych elementów.”²⁷ Z tego punktu widzenia Lukács krytykował teoretyków II Międzynarodówki za reinterpretacje filozofii marksistowskiej dokonane w duchu scjentyistyczno-ekonomicznym: „Jej wartość polega na tym, że dostrzega i podaje krytyce tendencje do utożsamiania filozofii marksistowskiej z materializmem ekonomicznym i przyrodniczym, że zdecydowanie odrzuca kontemplatywizm i mechanycyzm w filozofii, że podnosi wartość i znaczenie humanizmu filozoficznego, koncepcję osobowości czynnej, aktywnej, zaangażowanej.”²⁸

Pamiętajmy jednak, że Lukács zawsze w sposób nierozdzielny wiązał krytykę nauki burżuazyjnej z krytyką społeczeństwa kapitalistycznego, które taką właśnie naukę wydało. Stanowiło to było konsekwencją założenia o tożsamości bytu i świadomości, teorii i praktyki, podmiotu i przedmiotu. Analizę teoriopoznawczych i ontologicznych propozycji Lukácsa wypada więc zacząć od zrekonstruowania jego poglądów dotyczących możliwości przezwyciężenia dylematów i sprzeczności społeczeństwa kapitalistycznego.

WIZJA PRZYSZŁOŚCI – DIALEKTYKA TOTALNOŚCI JAKO ISTOTA REWOLUCJI PROLETARIACKIEJ

Przezwyciężenie obiektywności: od praktyki do teorii

W społeczeństwie kapitalistycznym, według Lukácsa, istnieją dwie podstawowe, „czyste” klasy. Są to: burżuazja i proletariat. Inne grupy społeczne, takie jak np. drobna burżuazja i chłopci, to pozostałości dawnych formacji historycznych. Odegrały one w odpowiednim czasie swoje role jako nosiciele głównych tendencji rozwojowych w historii. W dobie rozwiniętego kapitalizmu musiały jednak zejść na dalszy plan. Ich świadomość jako osobnej grupy społecznej zależy w dużej mierze od świadomości podstawowych klas społeczeństwa kapitalistycznego. Pewną determinantę myślenia o świecie zewnętrznym i o sobie samym w tym świecie stanowi w przypadku pośrednich grup społecznych upadek tradycji, a więc znaczenia tych czasów w przekazach historii, kiedy grupy te odgrywały rolę motoru napędowego dziejów.

Interesy klas podstawowych w społeczeństwie kapitalistycznym są wzajemnie sprzeczne. Burżuazja dąży do utrzymania za wszelką cenę dotychczasowego *status quo*, natomiast proletariat, nie mając nic do stracenia, usiłuje zmienić swoje położenie, a to znaczy: zmienić całą strukturę społeczeństwa. Odpowiednio do tych konfliktowych pozycji obydwu klas kształtuje się ich świadomość.

Nim rozpoczniemy analizę problemu świadomości burżuazyjnej i proletariackiej najpierw przytoczymy nieco paradoksalne stwierdzenie Lukácsa: „Świadomość klasowa jest jednocześnie określona nieświadomością o społeczno-historycznym położeniu klasy.”²⁹ Bowiem niekiedy bywa tak, że świadomość danej klasy nie dostrzega lub nie może dostrzec swojego rzeczywistego położenia w ogólnej strukturze społeczeństwa. Jest to także uwarunkowane niemożnością przewidywania losów całości wspólnoty. Tak właśnie dzieje się w przypadku klasowej świadomości burżuazji, którą Lukács określa jako „dialektyczno-tragiczną.”³⁰

Świadomość ta nie wyraża rzeczywistego położenia klasowego burżuazji w całości społeczeństwa; jest więc określona nieświadomością tego, że burżuazja jako klasa musi odejść wobec nieuchronnej perspektywy rewolucji proletariackiej. Stąd rodzą się pewne formy tej świadomości, które koncentrują się zazwyczaj jedynie na zgłębianiu poszczególnych problemów (często niezwykle dokładnie). Nigdy jednak burżuazja nie może uświadomić sobie problemów ogółu, bo to znaczyłoby odkryć, odsłonić (obiektywnie) właściwy sens swojej własnej egzystencji jako klasy schyłkowej. Rzecz jasna owa niemożność nie wpływa z jakichś wolicjonalnych założeń poszczególnych przedstawicieli burżuazji, lecz z pewnych determinant obiektywnych. Główną z nich jest bariera kapitalistycznego sposobu produkcji, czyli ekonomiczne ograniczenia całego systemu, które prowadzą do dialektycznych sprzeczności w świadomości burżuazyjnej.³¹

Burżuazja z racji jej usytuowania w strukturze społeczeństwa, nie jest w stanie dopuścić w swej świadomości możliwości zmiany całego systemu – jest więc nastawiona konserwatywnie, zachowawczo. Nie zdaje sobie jednocześnie sprawy z tego, że w ten sposób sama stwarza klasę, której sytuacja jest zupełnie inna – stwarza proletariatus. ³² A to jedyna klasa zdolna uświadomić sobie swoje rzeczywiste położenie w całej strukturze społeczeństwa kapitalistycznego. Ona tylko może osiągnąć poznanie całości oraz w końcu zmienić obowiązującą zasadę społeczeństwa i stworzyć inną – socjalistyczną. Historia proletariatus to, jak pisze Lukács, stopniowe przechodzenie od klasy, której jedyne wyróżnienie stanowi fakt, że jest „przeciwko kapitalistom,” do klasy obdarzonej samoświadomością. ³³ Działalność proletariatus nie jest przy tym działaniem zupełnie nieświadomym i spontanicznym, lecz efektem rozwoju procesu historycznego. Mamy tu więc do czynienia z „produkcją producenta poznania,” zgodnie z przyjętą w filozofii terminologią. Proletariat staje się właściwym podmiotem dziejów. Zadania proletariatus pokazuje w sposób syntetyczny Stanisław Kozyr-Kowalski: „Ów rzeczywisty podmiot historii spełnia następujące warunki: 1) ma taką świadomość, która pozwala jej ująć w sposób prawdziwy społeczeństwo jako całość; 2) świadomość jej musi być także świadomością jej położenia ekonomiczno-społecznego; 3) adekwatne ujęcie związków występujących między jej codziennymi interesami a funkcjonowaniem struktury ekonomicznej całego społeczeństwa.” ³⁴

Proletariat więc poprzez proces samoświadomienia sobie swojej funkcji w całościowej strukturze społeczeństwa oraz poprzez osiągnięcie wysokiego stopnia świadomości „potencjalnej” może dysponować pojęciem „totalnego poznania”. Jaki jednak moment w rozwoju historycznym decyduje o tym, iż klasa ta wkracza na drogę ku totalności, a więc totalnemu poznaniu samej siebie jako klasy? Odpowiedzią Lukácsa jest kategoria „możliwości obiektywnej.” Po pierwsze, musiały zaistnieć określone warunki ekonomiczne, które zmusiły proletariat do szukania za wszelką cenę wyjścia z ciężkiej sytuacji. Warunki te stworzyła właśnie epoka rozwiniętego kapitalizmu. Po drugie, formalna możliwość

rewolucyjnej zmiany, która w ten sposób się wytworzyła, musiała przejść w fazę realną. ³⁵

Zwróćmy przy tym uwagę na fakt, że Lukács posługuje się tu pojęciem procesu historycznego jako procesu immanentnego, przeciwstawiając się jednocześnie z całą stanowczością jego transcendentnemu ujęciu. Twierdzi przy tym, że historyczny rozwój myślenia o historii społeczeństw przebiegał właśnie od ujęcia transcendentnego do immanentnego. W samym ruchu robotniczym obserwować możemy podobną tendencję: od utopii pierwszych wielkich myślicieli ruchu robotniczego do jasności poznania rzeczywistości społecznej wśród teoretyków i uczestników Komuny Paryskiej 1871 roku. Zatem do urzeczywistnienia obiektywnej możliwości wyzwolenia się proletariatus prowadzi rzeczywiste poznanie społeczeństwa. To poznanie rzeczywistości społecznej jest tożsame z obiektywnym poznaniem rozwoju społeczeństwa. Wynika to z uznania proletariatus za właściwy podmiot dziejów. W tym sensie można też powiedzieć, że jest to samopoznanie tej wyróżnionej klasy. Podmiot staje się przedmiotem poznania – znika fałszywy dualizm świadomości i bytu, myśli i czynu. Klasowe cele proletariatus jawią się tu jako obiektywne cele społeczeństwa, które – nie biorąc udziału w proletariackim urzeczywistnianiu obiektywnej możliwości – musiałyby pozostać w okowach starych ograniczeń.

Proletariat (jeśli chce urzeczywistnić obiektywną możliwość) musi jednak przełamać tzw. „bezpośredniość nauki burżuazyjnej” (Unmittelbarkeit) i wyjść poza nią. Oznacza to, iż poznanie rewolucyjne nie może się zatrzymywać na przypadkowo formułowanych związkach refleksyjnych (Reflexionszusammenhang), odnoszących się jedynie do rzeczywistości powierzchniowej. Lecz dzięki sile abstrakcji, a także specyficznym kategoriom pośredniczenia (Vermittlungskategorien) musi dojść do myślowego zrekonstruowania pewnej konkretnej całości (totalności). Ten punkt widzenia proletariatus jest zupełnie różny od punktu widzenia burżuazji. ³⁶ Wyjście z bezpośredniości (Unmittelbarkeit) empirii nie jest badaniem w sensie racjonalistycznego odbicia. Tu wychodzi się tylko i wyłącznie z immanencji – każda inna droga jest powtórным ustawieniem fałszywej trans-

cendencji: „Wyjście poza empirię znaczyć może tylko tyle, że przedmiot empirii zostaje pojęty jako moment totalności, moment historycznego, przekształcającego się społeczeństwa.” ³⁷

Robotnik według Lukácsa rozbija bezpośredniość iluzji i odkrywa swój prawdziwy byt. Dzieje się tak już w procesie pracy. Dla robotników czas pracy nie jest tylko obiektywną (przedmiotową) formą sprzedanego towaru – tak, jak ma to miejsce z punktu widzenia kapitalistów – lecz jest dla nich także określoną formą ich egzystencji jako podmiotu danych czynności. To utożsamienie podmiotowo-przedmiotowe dokonuje się więc tu niejako z konieczności, co potwierdza wyjątkową pozycję proletariatus jako klasy w społeczeństwie kapitalistycznym. Problem czasu pracy pokazuje też, jak myślenie proletariackie wychodzi w sposób konieczny poza bezpośredniość (Unmittelbarkeit).

Robotnik tylko wówczas może być świadomy swego społecznego bytu, kiedy uświadamia sobie samego siebie jako towar. Tym samym jego bezpośredni byt jawi mu się jako czysty obiekt (przedmiot) w procesie produkcji. Świadomość zaś sprowadza się w tym wypadku do szczególnej świadomości towaru. Rzecz jasna to zdobywanie świadomości zostało tu jedynie przedstawione w formie szczątkowej i jednostkowej. Zasadą konstytuująca proletariat w klasę jest praktyka, to jest rzeczywiste stwarzanie proletariackiej świadomości klasowej.

Lukács (charakteryzując świadomość klasową) zdecydowanie oddziela pojęcie świadomości realnej, aktualnie istniejącej, od pojęcia świadomości potencjalnej (używa też terminu „przypisanej” (Zugerechnetes Klassenbewusstsein), która wynika z uświadomienia sobie przez daną klasę możliwości obiektywnej: „Racjonalna reakcja, która przypisana zostaje określonemu, typowemu położeniu w procesie produkcji jest świadomością klasową. Ta świadomość nie jest ani sumą, ani przeciętnością tego, co poszczególne jednostki, które klasę tworzą, myślą, czują itd.” ³⁸ To określenie świadomości potencjalnej klasy oczywiście nie pokrywa się z opisem empirycznym czy psychologicznym. Taki też jest zapewne sens rozróżnienia świadomości potencjalnej od świadomości realnej. Proletariat w trakcie

praktyki rewolucyjnej zdobywa zatem swą świadomość potencjalną.

Obie kategorie świadomości bywają, z racji niedookreślenia ich przez samego autora, rozmaicie interpretowane. Wśród polskich komentatorów Lukácsa także spotykamy rozbieżności. I tak, przykładowo Adam Schaff utożsamia potencjalną świadomość z pojęciem ideologii klasowej: „Gdyby wyraźnie mówić w jednym wypadku o klasowej ideologii proletariatus, w drugim zaś o świadomości klasowej tegoż proletariatus, sprawa stałaby się jasna i znikłaby możliwość poślizgów znaczeniowych: klasowa ideologia wyraża interesy klasy (oczywiście tak, jak je widzą i rozumieją twórcy danej ideologii), klasowa świadomość zaś jest nazwą tych poglądów, które faktycznie występują u członków danej klasy.” ³⁹

Natomiast Kozyr-Kowalski tak to komentuje: „Schaff rozumie lukácsowską świadomość klasy jako świadomość nierzeczywistą, jako coś, co nie należy do sfery bytu, lecz do świata powinności. Utożsamia świadomość klasową z ideologią marksistowską.” ⁴⁰ Tymczasem u Lukácsa „w badaniu świadomości klasowej nie chodzi ani o myśl najbardziej postępowych jednostek, ani o problem naukowego poznania, że nie tylko świadomość awangardy robotniczej, ale nawet świadomość rewolucyjnych robotników nie jest identyczna jeszcze z prawdziwą świadomością proletariatus.” ⁴¹ Dla autora tego komentarza stanowisko to jest po prostu „zlaicyzowanym, świeckim heglizmem.” Ponadto, jak dalej wywodzi Kozyr-Kowalski, Lukács nie mówił nigdy o „wnoszeniu świadomości,” gdyż ona jest już obecna w masach. Aby jednak świadomość ta się urzeczywistniła, muszą zaistnieć pewne obiektywne warunki (obiektywna możliwość).

Droga proletariatus do poznania całej struktury społeczeństwa wiedzie od kategorii możliwości obiektywnej, poprzez świadomość realną, do świadomości potencjalnej. Równoległe z tym procesem masy proletariackie aktywizują swoją praktyczną działalność. Wielką rolę w tej działalności odgrywa partia. Lukácsowska koncepcja partii komunistycznej przypomina do pewnego stopnia znaną leninowską koncepcję partii, walczącą z tzw. chwostyzmem (partia nie powinna wlec się w ogonie rewolucji) i z awan-

gardyzmem (nie powinna też zanadto wyprzedzać mas, gdyż to grozi utratą wzajemnego kontaktu). Organizacja partyjna winna być pośrednikiem pomiędzy teorią a praktyką.⁴²

Lukácsowska koncepcja partii komunistycznej ewoluowała od niemalże lewackiej w *Taktik und Ethik* (1919) do znacznie bardziej realistycznej w *Methodisches zur Organisationsfrage* (1922). Być może nie bez wpływu na tę ewolucję była krytyka dokonana przez Lenina. Pisał on: „Artykuł G. L. jest bardzo lewicowy i bardzo marny, marksizm tego artykułu jest czysto słowny; rozróżnienie między taktyką »obronną« a »ofensywną« jest sztuczne; konkretnej analizy ściśle określonych sytuacji historycznych nie ma; rzeczy najbardziej istotnej (konieczności tego, aby opanować i nauczyć się opanowywać wszystkie dziedziny pracy oraz instytucje, w których burżuazja wywiera swój wpływ na masy itd.) nie wzięto pod uwagę.”⁴³ Chodziło tu o artykuł „W sprawie parlamentaryzmu,” w którym uzasadniał on, że komuniści nie powinni godzić się na żadne kompromisy polityczne i zasiadać w parlamencie, albowiem celem komunistów powinno być zniesienie społeczeństwa kapitalistycznego. Tych poglądów Lukács w trzy lata później, w okresie pisania *Geschichte...* już nie powtórzył. Partia w każdym razie miała z jednej strony wysuwać konkretne problemy teoretyczne, z drugiej – pewne teorie urzeczywistniać w życiu. Jednostka miała też w organizacji partyjnej pozyskać konkretne narzędzie, za pomocą którego mogła wpływać na bieg historii (die konkrete vermittlung zwischen Mensch und Geschichte).⁴⁴

Przewycięzenie subiektywności: od teorii do praktyki

Wszystkie procesy, które analizowaliśmy, sprawiają, że proletariatusi osiąga w swym poznaniu społeczeństwa spojrzenie na całość jego struktury. Jest to jedyna klasa, która z racji swego położenia w strukturze formacji kapitalistycznej oraz z racji tego, że „możliwość obiektywna” stała się czymś realnym, jest zdolna każdy rzeczywisty fakt ująć jako moment społecznego życia w historycznym

rozwoju, czyli jako element większej, nadrzędnej wobec niego całości: „Nie panowanie ekonomicznych motywów w wyjaśnianiu historii odróżnia marksizm od burżuazyjnej nauki, lecz punkt widzenia totalności. Kategoria totalności, określająca panowanie całości nad częścią, jest istotą metody, którą Marks od Hegla przejął i uczynił oryginalną podstawą całkiem nowej nauki.”⁴⁵ Zastosowanie tej metody do analizy społeczeństwa kapitalistycznego prowadzi w stronę rzeczywistego rozpoznania położenia w nim proletariatu i do ukazania perspektyw spojrzenia przedstawicieli tej klasy. I dlatego „panowanie kategorii totalności jest nosicielem rewolucyjnej zasady w nauce,” z tym, że ten sposób badania zawsze musi być konkretny: „konkretnie badanie oznacza: badać stosunki w społeczeństwie jako całości.”⁴⁶ A więc nie rzeczy i nie poszczególne fakty mają stać się przedmiotem badania, lecz dynamiczne stosunki między nimi. Ich prawidłowe zrekonstruowanie pozwoli dostrzec rzeczywistą świadomość ludzi, jaką dysponują oni na temat bytu społecznego. W ten sposób właśnie nauka proletariacka może dać autentyczny obraz społeczeństwa. Ograniczenie owego obrazu tylko do zrekonstruowania świadomości społeczeństwa wydaje się chyba jednak istotnym ograniczeniem koncepcji autora, który wykonał dzięki temu zaledwie połowę pracy: dostrzegł i zbadał skutki, ale zapomniał lub nie chciał zbadać przyczyn (determinanty świadomości społecznej).⁴⁷

Poznanie „konkretnej totalności” społeczeństwa jest w gruncie rzeczy równoznaczne z jego myślową reprodukcją. Totalność nie jest więc tylko i wyłącznie produktem myśli, ale jest także bytem realnym. Filozof niczego więc nie „winterpretowuje” w świat badany przez siebie, lecz ze świata jedynie wydobywa na wierzch jego najistotniejsze cechy. Konkretna totalność, rozumiana jako efekt pracy badawczej uczonego, nie jest jednak dana bezpośrednio, nie leży ona „na powierzchni” zjawisk życia społecznego, tak jak to ujmowali wulgarni marksiści. Ale także Lukács wyraźnie odcina się od tendencji idealistycznych, postheglowskich, starających się totalność utożsamić z samym procesem rzeczywistości. W *Geschichte...* ujawnia się pogląd, że głównym problemem w rekonstrukcji tworzenia totalności jest przełamanie bezpośredniości wrażeń obserwowalnych (Unmit-

telbarkeit) na rzecz analiz istotnościowych oraz włączanie poszczególnych faktów życia społecznego jako momentów rozwoju historycznego w ramy nadrzędnej względem nich całości. Z jednej strony sama struktura społeczeństwa jest totalna, z drugiej metoda jej poznania i efekt końcowy pracy badawczej także noszą znamię totalności. Autor nie mówi wprost o tym ontologicznym aspekcie koncepcji totalności, lecz raczej woli analizować warunki ogólnospołeczne (możliwości obiektywne), które w ogóle umożliwiają pojęcie totalizującego procesu badawczego. Tak więc kładzie nacisk raczej na proces totalizującego badania oraz jego efekt – totalny ogląd (Totalitätsbetrachtung) społeczeństwa kapitalistycznego. Ten punkt widzenia wydaje się być zgodny z jego nieustannym podkreślaniem tożsamości podmiotowo-przedmiotowej, z walką przeciwko dualizmowi: byt – świadomość. Założenie wstępne istnienia totalności w świecie obiektywnym jest więc chyba nie dość wiernym oddaniem intencji samego Lukácsa. Pojęcie totalności rozumieć więc należy w dwóch podstawowych znaczeniach: jako środek metodologiczny służący wiernemu, dialektycznemu poznaniu społeczeństwa oraz jako (w efekcie tego poznania) środek walki emancypacyjnej proletariatu. „Totalność nie jest dla niego (Lukácsa – BJ) kategorią czysto zewnętrzną wobec rzeczywistości, lecz produktem rzeczywistości i równocześnie środkiem poznania tej rzeczywistości.”⁴⁸ Totalność jest pojęciem, które określa także pojęcie praktyczne, emancypujące proletariatusi.

Sama koncepcja totalności wywarła wielki wpływ na współczesny sposób filozofowania. Widać to chociażby w pracach Luciena Goldmanna, który sądzi, że „fakty ludzkie nigdy nie mówią same za siebie (...), dopiero wtedy ukazują swoje znaczenie, kiedy zadane im pytania są inspirowane całościową teorią filozoficzną.”⁴⁹ Można też się doszukać tej koncepcji u Antonia Gramsciego, choć jest mało prawdopodobne, aby było to wynikiem znajomości tekstów Lukácsa.⁵⁰ Koncepcja totalności jako centralna kategoria *Geschichte...* bywała też przedmiotem wielu krytyk. Głównie dopatrywano się w niej śladów nieprzewycięzonego heglizmu. Z satysfakcją podkreśla to George Lichtheim, którego cała praca jest katalogiem negatywnych opinii pod adresem Lukácsa.⁵¹

Próbowano też formułować zarzuty jeszcze bardziej ostre. Werner Mittenzwein, podkreślając znaczenie koncepcji totalności w przezwycięzeniu urzeczowienia, stwierdza równocześnie wprost: „Lecz właśnie tu pokazuje się subiektywny idealizm Lukácsa. Swoją *Totalitat* realizuje jako rzeczywistość, w której to *Totalität* będzie świadomością rzeczy. Marksowskie pojęcie przedmiotowości identyfikuje Lukács z urzeczowieniem, tak jak i pojmował identyczność podmiotu i przedmiotu.”⁵² Stanowisko takie jest według mnie nieporozumieniem, tak jak i nieporozumieniem jest imputowanie Lukácsowi utożsamianie pojęć: uprzedmiotowienie (Vergegenständlichkeit) i urzeczowienie (Verdinglichung). Słów krytyki nie szczędzi też Lukácsowi Raymond Aron, dla którego chyba wszystko, co związane jest w jakikolwiek sposób z marksizmem jest metafizyką, fetyszyzacją historii czy wręcz „reprodukcją schematu myśli judeo-chrześcijańskiej” (stan rzeczy oceniany krytycznie – przełom związany z pojawieniem się wybranej jednostki czy grupy – i wreszcie zapowiadana przyszłość). Oczywiście w wypadku ideologii marksistowskiej funkcję Mesjasza odegrać miałyby klasa robotnicza.⁵³ Dla Arona Lukács w ogóle nie uprawia nauki, lecz metafizykę historii zabarwioną dialektycznym żargonem.⁵⁴

Niekiedy też podkreślano, iż koncepcja totalności Lukácsa odegrała ważną rolę w procesie przezwycięzania jednostronności i ograniczeń nauki pozytywistycznej. Tak właśnie podchodzi do niej Winfrid Mackenthum. W innym jednak miejscu poddaje gruntownej krytyce to pojęcie, upatrując w nim likwidację pojedynczości i depersonalizacji indywiduum, co jest według niego błędne. Totalność jest poza tym dla niego niczym innym, jak zwykłą hipotezą i porównuje ją nawet do monady.⁵⁵

Można też wyróżnić specjalny okres fali krytyki myśli Lukácsa. Były to lata 1958–1960. Krytyka ta zwalczała autora *Geschichte...* jako rewizjonistę i była w dużej mierze uwarunkowana względami polityczno-ideologicznymi, pozanaukowymi. Koncepcję totalności w tym właśnie okresie krytykowali głównie Hans Koch i Bela Fogarasi używający do tego celu specjalnego arsenału chwytów interpretacyjnych.⁵⁶

W literaturze polskiej omówienie koncepcji totalności Lukácsa możemy znaleźć u Tadeusza M. Jaroszewskiego w pracy *Rozważania o praktyce*: „Przez ten termin rozumie Lukács kolejne ustrukturalizowane studia procesów rozwoju społecznego. Każdorazowo następujące po sobie całości konkretne nie są bowiem tylko nowym nagromadzeniem elementów (zdarzeń) często dotąd nie spotykanych, lecz przede wszystkim nowym systemem stosunków między tymi elementami, nową organizacją struktur określającą miejsce i specyficzne właściwości elementów i zespołów elementów w ramach tej organizacji. Charakter tego systemu stosunków zakreśla też granice możliwości różnych swoistych przekształceń i pojawiania się określonych dewiacji w ramach ogólnej tendencji.”⁵⁷ Tak określona totalność traci jednak ważny aspekt metodologiczny, obecny w rozważaniach Lukácsa. Używając zaproponowanej terminologii, Jaroszewski poprzestaje jedynie na ontologicznej charakterystyce totalności, nie włączając w obręb swoich analiz jej strony metodologicznej. Zresztą nawet i ta ontologiczna wersja rozumienia totalności w świetle poczynionych przez nas uwag zdaje się dyskusyjna. Byłoby to bowiem cofnięciem rozważań Lukácsa do poziomu już przewyżczonych w *Geschichte...* dualizmów podmiotu i przedmiotu poznania, obiektywności i subiektywności. Każde bowiem wstępne założenie, iż sam świat społecznych stosunków charakteryzuje się totalnością, która jedynie jest odbiciem poznania, prowadzi do takich „metafizycznych,” niezamierzonych przez Lukácsa, efektów.

Ma natomiast rację Jaroszewski zarzucając Lukácsowi, iż ten „dość jednostronnie akcentuje poznanie abstrakcyjne, z lekceważeniem traktując obserwację empiryczną. Odmienności te nie wydają się jednak być zwykłą różnicą akcentów, jeśli uwzględnimy i inne heglizujące poglądy młodego Lukácsa, np. o poznaniu w naukach społecznych jako formie »samopoznania historii« o »tożsamości przedmiotu i podmiotu poznania historycznego«, o tym, że historia znajduje swoją »samoświadomość« w myśli proletariackiej.”⁵⁸

Inne podejście krytyczne prezentuje Kazimierz Ślęczka, który choć definiuje totalność Lukácsa podobnie jak Jaroszewski, to jednak za

pomocą innych terminów. Oto jego charakterystyka totalności: „1) jej elementy są zmienne nie tylko ilościowo, ale i jakościowo; 2) ich aktualne własności są zasadniczo określane przez funkcję, jaką spełnia w ramach całości (a więc: całość dialektyczna nie jest »sumą« elementów o własnościach niezależnych od takiego bądź innego połączenia w całość); 3) całość dialektyczna istnieje obiektywnie (a więc nie jest »ideą« regulującą, wnoszącą dopiero przez poznający podmiot, a w każdym razie nie jest tylko taką ideą).”⁵⁹ I tu także interpretator popełnia podobny błąd, jak w przypadku Jaroszewskiego, sytuje bowiem Lukácsa w fałszywych antynomiach już osiągniętego poziomu. Nie wspomina jednak o praktycznej stronie całej koncepcji totalności, organicznie przecież w nią wpisanej, choć pisze: „Deformacja wizji społeczeństwa u Lukácsa polegała na niedostrzeganiu pozaludzkich determinant charakteru i przebiegu procesu społecznego, ale pozwoliła uwyraźnić wówczas często lekceważony, a jakże ważny aspekt procesu społecznego, zwłaszcza zaś rewolucyjnego: rolę świadomości społecznej i jej przemian.”⁶⁰ Dodajmy, że Lukács w *Ontologii bytu społecznego* uzupełnił tę postawę badawczą, wpisując ją w znacznie szersze konteksty rozważań. Tam właśnie pojawiają się determinujące elementy pozaświadomościowe.

Koncepcja totalności stanowiła także dla Lukácsa podstawę rozumienia dialektyki marksistowskiej. Z niej bowiem można wyprowadzić wszystkie jej dalsze konsekwencje czy kontrowersje: krytykę teorii odbicia, procesualne ujęcie podstaw ontologii społecznej, krytykę dialektyki przyrody oraz tożsamość podmiotowo-przedmiotową.

Ująć prawidłowo, w sposób dialektyczny, konkretny fakt rzeczywisty oznacza rozpatrzyć i zaakcentować różnice między jego realnym (pozornym) istnieniem a jego wewnętrznym istotnościowym ukształtowaniem, tzw. istotą rzeczy. Trzeba także pokazać ów pozór jako konieczne następstwo kapitalistycznego sposobu produkcji. Tu właśnie ujawnia się zasada stosunku dialektycznego: pozór a rzeczywistość; poznać dialektycznie, znaczy odkryć istotne tendencje rozwojowe danego faktu oraz jego powiązania z innymi faktami. W świetle tych powiązań widać, iż ów fakt jest w gruncie rzeczy momentem społecznego życia

w historycznym rozwoju, w totalności.⁶¹ W tym właśnie momencie dochodzimy do poznania konkretnej dialektycznej całości jako myślowej reprodukcji rzeczywistości. Materializm wulgarny pozostaje na poziomie bezpośredniej reprodukcji powierzchniowych faktów – nie stosując dialektycznej analizy nie dochodzi też nigdy do ogarnięcia rozumowego całości.

Dialektyka rozbijając ów „pozór” nauki burżuazyjnej, jej bezpośredniość (Unmittelbarkeit), burzy też skostniałość pojęć, która występuje np.: w racjonalizmie. Racjoniści bowiem sądzili, że wystarczy zdefiniować treść danego pojęcia jako coś niezmiennego, by spełnić w ten sposób elementarny wymóg naukowości.

Lukács nie stawia równości pomiędzy rzeczywistością a empiryczno-faktycznym bytem. Stara się fakty rzeczywistości ująć w ich procesualnym przebiegu a nie w oglądowo-metafizycznym rozumieniu: „Ta rzeczywistość nie jest, ona się staje”⁶² – pisał. Stawanie się pojmuje jednocześnie jako prawdę bytu rozrywającą sztywną i konserwatywną skorupę bezpośredniości (Unmittelbarkeit), pozoru: „Stawanie się jako prawda bytu, proces jako prawda rzeczy, znaczy to, że tendencjom rozwojowym historii przypada wyższa rzeczywistość, niż faktom czystej empirii.”⁶³ Świat w tym ujęciu jawi się jako kompleks procesów, a nie kompleks rzeczy. Sam zaś akt poznania jest organicznie wpisany w ów kompleks procesów; przedmiot staje się podmiotem (np. proletariat), a podmiot przedmiotem (uświadomienie sobie przez proletariat własnej misji dziejowej). Tym samym błędne jest ujmowanie stwarzanego przez ludzi procesu historycznego tak, jak rzeczywistości rządzonej przez obce, transcendentne prawa. Jedynym dominującym kryterium pozostaje tu pojęcie rewolucyjnej *praxis*. W chwili, kiedy rozpoznamy byt jako społeczne „dzianie się” – stajemy twarzą w twarz z samymi sobą. W tym układzie byt okazuje się być „nieświadomym produktem ludzkiej działalności, a ta działalność sama znowu – jako decydujący element przekształcania się bytu.”⁶⁴

Co jest więc rzeczywistym odbiciem myśli? Jaki jest sens teorii odbicia? Czy u podstaw teorii odbicia nie tkwi nieprzewyżczony dualizm myślenia i bytu, świadomości i rzeczywistości?⁶⁵

Podmiot zawsze tkwi tu naprzeciw przedmiotowi, stąd też zawsze powstaje problem: jak jedno z drugim jest związane. Zazwyczaj więc właśnie tu mają swe źródła dwa skrajne ujęcia tego zagadnienia: racjonalistyczne i empiryczne. Oba są produktem świata kapitalistycznego, a ściśle „pozoru,” który on nieuchronnie produkuje. Z jednej więc strony skrajni racjoniści widzą w myśleniu mitologię świata idei, natomiast empirycy ujmują myślenie jako produkt tylko i wyłącznie procesów w mózgu – oba te stanowiska nie mogą znaleźć pomostu pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Lichtheim ten moment rozważań Lukácsa interpretuje tendencyjnie, przykrawając go do własnych ideologicznych celów: „Materializm w ujęciu Lukácsa, nie jest teorią poznania, lecz metafizyczną nauką o świecie.”⁶⁶ Krytyk ten twierdzi dalej, iż w ten sposób Lukács zwalcza w *Geschichte...* zarówno spirytualizm, jak i materializm, ponieważ obie te filozofie posługują się rozdzieleniem podmiotu i przedmiotu. To z kolei daje mu prawo do próby przeciwstawienia Lukácsa wszelkiemu materializmowi i lansowaniu tezy, że tworzy on jakoby pośrednią, trzecią drogę pomiędzy dwoma głównymi obozami filozoficznymi w historii: idealizmem i materializmem.

Lukács udowadnia przecież, iż dopóki człowiek ma do przedmiotu swego badania jedynie oglądowo-kontemplacyjny stosunek, dopóty ciągle pozostaje jedynie w bezpośredniości. Nigdy więc świata takiego nie przekształca, ale jedynie biernie go obserwuje.

Rozwiązaniem tego dylematu dla Lukácsa są *Tezy o Feuerbachu* Marksa, w których filozofia została ujęta jako praktyka. Konsekwencją tego punktu widzenia jest ujmowanie rzeczy nie w ich stałości, lecz w ciągłej zmianie. W owym stawianiu się, według Lukácsa, w odkryciu tej zasadniczej tendencji ruchu odsłania się prawdziwa istota przedmiotu; stawanie się jest też stosunkiem pomiędzy przeszłością a przyszłością, między konkretną, historyczną przeszłością i równie konkretną, historyczną przyszłością.⁶⁷ Stawanie się jest więc przewyżczeniem dualistycznej teorii odbicia: „Myślenie i byt nie są więc identyczne; w tym sensie, że jedno drugiemu odpowiada (entsprechen), jedno drugie odbija (abbilden), że jedno z drugim jest paralelne (parallellaufen)

lub sobie przypada (zusammenfallen) (wszystkie te wyrażenia są tylko formami skostniałej dualności), lecz ich identyczność polega na tym, że są one momentem tego samego, realnego, historycznego, dialektycznego procesu.”⁶⁸ Ten punkt widzenia stał się podstawą do krytyki Engelsa, który – według Lukácsa – „zredukował dialektykę do nauki o ogólnych prawach ruchu zarówno zewnętrznego świata, jak i ludzkiego myślenia.”⁶⁹ Lukács uważa, że Engels nie widzi dialektycznego stosunku pomiędzy podmiotem a przedmiotem, z czego wynika nie tylko nierewolucyjność jego dialektyki, ale także zmistyfikowany obraz teorii odbicia.⁷⁰

Ustalenia te prowadzą Lukácsa do oryginalnego postawienia problemu przyrody. Otóż dla niego nie istnieją tzw. „czyste” stosunki przyrodnicze – są one jedynie stosunkami społecznymi. To, że ludzie odbierają je jako przyrodnicze, wynika z faktu, iż zostały one zmistyfikowane i noszą charakter form przyrodniczych. Tym samym przeciwstawiają się ludziom jako obce i wrogie, raz na zawsze gotowe (ukształtowane), niepodlegające jakimkolwiek zmianom. Rzecz jasna stan taki jest uwarunkowany kapitalistycznym sposobem produkcji, panującym fetyszyzmem i urzeczowieniem. Mówiąc więc lapidarnie – przyroda u Lukácsa jest kategorią społeczną. W ten właśnie punkt rozważań Lukácsa uderzyli też jego oponenti.⁷¹ Pisano: „Bardzo niepokojące są te poglądy filozoficzne, które wysuwają ultralewicowe, półtrockistowskie i jawnie trockistowskie ugrupowania: G. Luckács, K. Korsch, B. Fogarasi i inni, którzy podobnie jak pozytywiści negują prawdziwe znaczenie marksistowskiej filozofii, podobnie jak prawicowi oportuniści przekształcają oni materialistyczną dialektykę w idealistyczną i ograniczają ją do dziedziny życia społecznego. Z drugiej strony w swej lewicowości idą tak daleko, że skłonni są rozpatrywać leninizm jako swego rodzaju teoretyczny centryzm podobny kautskistowskiemu.”⁷²

Stanisław Kozyr-Kowalski dostrzegł u Lukácsa nie jedną, lecz dwie teorie odbicia. Pierwsza, o proveniencji heglowskiej: „Heglizm (...) polega na przyjęciu założenia o homologii występującej między strukturami myśli a strukturami rzeczywistości społeczno-historycznej.”⁷³

Druga natomiast, fichteańsko-marksistowska, zakłada, iż „świadomość to odbicie rzeczywistości.” Mianem tego, co rzeczywiste, obdarza wszakże Lukács (w przeciwieństwie do urzeczowiono-kontemplacyjnej epistemologii) nie izolowane rzeczy, lecz stosunki między rzeczami, nie obdarzone bezruchem zjawiska, lecz procesy i tendencje rozwojowe.

Jedną z najpłodniejszych interpretacji problemu dialektyki u Lukácsa dał Marek J. Siemek: „Z punktu widzenia filozoficznej epistemologii, który tutaj interesuje nas przede wszystkim, ów obszar historyczności jawi się naprzód jako obszar swoistych problemów, nasuwanych poznaniu przez relację między poznaniem a działaniem. Tu właśnie przebiega najważniejsza granica między marksizmem a całą klasyczną tradycją filozofii mieszczańskiej. Ta ostatnia sytuowała się zawsze w obrębie samego poznania, milcząco zakładając naturalny, a więc pierwotny i nieprzekraczalny charakter poznawczej postawy wobec świata. Jej refleksja operowała tedy niezmiennie na tym poziomie teorii, który ogólnie można określić jako »epistemiczny«: jest to poziom bezpośredniej wiedzy przedmiotowej, a więc zawsze uwikłanej w opozycję – strukturalną dla całego tego poziomu – »wiedzącej świadomości« i »wiedzianej« rzeczy, poznającego myślenia i poznawanego bytu. Natomiast marksizm jako projekt filozoficzny zaczyna się dopiero wraz z wysiłkiem ujęcia i opisanie samej tej opozycji jako całości, czyli właśnie wraz z wykroczeniem poza nią.”⁷⁴ I ten poziom, na którym także sytuuje się Lukács ze swoją dialektyczną teorią poznania, Siemek nazywa „epistemologicznym.” Rozróżnienie to w zasadzie dopiero otwiera cały problem – w przypadku Lukácsa, stanowisko takie domagałoby się zupełnie nowej interpretacji. Próbkę komentarzy dzieła węgierskiego myśliciela sytuowałyby się właśnie na poziomie „epistemicznym,” do jego kryteriów wciąż się odwołując.⁷⁵

Należałoby w takim razie próbować nowych interpretacji usytuowanych już na owym poziomie „epistemologicznym.” Choć jest to rozróżnienie bardzo efektowne, to jednak wypada zaznaczyć, że Lukács w *Ontologii bytu społecznego*, najdojrzałym filozoficznym dziele swojego życia, wyraźnie jednak porzuca ów poziom.

Nawet więcej – w gruncie rzeczy zajmuje ostentacyjnie (i mocno to podkreśla) stanowisko, mówiąc językiem Siemka, właśnie „epistemiczne.” Z drugiej jednak strony zaznaczmy też, że pewnie dałoby się dowieść, że *Ontologia...* jest w gruncie rzeczy rozszerzeniem horyzontów badawczych z okresu *Geschichte...* Tym samym wczesne dzieło Lukácsa dałoby się też uzupełnić (opisać) dziełem dojrzałym. Nie może tu być mowy o zerwaniu ciągłości rozwoju, lecz o systematycznej kontynuacji. Tymczasem interpretując *Geschichte...* konsekwentnie w perspektywie „epistemologicznej,” jak chce tego Siemek, stawalibyśmy *de facto* na stanowisku braku kontynuacji między „młodym” i „starym” Lukácsiem.

Spróbujmy w konkluzjach niniejszej rozprawy nieco odczarować stary język filozoficzny młodego Lukácsa i wydobyć z niego sens ogólny. A zatem nie dajmy się zbyt łatwo zwieść ani owym pomstowaniom na burżuazyjny świat, ani też przesadnie wynosić dziejową misję proletariatu, który z czerwoną flagą i pod sztandarem z podobizną Lenina wkracza w nowy i wspaniały świat. Krótko mówiąc spróbujmy wydobyć spod tej narracji jej myślowy gorset, który naprawdę i dziś coś jednak znaczy. Idźmy jednak po kolei...

Najpierw powinniśmy wskazać na kwestię czysto filozoficzną, która była i jest czymś niezwykłym na tle całej literatury filozoficznej. Chodzi mianowicie o przełamanie kartezyjańskiego paradygmatu myślenia, który apriorycznie i nader apodyktycznie oddzielał podmiot od przedmiotu. Lukács był tu niewątpliwie z jednej strony kontynuatorem całej tradycji transcendentnej, a więc spadkobiercą i uważnym czytelnikiem Kanta, Fichtego i prawdopodobnie Husserla.⁷⁶ Z drugiej zaś od początku pisał – i to zamasyżycie – całkowicie nową kartę w historii marksizmu. Tak bardzo nową, że dość szybko został oskarżony o rewizjonizm. Brało się to z dwóch powodów: najpierw dlatego, że krytykował Engelsa za – przyznać trzeba – dość prostackie potraktowanie kwestii materializmu (to znaczy na modłę dziewiętnastowiecznych filozofów przyrody), potem zaś dlatego, że po prostu nie został właściwie zrozumiany,

czyli z powodu ignorancji. W każdym razie tak z jednego, jak i z drugiego powodu jego myśl została zepchnięta na marginesy właśnie rewizjonizmu. Nawet przedstawiciele szkoły frankfurckiej, choć literalnie nawiązywali do prac węgierskiego myśliciela, to jednak można powątpiewać, czy właściwie go rozumieli. Przerastał on bowiem kulturą filozoficzną i sprawnością myślenia całą tę formację.

Zamiast pozostawać w okowach dualistycznego myślenia podmiotowo-przedmiotowego, Lukács właśnie w *Geschichte...* pyta o uwarunkowania takiej filozofii. Innymi słowy problematyzuje coś, co inni zakładali jako oczywiste. To dlatego właśnie wprowadza pojęcie praktyki, które potem zostało skrytykowane przez kominternowsko-stalinowską wersję marksizmu jako rewizjonistyczne. Nawiasem mówiąc podobną rolę spełniło także w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku i tymi samymi niemalże epitetami zostało obrzucone. Choć przecież nawiązywało do najbardziej żywotnych nurtów filozofii współczesnej i w istotny sposób rozwijało sam marksizm. Nie ma też czemu się dziwić, że z takiego myślenia Lukács wyprowadzał pojęcie rewolucji. A to z kolei oznaczało, że czyn rewolucyjny był zawsze aktem twórczym i głosem wolności.

Rewolucja w ujęciu Lukácsa – właśnie w *Geschichte...* – była pojmowana w ścisłym związku z pojęciem totalności, czyli patrzeniem na społeczeństwo jako pewną zorganizowaną całość. Wychodząc więc od analiz tejże całości mogliśmy dojść do pokazania przesłanek rewolucyjnego zrywu. A były nimi: przezwyciężenie alienacji i reifikacji w oparciu o badanie obiektywnych przesłanek zmiany społecznej (stąd podkreślanie strukturalnych analiz w *Kapitale*). I to też była prosta droga do ocalenia człowieka jako indywidualności. W tym miejscu – i z perspektywy lat – należałoby zwrócić uwagę na badanie Victora Zitty dotyczące myśli Lukácsa, który zwracał uwagę na wręcz mesjanistyczny charakter jego filozofii.

Niezwykle płodnym wątkiem badań Lukácsa było zwrócenie uwagi na (wprawdzie stare) rozróżnienie filozoficzne pomiędzy pozorem a rzeczywistością (Schein i Wirklichkeit), ale z opatrzeniem go zupełnie nowym i niezwykłym

komentarzem. Pozwalało to mianowicie na wskazanie istnienia – to już interpretacja piszącego niniejsze słowa – gotowej odpowiedzi na pytanie jeszcze nie zadane, czyli istnienia właśnie rewolucji. Otóż w toku rozwoju społecznego pojawia się grupa lub klasa społeczna, która wprawdzie z racji obiektywnych może dokonać radykalnej zmiany, ale subiektywnie nie jest do tego gotowa. Aby więc taka zmiana mogła się dokonać, trzeba do niej zadać właściwe pytanie, oparte na zupełnie nowych przesłankach, generowanych przez nową strukturę. To nie jest kwestia nowego przedmiotu, ale nowego spojrzenia, które na niego pada. Oto istota tej zmiany, którą niewątpliwie nazwać możemy rewolucją.

To wszystko możemy wyczytać z zapomnianej książki młodego Lukácsa. Dlatego też w niniejszym tekście dość dokładnie został przedstawiony zarówno język jej pojęć, jak i kontekst filozoficzny, w którym został użyty. Dzięki temu widać wyraźnie, jakie dyskusje i w jakich kręgach musiała wzbudzić wypowiedź węgierskiego filozofa.

Nic też dziwnego, że sam Lukács pod wpływem zarówno krytyk, jak i brutalnego naporu okoliczności historycznych, wycofał się ze swoich twierdzeń. A mimo to jego dalsze prace (mam tu na myśli głównie monumentalną *Ontologię bytu społecznego*) niezmiennie zdradzają olbrzymi potencjał intelektualny i niezwykle kulturę filozoficzną.

Rewolucja zatem jako odpowiedź na pytanie nie zadane, podobna jest do czarnego łabędzia, który nie tylko rzadko pojawia się w stadzie, ale jeszcze rzadziej wije swoje gniazdo. A mimo to każde jego wzbicie się w powietrze jest lotem ku nowej nadziei.

Przypisy

¹ Teoretyczną i polityczną działalność György’a Lukácsa i jego grupy najbliższych współpracowników i uczniów w okresie rewolucji węgierskiej 1918–1919 w wyczerpujący sposób omawia Dawid Kettler w (cytowanej zazwyczaj przy takich okazjach) pracy *Marxism und Kultur. Mannheim und Lukács in den ungarischen Revolution 1918–1919* (Neuwied und Berlin: Luchterhand Verlag, 1967). Autor tej pozycji koncentruje swoją uwagę na charakterystyce rewolucyjnego ruchu kulturowego, w którym aktywny udział brał Lukács; jego najbliższymi współpracownikami w tym okresie byli: Béla Balázs, Béla Fogarasi, Karl Mannheim i Arnold Hauser. Grupa ta wypracowała swoistą, jednolitą linię w interpretowaniu faktów kulturowych, choć w czasach późniejszych jej poszczególni członkowie poszli własnymi drogami (Ibidem, 18–28). Bliskie wzajemne kontakty zaciążyły na ich dalszych samodzielnych badaniach. Wspólnym punktem odniesienia niewątpliwie dla tej grupy były filozofia marksistowska. Atmosfera czasów i środowiska intelektualnego wywarła także wpływ na Lukácsa. Po raz pierwszy bowiem musiał on zweryfikować swe dawne doświadczenia lektur Marksa i Engelsa w konfrontacji z żywą historią, która niespodziewanie „stawiała się” na jego oczach.

² Ryszard Panasiuk, „Lukács: świadectwo i droga,” *Człowiek i Światopogląd* nr 9 (1971): 64–65.

³ Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein* (Neuwied und Berlin: Luchterhand Verlag, 1968), 164.

⁴ Tibor Hanak, *Lukács war anders* (Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1973), 46.

⁵ Peter Ludz, „Vorwort,” w Georg Lukács, *Schriften zur Literatur soziologie*, Ausgewählt und eingeleitet von P. Ludz (Neuwied: H. Luchterhand Verlag, 1961), 29.

⁶ Denes Zoltai, „György Lukács. Przyczynek do życia i twórczości marksisty,” *Człowiek i Światopogląd* nr 2 (1978): 62.

⁷ Hanak, 47.

⁸ Kazimierz Ślęczka, „Dialektyka procesu rewolucji. W sporze o »Geschichte und Klassenbewußtsein«,” *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego* 225 (1978): 79.

⁹ Lukács, *Geschichte...*, 257.

¹⁰ Karol Marks, „Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.,” w Karol Marks i Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 1 (Warszawa: KIW, 1960), 550–551.

¹¹ Lukács, *Geschichte...*, 261.

¹² Marek J. Siemek, „Dialektyczna epistemologia Lukácsa,” w *Założenia dialektyki* (Warszawa—Poznań: PWN, 1977), 44.

¹³ Lukács, *Schriften zur Literatur soziologie*, 71.

¹⁴ Ślęczka, „Dialektyka procesu rewolucji,” 93.

¹⁵ Ibidem, 43.

¹⁶ Lukács, *Geschichte...*, 270.

¹⁷ Ibidem, 287.

¹⁸ Podobnie widzi ten problem u Lukácsa Siemek, wyróżniając dwie tendencje w pojęciowej racjonalizacji świata: sprzeczność między treścią a formą poznania oraz jego kontemplatywność. Por. Siemek, „Dialektyczna epistemologia Lukácsa,” 47.

¹⁹ Lukács, *Geschichte...*, 295.

²⁰ Ibidem, 331.

²¹ Ibidem, 211.

²² Siemek, „Dialektyczna epistemologia Lukácsa,” 49.

²³ Lukács, *Geschichte...*, 200.

²⁴ Ibidem, 354.

²⁵ Ślęczka, „Dialektyka procesu rewolucji,” 147.

²⁶ Por. Leszek Kołakowski, *Filozofia pozytywistyczna. Od Hume'a do Koła Wiedeńskiego*. Warszawa: PWN, 1966), 11. Zostaje tu wprowadzona, obok innych pojęć charakteryzujących istotę pozytywizmu, reguła fenomenalizmu, w myśl której nie ma różnicy realnej między „istotą” a „zjawiskiem”.

²⁷ Tadeusz M. Jaroszewski, *Rozważania o praktyce – wokół interpretacji filozofii Karola Marksa* (Warszawa: PWN, 1974), 372; a także: Idem, „Świadomość i historia (1),” *Człowiek i Światopogląd* nr 8 (1972): 75–88

²⁸ Kazimierz Ochocki, „Spór o György’a Lukácsa,” *Człowiek i Światopogląd* nr 8 (1972): 100.

²⁹ Lukács, *Geschichte...*, 225.

³⁰ Ibidem, 240.

³¹ Alina Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich* (Warszawa: PIW, 1966), 131. Brodzka tak relacjonuje ten fragment rozważań Lukácsa: „O burżuazyjnej świadomości potencjalnej pisze, iż formalnie skierowana była ona niewątpliwie ku trafnemu rozpoznaniu swej sytuacji ekonomicznej, ku zdobyciu »świadomości ekonomicznej«. Obiektywną granicą możliwości rozpoznania tej sytuacji przez burżuazję, a co za tym idzie – miarą fałszywej świadomości tej klasy, są jej konieczne złudzenia wynikające z absolutyzacji struktury ekonomiki kapitalizmu.”

³² Lukács, *Geschichte...*, 239.

³³ Ibidem, 196.

³⁴ Stanisław Kozyr-Kowalski, „Idealizm a dialektyka w filozofii dziejów młodego Lukacsa,” *Studia Filozoficzne* nr 6 (1973): 108. Por, także Jaroszewski „Świadomości historia. (II),” 72.

³⁵ Lukács, *Geschichte...*, 195.

³⁶ Ibidem, 333.

³⁷ Ibidem, 346.

³⁸ Ibidem, 224.

³⁹ Adam Schaff, „Świadomość klasy i świadomość klasowa. Na marginesie eseju G. Lukacsa »Klassenbewusstsein«,” *Człowiek i Światopogląd* nr 8 (1972): 113.

⁴⁰ Stanisław Kozyr-Kowalski, „Młodolukácsowska krytyka myśli utopijnej i sekciarskiej,” *Człowiek i Światopogląd* nr 6 (1973): 133.

⁴¹ Ibidem, 133.

⁴² Lukács, *Geschichte...*, 492,

⁴³ Władimir Ilicz Lenin, *Dziela*, t. 31 (Warszawa: KIW, 1955), 157–158.

⁴⁴ Lukács, *Geschichte...*, 495.

⁴⁵ Ibidem, 199.

⁴⁶ Ibidem, 223.

⁴⁷ Por. Kozyr-Kowalski, „Idealizm a dialektyka,” 110; „Przyjęcie w *Geschichte...* milczącego założenia, że cała rzeczywistość społeczno-historyczna daje się sprowadzić do działań ludzkich, działania są zaś zawsze poprzedzone przez jakąś świadomość, sprawia, że w młodolukácsowskiej filozofii dziejów świadomość społeczna staje się w ostatecznym rachunku zasadniczym nośnikiem dynamiki historycznej.”; Ibidem, 111, „bezpośrednim, rozstrzygającym źródłem zmian społecznych jest w *Geschichte...* natura świadomości, którą dysponuje dana klasa lub grupa społeczna.”

⁴⁸ Silvia Rücker, *Totalität bei Georg Lukács und in nachfolgenden Diskussionen* (Muenster in Westfalen: Luchterhand, 1973), 68–69. Praca ta jest pisana wyraźnie pod duchową opieką szkoły frankfurckiej, co zwłaszcza uwidacznia się wówczas, kiedy autorka szuka współczesnych konkretyzacji koncepcji Lukácsa. Stwierdza mianowicie, że w świecie współczesnym proletariatus przestał być bezpośrednim i jedynym podmiotem rewolucji z racji tego, że w czasach dzisiejszych generalnie zmienił się obraz epoki: wzrosła bowiem niepomierne technizacja świata i jego „unaukowienia”. Tym samym te naczelne zadania współczesnych społeczeństw spadły przede wszystkim na intelektualistów.

⁴⁹ Lucien Goldmann, *Nauki humanistyczne a filozofia* (Warszawa: KIW, 1961), 149.

⁵⁰ Paweł Śpiewak, *Gramsci* (Warszawa: WP, 1977), 102–103. Zob. zwłaszcza analiza stosunku: całość–część. Antonio Gramsci, „Uwagi o folklorze,” w *Pisma wybrane*, t. 2. (Warszawa: PWN, 1961), 125–140

⁵¹ Georg Lichtheim, *Georg Lukács* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971), 61. Por. także recenzję z tej książki: Zbigniew Zwoliński, „Lukacs w oczach Lichtheima,” *Człowiek i Światopogląd* nr 1 (1973): 225–230.

⁵² Werner Mittenzwei, “Geschichtspunkte. Zur Entwicklung der literaturtheoretischen Position Georg Lukács,” w *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács* (Berlin–Leipzig: Reclam, 1975), 29.

⁵³ Por. Victorio Zitta, *Georg Lukács marxism. alienation, dialectics, revolution. A Study in Utopia and Ideology* (Hague: Martinus Nijhoff, 1964), 181.

⁵⁴ „Aber eine derartige Soziologie existiert nur in der Phantasie von Georg Lukács; der von ihm vertretene historische Materialismus ist in Wahrheit keine Wissenschaft, sondern eine Geschichtsmetaphysik und obendrein eine falsche. Der Mensch ist nur einmal nur in der Lage die Beziehungen zwischen Einzelphänomenen eindeutig – exakt zu erfassen, niemals aber wird es ihm gelingen, die endgültige wahrheit des Gesamtwerdens zu begreifen. Allein der Prophet glaubt gottähnlich den Lauf der Zeiten überfliegen und aus dem Wissen um die Zukunft den Sinn der Gegenwart deuten zu können, Prophetie aber hat mit Wissenschaft nicht zu tun, selbst dann nicht, wenn sie sich auf den Materialismus beruft und sich unter einem dialektischen Jargon verbrigt” (Raymond Aron, *Die deutsche Soziologie der Gegenwart*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969), 169.

⁵⁵ Winfried Mackenthum, *Methodologische Aspekte des Wirklichkeitsbegriffs einer marxistisch sich verstehenden Soziologie der Literatur – dargestellt am Beispiel der Theorie von Georg Lukacs* (Bochum: Luchterhand, 1972), 14–18, 52.

⁵⁶ Hans Koch, “Theorie und Politik bei Georg Lukáes,” w *Georg Lukács und der Revisionismus. Eine Sammlung von Aufsätzen* (Berlin: Aufbau–Verlag, 1960), 110; oraz Bela Fogarasi, ”Der revisionistische Charakter einiger philosophischer Konzeptionen von Georg Lukács,” Ibidem, 309.

⁵⁷ Jaroszewski, *Rozważania o praktyce*, 337–378.

⁵⁸ Ibidem, 391.

⁵⁹ Ślęczka, „Dialektyka procesu rewolucji,” 120.

⁶⁰ Ibidem, s. 128. Por. także, Ibidem, 121: „nie można posądzać Lukácsa o jakaś mistykę całości.”

⁶¹ Lukács, *Geschichte...*, 179.

⁶² Ibidem, 391.

⁶³ Ibidem, 366–367.

⁶⁴ Ibidem, 192.

⁶⁵ Ibidem, 388.

⁶⁶ Lichtheim, *Georg Lukács*, 57.

⁶⁷ Lukács, *Geschichte...*, 392.

⁶⁸ Ibidem, 393.

⁶⁹ Ibidem, 604.

⁷⁰ Lukács poddaje także krytyce Engelsowskie prawo dialektyki – przechodzenie ilości w jakość, pisząc, iż „kwantyfikacja jest urzeczowiającą i urzeczawianą osłoną, która rozprzestrzenia się ponad prawdziwą istotą przedmiotów występując jako obiektywna forma przedmiotowości, gdy podmiot, który znajduje się w stosunku do przedmiotu kontemplatywnym lub pozornie praktycznym o tyle, o ile nie interesuje się istotą przedmiotu.” *Geschichte...*, 350–351.

⁷¹ Por. Hanak, *Lukács war anders*, 46; Kozyr-Kowalski, „Idealizm a dialektyka,” 107: „Idealizm młodolukácsowskiego pojmowania praktyki przejawia się w kontekście polemiki z Engelsem przede wszystkim w traktowaniu tezy o obiektywnym, niezależnym od świadomości działającego podmiotu charakteru praw rzeczywistości jako objawu myślenia niedialektycznego.”; Kazimierz Ochocki, *Spory filozoficzne w literaturze radzieckiej lat dwudziestych* (Warszawa: KIW, 1972), 143: „W pracy tej Lukács zajął krytyczne stanowisko wobec teorii odbicia i wypowiedział się przeciwko dialektyce przyrody w ujęciu Engelsa. Zafascynowany filozofią heglowską traktuje filozofię marksistowską na modłę tej filozofii, ujmując proces historyczny raczej jako ruch myśli niż jako realny proces.”

⁷² Ochocki, *Spory filozoficzne*, 122. Por. też: Idem, *Filozofia a nauka przyrodnicza w kontrowersjach marksistowskich lat 1908–1932* (Warszawa: KIW, 1970), 202: „To, co najbardziej uderza przy czytaniu książki Lukácsa, to wyraźne ograniczenie stosowności dialektyki wyłącznie do historii, z pominięciem i wyeliminowaniem przyrody.”

⁷³ Kozyr-Kowalski, „Młodolukácsowska krytyka,” 140.

⁷⁴ Siemek, „Dialektyczna epistemologia Lukácsa,” 42–43.

⁷⁵ Śpiewak w: *Gramsci* tak interpretuje badanego filozofa: „odrzucał mocno zakorzenione w marksizmie myślenie epistemiczne.” Śpiewak, *Gramsci*, 27.

⁷⁶ Kwestie te szczegółowo badałem na przykładzie recepcji wczesnej twórczości Herberta Marcusego w rozprawie „Marcuse w kręgu Heideggera,” *Przegląd Humanistyczny*” nr 2 (2007): 35–44; oraz „Wczesne pisma Herberta Marcusego w perspektywie Heideggerowskiej filozofii bytu,” *Świdnickie Studia Teologiczne* 5 (2008): 217–231; i przede wszystkim w książce *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger* (Warszawa: Wydawnictwo Ethos, 1997).

Bibliografia

Aron, Raymond. *Die deutsche Soziologie der Gegenwart*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969.

Brodzka, Alina, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*: Warszawa: PIW, 1966.

Fogarasi, Bela. ”Der revisionistische Charakter einiger philosophischer Konzeptionen von Georg Lukács.“ W *Georg Lukacs und der Revisionismus: eine Sammlung vom Aufsätzen*, red. Hans Koch et al, 303-321. Berlin: Aufbau Verlag, 1960.

Goldman, Lucien. *Nauki humanistyczne a filozofia*. Warszawa: KIW, 1961.

Gramsci, Antonio. „Uwagi o folklorze.” W Idem, *Pisma wybrane*, t. 2, tłum. Barbara Sieroszewska, 257-267. Warszawa: PWN, 1961.

Hanak, Tibor. *Lukács war anders*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1973.

Jaroszewski, Tadeusz M. *Rozważania o praktyce - wokół interpretacji filozofii Karola Marksa*. Warszawa: PWN, 1974.

Jaroszewski, Tadeusz M. „Świadomość i historia (1).” *Człowiek i Światopogląd* nr 8 (1972): 75-88.

Jasiński, Bogusław. „Marcuse w kręgu Heideggera.” *Przegląd Humanistyczny* nr 2 (2007): 35-44.

Jasiński, Bogusław. „Wczesne pisma Herberta Marcusego w perspektywie Heideggerowskiej filozofii bytu.” *Świdnickie Studia Teologiczne*” 5 (2008): 217-231.

Jasiński, Bogusław. *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger*. Warszawa: Wydawnictwo Ethos, 1997.

Kettler, David. *Marxism und Kultur. Mannheim und Lukács in den ungarischen Revolution 1918-1919*. Neuwied und Berlin: Luchterhand Verlag, 1967.

Koch, Hans. “Theorie und Politik bei Georg Lukács.” W *Georg Lukács und der Revisionismus: eine Sammlung von Aufsätzen*, red. Hans Koch et al, 107-129. Berlin: Aufbau-Verlag, 1960.

Kolakowski, Leszek. *Filozofia pozytywistyczna. Od Hume'a do Kola Wiedeńskiego*. Warszawa: PWN, 1966.

- Kozyr-Kowalski, Stanisław. „Młodolukácsowska krytyka myśli utopijnej i sekciarskiej.” *Człowiek i Światopogląd* nr 6 (1973): 129-139.
- Kozyr-Kowalski, Stanisław. „Idealizm a dialektyka w filozofii dziejów młodego Lukácsa.” *Studia Filozoficzne* nr 6 (1973): 99-125.
- Lenin, Władimir Ilicz. *Dzieła*, t. 31. Warszawa: KIW, 1955.
- Lichtheim, George. *Georg Lukács*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971.
- Lukács, Georg. *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Neuwied und Berlin: Luchterhand Verlag, 1968.
- Lukács, Georg. *Schriften zur Literatursoziologie*. Ausgewählt und eingeleitet von P. Ludz. Neuwied: H. Luchterhand Verlag, 1961.
- Mackenthum, Winfried. *Methodologische Aspekte des Wirklichkeitsbegriffs einer marxistisch sich verstehenden Soziologie der Literatur - dargestellt am Beispiel der Theorie von Georg Lukács*. Bochum: Luchterhand Verlag, 1972.
- Marks, Karol i Fryderyk Engels. *Dzieła*. T. 1: Karol Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.* Warszawa: KIW, 1960.
- Mittenzwei, Werner. “Gesichtspunkte. Zur Entwicklung der literaturtheoretischen Position Georg Lukács.” W *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács*, red. Werner Mittenzwei, 9-104. Leipzig: Reclam, 1975.
- Ochocki, Kazimierz. *Filozofia a nauka przyrodnicza w kontrowersjach marksistowskich lat 1908-1932*. Warszawa: KIW, 1970.
- Ochocki, Kazimierz. *Spory filozoficzne w literaturze radzieckiej lat dwudziestych*. Warszawa: KIW, 1972.
- Ochocki, Kazimierz. „Spór o György Lukácsa.” *Człowiek i Światopogląd* nr 8 (1972): 95-111.
- Panasiuk, Ryszard. „Lukács: świadectwo i droga.” *Człowiek i Światopogląd* nr 9 (1971): 60-71.
- Rücker, Silvia. *Totalität bei Georg Lukács und in nachfolgenden Diskussionen*. Muenster in Westfalen: Luchterhand, 1973.
- Schaff, Adam. „Świadomość klasy i świadomość klasowa. Na marginesie eseju G. Lukácsa »Klassenbewusstsein«.” *Człowiek i Światopogląd* nr 8 (1972): 109-120.
- Siemek, Marek J. „Dialektyczna epistemologia Lukácsa.” W *Założenia dialektyki. Poznańskie Studia z Filozofii Nauki*, t. 2, 37-72. Warszawa-Poznań: PWN, 1977.
- Ślęczka, Kazimierz. *Dialektyka procesu rewolucji. W sporze o Geschichte und Klassenbewußtsein*. Katowice: Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1978.
- Śpiewak, Paweł. *Gramsci*. Warszawa: WP, 1977.
- Victorio, Zitta. *Georg Lukács marxism. alienation, dialectics, revolution. A Study in Utopia and Ideology*. Hague: Martinus Nijhoff, 1964.
- Zoltai, Denes. „György Lukács. Przyczynek do życia i twórczości marksisty.” *Człowiek i Światopogląd* nr 2 (1978): 55-71.

ENGLISH SUMMARIES

REVOLUTION NOW! THE TRADITION OF THE AVANT- GARDE AND THE PERSPECTIVE OF MODERNITY

Bogusław JASIŃSKI, ed.

BLACKSWAN OF THE REVOLUTION INTRODUCTION

As a kind of pendante to the texts about revolution in art published in no. 19 of *Art and Documentation*, in the section REVOLUTION NOW!, I would like to present some philosophical - and therefore fundamental - approaches to the issue of revolution. For, after all, it is not only about a purely historical issue, but also - and perhaps above all - about structural research: in other words, to show the nature of the revolution and the conditions for the appearance of such a phenomenon. Hence the need to return to these issues.

When, however, looking from the outside - we would like to say that we are looking at this issue from the bird's eye view - then we compare it to the otherwise well-known black swan paradox. Here a phenomenon appears in the existing social structure and the whole cultural formation that cannot be explained by this structure itself (that is, its knowledge and order). In some sense, it is the answer to a question, not yet asked. But in order for it to be understood, it is necessary to change the whole structure that this question can generate. It need not be added that this development usually takes place by accumulating individual answers that are arrived

at on the basis of questions formulated according to current knowledge - and this is the everyday practice of such development. It so rarely comes to verification of the very foundations of asking questions, that is the whole system of knowledge, based on which we ask at all and on the basis of which we understand anything at all. Therefore, it is about examining the sufficient conditions for the occurrence of a feast - a feast that interrupts the everyday life practice. Such a feast can be a revolution.

We are not deluded, however, that in the following texts - but also in many others - all the conditions and circumstances of the phenomenon of a revolution have been given. We treat our task far more modestly: we describe some of the qualities of a revolutionary uprising, treating it as a contribution to a problem the full development of which seems to have no end.

Who knows if this inspiration to re-examine and reflect on the conditions of the revolution, would not require looking again at Thomas Kuhn's work on the methodology of knowledge and the slightly forgotten texts of Luis Althusser, or to go back to the texts by Georg Lukács, which have been overshadowed by the research of new generation philosophers? Or maybe these are the black swans that appeared briefly in the newest philosophy and flew away so quickly?

Jerzy KOCHAN

TIME - REVOLUTION - TRANSGRESSION – DRAUGHT

The article analyses different understandings of time: time as duration, cyclicity, change, development, progress, revolution, tradition, custom, transgression, practice or, finally, a convulsion of various social and historical practices created by progressing globalisation.

It tries to confront the human subjectivity in the time of globalisation with the Enlightenment project of man.

Bogusław JASIŃSKI

REVOLUTION AS AN ANSWER TO QUESTIONS NOT YET ASKED

In this paper I aim to examine the implementation of the Marxian programme of intellectually transcending the “philosophicity” of philosophy by the Hungarian Marxist, Georg Lukács. I will analyse the book by Lukács, *History and Class Consciousness*, which I regard to be the best example of a non-philosophical interpretation of Marxism. This fact is the source of the legend of this book, a legend that attributes to the fieriness of revolutionary enquiries as the direct expression of a particular, equally revolutionary historical situation. Let us consider the book, however, not from the point of view of its legend, but from the angle of its current, contemporary content.

‘Commodity fetishism’ is doubtlessly the most important problem to which Lukács devotes much of his attention in this book. All the remaining contents of the book, in fact, result from analysis of this central problem. In particular, the question of subjective-objective identity, with all the consequences it has for the revolutionary movement, directly stems from description of the phenomenon of commodity fetishism and alienation. Let us note that Marks’s thought proceeded along similar lines, recognizing reification and alienation as the social basis for divisions into being and thinking, theory and its object, etc.

**BIO
MEDIA**

BIOMEDIA

red.

Jarosław CZARNECKI
aka Elvin Flamingo

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku,
Wydział Rzeźby i Intermediów

Grzegorz M. CECH

Uniwersytet Gdański, Wydział Biologii

WSTĘP

Nauki biologiczne są fascynujące z bardzo wielu powodów. Biologia z definicji jest nauką o życiu, zatem już u jej podstaw leży pewien dyskretny dualizm pomiędzy tym, co naukowe, a tym, co filozoficzne. Biologia zalicza się bowiem do nauk przyrodniczych, wespół z chemią, fizyką, astronomią czy naukami o Ziemi. Ma więc bardzo dobrze ugruntowaną metodologię badań naukowych. I pomimo iż układy biologiczne dużo trudniej opisywać, używając klasycznych reguł stosowanych w fizyce i chemii, to wszystkie podstawowe prawa, jak na przykład prawo zachowania masy czy zasady termodynamiki, obowiązują również w biologii. Nie ma tu dysnansu. Biologia nie jest „brzydką siostrą” innych klasycznych dziedzin naukowych – wręcz przeciwnie, zajmuje pełnoprawne miejsce wśród pozostałych gałęzi wiedzy przyrodniczej. A jednak sama definicja życia, przedmiotu badań tej dziedziny, jest nieuchwytna i operuje pojęciami bardziej filozoficznymi niż tymi z zakresu nauk przyrodniczych. Biologia – tak jak przedmiot jej badań – jest złożona. Mimo iż dla biologów w biologii jest więcej wyjątków od reguł niż samych reguł, można wskazać pewne podstawowe pojęcia charakteryzujące i ujednolicające wszystkie nauki biologiczne. Będą to: **uniwersalność** procesów i reguł genetyki, **ewolucja** układów biologicznych, która prowadzi do ich **różnorodności**, **wzajemne oddziaływanie** organizmów i układów biologicznych oraz **homeostaza** (równowaga) między nimi. Przedstawiamy Państwu zbiór artykułów będących pokłosiem wystąpień konferencyjnych naukowców – pracowników Wydziału Biologii Uniwersytetu Gdańskiego. Są oni przedstawicielami różnych gałęzi biologicznych: mikrobiologii molekularnej, genetyki człowieka, fizjologii człowieka i ekologii. Ukazanie tak różnych płaszczyzn biologicznych – paradoksalnie – wskaże wiele punktów stycznych ze sztuką, której metody i środki wyrazu są równie złożone. Trzeba bowiem podkreślić, iż naukę i sztukę łączy podobna potrzeba **poszukiwania**.

Współczesna nauka i sztuka są coraz bardziej **interdyscyplinarne**. Powoduje to, iż zarówno naukowcy, jak i artyści muszą poszukiwać nowych źródeł inspiracji poza tradycyjnie ustalonymi granicami swoich dyscyplin, aby stawiać nowe pytania, formułować odważne hipotezy i znajdować nowatorskie, twórcze rozwiązania. Obszary aktywności zawodowej, działalności praktycznej różnych dyscyplin nakładają się na siebie w rozmaity sposób w ciągłym poszukiwaniu inspiracji i rozwiązań. Zakreślając własne pole badawcze, pozostawiamy otwarte granice. Paradygmat performatywności wkracza dziś do wszelkich dziedzin jako postulat teoretyczny, ale także jako sposób postępowania, rama metodologiczna. Sztuka intermedialna, ze swoją teorią i praktyką, wespół z biologią stanowi kompleks bardzo wielu złożonych postaw, procedur, zagadnień szczegółowych. Czy możliwe jest znalezienie między tymi dyscyplinami wspólnego języka i punktów stycznych – miejsc, gdzie możliwa jest wymiana stanowisk teoretycznych oraz wdrażanie rozwiązań praktycznych wynikających z wzajemnych inspiracji? Cel jest jednak wspólny – to znalezienie nowej perspektywy postrzegania zjawisk, nowego spojrzenia na podejmowane zagadnienia.

Grzegorz KLAMAN

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

BIOmedia W AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

Prowadzone zajęcia i projekty z obszaru bioartu miały początek w ASP w Gdańsku w roku 2005, kiedy w Pracowni Działań Transdyscyplinarnych powstała pierwsza praca z użyciem żywych bakterii pt. *Żyrandol* autorstwa Igora Duszyńskiego. Ta i kolejne powstające projekty wywoływały spory i dyskusje o sens zastosowania żywych organizmów w działaniu artystycznym, gdyż w obszarze akademickim natura mogła być wyłącznie martwa – na obrazie. Taką krytyczną pracą była jedna z pierwszych bioinstalacji, złożona z martwych much i tworząca biotapetę na ścianie mojej pracowni. Już w tej wczesnej pracy pojawiają się ważne wątki biopolitycznego spojrzenia na współczesną kulturę inspirowane myślą Michela Foucaulta.

Pojawienie się w edukacji artystycznej biomediołów było procesem co najmniej kilkustoletnim, jeśli uwzględnimy poprzedzające je praktyki land artu oraz te z udziałem ciała artysty oraz mięsa/ciał zwierząt stosowanych jako kolejne nowe medium. Świadomość krytyczna stopniowo oddziaływała na praktyki twórcze przebudowując fundamentalne relacje podmiot/artysta - dzieło-dzieło/żywy organizm. Brak rozbudowanej aparatury naukowej i odpowiednich narzędzi spowalniał procesy rozwoju sztuki mediów należących

do obszaru mediów cyfrowych, zmierzającego w kierunku tworzenia hybryd maszynowo-biologicznych lub istot żywych, samych w sobie nie poddanych wcześniejszym próbom asymilowania w procesach twórczych. Zniesienie dychotomii kultura – natura uwalnia nas od humanocentrycznej perspektywy przypisującej nam bezpodstawnie pozycję nadrzędną i dominującą kosztem innych bytów i otaczającej nas ekosfery.

Bioart stał się możliwy wraz z postępującą wymianą i współpracą interdyscyplinarną artystów, biologów, informatyków i biotechnologów. Dzięki ich otwartości i akceptacji dla eksperymentalnych praktyk artystycznych możliwe są wspólne przedsięwzięcia z udziałem naukowej aparatury i uniwersyteckich laboratoriów.

Od roku 2010, my artyści, budujemy z biologami wspólny język i aparat pojęciowy. Pierwszym podsumowaniem naszej pracy była Międzynarodowa Konferencja *Biowładza i Bioaktywizm. Sztuka w dobie posthumanizmu*, którą zorganizowałem w 2013 roku w ASP i w Instytucie Sztuki Wyspa (ISW). Konferencji towarzyszyła powarsztatowa wystawa prac studentów, prezentująca szerokie spektrum prac biomedialnych powstałych pod opieką naukową dr Anny Białej z Wydziału Biologii Uniwersytetu Gdańskiego.



Pracownia Działu Transdyscyplinarnych, 2008. Fot. Grzegorz Kłaman

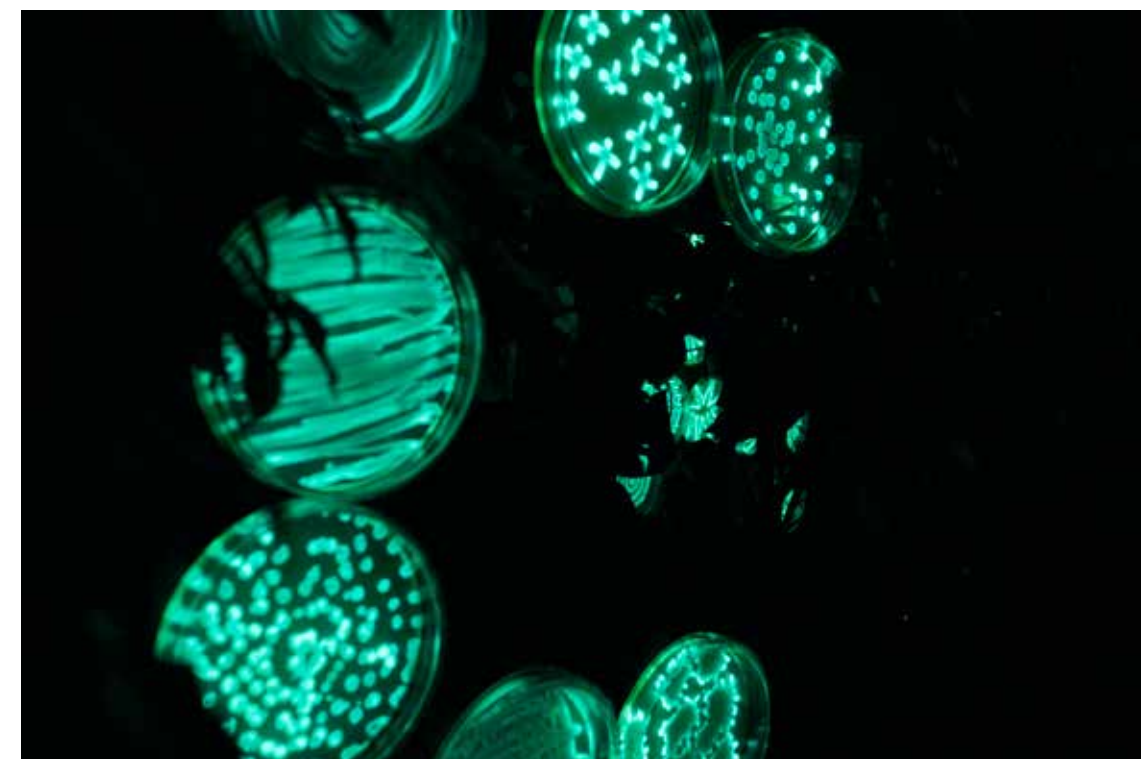


Zoe przyjęło „ton” oznaczający życie wszelkich istot żywych. (...) Znaczeniem słowa zoe jest wszelkie bliżej nieokreślone życie, natomiast bios zarysowuje (...) wyraziste, charakterystyczne kontury życia, odróżniające jedno istnienie od drugiego; jego „ton” wyraża życie o określonych cechach.

Karl Kerenyi, *Dionizos, Archetyp życia niezniszczalnego*



Alina Żemojdzin, *aLine*, dyplom magisterski, 2008. Fot. Autorka



Ewelina Czaplicka, *Las Vegas*, dyplom magisterski, 2014. Fot. Autorka



Adam Kruk, *Książka*, IS Wyspa, 2013. Fot. Elvin Flamingo



Justyna Orłowska, *Biograffiti*, IS Wyspa, 2013. Fot. Elvin Flamingo

Autoportret Zofii Martin dobrze ilustruje przesunięcie środka ciężkości z tradycyjnie pojmowanego portretu, jaki jest kanonicznym sposobem prezentacji osoby, ku portretowi współtworzonemu przez zamieszkujące nas inne symbiotyczne organizmy.



Zofia Martin, *Autoportret*, IS Wyspa, 2013. Fot. Elvin Flamingo



Michał Znojek, *Wysadzamy miasto*, 2013. Fot. Michał Szlaga

Samo rozumienie tego, kim jesteśmy, jakimi jesteśmy formami życia i jakie formy życia zamieszkujemy, sprowadziło *bios* z powrotem do zoe.

Nikolas Rose, *The Politics of Life, Itself. Biomedicine, Power, and Subjectivity in the XX Century*



Justyna Orłowska, *Plant.BioLab*, 2012. Fot. Autorka

Zoe rozumiane jako nieokiełznana żywa materialność w tradycji zachodniej w zasadzie traktowana była jako coś, czego nie da się ani reprezentować, prezentować czy asymilować ani nawet pomyśleć

Rosi Braidotti, *Transpositions. On Nomadic Ethics*



Justyna Orłowska, *Plant.BioLab*, 2012. Fot. Autorka



Anna Kalwajtyś, *Bios Body Lab*, 2015. Fot. Archiwum ASP w Gdańsku

Plant.BioLab - licencjacki dyplom Justyny Orłowskiej, w swym założeniu odwraca role człowiek-roślina, tak, aby to roślina profitowała z tej relacji: to nie ona karmi sobą człowieka, jak dzieje się to od tysięcy lat na planecie Ziemia, lecz człowiek karmi ją własną krwią, jest symboliczną prefigurą hipotetycznej zmiany. Trwający ponad rok eksperyment w domowym biolabie z udziałem mucholówki *Dionaea* i roszarki *Drosera L.* odwrócił role człowiek-roślina. Cały proces tej symbiotycznej relacji był dostępny on line na blogu <http://plant-lab.blogspot.com>. Jak opisała to artystka w pracy teoretycznej, projekt ten był dla niej ważnym doświadczeniem transgatunkowej relacji, choć nie powiódł się zamysł przeniesienia informacji DNA artystki do DNA roślin.

W pracy doktorskiej Anny Kalwajtyś obserwujemy symbiotyczną relację pomiędzy ciałem artystki a bakteriami; doświadczamy stanu translacji zjawisk naukowych (w postaci ich fragmentarycznej reprezentacji) na język sztuki ciała, a uogólniając na język sztuk wizualnych. W sztukach bio-

performatywnych ciało artysty przemieszcza się wykreślając Noosferę, czyli obszar eksperymentu łączącego w ramach jednego projektu badania nad umysłem i relacją wobec natury i środowiska, w tym środowiska kulturowego i sztuki. Warto podkreślić, że badania naukowe z obszaru „ucieleśnionego poznania” użyczają artystom narzędzi językowych i teoretycznych do zrozumienia i zdefiniowania tego, czym jest bioperformans.

Jarosław Czarnecki (aka Elvin Flamingo) w swojej pracy doktorskiej mówi o „rekonstrukcji nie-ludzkiej kultury,” co ma go, z jednej strony, uchronić przed pychą ludzkiej kreacji, a z drugiej zaś stawia go w polu trudnych etycznych i estetycznych wyzwań. „Twórca” musi poruszać się w tym polu bardzo ostrożnie, gdyż tak naprawdę buduje, albo raczej odbudowuje, relację międzygatunkową. Otwarta formuła projektu i szczególna więź jakiej ta relacja wymaga stanowią radykalne przewartościowanie, opisanie przez Czarneckiego w MANIFEŚCIE SZTUKI SYMBIOTYCZNEJ (zobacz poniżej). Wnioski wy-



Anna Kalwajtys, *Bios Body Lab*, 2015. Fot. Archiwum ASP w Gdańsku

plywające z tego projektu będą naszym doświadczeniem dnia jutrzejszego i jakie, by one nie były, wnoszą rewolucyjny i radykalny powiew w czasie zatęchłego Antropocenu (pojęcie zaproponowane przez noblistę i chemika Paula J. Crutzena razem z Eugene'em F. Stoermerem, w 2000 roku).

MANIFEST SZTUKI SYMBIOTYCZNEJ

1. Maszyna może tworzyć sztukę
2. Człowiek i maszyna może tworzyć sztukę symbiotyczną
3. Symbiotyczny art jest nowym paradygmatem, który otwiera nowe możliwości dla sztuki
4. Obejmuje produkcję i całkowicie rezygnuje z posługiwania się ręką w sztuce
5. Całkowicie rezygnuje z osobistej ekspresji i centralnego miejsca człowieka jako artysty
6. Polega na całkowitej rezygnacji z jakichkolwiek ambicji moralizatorskich lub duchowych, oraz jakichkolwiek celów reprezentacji czegokolwiek.

1. Machines can make art
2. Man and machine can make symbiotic art
3. Symbiotic art is a new paradigm that opens up new ways for art
4. It involves totally relinquishing manufacture and the reign of the hand in art
5. It involves totally relinquishing personal expression and the centrality of the artist/human
6. It involves totally relinquishing any moralist or spiritual ambition, or any purpose of representation.

Leonel Moura, Henrique Garcia Pereira, *Symbiotic Art Manifesto* (2004).
Tłum. Jarosław Czarnecki

Konferencja z 2013 roku przekonała mnie o słuszności wybranego kierunku działania. Zarysowane wtedy problemy z czasem jedynie nabrały wagi, zmuszając mnie do poszerzenia obszaru, jakim powinniśmy zajmować się w edukacji artystycznej, w której sztuka nowych mediów zaczęła poważnie traktować aspekt BIOMEDIALNY



Jarosław Czarnecki, *Symbiotyczność tworzenia. Rekonstrukcja nie-ludzkiej kultury*, 2014. Fot. Marek Frankowski

jako ten, który w zasadniczy, a nawet rewolucyjny sposób, zmienia rozumienie procesu twórczego rozpisanego na wiele zróżnicowanych podmiotów. Rola sztuki współczesnej, jeśli postrzegamy ją jako krytyczne praktyki oparte o wiedzę i świadomość polityczną, otwiera przed nami artystami nowe niewyobrażalne możliwości rozwoju i współpracy interdyscyplinarnej. Do tej pory powstało Koło Naukowe BIOMEDIA z udziałem studentów ASP i studentów Wydziału Biologii UG, w 2018 roku została zorganizowana wspólna konferencja w ASP oraz zainicjowany projekt artystyczno-badawczy *Artlab Natura+* na Wyspie Sobieszewskiej w Instytucie Sztuki Wyspa. Prace dyplomowe z obszaru biomedii stanowią powiększający się ilościowo procent prac realizowanych na kierunku Intermedia. Na koniec pragnę przytoczyć fragment wypowiedzi towarzyszącej pracy dyplomowej *10 K genes* Jakuba Danielewicza prezentowanej w wewnętrznym ogrodzie Wydziału Biologii UG:

Francuski botanik Gilles Clement określił świat jako *planetarny ogród*, a z ludzkości uczynił odpowiedzialnego za jego stan ogrodnika. Dwadzieścia lat po tym stwierdzeniu wydaje się jednak, że najlepszą formą troski byłoby rozpoznanie własnej zależności od innych gatunków i współlistnienie z nimi, a tym samym zerwanie z jakąkolwiek formą dualistycznych podziałów. Reakcja na szereg czynników społecznych, wciąż rosnące nierówności, ponadnarodowe, prywatne interesy i ochrona środowiska wymagają rozszerzonej, wspólnotowej odpowiedzialności.

Bibliografia

Afeltowicz, Łukasz. *Modele, artefakty, kolektywy: Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.

Bakke, Monika. *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2010.

Biowładza i bioaktywizm. Sztuka w dobie posthumanizmu. Red. Grzegorz Kłaman. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2015.

Braidotti, Rosi. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Oxford, United Kingdom: Polity Press, 2006.

Braidotti, Rosi. *Po człowieku*. Tłum. Joanna Bednarek i Agnieszka Kowalczyk. Warszawa: PWN, 2014.

Czarnecki, Jarosław. *Symbiotyczność tworzenia*. Red. Iwona Bigos i Katarzyna Gumowska. Gdańsk: Gdańska Galeria Miejska, 2014. Katalog wystawy pracy doktorskiej.

Clark, Andy. *Natural-Born Cyborgs*. New York: Oxford University Press, 2003.

Czas Kultury - ZO/Opozycje, 6 (2007) (141). Red. Monika Bakke.

Esposito, Roberto. *Bios: Biopolitics and Philosophy*. Tłum. Timothy Campbell. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Haraway, Donna J. „The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others.” W Lawrence Grossberg, Cary Nelson i Paula A. Treichler, red., 295-337. *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992.

Hirsfeld, Aleksandra. “Body is a Big Place (Helen Pynor and Peta Clancy).” Seria Art&Science Meeting. http://www.artand-sciencemeeting.pl/teksty/body_is_a_big_place_helen_pynor_and_peta_clancy-7/.

Jelevska, Agnieszka. *Ekotopie. Ekspansja techno kultury*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2013.

Kalwajtys, Anna. „BiosBodyLab.” Doktorat, ASP Gdańsk, 2015.

Latour, Bruno. *Polityka natury*. Tłum. Agata Czarnacka. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009.

McLuhan, Marshall. *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Tłum. Natalia Szczucka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, 2004.

Shusterman, Richard. *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*. Kraków: Universitas, 2010.

W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii. Seria Art&Science Meeting. Red. Ryszard W. Kluszczyński. Gdańsk: CSW Łaźnia, 2011.

Wonderful Life: Laurent Mignonneau+Christa Sommerer. Seria Art&Science Meeting. Red. Ryszard W. Kluszczyński. Gdańsk: CSW Łaźnia, 2012.

Joanna JAKÓBKIEWICZ- -BANECKA

Uniwersytet Gdański, Wydział Biologii, Katedra Biologii i Genetyki Medycznej

MUTACJA – BŁĄD CZY PREMEDYTACJA?

Mutację w biologii uważa się za stałą zmianę sekwencji nukleotydów w genomie organizmu.¹ Mutacja (łac. *mutatio* – zmiana) może obejmować zmiany tak małe, jak zastąpienie pojedynczego fragmentu DNA lub zasady nukleotydowej innym fragmentem lub inną zasadą nukleotydową. Pojedyncze zmiany polegające na zastąpieniu jednego nukleotydu innym to substytucje. Możemy również mieć do czynienia z insercjami czy delecjami sekwencji DNA, czyli subtelnymi zmianami ograniczającymi się do pojedynczych nukleotydów. Tego typu mutacje nie stanowią unikatów ani wyjątku w genomie ludzkim.² Biorąc pod uwagę wielkość naszego genomu, który składa się z 3 miliardów par zasad DNA, podzielonych na 24 różne liniowe fragmenty (chromosomy), można się spodziewać, że całkowita liczba jednonukleotydowych zmian mieści się w granicach 5–10 milionów. Zmienność, która dotyczy około 0,1% naszego genomu, decyduje o unikalnym charakterze każdego osobnika, jego niepowtarzalności i wyjątkowości.³⁻⁴ To właśnie genetyczne warianty odpowiadają za różnice pomiędzy osobnikami. Niestety nie wszystkie zmiany niosą ze sobą jedynie różnorodność, która decyduje o tym, że obserwujemy rozmaite osobowości, wygląd czy różnice zachowania pomiędzy osobnikami. Czasem dochodzi do zmian, które etiologicznie odpowiadają za pojawienie się zaburzeń w funkcjonowaniu orga-

nizmu, co skutkuje rozwojem różnego typu chorób: nieprawidłowości funkcjonalnych, wad wrodzonych czy chorób lub zespołów genetycznych. Mutacje takie mogą być także w skutkach śmiertelne, wówczas gdy zmiana prowadzi do deficytu jakiegoś produktu, bez którego organizm nie jest w stanie samodzielnie funkcjonować. Obecnie wiedza o genomie ludzkim jest olbrzymia. Za rok, w 2020, minie 30 lat, od kiedy zrodził się projekt rozszyfrowania kodu genetycznego człowieka. Wówczas poznana została sekwencja genomu ludzkiego.⁵ Od tamtej chwili udało się dokonać szeregu odkryć, które możliwe były tylko i wyłącznie dzięki temu, że znano już skład chromosomów i zawartą w nich informację genetyczną. W 2008 roku wystartował projekt prowadzony przez międzynarodowe konsorcjum naukowców z USA, Chin i Wielkiej Brytanii pn. *1000 genomów*, którego celem było pogłębienie wiedzy na temat różnic genetycznych u ludzi na podstawie analizy sekwencji genomów osób z całego świata.⁶ Richard Durbin z brytyjskiego Wellcome Trust Sanger Institute, wspierającego tę inicjatywę, stwierdził, że „projekt *1000 genomów* to próba przeanalizowania ludzkiego genomu z niespotykaną dotąd precyzją.”⁷ Dzięki tej inicjatywie powstała nowa mapa ludzkiego genomu, która dostarczyła informacji dotyczących biomedycznie znamienych zróżnicowań genomu z niezwykle wysoką

dokładnością. W rezultacie badań przeprowadzonych przez konsorcjum udało się ostatecznie poznać i porównać sekwencje 2500 osób z populacji pochodzących z Europy, Azji Wschodniej, Afryki Południowej i obu Ameryk. Wyniki zaskoczyły badaczy, gdyż ujawniły kilka niespodzianek. Okazało się na przykład, że żadna z 2500 osób, które oddały swój materiał genetyczny do badań, nie posiadała idealnego zbioru genów, gwarantującego długie, pozbawione chorób czy predyspozycji do nich życie. Większość miała od 250 do 300 zmian genetycznych, które mogły uniemożliwić prawidłowe funkcjonowanie genu, oraz do 100 zmian genetycznych, które zostały powiązane z jedną z chorób wrodzonych. Ponieważ każdy człowiek posiada dwie kopie danego genu, zatem dopóki druga kopia działa prawidłowo, zwykle pozostajemy zdrowi. Z tego powodu zmiany te dla ich nosiciela pozostają nieszkodliwe. Co więcej, badania grup rodzinnych (matka, ojciec i dziecko) umożliwiły porównanie genomów rodzicielskich z genomami potomstwa i tym samym oszacowanie, jak wiele mutacji powstaje w każdym nowym pokoleniu. Analizy ujawniły, co było zaskoczeniem, że każda osoba udostępniająca materiał genetyczny posiadała około 60 mutacji niewystępujących u żadnego z rodziców, a więc powstałych *de novo* u potomstwa. Poza programem *1000 genomów* wykorzystaniem technik sekwencjonowania nowej generacji zajęły się instytucje naukowe oraz firmy prywatne, realizując takie projekty, jak: *The Cancer Genome Atlas*,⁸ *Grand Opportunity Exome sequencing Project*,⁹ *Personal Genome Project*¹⁰ oraz wiele innych. W Polsce w roku 2013 rozpoczął się projekt *Polski genom referencyjny dla diagnostyki genomowej i medycyny spersonalizowanej*, współfinansowany przez Narodowe Centrum Badań i Rozwoju w ramach programu INNOTECH. Jego realizacji podjęło się konsorcjum POLGENOM, którego liderem został Genomed S.A. W ramach projektu dokonano analizy pełnych genomów 126 zdrowych, długowiecznych (średnia wieku 96 lat) Polaków, po czym skorelowano tę wiedzę z danymi klinicznymi i biochemicznymi. Celem było uzyskanie genetycznego wzorca osoby długowiecznej (powyżej 90 roku życia), czyli referencyjnego genomu „zdrowego Polaka” jako punktu odniesienia zarówno w precyzyjnej diagnostyce genomowej, jak również w ocenie ryzyka m.in. wystąpienia chorób genetycznych czy cywilizacyjnych.¹¹ Kolejny krok w poznaniu rodzimego genomu

to zainicjowanie w listopadzie 2018 roku największego programu genetycznego w historii nauki w Polsce – przebadania DNA 5000 reprezentatywnych Polaków. Projekt ów pn. *Polski genom* jest realizowany przez konsorcjum złożone z Instytutu Chemii Bioorganicznej PAN, Politechniki Poznańskiej i spółki Centrum Badań DNA. Wyniki prac badaczy ostatecznie mają posłużyć stworzeniu genomowej mapy Polski, co przyczyni się do określenia zmienności genetycznej narodu, a także zbudowania genomu referencyjnego, czyli najbardziej pożądanego, pozbawionego najgroźniejszych dla zdrowia mutacji, będącego wzorcem, do którego będzie porównywany genom indywidualnego pacjenta, celem chociażby ułatwienia diagnozy czy określenia prawidłowej dawki terapeutycznego.¹²

Prace nad poznaniem genomu ludzkiego trwały 13 lat. Sekwencję ludzką opublikowano w 2003 roku, badania kosztowały udziałowców 3 miliardy dolarów. Cztery lata później, w 2007 roku, po raz pierwszy przeprowadzono sekwencjonowanie genomu pojedynczej osoby przy znacząco już niższych kosztach – 70 milionów dolarów. Kolejny krok to sekwencjonowanie genomu metodą następnej generacji i miliony odczytów uzyskanych z pojedynczej próby, 4 miesiące prac eksperymentalnych i koszt 1 milion dolarów. Metody sekwencjonowania nowej generacji (w tej chwili III generacji) znacząco obniżyły koszty sekwencjonowania genomu pojedynczego człowieka (poniżej 1000 dolarów). Co więcej, aparatura wykorzystywana do analiz DNA również przeszła wielką ewolucję i w tej chwili dostępne są już przenośne urządzenia, dzięki którym badania można przeprowadzić na stacjach kosmicznych czy podczas epidemii lub pandemii w miejscach występowania chorób.¹³

Wiedza pozyskana w wyniku wieloletnich prac nad poznaniem dokładnego składu i kolejności par zasad w ludzkim DNA pozwoliła na określenie, co jest normą, a co – odchyleniem od normy. Wreszcie wiadomo, że każdy człowiek różni się pod względem genomowym od innego przedstawiciela tego samego gatunku. Ponadto pomimo widocznych różnic fenotypowych, za które odpowiadają zmiany w sekwencji DNA, większość ludzi na świecie jest zdrowa, co świadczy o tym, że zmiany mutacyjne nie muszą od razu nieść niekorzystnych skutków tychże zaburzeń. Niestety niektóre warianty genowe są swoistymi usterkami, które doprowadzają do nieprawidłowego

funkcjonowania organizmu, co może powodować pojawienie się choroby genetycznej. Szacuje się, że obecnie na świecie jest około 6000 chorób genetycznych, za których powstanie odpowiada mutacja w pojedynczym genie.¹⁴ Najczęstsza choroba jednogenowa recesywna w populacji kaukaskiej to mukowiscydoza, jednak większość tych chorób to choroby rzadkie lub ultraradkie.¹⁵ Wiele z nich zaskakuje swoim spektrum objawowym i zadziwiającym przebiegiem. Jako przykłady można przytoczyć przypadki choroby Munchmeyera, czyli postępującego kostniejącego zapalenia mięśni, które są wynikiem mutacji w genie receptora aktywiny typu 1A – *ACVR1*. Jej istotą jest postępujące kostnienie tkanek miękkich poprzez wytwarzanie mas kostnych w mięśniach, więzadłach, ścięgnach, stawach i torebkach stawowych.¹⁶ Za kolejny zaskakujący objawami przykład może służyć methemoglobinemia, czyli choroba błękitnej skóry. Przyczyną pojawienia się skóry niebieskiej, śliwkowej czy w kolorze indygo jest mutacja w genie diaforazy 1 (*CYB5R3*), która skutkuje zaburzeniami w redukcji żelaza methemoglobiny, a w końcu prowadzi do nieprawidłowości w przyłączaniu i transferze tlenu przez hem, który zawiera żelazo na nieprawidłowym poziomie +3 utlenienia, a nie +2 utlenienia.¹⁷ Niewątpliwie mutacje, które odpowiadają za choroby, to błędy, chociaż niektóre z nich utrwały się w populacjach ludzkich z czystą premedytacją. Chory na mukowiscydozę z nieprawidłowym białkiem *CFTR* nie zachoruje na cholera, dur brzuszny czy inne schorzenie spowodowane przez enterotoksyny bakteryjne; podobnie heterozygotyczni nosiciele mutacji w genie *CFTR* nie będą musieli znosić objawów żadnej z powyższych chorób. Analogicznie sytuacja wygląda w przypadku chorych na anemię sierpowatokrwinkową i nosicieli mutacji genowej, którzy to nie chorują na malarię. Alfa-talasemia, hemoglobinopatia HbC czy fawizm to inne choroby jednogenowe, w przypadku których obserwowane są zmiany w budowie czerwonych krwinek powodujące, iż chorzy i nosiciele mają obniżoną podatność na zakażenia zarodźcem malarii. Idąc tym tropem, można uznać, iż nie zawsze mutacja to jedynie usterka czy błąd. Polimorfizm zrównoważony, z którym mamy do czynienia, w tej postaci znany też jako przewaga heterozygot lub naddominacja, jest precyzyjną ilustracją przebiegu ewolucji poprzez wspieranie organizmu człowieka w walce z patogenami, takimi jak wirusy, bakterie, pierwotniaki czy grzy-

by.¹⁸ Co więcej, pojawiają się też mutacje korzystne, które na stałe włączone do genomu, dają posiadaczowi takiej mutacji przewagę nad innymi osobnikami, odpowiadając za pojawienie się cech, które zwiększają szansę na przetrwanie gatunku.

Szacuje się, iż średnia częstość mutacji punktowych u ludzi mieści się w zakresie $1,1\text{--}1,7 \times 10^{-8}$ w przeliczeniu na nukleotyd na jedno pokolenie. Natomiast współczynnik mutacji dla małych insercji / delecji wynosi około 8% poziomu jednonukleotydowych substytucji, zaś w przypadku dużych zmian strukturalnych (w tym takie wariantów takich jak insercje elementów ruchomych oraz translokacje chromosomowe) częstość ocenia się na 0,08 na genom haploidalny na pojedyncze pokolenie. Pewne różnice w szacunkach częstości mutacji są niewątpliwie prostą konsekwencją błędów próbkowania, a także faktu, że współczynnik mutacji w przeliczeniu na pokolenie nie jest stały. Jako przykład można podać dwukrotny wzrost współczynnika mutacji u mężczyzn 20- i 40-letnich, co jest w dużej mierze spowodowane wzrostem liczby podziałów komórkowych w męskiej linii germinalnej. Przekonującym przykładem zmienności częstości mutacji u ludzi w dużej skali geograficznej jest 1,6-krotny wzrost częstości występowania jednego konkretnego badanego typu mutacji punktowej u Europejczyków w stosunku do populacji afrykańskich i azjatyckich. Tempo mutacji ludzkiej linii zarodkowej przekracza poziom wszystkich innych dotychczas analizowanych gatunków. Z drugiej strony nie jest to wynik w żadnej mierze zaskakujący. Po uwzględnieniu składu nukleotydowego wyselekcjonowanych miejsc i oceny efektywnej wielkości populacji, tempo mutacji ludzkich w przeliczeniu na pokolenie jest zgodne z obserwacjami uzyskanymi dla innych gatunków. Szacowany wskaźnik substytucji jednonukleotydowej u szympanów, $1,2 \times 10^{-8}$ / nukleotyd/pokolenie, nie różni się znacząco od tego zaobserwowanego u ludzi. W ten sam sposób oszacowany wskaźnik mutacji myszy wynosi około 50% częstości obserwowanej u ludzi. Można to wyjaśnić faktem, że selekcja wpływa na częstość mutacji, przy czym dobór naturalny jest skuteczniejszy u myszy ze względu na większą efektywną wielkość populacji. Podobnie jak w przypadku innych organizmów żywych, ostateczna częstość mutacji u ludzi jest konsekwencją uszkodzenia DNA związanego z działaniem naturalnych mutagenów wewnątrzkomórkowych

oraz błędnego parowania zasad podczas replikacji i nieskuteczną ich naprawą. Takie błędy wynikają z niedoskonałości mechanizmów odpowiedzialnych za wierność replikacji, z których niektóre są warunkowane genetycznie, a inne wynikają z błędów transkrypcji lub translacji, co może być wynikiem naturalnych ograniczeń biofizycznych w wykrywaniu błędów. Pomimo 3 miliardów lat naturalnej selekcji, w żadnym znanym organizmie wskaźnik mutacji nie osiągnął poziomu poniżej wartości 10^{-11} w przeliczeniu na 1 nukleotyd podczas pojedynczego podziału komórki. Ta dolna granica nie jest daleka od tego, co obserwujemy w ludzkiej linii zarodkowej szacując częstość mutacji jednonukleotydowych na około 5×10^{-11} /nukleotyd/pojedynczy podział komórkowy. Moglibyśmy się spodziewać, iż wpływ coraz bardziej zanieczyszczonego środowiska oraz duża różnorodność mutagenów spowoduje wzrost częstości mutacji u ludzi, jednak jak wskazują długoletnie badania, obserwujemy wręcz przeciwny trend, a mianowicie „spowolnienie hominoidów (człękokształtnych):” domniemany spadek tempa mutacji w linii rodowej człowieka, który może być związany z wydłużaniem czasu kolejnych generacji. Z drugiej strony populacja ludzka przechodzi poważną przemianę od historycznej struktury metapopulacji izolowanych małych społeczności do struktury populacji mocno ekspansywnej o niekrewniaczym charakterze. Proces ten niewątpliwie wpływa na średnią indywidualną heterozygotyczność całego genomu i może mieć wpływ na status zdrowotny całej populacji. Struktura demograficzna populacji ludzkich uległa dramatycznej zmianie w ciągu ostatnich dwóch stuleci. W tym okresie całkowita populacja ludzka gwałtownie wzrosła z 1,5 do ponad 6,2 miliarda, a odsetek ludzi zamieszkujących miasta wzrósł z 2% do ponad 50%. Z tym bezpośrednio wiąże się migracja z mniejszych i bardziej jednolitych genetycznie osad do o wiele większych miast. Znacznie zwiększona mobilność populacji odpowiada za odejście od tworzenia krewniaczych par na rzecz zawierania małżeństw pomiędzy osobami spoza tradycyjnych grup z domieszką wielu zróżnicowanych genetycznie populacji. Natychmiastowym przewidywanym efektem urbanizacji jest wzrost poziomu przeciętnej indywidualnej heterozygotyczności całego genomu wśród osób urodzonych na obszarach miejskich. Większa indywidualna zmienność genetyczna osobnika chroni przed chorobą recesywną.

Wysokie poziomy heterozygotyczności powinny odpowiadać obniżonemu ryzyku współwystępowania w genomie rzadkich patologicznych wariantów, prowadząc do ochrony przed chorobą. Dla przykładu, zaobserwowano, iż wyższa heterozygotyczność jest związana z niższym ciśnieniem krwi oraz niższym poziomem cholesterolu i kortyzolu w osoczu.

Podsumowując, wiedza na temat zmian sekwencji nukleotydowych ludzkiego genomu pozwala nam na stwierdzenie, iż mutacja jest siłą napędową zmian ewolucyjnych, ale również siłą przystosowawczą organizmów do środowiska. Odpowiada za różnorodność populacji ludzkich oraz ich zmienność. Niestety w natłoku tych wariantów, które gwarantują niepowtarzalność każdemu pojedynczemu osobnikowi, co jakiś czas mamy do czynienia ze swoistym wariantem, który w rzeczywistości jest usterką zaburzającą prawidłowe funkcjonowanie komórek, tkanek, układów czy też całego organizmu. Należy więc postawić pytanie, czy ta niewielka ilość ciągle zachodzących mutacji to sporadyczne i przypadkowe pomyłki, konsekwencje niedoskonałości pozostalej w maszyniach nadzoru, naprawy i utrzymywania genomu, czy może to coś więcej? Przez długi czas zakładano, że wszystkie mutacje są ślepymi pomyłkami, wynikiem błędów systemu. Generalnie w nauce przyjęto założenie, że mutacje nie mają charakteru adaptacyjnego i nie następują w sposób kontrolowany w procesie rozwoju. Są pomyłkami, które – jeśli w ogóle wprowadzają jakąś różnicę na poziomie fenotypowym – prawie zawsze są pomyłkami szkodliwymi. Tylko bardzo rzadko przypadkowa szczęśliwa pomyłka zwiększy prawdopodobieństwo pozostawienia potomków przez komórkę lub organizm. Takie przekonanie potęgował fakt, iż dużo miejsca genetyka poświęca właśnie tym błędom uświadczonym w populacji w postaci chorób lub zespołów genetycznych. Dlaczego tak się dzieje? O wiele łatwiej zaobserwować i zwrócić uwagę na fakt, że dzieje się coś niepokojącego, odbiegającego od normy, na zaburzenie, które skłania do konieczności postawienia diagnozy, aniżeli wynotować lepszą kondycję potomka, bardziej rozwinięty i dostosowany fenotyp. Oczywiście dobrze, gdy nie ma problemów rozwojowych, co więcej, gdy obserwujemy lepsze przystosowane nowego osobnika do warunków, w których przyszło mu się rozwijać, ale niekoniecznie szukamy wariantów genetycznych, które za to odpowiadają. Dlatego też więcej miejsca,



1. Eduardo Kac, Encryption Stones, granitowy, laserowo grawerowany dyptych, każda część o wymiarach 50 na 75 cm, 2001. W kolekcji Richarda Langdale'a (Columbus, Ohio)

czasu i finansów przeznaczamy na badania zaburzeń i chorób genetycznych oraz ich podłoża w stosunku do badań prawidłowych cech, które też są wynikiem pojawiających się mutacji, ale o charakterze adaptacyjnym.

Mutacja w naukach biologicznych, a także medycznych stanowi stałe i nieodzowne kryterium zmienności, co więcej – decydujące o rozwoju wszystkich istot żywych. Zróżnicowanie genetyczne jest powszechnie występującą właściwością organizmów rozmnażających się płciowo oraz niezbędnym warunkiem zmian ewolucyjnych. To zjawisko stało się również elementem wykorzystywanym w najmłodszej gałęzi sztuki nowoczesnej, jaką jest bio art. W 1997 roku naukowcy z Instytutu Roślin w Edynburgu sklonowali owcę Dolly, co stanowiło nie tylko przełom biotechnologiczny, lecz także stało się inspiracją dla wielu bio artystów.¹⁹ W tym samym czasie Eduardo Kac z uniwersytetu w Chicago ukuł terminy: bio art dla „dział posługujących się mediami biologicznymi” oraz sztuka transgeniczna dla sztuki, która „korzysta z inżynierii genetycznej w kreowaniu unikalnych istot żywych”²⁰ i tym samym stał się czołowym twórcą bio artu (sam nazwał się transgenicznym artystą). Kac jest autorem tzw. trylogii GFP (ang. *green fluorescent*

protein), czyli trzech projektów, które ugruntowały jego przekonanie, że rozróżnienie pomiędzy życiem a technologią (które to nazwy traktuje umownie) nie ma sensu.²¹ Pierwsza jego praca związana z bio artem to *Genesis*, zaprezentowana w 1999 roku na festiwalu Ars Electronica. Artysta wykorzystał w niej cytaty z Księgi Rodzaju Starego Testamentu (Rdz 1,26), stanowiący dowód usankcjonowanego przez Boga prawa człowieka do sprawowania nieograniczonej władzy nad naturą: „Let man have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living thing that moves on the earth” (wersja polska wg Biblii Tysiąclecia: „Niech panuje nad rybami morskimi, nad ptactwem podniebnym, nad bydłem, nad ziemią i nad wszystkimi zwierzętami pełzającymi po ziemi!”). Werset ten został przetłumaczony na alfabet Morse’a, a w następnej kolejności – na zapis DNA.²² Kwas deoksyrybonukleotydowy to łańcuch nukleotydów, oznaczonych początkowymi literami nazw zasad azotowych wchodzących w skład łańcucha: T – tymina, C – cytozyna, A – adenina, G – guanina. By przełożyć cytaty na sekwencję nukleotydową, Kac „przetłumaczył” układ kresek i kropek, arbitralnie przypisując kresce literę „T,” kropce – „C,” przerwie między znakami – „G,” a przerwie między wyrazami

– „A.” W ten sposób utworzył zapis fragmentu DNA, stanowiący wzorec do stworzenia syntetycznego genu, który został potem wklonowany do genomu bakterii *Escherichia coli*. Ów fragment DNA, będący efektem konwersji zgodnie z regułami wymyślonymi specjalnie na potrzeby tej pracy, stanowił kluczowy element dzieła; przez autora został nazwany genem artysty. Nieco wyolbrzymiając, Kac uznał, iż w ten sposób powstał nowy, nieistniejący w naturze gatunek i nazwał go „Genesis.”²³

Artysta zaprezentował na wystawie hodowlę bakteryjną na szalce, jednocześnie udostępnił jej obraz w internecie, by umożliwić szerokiej publiczności uczestniczenie w procesie mutagenезы prezentowanego szczepu bakteryjnego poprzez włączanie w laboratorium lamp emitujących światło ultrafioletowe, które jest jednym z najaktywniejszych czynników fizycznych wywołujących mutacje indukowane. Po skończonym pokazie wklonowany na wstępie gen został zsekwencjonowany i zwrotnie przełożony na kod Morse'a, a w kolejnym etapie – przetłumaczony na język angielski. W efekcie werset znacząco odbiegał od oryginału i na skutek mutacji nie przypominał pierwotnego zdania pochodzącego z Księgi Rodzaju. Przekształcenie cytatu stało się gestem symbolicznym: oznaczało, że nie akceptujemy go w formie, w jakiej go odziedziczyliśmy, i że nowe znaczenia pojawiają się, jeżeli odczuwamy pragnienie zmiany.²⁴

Założenie Kaca można uznać za słuszne pod warunkiem, że po przetłumaczeniu wybranego wersetu Biblii na język DNA artyście rzeczywiście udałoby się uzyskać funkcjonalny gen, który byłby aktywny po wprowadzeniu do szczepu bakteryjnego. Niestety analiza sekwencji fragmentu DNA uzyskanego przez artystę jasno wykazała brak jakichkolwiek otwartych ram odczytu czy też obecności sekwencji inicjacyjnej genu, z czego wynika, że do bakterii ostatecznie został wprowadzony element niekodujący, prawdopodobnie bez większego znaczenia dla metabolizmu komórkowego. Biorąc po uwagę aspekty naukowe odbiorca takiej pracy może czuć się oszukany. A już z pewnością bardziej trafne byłoby nazwanie tej sekwencji DNA artysty, nie zaś genem artysty.

Na podstawie założeń poczynionych przez Kaca można pokusić się o wyodrębnienie czy też stworzenie syntetycznego genu ze wszystkimi cechami niezbędnymi dla funkcjonalności tej kodującej sekwencji, jednak z pewnością punktem wyjścia nie

może być werseł pochodzący z Księgi Rodzaju w języku angielskim, chyba że wyjściowo wykorzysta się jakieś inne tłumaczenia Biblii. Dla przykładu: jeśli zechcemy wykorzystać polskie tłumaczenie, mamy do dyspozycji co najmniej kilkanaście różnych wersji owego wersu (np. z Biblii Jakuba Wujka, Biblii gdańskiej, Biblii Tysiąclecia), które po przełożeniu na język DNA dałyby odmienne sekwencje łańcucha kwasu deoksynukleinowego. Najbardziej chyba trafne byłoby wykorzystanie tekstu oryginalnego Biblii w języku hebrajskim. Jeśli jednak założyć narodowy charakter owego genu artysty, jako elementu kodującego etniczny wariant genu o naturze przypisanej danej populacji, wówczas uzasadnione byłoby poszukiwanie takiego genu jako cechy charakterystycznej danego narodu. Co więcej, taka etniczna wersja dla jednych populacji mogłaby istnieć, a w innych przypadkach po transformacji na język DNA sekwencja mogłaby się okazać sekwencją niekodującą, podobnie jak miało to miejsce w przypadku DNA uzyskanego po tłumaczeniu z języka angielskiego. Niemniej idąc torem wyznaczonym przez Kaca, polska wersja wersu 26 z pierwszego rozdziału Księgi Rodzaju mogłaby stanowić materiał wyjściowy w poszukiwaniach „polskiego genu artysty.” Po poddaniu analizie polskojęzycznej wersji zdania mówiącego o ludzkiej władzy nad naturą i przełożeniu sekwencji literowej na kod kreskowo-kropkowy z zastosowaniem alfabetu Morse’a, a następnie na kod DNA (przy tych samych założeniach, które zastosował Kac) okazało się, że w zapisie nukleotydowym ukryty jest fragment kodujący rozpoczynający się od kodonu startowego ATG, zaś łańcuch polipeptydowy przez ten fragment zakodowany cechuje się wysokim stopniem homologii z enzymem – hydroksymetyltransferazą seryny. Czyżby faktycznie polski artysta cechował się posiadaniem nowej formy znanego nauce enzymu? W tym miejscu konieczne jest wyjaśnienie pewnej kwestii – by być wiernym założeniom, poczynionym przez artystę do transformacji na kod DNA, wykorzystane zostało dokładne tłumaczenie na język polski fragmentu wersu 26 Księgi Rodzaju w wersji angielskiej wykorzystanej przez Eduardo Kaca w pracy *Genesis*: „Niech człowiek panuje nad rybami morskimi, nad ptactwem powietrznym i nad wszystkimi zwierzętami pełzającymi po ziemi.” Na taki zapis powołuje się Magdalena Jurgielewicz w artykule „Sztuka transgeniczna w twórczości Eduardo Kaca.”²⁵

A)

B)
 ACCCGCCGCCTCC**ATG**CTGTCTGCTCTCTATCCCGTTTCGTTACCTGTCTCGTTCCGTCCTGTGCG-
 CGTCTCTACTCGTTTCGTTCTCTGTCGCACTCGTTTGCCGTTCCGCTGCTTGCATCCGTTCCGC-
 CGTCTGCCGTCCTCGCCCCATTCCGCTTGCCGCGCTCGTTCCGCTCTGTGTTCTTATCCCGTCTTGTG-
 CGTCTCTGTACCACTTGCCCGTTCCGCGCTCCGTCCTGCCGTCCTGCCCCATTCCGCTTGCCGCGC-
 TCGTTCCGCTCTGTACTTCGCGCTCCTGTTCCGCTGCTTTGCTCTGTCTCGTCTTGTCTCGCCCCACT-
 TCGTTTATTCCGC.....

C)
AUGCUGUCUGCUCUCUAUCCCGUUUCGUUCACCGUCUCGUUCCGUCUUGUCGCCGCUCCU-
 ACUCGUUUCGUUCCUCGUCGCACUCGUUUGUCCGUUCCGCUGCUUUGCAUCCGUUCCGCCGU-
 CUGCCGUCUCGCCCAUUCGCGUUGCCGCGCUCGUUCCGCUCUGUGUUCUUUAUCCCGUCU-
 UGUCCGCUCUGCUACCACUUGCCCGUUCGCGCUCCGUCUGCCGUCUCGCCCAUUCGCGU-
 UGCCGCGCUCGUUCCGCUCUGUACUUCGCGC.....

D)
MetLSALYPVSFTCLVPSCRRSYSFRSSSHSFVRSAAALHPFRRLPSRPIPLAAL
VPLCVPPVLSAPATTCFRAPSAVSPHSACRARSALYFALLFRCFALSRL
VSPHFVYSAALPLSTTCRPFRRCSPVSVFPYSSHPVLL.....

2. Cytat z Biblii: „Niech człowiek panuje nad rybami morskimi, nad ptactwem powietrznym i nad wszystkimi zwierzętami pełzającymi po ziemi” (Rdz 1,26) w języku polskim „przetłumaczony” na kod Morse’a (A), następnie na zapis DNA z zaznaczonymi kodonem startowym ATG (B) i na sekwencję mRNA z zaznaczonym kodonem kodującym metioninę (C), by ostatecznie w wyniku translacji otrzymać formę sekwencji białkowej (D).

Kod Morse'a został wybrany przez artystę, ponieważ, stanowił pierwszy przykład użycia radiotelegrafii, stanowiącej początek ery informacyjnej i komunikacji globalnej. Jeśli jednak zechcemy pokusić się o stworzenie bardziej uniwersalnego języka tłumaczenia, to nie możemy oprzeć się na alfabecie Morse'a, opracowanym dopiero w 1838 roku, gdyż mimo że obecnie nazywa się go międzynarodowym kodem radiowym, jest on stosunkowo rzadko stosowany (jedynie przez radioamatorów, pilotów i kontro-

lerów ruchu lotniczego). Najbardziej uniwersalnymi nośnikami informacji są systemy liczbowe. Z tego właśnie powodu zastosowanie prostej transformacji tekstu w kod liczbowy, oparty na systemie dziesiętnym, pozwoliło na uzyskanie długiego ciągu liczbowego, który następnie zapisany w systemie czwórkowym umożliwił łatwą transkrypcję czterech liczb na system czteroliterowy kwasu deoksyrybonukleinowego. Dzięki takim zabiegom, opartym na uniwersalnym języku matematycznym, udało się uzyskać sekwencję

nukleotydową, w obrębie której znaleźć można otwartą ramę odczytu kodującą sekwencję polipeptydową zbudowaną z 59 reszt aminokwasowych, zakończoną kodonem stop UAG. Podczas analizy sekwencji tego produktu białkowego okazało się, że nie jest on homologiczny z żadnym znanym białkiem, ale na podstawie jego struktury III-rzędowej możemy przypuszczać, iż mamy do czynienia z nieznanym dotychczas białkiem o charakterze czynnika transkrypcyjnego. Czynn timeranskrypcyjny to białko wiążące DNA w obszarze promotora bądź sekwencji regulatorowej w regionie, który może wpływać na proces przepisania informacji genetycznej z DNA na mRNA, może bezpośrednio odpowiadać za aktywację lub brak transkrypcji z promotora/ów genu/genów. Czyżby więc ów gen artysty mógłby być potencjalnym czynn timeranskrypcyjnym? Może reguluje aktywność pewnych genów, które decydują o szczególnym rozwoju talentu czy specyficznych zdolności?

Konkludując, czy to rozpatrujemy mutację jako zmianę spontaniczną, która stanowi element stały i niezbywalny każdej istoty żywej, czy też jest formą indukowaną, taką jak sztuczne wprowadzenie obcego DNA do istniejącej komór-

ki, czy też narażenie komórki na działanie mutagenów, zawsze mamy do czynienia z ingerencją w materiał genetyczny, który może być początkiem pewnych zmian ewolucyjnych, zmian adaptacyjnych, ale też może stanowić błąd, usterkę, która zaburza funkcjonowanie lub rozmnażanie zmutowanego osobnika. Mutacja jest konieczna jako źródło zmienności leżącej u podstaw genetycznego wymiaru ewolucji, chociaż czasem potrafi nas zaskoczyć i zniszczyć to co ewolucja wypracowała, czyli osobnika zdrowego dostosowanego do otaczającego świata. Eduardo Kac pokazał jak łatwo jest wprowadzić zmiany w czystą sekwencję i uzyskać w efekcie nową jakość. W kontekście jego pracy, jak sam mówi: „sama możliwość zmienienia sentencji biblijnej jest symboliczna: oznacza to, iż nie akceptujemy już jej znaczenia w formie, jaką odziedziczyliśmy, i że mogą się pojawić nowe znaczenia, jeśli tylko zechcemy zmienić stare.” To samo można odnieść do sytuacji z jaką mamy do czynienia w materiale genetycznym każdego człowieka – mutacje mogą wprowadzić nowe znaczenia dla kodujących sekwencji i od komórki/organizmu zależy, czy je zaakceptuje, czy też odrzuci (naprawi) lub nie będzie w stanie z nimi dalej funkcjonować.

D)



A)

328147679324803599775296095468408894959105768171541633390779911680460454836283014
96861061091051035291713404881601293598021189871790657642797133078251406255499473511
971304574885956241632441240556006467394028561393622136875843799508443459263730643
88450837064045892938847122584800830165009.....

B)

11001233131012111231020010023003230312130200130213221211122330112002032202001032122
11211120312201201122202001322122112111231122112010200131313211210120102001221130313101
233131013210200301123301321131312110200130230032303301123301232121112131233020013021
2331210132212011222131103220200120213211210301120021233.....

C)

.....AGAACTGACGGCT**ATG**GAGAACATAGTATGTTACTTAGAACTAAGTTGACGGAGTAAGGGC-
TATGTAAAGTCAGAATGTTAGGATGTTAGATACGGAGGAAGGCAGGAAGAATGTTACGGACACAG-
GAAGAAACTGACGGCTATGAGAACATAGTATGTTACACAGAAAGATCTAAGTTGACAAAGACTGT-
TAGGAAGTCAGGTTGTTACTGAGCC.....

3. Cytat z Biblii: „Niech człowiek panuje nad rybami morskimi, nad ptactwem powietrznym i nad wszystkimi zwierzętami pełzającymi po ziemi” (Rdz 1,26) w języku polskim poddany transformacji: za pomocą systemu dziesiętnego do zapisu liczbowego (A), który następnie został zapisany w kodzie czwórkowym (B), by ostatecznie cztery cyfry w kodzie zostały przypisane kolejnym nukleotydów – elementom budulcowym DNA (C). Uzyskana sekwencja nukleotydowa zawiera kilka otwartych ram odczytu, przy czym tylko jedna z nich koduje polipeptyd zbudowany z 59 aminokwasów (kodon startowy zaznaczony jako ATG, zaś kodon stop w zapisie DNA to trójnukleotyd TAG). Hipotetyczny produkt białkowy w swojej strukturze III-rzędowej przypomina mały czynnik transkrypcyjny wykazujący powinowactwo z łańcuchem DNA (D)

Przypisy

- ¹ *Nature*, dostępny 10.05.2019, <https://www.nature.com/scitable/definition/mutation-8>.
- ² Miguel A. Varela i William Amos. “Heterogeneous distribution of SNPs in the human genome: microsatellites as predictors of nucleotide diversity and divergence,” *Genomics* 95(3) (2010): 151.
- ³ Lynn B. Jorde i Stephen P Wooding, “Genetic variation, classification and »race«,” *Nature Genetics* 36(11 Suppl) (2004): S28.
- ⁴ Xiayi Ke, Martin S Taylor i Lon R Cardon, “Singleton, SNPs in the human genome and implications for genome-wide association studies,” *European Journal of Human Genetics* 16(4) (2008): 506.
- ⁵ Liza Gross, “A new human genome sequence paves the way for individualized genomics,” *PLoS Biology* 5 (2007): e266.
- ⁶ 1000 Genomes Project Consortium, “A global reference for human genetic variation,” *Nature* 526 (2015): 68.
- ⁷ NIH/National Human Genome Research Institute, “1000 Genomes: Most Detailed Map Of Human Genetic Variation To Support Disease Studies,” *ScienceDaily*, dostępny 10.05.2019, <https://www.sciencedaily.com/releases/2008/01/080122101914.htm>.
- ⁸ Katarzyna Tomczak, Patrycja Czerwińska i Maciej Wiznerowicz, “The Cancer Genome Atlas (TCGA): an immeasurable source of knowledge,” *Contemporary Oncology* 19 (2015): A68.
- ⁹ Paul L. Auer, Alex P. Reiner i Gao Wang et al, “Guidelines for Large-Scale Sequence-Based Complex Trait Association Studies: Lessons Learned from the NHLBI Exome Sequencing Project,” *American Journal of Human Genetics* 99 (2016): 791.
- ¹⁰ PGP-UK Consortium, “Personal Genome Project UK (PGP-UK): a research and citizen science hybrid project in support of personalized medicine,” *BMC Medical Genomics* 11 (2018): 108.
- ¹¹ „Polgenom – polska baza genomowa,” dostępny 10.05.2019, <http://www.genomed.pl/index.php/pl/diagnostyka-polgenom>.
- ¹² „»Polski genom« – projekt przebadania DNA 5 tysięcy reprezentatywnych Polaków,” dostępny 10.05.2019, <https://przodek.pl/wiadomosci/polski-genom-projekt-przebadania-dna-5-tysiecy-reprezentatywnych-polakow>.
- ¹³ “The Cost of Sequencing a Human Genome,” dostępny 10.05.2019, <https://www.genome.gov/about-genomics/fact-sheets/Sequencing-Human-Genome-cost>.
- ¹⁴ *OMIM® - Online Mendelian Inheritance in Man®*, dostępny 10.05.2019, <https://www.omim.org/about>.
- ¹⁵ Jarosław Walkowiak, Andrzej Pogorzelski i Dorota Sands et al, „Zasady rozpoznawania i leczenia mukowiscydozy: Zalecenia Polskiego Towarzystwa Mukowiscydozy 2009 Poznań – Warszawa – Rzeszów,” *Standardy Medyczne* 6 (2009): 352.
- ¹⁶ Sachin B. Sheth, S.N.Santhoshkumar i Samrat Sabhlok et al, “Munchmeyer's disease-a rare case report and review of literature,” *Dentomaxillofac Radiol* 43 (2014): 20140022, 1.
- ¹⁷ John T. Ludlow, Richard G. Wilkerson i Thomas M. Nappe, “Methemoglobinemia,” *StatPearls Publishing*, dostępny styczeń 2019, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK537317/>.
- ¹⁸ Carlos Eduardo G. Amorim, Ziyue Gao i Zachary Baker et al, “The population genetics of human disease: The case of recessive, lethal mutations,” *PLoS Genetics* 13 (2017): e1006915.
- ¹⁹ Ewen Callaway, “Dolly at 20: The inside story on the world's most famous sheep,” *Nature* 534 (2016): 604.
- ²⁰ Eduardo Kac, “Bio Art : od »Genesis« do »Natural History of Enigma«,” *Folia Philosophica* 28 (2010): 13.
- ²¹ Ibidem, 14-16.
- ²² *Pismo Świąte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia* (Poznań, Warszawa: Wydawnictwo Pallotinum, 2003), 25.
- ²³ Eduardo Kac, Aleksandra Kostić i Peter Tomaz Dobrila, *Eduardo Kac: Telepresence, Biotelematics, Transgenic Art* (Mari-bor: Association for Culture and Education, KIBLA Multimedia Center, 2000), 249.
- ²⁴ Eduardo Kac, “Genesis,” in *Genesis* (Linz: OK. Center for Contemporary Art, 1999), 50-55. Kat. wyst.
- ²⁵ Jurgielewicz, Magdalena, „Sztuka transgeniczna w twórczości Eduardo Kaca,” 2006, <http://www.obieg.pl/teksty/5750>.
- ²⁶ Eduardo Kac, “Bio Art: od »Genesis« do »Natural History of Enigma«,” *Folia Philosophica* 28 (2010): 17.

Bibliografia

- Besenbacher, Søren, Siyang Liu i José M. G. Izarzugaza et al. “Novel variation and de novo mutation rates in population-wide de novo assembled Danish trios.” *Nat. Commun.* 6 (2015): 5969.
- Callaway, Ewen. “Dolly at 20: The inside story on the world's most famous sheep.” *Nature* 534 (2016): 604-608.
- Harris, Kelley. “Evidence for recent, population-specific evolution of the human mutation rate.” *Proc. Natl. Acad. Sci. USA* 112 (2015): 3439–3444.
- Jorde, Lynn B. i Stephen P. Wooding. “Genetic variation, classification and »race«.” *Nature Genetics* 36 (11 Suppl) (2004): S28-33.
- Kac, Eduardo. “Bio Art: od »Genesis« do »Natural History of Enigma«.” *Folia Philosophica* 28 (2010): 13-37.
- Ke, Xiayi, Martin S. Taylor i Lon R. Cardon. “Singleton SNPs in the human genome and implications for genome-wide association studies.” *European Journal of Human Genetics* 16(4) (2008): 506-515.
- Sheth, Sachin B., S.N. Santhosh-Kumar, Sabhlok Samrat, et al. “Munchmeyer's disease-a rare case report and review of literature.” *Dentomaxillofac Radiol* 43 (2014): 20140022.
- Varela, Miguel A. i William Amos. “Heterogeneous distribution of SNPs in the human genome: microsatellites as predictors of nucleotide diversity and divergence.” *Genomics* 95 (2010): 151-159.
- Walkowiak, Jarosław, Andrzej Pogorzelski i Dorota Sands et al. „Zasady rozpoznawania i leczenia mukowiscydozy: Zalecenia Polskiego Towarzystwa Mukowiscydozy 2009 Poznań – Warszawa – Rzeszów.” *Standardy Medyczne* 6 (2009): 352–378.

Łukasz GUZEK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

PERFORMATYKA JAKO METODA W BADANIACH INTERPRETACYJNYCH

Artykuł podejmuje problematykę budowania metodologii badań nad zjawiskami sztuki współczesnej. Kontekstem zawartych w nim rozważań jest sztuka biomedialna, a więc dzieła oparte na wykorzystaniu wiedzy i technik z zakresu dyscyplin takich jak nauki biologiczne, nauki o Ziemi i środowisku. Historycznie współpraca naukowców i artystów sięga starożytności. Nauka i tworzenie dzieł sztuk wizualnych stanowiły komplementarny obszar. Architekt, rzeźbiarz, malarz czerpali z wiedzy naukowców, naukowcy zaś mogli zobaczyć efekty swoich badań w praktyce realizacyjnej. Specjalizacja wiedzy z jednej, a autonomia sztuk plastycznych z drugiej strony prowadziły jednak do rozchodzenia się dróg sztuki i nauki. Nigdy jednak do końca. Praktyka realizacyjna sztuki okresu modernizmu korzystała z wiedzy o barwach, fizyce światła, fizjologii widzenia, a produkcja przemysłowa dostarczała nowych kolorów i sztucznych materiałów. Powstawanie dzieł inspirował rozwój inżynierii mechanicznej, a następnie maszyny cyfrowe (cybernetyka). Oprócz nowych możliwości malarstwa kolorystycznego i rzeźby, w tym rzeźby kinetycznej, powstawały nowe media, jak fotografia i film. Dzieła mediów mechanicznych, tak jak dziś mediów cyfrowych, oferowały opis rzeczywistości i krytyczny wgląd

w świat otaczający, wynikający nie tylko z narracji, lecz także z samego użycia nowego medium. Refleksja na poziomie meta, zarówno nad sztuką, jak i nauką, spełnia zadanie harmonizacji, uzgodnienia stanowisk. Ma także moc definiującą zarówno przedmiot, jak i podmiot: odpowiada jednocześnie na pytania, czym jest sztuka/nauka oraz kim jest artysta/naukowiec. To pytania o charakterze ontologicznym: o status bytów sztuki/nauki, a także o etykę, a więc praktykę postępowania artysty/naukowca. Zarazem to na poziomie meta rodzi się interpretacja, a więc wyjaśnienie świata otaczającego.

Wydaje się, że sztuka nowomedialna, powstająca na styku informatyki i robotyki, chwilowo wyczerpała swoje możliwości właśnie na poziomie meta: powstające prace są głównie derywatami starszych pomysłów. Jednak głównym objawem wyczerpania jest to, iż zastosowania komercyjne, rozrywkowe dominują nad eksperymentem artystycznym. Produkowane są więc treści ciekawe, edukacyjnie potrzebne, ale nie subwersywne. Pozwalają na opis, diagnozowanie i udział w dyskursach, lecz nie na wypracowanie nowego spojrzenia w badaniach interpretacyjnych. Powielany jest topos cyfrowego Golema (*Golem XIV* Stanisława Lema). Immersyjność,

cecha tak pożądana i poszukiwana w sztuce, dziełach interaktywnych, napotyka krytyczny *backlash* w socjologii (np. figura *smombie*). Potrzebne jest więc nowe pole badań interpretacyjnych dające możliwość tworzenia znaczeń. Takie możliwości otwierają się na styku sztuki i biologii, a więc na gruncie sztuki mokrych mediów. Komputer z próbówki, biokomputer to na razie sfera laboratoryjnego eksperymentu. Komputer z rdzeniem molekularnym to wciąż bardziej rodzaj projektu artystycznego i będzie tak dopóty, dopóki projekt nie zyska wymiaru komercyjnego. Jest natomiast konstruktem teoretycznym wspierającym interpretacje.

Ogólna nazwa „bio art” obejmuje artystyczne praktyki biotechnologiczne, genetyczne, transgeniczne oraz life art z użyciem żywych organizmów (od bakterii po zwierzęta), a także ekologię i środowisko. Obejmuje również człowieka, jego biologię, a także psychologię, całość kondycji psychosomatycznej. W tym zakresie bio art stanowi kontynuację wcześniejszych nurtów body art i performance, koncentrując się przy tym nie tyle i nie tylko na ciele i jego funkcjach, ile na jego związkach z otoczeniem. Jest to przesunięcie, jakie stanowisko posthumanistyczne wprowadza do interpretacji kontekstowych dzieł i dyskursów, w których bierze udział sztuka. W szerokim nurcie bio artu performance powiązany z procesami biologicznymi stanowi rodzaj wzorca metodologicznego – w znaczeniu zarówno praktyki twórczej, jak i interpretacji. Materiał biologiczny jako materiał artystyczny oraz dokonywane na nim zabiegi formotwórcze prowadzące do powstania dzieł sztuki stanowią swoiste laboratorium tworzenia znaczeń. Ich spektrum obejmuje nie tylko wyniki badań podstawowych, a więc czystą teorię, lecz także metody badań stosowanych. Zgodnie z zasadą korelacji *theoria cum praxi* (Gottfried Leibniz) wiedza teoretyczna ma wymiar praktyczny; sztuka i nauka są na równi eksperymentalne, ale i krytyczne (w tym autokrytyczne) – wyniki ilościowe podlegają interpretacji.

W bio arcie stworzenie formy wizualnej równa się tworzeniu formy żywej. Trudno więc, aby zarówno twórcy, jak i odbiorcy ograniczali się w swoich aktywnościach do poziomu czysto estetycznego. Sztuka jest tworzeniem znaczeń,

a forma to sposób ich prezentacji. Ta formuła, wypracowana na gruncie sztuki konceptualnej, odwraca tradycyjną hierarchię artefakt/znaczenie (forma/treść), a w związku z tym tradycyjny sposób wartościowania dzieł sztuki według stworzenia formy stosownej dla treści (*disegno*). To swoisty przewrót kopernikański, jakiego dokonał konceptualizm lat siedemdziesiątych. Jego skutki wciąż silnie determinują teorię i praktykę sztuki współczesnej. Źródłowo wynika on z metod dada-surrealistycznych, afirmujących przypadek w tworzeniu artefaktów. Konceptualizm ostatecznie uwalnia sztukę od fetyszyzacji przedmiotu, gdyż *ready made* może być każdy przedmiot (dopóki mowa jest o twórczości, a nie instytucjonalizacji przestrzeni galeryjnej czy muzealnej), oraz od przesądów co do mediów i metod tworzenia. A sprowadzenie formy do *ready made* otworzyło pole sztuki jako krytycznego, kontekstowego dyskursu. Jeżeli więc materiał biologiczny uznamy za *ready made*, to dzieło bio artu trudno rozpatrywać w porządku autonomii sztuki. Sztuka traci autonomię wobec życia. Wszelki life art, czy będzie to bio art, czy body art i performance, kieruje poza siebie. Wszelka technologia (mechaniczna, cyfrowa, hard i soft), cała sfera przedmiotowa przestają być w centrum uwagi, która przenosi się na życie. A życie ma charakter dynamiczny, procesualny, czyli posługując się terminami stosowanymi w niniejszym artykule – performatywny.

Dla opisu sposobu rozumienia i interpretacji specyfiki artefaktów bio artu produktywne wydaje się usytuowanie tego rodzaju sztuki w ramach teorii ANT (aktora-sieci) Bruno Latoura. Zwłaszcza gdy zaczerpnijemy z niej jej postulat odrzucenia teoriocentryzmu na rzecz ujęcia etnometodologicznego.¹ Dotyczy ona empirii i codzienności (Harold Garfinkel), a ta jest dynamiczna i nieprzewidywalna (emergencja, afirmacja przypadku u Johna Cage’a). Bio art nigdy nie jest konstruktem czysto teoretycznym, gdyż odnosi się wprost do życia, nie zaś do abstrakcyjnej wiedzy, która w dodatku ma charakter dyskursywny, a więc dynamiczny (jest performatywna niejako z natury). Tymczasem, zgodnie z podstawowym paradygmatem metodologicznym historii sztuki, wszelkie interpretacje nie mogą odrywać się od przedmiotu – dzieła, co w tym przypadku oznacza

zarówno żywą materię, jak i pracownię-laboratorium wraz z obudowaniem instytucjonalnym. Bio art, będąc hybrydą interdyscyplinarną, konstruuje własne zaplecze metodologiczne, tworzy konglomerat (splot) metod artystyczno-badawczych, także na poziomie metametodologii. Nawiązując do tytułu pracy Latoura – jest to assembling metodologiczny albo metodologia assemblingowa, stosowana *per analogiam* do metod assemblażu *ready made* w sztuce (obiekt, instalacja) czy assemblingu (montażu) w sztuce mediów, gdzie *ready made* są sceny, ujęcia i zgromadzona ich baza. Zawsze jednak stosuje się te metody w celu otwarcia dzieła na innych (innych aktorów, pozostając przy nazewnictwie Latoura), dokonując tym samym redukcji pozycji twórcy do jednego z aktorów.

Stały performance dzieła bio artu powoduje, iż zawsze mamy do czynienia z siecią oddziaływań, z zachodzącymi non stop zmiennymi relacjami między aktorami. Szczególnie w bio arcie zwrotny charakter tej relacji jest widoczny, gdyż żywe organizmy są równoprawnymi aktorami, których oddziaływanie na nas i nasze otoczenie, a więc mające wymiar społeczny, jest często bardzo bezpośrednie. Z kolei odbiorca, co do zasady, z konieczności jest z nimi w nieustannej interakcji. Nie można więc takiego dzieła traktować jak reprezentacji, gdyż zakłada ona stały punkt odniesienia (choć i ją można ująć performatywnie²). Wydaje się jednak, iż sprawczość przyznana aktorom, a więc i przedmiotom *ready made* wraz z materiałem biologicznym, dokonuje się za cenę ich antropomorfizacji – co może prowadzić do naiwnej reprezentacji w interpretacjach. Jednak biorąc w nawias to hipotetyczne niebezpieczeństwo, wróćmy do Latoura, który dokonuje uspołecznienia aktorów sieci poprzez wskazanie na łączące ich, aczkolwiek zmienne, relacje. W tym wypadku słowem kluczem staje się kontekst. Co ciekawe, kontekst u Latoura jest rozumiany jako sytuacja tu i teraz. Taki sposób definiowania kontekstu odpowiada definicji kontekstu w sztuce kontekstualnej (*art as contextual art*), sformułowanej przez Jana Świdzińskiego w drugiej połowie lat siedemdziesiątych na gruncie późnej fazy recepcji sztuki konceptualnej.³ Posługuję się sformułowaniem Świdzińskiego ze względu na

jego klarowność, niemniej zwrot kontekstualny na gruncie sztuki w tym okresie był zjawiskiem powszechnym i ponaddyscyplinarnym. Definiowanie sztuki w sposób kontekstualny oznaczało odejście od poszukiwania jednej obowiązującej definicji na rzecz uznania zmiany, różnorodności i równoczesności występowania sposobów definiowania sztuki w rozmaitych etnosferach. Formuła sztuki jako sztuki kontekstualnej zaproponowana przez Świdzińskiego jest następująca: „Przedmiot »o« przyjmuje znaczenie »m« w czasie »t«, w miejscu »p«, w sytuacji »s«, w stosunku do osoby/osób »o« wtedy i tylko wtedy.” Podstawianie różnych zmiennych w zapisie oferowało rozwiązanie palącego wówczas, na przełomie epok modernizmu i postmodernizmu, *par excellence* modernistycznego problemu uniwersalizmu, wielkiej narracji. Zarazem tak sformułowana definicja sztuki pozostawiała problem wyjściowy na etapie uznania różnicy, gdzie rozmaite definicje sztuki pojawiają się i znikają w zależności od skierowania na nie naszej uwagi tu i teraz. Policentryzm nie usuwa jednak zasady centrum. Definicje pozostają w swoich etnosferach, zamknięte jak w monadach. Jednak grunt do dalszych zmian został przygotowany, gdyż w sposób nieuchronny kontekstualne definiowanie sztuki prowadzi do jej uspołecznienia. Można powiedzieć, iż socjologiczne staje się artystyczne; to, co społeczne, jest materiałem dla sztuki. Sztuka przestaje być rozumiana jako reprezentacja, a interpretacja oznacza propozycję praktyki społecznej. Świdziński wykonał ten krok ku praktyce w swojej kolejnej książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość* (1979), w której opisana i steoretyzowana praktyka funkcjonowania niezależnego obiegu artystycznego jest zarazem praktyką społeczną. Dziś w dziełach bio artu wracamy więc do odwróconej relacji artefakt – znaczenie, zakotwiczonej historycznie w sztuce konceptualnej, która – jak wspomniałem powyżej – zachowuje aktualność. Zwłaszcza gdy uświadomimy sobie powiązanie konceptualizmu i performance – historyczne, a zarazem źródłowe dla żywej współczesności.

Jednak ANT idzie dalej. W podsumowaniu sensu „splatania na nowo tego, co społeczne” Latour wskazuje wprost na polityczność ANT, polityczność *par excellence*, podkreślając zarazem in-

ność tak zdefiniowanej polityczności. Nie chodzi więc po prostu o uznanie inności i jej poznanie, produkcję i akumulację wiedzy, a więc na gruncie sztuki o uznanie i poznanie wielości definicji, tylko o pogłębienie relacji między nimi. Można powiedzieć, że takie relacje i tak mają miejsce. Jednak chodzi o to, iż dynamika powiązań w sieci aktorów nie jest sprawą decyzji indywidualnych. To zadanie strukturalne i owo uspołecznienie ma taki – strukturalny – charakter. Owo kontekstualne „tu i teraz” odnosi się wtedy do relacji, a nie do wyodrębnionych definicją bytów artystycznych czy społecznych, i ma charakter performatywny. Splot (assembling) – czy raczej splatanie jako proces ciągły, a jeszcze dokładniej: splatanie powtarne (reassembling), przy czym owo „re-” jest powtarzane wielokrotnie – zyskuje znamiona polityczne, zgodnie z zasadą, że to, co społeczne, jest polityczne. Nowość stawiania sprawy w ANT przez Latoura polega na usytuowaniu polityki nie w związku z jakkolwiek pojętą władzą (władza aktorów), tylko w relacji, gdzie celem działania politycznego jest tworzenie i wzmacnianie powiązań między aktorami sieci.⁴ Pytanie metafizyczne o definicję sztuki, np. co to jest bio art, zmieniamy na pytanie: co bio art czyni, czyli na pytanie o performance. Zadaniem ANT jest ustanowienie systemu otwartego i dynamicznego, bez zabobonów i indukcji. Uspołecznienie aktorów służy budowie wspólnoty bez podziałów. I bez hierarchii. Cel tak sformułowany można by nazwać utopijnym, tyle że ANT nie ma celu w rozumieniu jakkolwiek określonej teleologii, a jest performowanie, splatanie relacji tu i teraz.

W dwóch kolejnych akapitach opiszę wybrane aspekty dwóch stanowisk wypracowanych na gruncie współczesnej performatyki, które zarazem stanowią elementy proponowanej konstrukcji metodologicznej. Oba wybory źródeł pojęć konstrukcyjnych są dość oczywiste:

Erika Fischer-Lichte sformułowała koncepcję zwrotu performatywnego, wskazując, iż mamy do czynienia z historycznym przełomem. Bogaty stan badań *performance studies* dowodzi skuteczności performatyki w wyjaśnianiu zjawisk. Zarazem jednak wskazuje, iż następuje moment przesilenia, osiągnięcia masy krytycznej, gdy badania (w sensie ilościowym) zaczynają być pro-

wadzone z użyciem wspólnych kategorii, uspojujących metodologię, a więc i obraz świata, jaki się z nich wylania. Zgoda co do tego, iż funkcjonujemy we wspólnym polu badawczym, dowodzi, że nastąpił zwrot i będzie on trwał do wyczerpania możliwości twórczych, które ze sobą wniosła metodologia performatywna. Zanim napiszę o kluczowych dla tego tekstu kategoriach wyróżnionych przez Fischer-Lichte, zacytuję uwagę jednej z badaczek działających w polu performatyki, Ewy Domańskiej: „Najciekawszym jednak zjawiskiem jest wyraźny zwrot wielu przedstawicieli humanistyki ku sztuce jako alternatywnej wobec nauki formie przedstawiania, analizowania, rozumienia i zmieniania świata. Sztuka coraz częściej dla nieartystów staje się ważniejszym od nauki jako takiej sposobem osiągania, prezentowania i przekazywania wiedzy. Często też identyfikowani dotychczas z konkretnymi dyscyplinami humanistycznymi badacze zaczynają być afiliowani z instytucjami i centrami badawczymi zajmującymi się sztuką, architekturą czy też wzornictwem. Nie tylko przy tym zajmują się oni sztuką jako przedmiotem badań, ale często stają się artystami.”⁵ Tekst ten jest wczesnym przybliżeniem performatyki, jak na jej recepcję w Polsce. Wskazuje na pewien kluczowy aspekt performatyki, co znalazło potwierdzenie w jej rozwoju. Mianowicie tym, że wzrasta zainteresowanie metodami artystyczno-badawczymi po stronie artystów, nie tylko jednak metodami czerpiącymi z performatyki. Natomiast performatyka jest albo może być – i to właśnie postuluję w niniejszym artykule – jedną z głównych metodologii pracy i metamedologii refleksji teoretycznej. Zwłaszcza w odniesieniu do przykładu sztuki tu omawianej – bio artu. Dialektyka sztuki i nauki przynosi nowe interpretacje rzeczywistości, przyczynia się do samoświadomości po stronie wszystkich uczestników dyskursu – artystów, badaczy i odbiorców, często interaktywnie wymieniających się rolami. W przypadku bio artu dzieje się to niejako z natury rzeczy; naturalny jest też performance wszystkich aktorów. Performance jest szczególnie przydatny w sytuacji, gdy – za Latourem – w badaniach i twórczości koncentrujemy się na relacjach. Badacz relacji, naukowiec i artysta, jest w sytuacji performatywnej, musi być performerem, by badać performan-

ce swojego przedmiotu. Tu następuje wymiana ról. Ów łącznik w słowie „artystyczno-badawcze” odzwierciedla złożoność a zarazem dynamikę, performatyzację postępowania badawczego dostosowanego do natury przedmiotu badań. Domańska nie tylko wskazała na możliwości metody performatywnej w badaniach, polegającej na włączeniu badacza, uczestniczeniu w przedmiocie, miejscu relacji, jak by powiedział Latour. Ale ponadto twierdzi, że wyniki prowadzonych tą metodą badań wpływają na kształt rzeczywistości, co można założyć, skoro badacz sytuuje się nie tylko w owej rzeczywistości, lecz także w relacjach ją tworzących.⁶ W miejscu relacji dokonuje się swoista relacja zwrotna między rzeczywistością, przedmiotem badań a badaczem.

Reprezentacja – limes – obecność.

Performatywna struktura dzieła

bio artu

Charakteryzację zwrotu performatywnego można oprzeć na trzech kategoriach. Jak podkreśla Fischer-Lichte, performatyka jako paradygmat badawczy znajdzie zastosowanie na polu wszelkich nauk, nie tylko humanistyki. Wskazanie, iż performatyka ma cechy potencjalnie łączące, decyduje tu o jej przydatności, gdyż celem niniejszego artykułu jest poszukiwanie tego, co wspólne w metodologiach badawczych. Nie chodzi przy tym o zastępowanie metod specyficznych dla danej dyscypliny, tylko o znalezienie rozwiązania dla sytuacji, gdy mamy do czynienia z interdyscyplinarnością, tak jak w bio arcie. Ujęcia teoretyczne potencjalnie łączące będą wskazywane także w innych partiach tego artykułu. Trzy kategorie: reprezentacja – limes – obecność zostały wyodrębnione z tekstu Fischer-Lichte, a więc jest to odczytanie arbitralne, podyktowane potrzebami niniejszej konstrukcji (meta)metodologii badawczej. Zostały one zapisane jako ciąg wynikania, a nie lista (punkty), aby podkreślić ich relacjonalność. Za Iwoną Lorenc – przybliżającą estetykę relacjonalną Nicolasa Bourriauda – relacjonalność to rozważanie na poziomie meta, podczas gdy relacyjność to poziom przedmiotowy.⁷ Znaczenie dzieła tworzy wiele relacji, należy więc przyjąć

metodologię stosowną dla analizy dynamicznych wielokierunkowych relacji społecznych, nie przestając na subiektywizmie. Stosowane dotąd opisy relacji dzieło – znaczenie (jak wiązka, sieć) nie oddają charakteru tych relacji, gdyż zbyt je stabilizują, ustatyczniają (jakkolwiek zachowując wielość, kwantyfikację), a nie są performatywne, nie uwzględniają performatyzacji sztuki (dzieł tworzących zbiór „sztuka”). Za adekwatną metaforykę w opisie należałoby raczej uznać nieoznaczoność, a więc sięgnąć do fizyki, czy aporii, a więc sięgnąć do logiki filozoficznej.

Należy zmienić także sposób rozumienia samego dzieła. Za pomocą wyżej wyszczególnionych trzech kategorii połączonych „lineażem” relacji można opisać dzieło jako wydarzenie, a więc zjawisko performatywne, niezależnie od formalnego sposobu prezentacji, czy krócej: formy (choć wtedy niejako automatycznie, na mocy przyzwyczajenia myślowego pojawia się jej para – kategoria treści, lecz w tym akapicie rozważane jest dzieło, a nie znaczenie).

I tak:

– Reprezentacja jest tu rozumiana zwyczajowo – jako forma wizualna. Dalej jednak zawartość tradycyjnych pojęć musi zostać na nowo skonfigurowana. Zwrot performatywny oznacza, iż artysta projektuje strukturę otwartą (formę otwartą). Otwartość jest rozumiana jako interakcja z odbiorcą, zachodząca mniej lub bardziej spontanicznie, oraz dotyczy sztuki dziejącej się na żywo. Zbiór dzieł otwartych poszerzymy, dodając otwartość rozumianą jako relacjonalność, która jest realizowana poprzez wszelkiego typu instalacje czy obiekty zakładające włączenie odbiorcy w strukturę dzieła. Dzieła bio artu też należą do tego typu realizacji, ale w ich przypadku nie wyczerpuje to opisu charakteru relacji odbiorczej, gdyż – jak zaznaczyłem powyżej – jest to nie tylko relacja społeczna czy interpersonalna, lecz także relacja z innymi formami życia. Dalej w zbiór dzieł otwartych włączamy dokumentację, która w sztuce konceptualnej (postkonceptualnej) nabiera charakteru samodzielnego dzieła sztuki, a więc z jednej strony reprezentuje proces, a z drugiej – uruchamia proces kognitywny po stronie odbiorcy (świadomość/samoświadomość). Jednak

i to nie wyczerpuje opisu dzieła bio artu jako reprezentacji. Reprezentacja opisuje zachodzącą relację empatii między dziełem a odbiorcą (także odbiorcą społecznym, grupą). W epoce modernizmu bardzo rozpowszechnioną metaforą było zespolenie człowieka z maszyną. Jako reprezentacja służyła ona opisowi pracy i życia codziennego. Na tej zasadzie bio art jest zespolony z odbiorcą jako część świata, otoczenia, środowiska. Ostatecznie bio art reprezentuje życie. A ten sposób reprezentacji musi być performatywny.

– Liminalność w dziełach sztuki oznacza graniczność, formę radykalną. Powiedzmy od razu, przechodząc na język krytyki sztuki, że tylko takie dzieła znaczą punkty zwrotne, dokonują przełomu. Określenie to jest w tym tekście (i przez Fischer-Lichte) stosowane za badaniami rytualistów i teatrologów. Liminalność stanowi środkową z trzech faz: wyłączenia, limesu właśnie i włączenia (Arnold van Gennep, Victor Turner). Schemat ten dotyczy każdego rytuału, a także każdego performance, każdej sytuacji/struktury performatywnej. Schemat wyjścia – przejścia – wejścia jest pewną oczywistością w kontakcie z dziełem usytuowanym społecznie. To punkty łączące je ze strukturą społeczną. Natomiast faza limesu (przejścia, transformacji) ma charakter dynamiczny (performatywny) niezależnie od przebiegu. Dzieła bio artu możemy rozpatrywać jako formę wyłączonej z całości życia i przywracaną strukturze społecznej, uspołecznianą poprzez kontakt z odbiorcą (dodajmy, iż w bio arcie artysta jest w roli podwójnej: jest twórcą, ale i częścią tworzonej struktury). Im bardziej radykalne i nowatorskie jest dzieło (a przynajmniej gdy tak postrzega je odbiorca), tym mocniejszy efekt transformacyjny (katartyczny).

– Obecność to kategoria, która w dziełach sztuki może być rozumiana i realizowana na różne sposoby, zawsze jednak chodzi o sytuację, gdy przybiera ona charakter bezpośredni jako zaangażowanie kondycji fizycznej i/lub psychicznej (mentalnej, intelektualnej).

Rozpatrując te trzy kategorie jako relację, możemy niejako powielić zasadę funkcjonalną trójfazowego performance: reprezentacja – limes – obecność w dziełach bio artu. I tak: kontakt wizualny z dziełem, z formą i jej rozpoznanie to

reprezentacja, następnie pogłębienie tego kontaktu i radykalizacja to limes, a uspołecznienie to obecność, gdzie to, co indywidualne, staje się społeczne. Można więc powiedzieć, iż dzieło bio artu jest performatywne z natury rzeczy i jest bezpośrednim – radykalnym – przedstawieniem rzeczywistości.

Jeden i trzy performance.

Tworzenie znaczeń w dziełach performatywnych

Proponowana metoda analizy dzieł bio artu opiera się na wyodrębnieniu trzech performance. Dodajmy, iż charakteryzować tak można każde dzieło, gdyż w kategoriach Latoura jest ono aktorem i funkcjonuje w relacjach z innymi aktorami oraz w kontekście – szerszym bądź węższym – społecznym i kulturowym.

Poniższe kategorie zostały wyodrębnione przez Jona McKenziego w książce *Performuj albo...*⁸ McKenzie analizuje za ich pomocą wydarzenie o znaczeniu kulturowym, a więc swojego rodzaju performance społeczny, jakim była katastrofa promu kosmicznego Challenger. Dodajmy, iż na gruncie polskim Dariusz Kosiński w podobnie skonstruowanych ramach performance społecznego analizuje lokalne wydarzenie o znaczeniu kulturowym, którym stała się katastrofa samolotu rządowego w Smoleńsku. Jego analiza obejmuje pierwszy rok funkcjonowania tego zdarzenia w odbiorze społecznym, a więc zanim zostało ono wykorzystane jako narzędzie polityczne i propagandowe przez Jarosława Kaczyńskiego, czyli przez tylko jedną stronę społeczną, gdyż wtedy miało wydźwięk ogólnospołeczny.⁹ Przywołuję analizy Kosińskiego, aby pokazać dużą uniwersalność i elastyczność modelowej analizy zjawisk performatywnych, zaproponowanej przez McKenziego.

Trzy performance jako składowe konstytuujące metamodel zjawiska performatywnego, a więc także dzieła – stąd ich użyteczność w dyskursie sztuki – omawiam w kolejności za McKenzie. Są to zarazem trzy kroki w analizie znaczenia danego zjawiska (dzieła). Służą jego wyjaśnieniu, zrozumieniu i interpretacji, a więc

zgromadzeniu wiedzy i jej dystrybucji (to machiny wykładawcze, jak powiada McKenzie).

– Performance organizacyjny – dotyczy zwiększania efektywności (wydajności, skuteczności), a taki efekt pozwala osiągnąć odpowiednio wysoka dynamika, czyli performance, w tym rozumieniu na poziomie strukturalnym, a więc wewnętrznej budowy dzieła, projektu. Osiągane wyniki podlegają ocenie, a więc interpretacji. Gdy pod uwagę weźmiemy instytucje, to ocena dotyczy nie tyle samych instytucji, ile metod ich działania.

– Performance kulturowy – kultura (dyskurs kulturowy) jest w tym rozumieniu traktowana jako *ready made* (zachowanie zachowania według Richarda Schechnera), a więc jest środkiem do wykorzystania, powtórnego użycia w procesie tworzenia znaczeń. Z drugiej strony sam sposób użycia środków jest liminalny, a więc nowy bądź katartyczny, stąd np. traumatyzacja w performance i zwrotnie – empatyzacja odbiorców. Ale performance jako performance kulturowy, czyli wprowadzony w dyskurs i uspołeczniiony, sam staje się *ready made*, praktycznym punktem odniesienia, środkiem (gdy zostaje zachowany w reaktualizującym go powtórzeniu). – Performance techniczny – rozumiany jest jako całość czynników, sił sprawczych, aktorów nadających dynamikę, a więc performatywny charakter zjawiskom, dziełom. To poziom bardziej instytucjonalny niż przedmiotowy. Instytucja jest punktem odniesienia, punktem triangulacyjnym. I o tyle też instytucją jest sztuka i nauka.

Wszystkie trzy składowe budują ontologię performance, a więc opisują pewien byt o takim właśnie – performatywnym – charakterze. A więc, za Martinem Heideggerem, opisują raczej bycie-w-świecie niż byt, jakkolwiek rozumiany. Takiego rodzaju bytem - performatywnym i społecznym - jest sztuka i nauka. To postawa polityczna, a więc właśnie bycie-w-świecie, artysty/naukowca realizującego projekt w świecie sztuki/nauki. W niej, poprzez nią kształtuje się inną paradygmatyczną: wiedza – władza (Michel Foucault). Sam McKenzie widzi sprawę w węższej perspektywie: jako władzę korporacji w globalnym świecie (tzw. GAFA – Google, Amazon, Facebook i Apple, kapitalizm państwowy).

Zaletą ujęcia McKenziego jest to, że wykracza ono nie tylko poza sztukę i naukę, lecz także poza kulturę, i dotyczy wielu rozmaitych aktorów, w tym aktorów instytucjonalnych. McKenzie oferuje chyba najszersze rozumienie performatyki. Obejmuje zarazem ogół rzeczywistości, jak i poszczególne jej składniki jako strukturalną całość, gdzie owe składniki są powiązane systemowo (są w relacji), tak iż zmiana jednego z nich pociąga za sobą zmianę całej struktury, jak w definicji struktury Claude’a Lévi-Straussa, co pozwala wrócić w tych rozważaniach na grunt humanistyki.

*

Badania interpretacyjne stają się funkcjonalnym paradygmatem badawczym w wielu naukach, zwłaszcza tam, gdzie opracowanie wyników zmierzają do ustanowienia nowego znaczenia. Tworzenie znaczeń (*making meaning*) to zarazem główne założenie i istota conceptualnego odwrócenia tradycyjnej hierarchii wartościowania w sztuce (artefakt/znaczenie). Zwrot conceptualny jest kompatybilny wobec zwrotu performatywnego. A zważywszy, iż cała sztuka współczesna ma charakter postconceptualny, a więc powstaje w oparciu o wyżej wyszczególnione zasady bazowe, to dzieła – niezależnie od przyjętego w nich strukturalnego, medialnego i formalno-artystycznego rozwiązania – będą funkcjonować w polu dyskursu, a więc jako znaczenia podlegające rozumieniu i interpretacji. Od nich też zależy miejsce w hierarchii wartości, a nie od formy prezentacji znaczeń. Przy czym, trochę wbrew naszym przyzwyczajeniom, owo tworzenie znaczeń ma miejsce nie tylko po stronie odbiorcy, lecz także twórcy, a więc tradycyjny podział ról również podlega rewizji w myśl założeń performatyki i staje się dynamicznym procesem wymiany.

Poniżej przedstawiony zestaw aspektów metodologicznych cechujących metody interpretacyjne i pozytywistyczne ma charakter roboczy i zapewne może być uzupełniany. Został on zaproponowany na potrzeby prac z dziełami bio artu, który ze względu na swoją specyfikę ma bliskie afiliacje z nauką. Prezentacja została przygotowana w układzie binarnym, jednakże powinna być odczytywana jak schemat dialektyczny. Meto-

dy interpretacyjne i pozytywistyczne uzupełniają się, tworząc rezultat przekraczający ich horyzonty metodologiczne na poziomie meta pewnego obrazu świata, nowej posthumanistyki. Określenie „pozytywistyczna” (scjentyzm) odnosi się oczywiście do nauki obiektywizującej zjawiska metodą weryfikacji/falsyfikacji, ustalania relacji przyczyna – skutek. Potrzeba jednak ustalenia tego, co fakty czynią, ich performance. O ile więc artyści i naukowcy mają swoje metody pracy, o tyle metodologia jest rodzajem „filozofii,” zwrótnie wpływającej na proces wykonawczy. Słowo „filozofia” zostało ujęte w cudzysłów, gdyż założeniem jest właśnie brak teorii, założeń wstępnych, indukcji. Zestawienie odpowiada zasadniczo porównaniu metod jakościowej i ilościowej. Te jednak są już ugruntowane na polach badawczych innych dziedzin. Taki transfer metodologiczny, przeszczepianie do innych dziedzin, jest możliwe po poczynieniu licznych zastrzeżeń i odnośników, co jest, oczywiście, rozsądne, niemniej potrzebne są także pewne ryzyko i niepewność nowego, nieznanego. Również na poziomie czysto słownikowym budowa systemu metodologicznego na gruncie sztuki wymaga kompleksowego, a więc także językowego, opracowania metodologii artystyczno-badawczej i podejścia do tworzenia dzieła sztuki jako projektu badawczego. Porównywane kategorie zostały wyodrębnione na podstawie metod badawczych nie tylko sztuki, lecz tak różnych dziedzin, jak socjologia, pedagogika, psychologia czy marketing. Dyskurs, narracja, partycypacja, interakcja – to kluczowe pojęcia, które mogą zostać sprowadzone do jednego: performatywności. Interpretacja (hermeneutyka) pozwala więc zobaczyć zjawiska w procesie, jak dynamikę relacji między aktorami, a więc zindywidualizować zjawisko, uwzględnić punkt widzenia jednostki. Artysta i naukowiec (istotny jest spójnik „i” a więc pewna hybryda) obserwuje siebie i swój przedmiot, interpretuje siebie i świat. Na gruncie sztuki to dość oczywiste założenie, jednak nieadekwatne na gruncie nauki. Gdy jednak zobaczymy w tych postawach sprzężenie dialektyczne, to dostrzeżemy właśnie relacje i zależności. Jako pierwsza kategoria metodologii interpretacyjnej został wymieniony opis. Nie tylko dlatego, że w sztuce postkonceptualnej i medialnej dokumentacja zy-

skała samodzielność artystyczną oraz że została odrzucona metafora (bądź zepchnięta na dalszy plan, nie poznawczy, tylko komunikacyjny, prezentacyjny), lecz także dlatego, że opis w historii sztuki stanowi podstawową metodę badawczą (Erwin Panofski, Jan Białostocki). Białostocki rozwinął metodę opisu ku metodzie interpretacji – z jednej strony proponował dołożenie do trzech poziomów badania Panofskiego (opisu preikonograficznego, ikonograficznego, ikonologicznego) czwartego – kontekstowego, czyli społecznego (uspołeczniającego), a z drugiej strony bardzo przestrzegał przed „przeciąganiem” interpretacji, która odrywa się od przedmiotu badania, na co lekarstwem jest mocniejsze osadzenie w kontekście.¹⁰ Oba stanowiska metodologiczne dotyczą obrazu, jednak to Białostocki rozumiał, że sztuka ma więcej aktorów, wracając do słownika Latoura. Opis odsłania strukturę, ukazuje wewnętrzną budowę, identyfikuje środki artystyczne. Ostatnia wymieniona kategoria prowadzi nas poza przedmiot, poza dzieło, ku jego funkcjonowaniu w relacjach społecznych, tu i teraz. Jednak przy performatywnym ujęciu oznacza to także zmienność w czasie i przestrzeni, zmienność relacji (Heidegger), także tych paradygmatycznych (wzorcowych, uniwersalnych) – znaczenie zmienia się w zależności od kontekstu.

Porównanie wybranych aspektów metodologicznych.

Metodologia interpretacyjna	Metodologia pozytywistyczna
- opis	- odkrywanie praw
- indywidualizm	- uogólnienie
- subiektywizm	- obiektywizm
- kształtowana	- ustandaryzowana
- szczegół	- skala makro
- performance	- unieruchomienie
- kontekstualizm	- uniwersalizm

Wnioski

Badania interpretacyjne są nakierowane na konkretny przedmiot, a mniej na teorię. Ponieważ jednak w niniejszym artykule nie są rozważane konkretne przykłady, lecz propozycja konstrukcji metodologicznej, można powiedzieć, że bio art

jest metaforą liminalnego performance, napędzającego narrację kontekstową (a więc społeczną i polityczną), czy inaczej tworzenie znaczeń, a zarazem modelem badań interpretacyjnych osadzających przedmiot w kontekście. Dzieła sztuki są z natury zindywidualizowane, a w bio artcie dodatkowo z natury zdynamizowane. Są także liminalne wobec instytucji sztuki i sztuki jako instytucji oraz życia w antropocenie – rzucają wyzwanie, a to początek performance i performatyki jako dyscypliny. I właśnie natura tego typu dzieł stwarza potrzebę budowania metod ich interpretacji pozwalających na podniesienie tych wysiłków na poziom meta, tym samym dokonanie ich kontekstualizacji, uczynienie z nich wzorca funkcjonowania społecznego sztuki.

Aby skutecznie badać dzieła powstające na styku sztuki i nauki, konieczna jest konstrukcja metametodologiczna będąca konglomeratem metodologii dyscyplinarnych. Już sama rozległość, inkluzywność takiego zamierzenia wskazuje na społeczny (uspołeczniony), a więc i polityczny wymiar znaczeń tworzonych w takich dziełach (projektach). Wszelka interpretacja (narracja) wykracza daleko poza ramy dyskursu dyscyplinarnego. Pociąga to za sobą ryzyko nadmiernego rozbudowania interpretacji i ułatwia postawienie zarzutu oderwania od bazy faktograficznej. Wszak łączymy światy od siebie odległe, które zwykle funkcjonują odrębnie i nawet w układzie klasyfikacji nauk i administracji akademickiej są instytucjonalnie rozdzielone. Hasło interdyscyplinarności, obficie występujące w oficjalnych dokumentach, znajduje słabe odzwierciedlenie w praktyce, która raczej ustatycznia, niż performatyzuje poczynania aktorów. Wydaje się jednak, iż warto podejmować próby konstruowania interdyscyplinarnych konglomeratów metodologicznych, gdyż tak można wynaleźć świat na nowo, tak jak w rewolucji paradygmatycznej Thomasa Kuhna. W paradygmacie artystyczno-badawczym nie chodzi o zamianę ról, a o dialektyczną syntezę. Przełamywać konwencje, radykalizować, liminalizować – inaczej nie da się dokonać przełomu w sztuce i nauce, a może i funkcjonować we współczesnym świecie. Tak jak menadżer z ilustracji interpretowanej na początku książki McKenziego, tak też artysta czy naukowiec może zostać zdjęty ze

sceny, albo inaczej: jego sytuacja zawodowa i społeczna jest zależna od jego performance w fazie liminalnej – *per analogiam* do sytuacji w rytuale, gdzie nawet zagrożenie śmiercią jest całkiem realne. Choć artystom i naukowcom raczej grozi to, iż znajdą się poza globalnym performance tworzenia znaczeń. McKenzie mówi nawet o liminautyczności, a więc kierowaniu się na to, co skrajne, pozanormatywne, gdyż to właśnie jest kluczem otwierającym nowe możliwości, włączającym w nowe sytuacje. Performatyka oznacza więc stan permanentnej liminalności. Tak jak w rytuałach na różnych etapach życia indywidualnego i społecznego, tak też w karierze artysty i naukowca następuje ciągły powrót do fazy liminalnej. Nie chodzi tu o sztuczne i steatralizowane rytuały obowiązujące w obyczajowości uczelnianej, tylko o zamknięcia i otwarcia kolejnych projektów, studiów realizacji, publikacje, konferencje. Sztuka o komponentach biologicznych dobrze pokazuje dialektykę performance – ciągłości i zmiany. Jest więc wzorcem metametodologicznym budowania interpretacji zmiennych wyników w stanach granicznych, liminalnych właśnie.

Przypisy

¹ Krzysztof Abriszewski, *Splatając na nowo ANT*. Wstęp do „Splatając na nowo to, co społeczne,” w Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp Krzysztof Abriszewski, tłum. Andrzej Derra i Krzysztof Abriszewski (Kraków: Universitas, 2010).

² Anna Krajewska, „Performatywność reprezentacji,” *Przestrzenie Teorii* 28. Poznań, Adam Mickiewicz University Press, (2017): 7–18.

³ *Art as Contextual Art*, ed. Jean Sellem (Lund: Galerie S. Petri, Archive of Experimental Art, 1976); *Sztuka jako sztuka kontekstualna* (Warszawa: Galeria Remont, 1977).

⁴ Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp K. Abriszewski, tłum. Andrzej Derra i Krzysztof Arbiszewski (Kraków: Universitas, 2010), 375–81.

⁵ Ewa Domańska, „»Zwrot performatywny« we współczesnej humanistyce,” *Teksty Drugie* nr 5 (2007): 48–61.

⁶ Ibidem, 60–61.

⁷ Iwona Lorenc, „Relacyjny Model Estetyki Nicolasa Bourriaud,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 19 (2018): 161–167.

⁸ Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. Tomasz Kubikowski (Kraków: Universitas, 2011), 6–15 i 177–195.

⁹ Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy* (Warszawa, Kraków: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Znak, 2013).

¹⁰ Jan Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych* (Wrocław: Ossolineum, 1980), 108–112.

Bibliografia

Art as Contextual Art. Ed. Jean Sellem. Lund: Galerie S. Petri, Archive of Experimental Art, 1976.

Białostocki, Jan. *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław: Ossolineum, 1980.

Domańska, Ewa. „»Zwrot performatywny« we współczesnej humanistyce.” *Teksty Drugie* nr 5 (2007): 48–61.

Kosiński, Dariusz. *Teatra polskie. Rok katastrofy*. Warszawa, Kraków: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Znak, 2013.

Krajewska, Anna. „Performatywność reprezentacji.” *Przestrzenie Teorii* 28. Poznań, Adam Mickiewicz University Press, (2017): 7–18.

Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Wstęp Krzysztof Abriszewski. Tłum. Andrzej Derra i Krzysztof Arbiszewski. Kraków: Universitas, 2010).

Lorenc, Iwona. „Relacyjny Model Estetyki Nicolasa Bourriaud.” *Sztuka i Dokumentacja* nr 19 (2018): 161–167.

McKenzie, Jon. *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas, 2011.

Świdziński, Jan. *Sztuka jako sztuka kontekstualna*. Warszawa: Galeria Remont, 1977.

Paula MILCZARCZYK

Uniwersytet Gdański, Wydział Nauk Społecznych, Instytut Filozofii,
Socjologii i Dziennikarstwa

SZTUKOCENTRYZM W ROZWAŻANIACH NAD ESTETYCZNYM DOŚWIADCZENIEM NATURY*

I

Wszelka sztuka jest naśladowaniem natury
Seneka Młodszy

Sztukocentrycznie zorientowana „hermeneutyka codzienności” – metoda czytania fragmentów świata zastanego (lub świata jako całości) poprzez kategorie artystyczne – jest zakorzeniona głęboko zarówno w tradycji filozoficznej, jak i literackiej czy teologicznej. Stanowiska dopuszczające interpretację świata jako tworu *quasi*-artystycznego (nie posiadano wówczas jeszcze jednoznacznie sformułowanej kategorii *dzieła sztuki*), a więc tworu świadomie i celowo uformowanego według zasady ładu (a nawet piękna), pojawiają się już w starożytności. Zaczyna wtedy kielkować przede wszystkim myśl zorientowana pankalistycznie – przedstawiciele tego nurtu dowodzą, iż piękno jest uniwersalną cechą wszelkiego bytu, a więc całej rzeczywistości. To z kolei prowokowało dalsze pytania o przyczyny zjawiska piękna: bezpośrednio (stwórca świata) oraz pośrednio (zasada budowy, którą posługiwał się stwórczyni powołując do istnienia rzeczywistość). Wy tłumaczeniem stało się odwołanie do koncepcji Boga jako artysty (*Deus Artifex*) lub spersonifikowanej natury

jako „mistrzyni sztuki” – oba ujęcia interpretują świat jako wyjątkowy twór, który określić można, sięgając języka awangardy, jako szczególnego rodzaju „gotowe dzieło sztuki” (*ready-made art*).

Ten swoisty panartyzm – w postaci umiarkowanej – kielkuje już w myśli starożytnych filozofów, rozwija się w chrześcijańskiej teologii stworzenia, swoją pełnię zaś osiąga w nowożytności, szczególnie w romantyzmie. „Bóg pojmowany był na podobieństwo artysty, a świat – jako przedmiot przeznaczony do kontemplacji. Dla starożytnych filozofów greckich dzieło sztuki było jak przyroda, bo ją naśladowało, tymczasem dla myślicieli chrześcijańskich przyroda była dziełem sztuki, objawiając artystyczny rozum tego, kto ją stworzył” – zauważa Radosław Chałupniak.¹ Co-fajac się w czasie, załączki tego ujęcia odnajdujemy już w filozofii Platona. Sugerował on, że doskonała siła twórcza w postaci boskiego budowniczego – Demiurga kreuje rzeczywistość materialną, odwołując się przy tym do wzorca, jaki stanowi świat doskonałych idei. Przedstawiciele nurtu stoickiego z kolei wypracowują koncepcję tzw. pankalii (gr. *pánkalos*), która – pokrewna występującemu w późniejszych czasach panestetyzmowi i stosowana względem świata zastanego – oznaczała „piękno wszelkiej rzeczy” („piękno powszechne”).

Propozycja estetyczna stoików odwoływała się przy tym do koncepcji natury jako „najwyższej artystki,” „mistrzyni sztuki” (tak określał ją np. Cyceon), która tworzy Wszechświat na wzór absolutnego arcydzieła. Z analogiczną propozycją wychodził stoik Marek Aureliusz w swoich *Rozmyślaniach*, kiedy stwierdzał, że świat stanowi wielki spektakl, którego reżyserem jest Bóg-Artysta. Podobne wytłumaczenie dla piękna świata zastanęgo znajdował Seneka Młodszy – autor słynnej sentencji „wszelka sztuka jest naśladowaniem natury” (*omnis ars naturae imitatio est*) oraz filozof, którego rozważania wpłynęły znacząco na myśl chrześcijańską. U schyłku starożytności idea pankalii zostaje przeformułowana i wchłonięta właśnie w obszar rozważań wczesnochrześcijańskich, stanowiąc od tej pory (w osłabionej postaci) niezbywalny element teologii stworzenia. W tym kontekście warto wspomnieć fragment pisma jednego z Ojców Kościoła, Bazylego Wielkiego, który głosił w duchu koncepcji *Deus Artifex*, iż Bóg-Rzeźbiarz tworzy świat „piękny w swojej celowości”: „Chodzimy po świecie, jak gdybyśmy zwiedzali warsztat, w którym boski rzeźbiarz wystawia swe cudowne dzieła” – pisał święty.² Filozofowie zgromadzeni wokół szkoły katedralnej w Chartres posługiwać się będą podobną metaforą, przyrównując Boga do Boskiego Architekta, który nie tylko stworzył (*creatio*), lecz również ozdobił (*exornatio*) świat. Dla Świętego Augustyna natomiast świat jest „najpiękniejszym poematem,” sztuka zaś ma za zadanie odkrywać ślady (*vestigia*) piękna w samej rzeczywistości, w naturze.³ Podobnego rodzaju propozycje myślowe odnajdujemy również w twórczości literackiej oraz rozważaniach artystów: „Sztuka jest dzieckiem natury i wnuczką Boga” – stwierdzał Dante, podczas gdy Leonardo da Vinci artystę określał mianem „kuzyna Boga”.

Filozoficzne rozważania nad „artystyczną” formą świata zastanęgo zostają zintensyfikowane w okresie nowożytności. Przedmiotem zainteresowania czyni się tu przede wszystkim relację między pięknem natury a dziełem sztuki w ramach refleksji nad mimetycznym modelem twórczości artystycznej. W tym czasie jednym z fundamentalnych zagadnień staje się bowiem pytanie o wektor kierunku zależności: czy dzieło

sztuki jest piękne, bo przedstawia piękną naturę (ujęcie tradycyjne), czy odwrotnie (piękno natury nie istnieje samo w sobie, nabiera tej własności dopiero poprzez uczestnictwo w dziele sztuki)? Rozwijany w dziewiętnastym wieku nurt filozoficzny – idealizm niemiecki – odwraca kierunki i zrywa z tradycyjnym ujęciem, otwierając tym samym nową drogę w estetyce, gdzie to sztuka staje się „wzorem” dla natury. Według idealistów piękno przyrody jest co najmniej niedoskonałe, swoją pełnię osiąga dopiero „jako produkt ducha” w postaci artystycznej prezentacji. „(...) piękno artystyczne stoi wyżej niż przyroda. Piękno sztuki jest bowiem pięknem z ducha zrodzonym i w duchu odradzającym, i o tyle, o ile duch i twory ducha stoją wyżej od przyrody i jej zjawisk, o tyle też piękno artystyczne wyższe jest od piękna przyrody” – głosi w tym czasie Georg W. F. Hegel.⁴ Dziewiętnastowieczne rozważania estetyczne poświęcone relacji między naturą i twórczością artystyczną (odtworzoną wyglądy natury) stają tym samym pod znakiem wilde’owskiego paradoksu rzeczywistości „naśladowanej” sztukę.⁵

Zmiana optyki – po tej przewrotnej poznawczo propozycji – następuje w początkach kolejnego wieku, kiedy do głosu dochodzi nurt tzw. filozofii krytycznej. Już samą skłonność do ujmowania przyrody w formie przedmiotu estetycznego (w estetycznym przeżyciu) Theodor W. Adorno interpretuje jako przejaw chęci jej opanowania. Przedłużeniem tej myśli jest twierdzenie, że artystyczna prezentacja natury w dziele sztuki (na przykład przedstawienie krajobrazu naturalnego w formie pejzażu malarskiego) jest formą przemocy: „pojęcie piękna naturalnego dotyka rany i niewiele brakuje, by myślarz o tej ranie myśleć zarazem o przemocy, jaką dzieło sztuki, czysty artefakt, wywiera na to, co spontaniczne i naturalne” – stwierdza reprezentant tzw. szkoły frankfurckiej.⁶ Narzędziem, dzięki któremu człowiek podporządkowuje sobie przyrodę jest – według Adorna – przede wszystkim wzrok: wrokokocentrycznie zorientowana kultura Zachodu ujarzmią żywą naturę, sprowadzając ją do postaci martwego, nieruchomego obrazu.

II

Nie tylko niemym, całkowicie martwym obrazem była dla nich przyroda (...), puste rusztowanie form, którego równie pusty obraz ma być przeniesiony na płótno albo wyciosany w kamieniu.

Friedrich W. J. Schelling,
O stosunku sztuk plastycznych do przyrody

W ostatnich dekadach dyskursy estetyczne podążały w wielu różnych kierunkach, zarówno ze względu na obieraną metodologię, jak również szeroki wachlarz przedmiotów zainteresowania. W kontekście tego wielopoziomowego zróżnicowania największą rolę odegrały, jak się wydaje, propozycje z zakresu tzw. estetyki codzienności (*everyday aesthetics*).⁷ Przekraczając obowiązujące dotąd kategorie wyznaczane przez przedmioty artystyczne (włączając jednocześnie w pole swych zainteresowań wszelkiego rodzaju przejawy tego, co codzienne), współczesna estetyka wkroczyła na zupełnie nowy poziom. Konsekwencją tej zmiany było objęcie zasięgiem estetycznego zainteresowania takich zjawisk, jak: ciało (soma-estetyka); szeroko rozumiane wytwory kultury (gastronomia, polityka, *design*); nowe technologie w estetyce stosowanej (*applied aesthetics*); a także natura – rozumiana i ujmowana w analizach na całkowicie nowy sposób w estetyce środowiskowej (*environmental aesthetics*).⁸ Dominujący we współczesnych dyskursach postulat odwrotu od ujęć sztukocentrycznych (przyjmujących za modelowy przykład przedmiotu estetycznego – przedmioty artystyczne, a doświadczenia estetycznego – doświadczenie sztuki) sprawił, że przedmiotem analiz stały się zjawiska z pogranicza tego, co codzienne, potoczne, a nawet banalne.

Antysztukocentryczne orientacje zrywają jednocześnie z utrwalonymi w estetyce od czasów Kanta kategoriami, takimi jak bezinteresowność i dystans, a także radykalną dychotomią podmiot-przedmiot w analizie fenomenu doświadczenia. W centrum rozważań umieszczone zostaje doświadczenie, które – ujęte szeroko – przekracza podziały podmiotowo-przedmiotowe, ma charakter zaangażowany i multisensoryczny. Koncepcje te, inspirowane szerokim rozumieniem tej kategorii w estetycznym programie Johna Deweya, pojmują ów akt jako jednolitą, integralną całość, posiadającą początek, rozwinięcie i cel.

Według tego holistycznego ujęcia doświadczenie spaja to, co zmysłowe z emocją i intelektem sprawiając, że podmiot jest aktywny – doznaje, ale i czynnie uczestniczy w tym, co doświadczane, a więc współkształtuje przedmiot aktu.⁹ W kwestii dominujących obecnie nurtów oraz ich założeń metodologicznych należy również podkreślić zauważalny powrót do źródłowych, osiemnastowiecznych, baumgartenowskich korzeni estetyki, rozumianej jako teoria postrzegania zmysłowego. Rehabilitacja estetycznego wymiaru potocznego doświadczenia wiąże się tu bowiem z podkreśleniem roli, jaką w przeżyciu odgrywiają zmysły (również te, które są określane jako tzw. zmysły niższe względem wzroku, a więc dotyk, węch i smak). W tym kontekście znamieny okazuje się również zwrot ku nowemu, szerokiemu pojmowaniu natury, która (rozumiana całościowo) rozpatrywana jest w ramach sieci zależności i powiązań między bytami – jako organiczna całość, środowisko.¹⁰

Zauważalny we współczesnej estetyce zwrot ku pozaartystycznym rejonom rzeczywistości uzasadnia, dlaczego rozważania na temat natury i sposobów jej doświadczania wróciły do dyskursu estetycznego w ostatnim czasie z nasiloną mocą. Wydaje się przy tym, iż refleksja nad estetycznym wymiarem natury rozumianej całościowo (jako rodzaj środowiska) zajmuje szczególne miejsce w filozoficznej refleksji nad codziennością. Zwrot, którego załączków upatrywać należy już w adornowskim postulacie powrotu do natury niezapośredniczonej w artystycznej prezentacji, określić można bowiem mianem estetyki poszerzonej, która wykracza poza wąskie, sztukocentryczne ujęcia sprowadzające rozważania nad tym, co estetyczne do filozofii sztuki. Jak zwraca uwagę Arnold Berleant, jeden z głównych przedstawicieli tego „środowiskowego” zwrotu, postępujące poszerzenie obszaru zainteresowań estetycznych z jednoczesnym oddalaniem od konwencjonalnych obszarów sztuki rozpoczęło się wraz ze skierowaniem się ku środowisku.¹¹ Rozpoznanie bowiem środowiska jako kategorii filozoficznej niosło za sobą szereg implikacji w ramach ogółu dociekań estetycznych. Zerwanie z wąskim, sztukocentrycznym pojmowaniem przedmiotu estetycznego, zwrócenie ku rozumianej całościowo

wo sytuacji estetycznej (podmiot-przedmiot-doświadczenie) zapoczątkowało proces postępującego poszerzenia perspektywy współczesnej estetyki.¹² Tym samym, według Berleanta, radykalnie dualistyczne propozycje zachodniej filozofii ujawniły swoje nieprzystosowanie względem dokonujących się na gruncie estetyki środowiska ustaleń – jako niewystarczające prowokowały do wypracowania nowych poglądów na temat estetyki. Tym samym w ramach nowych rozstrzygnięć swoistej „rewizji estetycznej” poddany został przede wszystkim dotychczasowy surowy podział na to, co w doświadczeniu podmiotowe/przedmiotowe oraz zmysłowe/rozumowe, a także estetyczne w przeżyciu dzieła sztuki i pozaestetyczne w doświadczeniu tego, co codzienne, potoczne i zastane (pozaartystyczne). Wskazano przy tym również na niemożność rozdzielenia tego, co estetyczne od tego, co moralne, a więc na wszechobecność i uniwersalność kategorii estetycznych.

Nurt estetyki środowiskowej stanowi jednocześnie jedną z pierwszych programowo sformułowanych propozycji w ramach rozważań nad pozaartystycznymi rejonami rzeczywistości. Program ten koncentrował się przede wszystkim wokół dwóch postulatów. Po pierwsze, postulowano zwrot ku naturze samej w sobie, tak aby była ona pojmowana jako przedmiot estetyczny o charakterze swoistym (perspektywa anty-sztukocentryczna). Po drugie zaś, wskazywano na potrzebę przeformułowania samego modelu przeżycia estetycznego: z kantowskiego dystansu i bezinteresowności na aktywne i bezpośrednie zaangażowanie (berleantowskie *engagement*). Konsekwencją tych założeń było zerwanie z typowym – jak się wydaje – modelem doświadczania natury, uwikłanego w schematy wyznaczane przez sztukę (na przykład malarstwo pejzażowe) czy teksty kultury (fotografie, pocztówki, reklamę).¹³ Forma zdystansowanego oglądu, kontemplacji oddalonych (i tym samym oddzielonych od podmiotu) „fragmentów” przyrody, ujętych w formie zatrzymanych na poziomie wizualnym widoków (migawek), została zastąpiona multisensorycznym, angażującym podmiot wielopoziomowo, doświadczeniem. Konsekwencją tego antywzrokocentrycznego ujęcia było zwrócenie się ku holistycznie pojmowanemu doświadcze-

niu. A więc podkreślenie zaangażowania w przeżycie wszystkich, również tych deprecjonowanych jako „niższe,” zmysłów: słuchu, węchu czy dotyku.¹⁴ Zatem również te rodzaje aktywności (związane z kontaktem z naturą), które nie były dotąd analizowane w kontekście doświadczenia estetycznego, odzyskały swój estetyczny wymiar. Wśród tego rodzaju czynności Berleant wymienia między innymi: spacerowanie po lesie, brodzenie w strumieniu, piesze wędrówki czy żeglowanie, które ze względu na swój aktywny (w kontakcie z naturą) charakter „rozpoznane zostały jako okazje dla pojawienia się przyjemności o charakterze estetycznym.”¹⁵ Jednym z najbardziej charakterystycznych przejawów zwrotu w rozwijanych obecnie dyskursach jest bowiem przeniesienie punktu ciężkości z biernej kontemplacji estetycznej o charakterze receptywnym na aktywne zaangażowanie, swoiste zanurzenie się w środowisku, rozpuszczanie w doświadczeniu.

III

Z winy malarskich kiczów ucierpiał same zachody słońca.

Theodor W. Adorno, Teoria estetyczna

Próby odparcia krytyki takiego modelu doświadczenia natury, które uwikłane byłoby w schematy artystyczne, podejmuje się m.in. filozof z kręgu estetyki codzienności – Thomas Leddy.¹⁶ Zarzuca on badaczom, którzy odrzucają sztukę jako punkt odniesienia w doświadczeniu pozaartystycznym (w tym również doświadczeniu natury), iż popełniają fundamentalny błąd metodologiczny odnosząc się głównie do przestarzałych dziewiętnastowiecznych modeli sztuki.¹⁷ Leddy zwraca uwagę na to, że o ile odniesienie do takich kategorii artystycznych, jak tradycyjny pejzaż malarski może prowadzić do swego rodzaju redukcji i wypaczenia doświadczenia (zamykanie natury w „ramach”), o tyle odwołanie do nowych modeli sztuki, jak na przykład tzw. sztuka ziemi, niuansuje formę przeżycia.¹⁸ Przede wszystkim jednak amerykański badacz zwraca uwagę na to, że propozycja estetyczna Berleanta zatrzymuje się na poziomie teorii ignorując to, jak w rzeczywistości kształtowane jest doświadczenie. Według Leddy’ego au-

tor „estetyki zaangażowanej” dopuszcza i skupia się wyłącznie na jednym typie doświadczania, wykluczając jednocześnie inne, które w praktyce życia mają jednak swoje miejsce i są wartościowe. Opisywane przez Berleanta przeżycie o charakterze holistycznym, które ujmowałoby naturę jako całość na wielu poziomach (dynamicznie i multisensorycznie), choć – być może – modelowe, powinno być jednak traktowane wyłącznie jako jedna z wielu możliwych form doświadczania. W tym kontekście Leddy przywołuje „migawkową,” inspirowaną fotografią formę postrzegania otoczenia w życiu codziennym: „Jestem fotografem-amatorem i często patrzę na scenę życia codziennego poprzez wyobrażone ramy, jak na potencjalne fotograficzne ujęcia. Patrząc w ten sposób nie angażuję wszystkich zmysłów. Mimo to, jest to jeden ze sposobów, w jaki można docenić otoczenie w jego wymiarze estetycznym.”¹⁹ Podobny przykład podaje również Stanisław Ossowski opisując model doświadczenia krajobrazu właśnie poprzez „ramowanie”, które (tylko pozornie) oddziela to, co artystyczne od tego co pozaartystyczne: „W niektórych przypadkach wydaje się, że wybór i wyodrębnienie pewnego fragmentu przyrody wystarcza, aby piękno przyrody przeobrazić w piękno sztuki. Przykładem – piękno krajobrazów na fotografii. (...) Ale jeżeli uznamy fotografa twórcą wartości estetycznych krajobrazu na zdjęciu (twórcą piękna przedmiotu przedstawionego), to wypadnie chyba uznać takie dzieło sztuki w krajobrazie oglądanym przez ramkę, wyciętą z tektury i odpowiednio ustawioną, bo ten, kto »naturalny« krajobraz zamyka w ramkę, wykonywa ważną część pracy artystycznej fotografa. Widzimy, że granica pomiędzy dziełem sztuki, a materiałem dzieła sztuki, jest płynna.”²⁰

Leddy w swej obronie artystycznego modelu doświadczania codzienności zwraca również uwagę na fakt, że uposażenie poznawcze człowieka, bez względu na jego wolę, naznaczone jest schematami kulturowymi (wyznaczanymi na przykład przez sztukę): „Zawsze, gdy doceniamy estetycznie naturę, robimy to ramach terminów i pojęć naszej kultury, włączając w to nasz zdeteterminowany kulturowo koncept »natury« samej w sobie” – podkreśla filozof.²¹ Jedną z konsekwencji tego procesu jest zwyczaj polegający na

poddawaniu przeżyć procesowi fragmentaryzacji i izolowania, co z kolei stanowi swoisty poznawczy „odruch warunkowy.” Sztuka schematyzuje i konceptualizuje zjawiska, niejako „kieruje” doświadczeniem tworząc dla niego punkty odniesienia (Stefan Morawski określał ów proces mianem tzw. kulturyzacji doświadczenia).²² Rzeczywistość zastana, poddana fragmentaryzacji i zamknięciu „w ramach” sztuki, funkcjonuje w dalszej kolejności jako wzorzec, modeluje doświadczenie pozaartystyczne i wyznacza jego kierunek. Mechanizm ten sprawia, że kontemplując szeroki krajobraz naturalny mimowolnie modelujemy go na wzór kompozycji malarskiej (stąd powiedzenie, że krajobraz jest malowniczy, jak z obrazka, co językowo oddaje również osiemnastowieczna kategoria estetyczna *picturesque*). „Kiedy patrzę na przełęcz, mam już pewną koncepcję tego, jak natura powinna wyglądać, a koncepcja ta powstała pod wpływem czytanej poezji, obejrzanych filmów i sztuki, którą widziałem. (...) Artyści (...) pomagają nam »komponować« i umieszczać w ramach doświadczenia, a robiąc to – doceniać estetycznie codzienność. Kontakt ze sztuką, nie tylko realistyczną, pozwala dostrzec, w jaki sposób elementy codziennego życia mogą być odebrane na sposób estetyczny” – stwierdza Leddy i podaje jako przykład sposób ukazania światła naturalnego w twórczości Claude’a Moneta oraz odpadków w asambrażach Roberta Rauschenberga.²³ Jak się wydaje, programowe odrzucenie tego typu doświadczenia okazuje się problematyczne w kontekście z jednej strony jego swoistej „odruchowej” formy, a z drugiej – powszechności występowania (o czym świadczy np. język potoczny uwikłany w język sztuki).²⁴ Tym samym postawa wszechstronnego zaangażowania nie wydaje się warunkiem koniecznym doświadczenia estetycznego, które obejmowałoby środowisko czy naturę w sposób adekwatny, lecz tylko jednym z wielu możliwych sposobów przeżycia: „Jakkolwiek zaangażowanie wszystkich zmysłów może przyczynić się do silnego przeżycia estetycznego, nie powinno to przekreślać możliwości i wartościowości doświadczenia estetycznego, które skupia się na jednym zmyśle i jest stosunkowo niezaangażowane” – stwierdza Leddy i jako przykład podaje widok krajobrazu obserwowany przez okno pociągu.²⁵

Autor koncepcji estetyczności jako „niezwyczajności w tym, co zwyczajne” w swej argumentacji na rzecz uwikłania doświadczenia w modele związane ze sztuką, odwołuje się również do ustaleń hermeneutycznych (w szczególności koncepcji fuzji horyzontów Hansa-Georga Gadamera).²⁶ Tym samym, stwierdza, że „czytanie” codzienności (tak jak wszelkiego rodzaju czytanie w hermeneutyce) poprzez konteksty nadawane przez podmiot czyni doświadczenie osobistym i wyjątkowym. Umieszczanie przedmiotu w osobistym polu, czytanie przez pryzmat wiedzy, pamięci, własnych doświadczeń (w tym również tych związanych ze sztuką) wzbogaca rozumienie i w związku z tym wzmaga również funkcję poznawczą: „Prawdziwe rozumienie wymaga przekroczenia radykalnego podziału na podmiot i przedmiot.”²⁷ Zatem filozof nie zgadza się również z krytyką sztukocentrycznego nastawienia w doświadczeniu natury, podejmowaną przez Allena Carlsona, według którego modelowy przykład ujmowania środowiska reprezentuje podejście naukowe. Jak stwierdza Carlson, umieszczenie natury w ramach artystycznych (czy to dosłownie w postaci dzieła czy tylko na poziomie imaginacyjnym w formie „artystycznego odczytania”), a więc usunięcie z kontekstu środowiska, sprawia, że natura przestaje być doświadczana sama w sobie jako swoisty przedmiot estetyczny.²⁸ Leddy, w duchu wykładni hermeneutycznej, odpira ów zarzut, zauważając przy tym, że każde indywidualne odczytanie czyni przedmiot estetyczny wyjątkowym.

Zakończenie

„Uważane jest za piękne, odczuwane jako piękne to wszystko, co jest naturalne lub się do natury upodabnia, co powtarza lub przystosowuje jej formy, proporcje, symetrie i rytmy. Poczucie piękna nie może mieć innego źródła. Bo człowiek nie jest przeciwny naturze, lecz sam jest naturą – materią i życiem, poddanym fizycznym i biologicznym prawom, które rządzą wszechświatem” – stwierdzał w duchu ustaleń estetyki środowiskowej Roger Caillois.²⁹ Za bezpośredni dowód istnienia piękna zastanego w świecie Maria

Gołaszewska przywołuje z kolei tzw. arcydzieła przyrody, a więc wytwory natury, w których odnajdujemy swoistą „artystyczną” logikę formy. Jako przykłady filozofka wymienia niektóre gatunki ptaków, takie jak amadyniec, lorysa tęczo- wa czy mandarynka, a także kwiaty, motyle czy barwne minerały. Gołaszewska stwierdza: „Jeżeli mówimy, że w naturze istnieje piękno zastane, to właśnie koliber, paż królowej i róża, a z drugiej strony zróżnicowane krajobrazy gór i morza potwierdzają to mniemanie w sposób najbardziej oczywisty.”³⁰ Ateński filozof Chryzyp z Soloi stwierdzał wręcz, że natura tworzy takie byty, jak paw właściwie „na kredyt” – tylko i wyłącznie z powodu piękna, które reprezentują.

Dziś już wiemy, m.in. dzięki utrwaleniu się takich propozycji filozoficznych, jak estetyka środowiskowa czy nurtów zorientowanych antyantropocentrycznie, że tego typu podejście niesie za sobą niebezpieczeństwo tzw. głębokiej estetyzacji rzeczywistości. A więc procesu, który prowadzi do nasycenia wartością estetyczną samych korzeni bytu: nagiego istnienia czy sfery moralności. Nietzscheańskie w duchu, estetyczne usprawiedliwienie istnienia prowadzi bowiem do redukcyjnego rozumienia życia, zdegradowania żywotności do czysto wizualnego poziomu. Warto więc na koniec zapytać za Schellingiem, który nawoływał do nowego spojrzenia na naturę podczas swojego wykładu w Monachium już w roku 1807: „Początkowo przyroda wszędzie ukazuje się nam w formach bardziej lub mniej surowych i zamkniętych. (...) Trzeba wyjść poza formę, aby ją ponownie odzyskać jako zrozumiałą, żywotną i pozwalającą odczuć swą prawdziwość. Weźcie najpiękniejsze nawet formy. Cóż pozostanie, jeśli wyłączyć z nich w myślach ich aktywną zasadę?”³¹

Przypisy

* Tekst stanowi rozwinięcie problematyki poruszanej przeze mnie wcześniej w artykule „Estetyka codzienności. O relacji między sztuką a rzeczywistością pozaartystyczną,” w *Mélos – τεκτονική – εικασία. Mit jedności sztuk czy prawda wyobraźni? Architektura, muzyka i sztuki plastyczne jako sztuki siostrzane*, red. Ryszard Kasperowicz i Aleksandra Skrabek (Lublin: Galeria Labirynt i autorzy, 2018), 113-127. Podobną analizę, w kontekście doświadczenia estetycznego krajobrazu, dokonuję w artykule „A landscape embroiled. Experience of nature through experience of art”, który ukaże się w czasopiśmie *Polish Journal of Landscape Studies* (2019).

¹ Radosław Chałupniak, *Arcydzieła malarstwa w katechezie* (Opole: Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2013), 46. Ujęcie świata jako dzieła sztuki w teologii chrześcijańskiej rekonstruuje dalej za Chałupniakiem.

² Bazyli z Cezarei, *Homiliae in Hexaemeron*, cyt za: Chałupniak, *Arcydzieła*, 46.

³ Chałupniak, *Arcydzieła*, 49.

⁴ Georg W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce* (tom I), tłum. Janusz Grabowski i Adam Landman (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964), 4. Co więcej, w związku z idealistycznymi założeniami swojej filozofii Hegel stwierdza nawet: „(...) w porównaniu ze zwyczajną rzeczywistością należy zjawiskom sztuki (które bynajmniej nie są samym tylko pozorem) przypisać wyższą realność i bardziej prawdziwe istnienie.” Ibidem, 17.

⁵ Tak zwany „paradoks Oscara Wilde’a”, a więc twierdzenie, że „życie naśladuje sztukę” (a nie odwrotnie) bierze swój początek z obserwacji, jaką poczynił pisarz analizując wpływ malarstwa pejzażowego Williama Turnera na sposób recepcji miejskiego krajobrazu przez londyńczyków. Metaforyczne „naśladowanie” odnosi się tu do procesu modelowania doświadczenia rzeczywistości pozaartystycznej według wzorców sztuki. Natura zapośredniczona w dziele sztuki staje się tym samym wzorem dla natury doświadczanej „na żywo”.

⁶ Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994), 114.

⁷ Na temat *Everyday Aesthetics* zob. Joseph H. Kupfer, *Experience as Art: Aesthetics in Everyday Life* (Albany, NY: State University of New York Press, 1984); David Novitz, *The Boundaries of Art: A Philosophical Inquiry Into the Place of Art in Everyday Life* (Philadelphia: Temple University Press, 1992); *The Aesthetics of Everyday Life*, ed. Andrew Light, Jonathan Smith (New York: Columbia University Press, 2001); Katya Mandoki, *Everyday Aesthetics; Prosaics, the Play of Culture and Social Identities* (Aldershot: Ashgate, 2007); Arnold Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka* (Kraków: Universitas, 2011); *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, ed. Liu Yuedi, Curtis L. Carter (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014); Yuriko Saito, *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making* (Oxford: Oxford University Press, 2017).

⁸ Przy czym, należy zauważyć, iż w propozycji estetycznej Arnolda Berleanta kategoria środowiska (*environment*) ujmowana jest szeroko, jako rodzaj otoczenia. Tym samym w obszar rozważań włączone zostaje nie tylko doświadczenie natury, lecz również środowiska miejskiego (np. krajobraz zabudowań architektonicznych).

⁹ Podstawowym założeniem estetyki Deweya jest rozróżnienie na dzieło sztuki w sensie fizycznym oraz dzieło sztuki, które ujęte jest czasownikowo, jako typ doświadczenia (*an experience*). Według amerykańskiego pragmatysty wszystkie rodzaje doświadczenia (bez względu na to, czy dotyczą one dzieła sztuki czy zjawisk pozaartystycznych) łączy wspólny wzór, który umożliwia przejawienie wartości estetycznej. W związku z tym, przeżycie estetyczne może narodzić się w nie tylko w kontakcie ze sztuką, lecz również w sytuacji o charakterze pozaartystycznym, jako że doświadczenie uzależnione jest nie od formy przedmiotu, lecz od tego, co „wydarza się” na styku wymiaru podmiotowego i przedmiotowego. Według Deweya dzieła sztuki stanowią jedynie najbardziej zintensyfikowaną formę doświadczenia estetycznego. Założenia estetyki Deweya rekonstruuje za: Krystyna Wilkoszewska, „Estetyka pragmatyczna,” w *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. Krystyna Wilkoszewska (Kraków: Universitas, 2000).

¹⁰ Zreformowanie pojęć w obrębie refleksji nad naturą wiązać należy również z nasileniem w ostatnim czasie antyantropocentrycznych postaw w propozycjach filozoficznych. Za przykład tego typu orientacji przywołać można tzw. posthumanizm krytyczny, który zrywa z traktowaniem bytu ludzkiego jako szczególnego i odrębnego (względem natury), a więc również z sytuowaniem człowieka u szczytu hierarchii bytowej.

¹¹ Arnold Berleant, „Transformations in Art and Aesthetics,” w *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, red. Liu Yuedi i Curtis L. Carter (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014), 6.

¹² Berleant, „Transformations.” ⁷ Na temat „sytuacjonizmu estetycznego” zob. Michał Ostrowicki, „Teoria sytuacji estetycznej M. Gołaszewskiej jako fundament estetyki (dwugłos o pojęciu sytuacji estetycznej Marii Gołaszewskiej),” *Edukacja Filozoficzna* 22 (1996).

¹³ W kontekście tych ustaleń swój problematyczny status ujawniają również współczesne działania artystyczne zwrócone ku naturze lub codzienności. Według jednej z przedstawicielek *Everyday Aesthetics*, Yuriko Saito, tego rodzaju twórczość wykracza poza paradygmatyczne wzorce sztuki Zachodniej ostatnich dwóch stuleci, które charakteryzuje: posiadanie przez obiekt określonej ramy (*frame*), postawa dystansu u odbiorcy, uprzywilejowanie zmysłów wyższych, możliwość przypisania autora, niemodyfikowalność, stabilna tożsamość bytowa, prymarność wartości estetycznej. Sztuka najnowsza, która zrywa z tymi własnościami upłynnia granice między twórczością a życiem, stając się jednocześnie wyzwaniem dla estetyki zorientowanej anty-sztukocentrycznie. Wśród tego rodzaju działań Saito wyróżnia między innymi sztukę ziemi (*land-art*), działania imitujące lub stanowiące część życia codziennego (awangarda i post-awangarda) oraz japoński ceremoniał picia herbaty. Jednakże, nawet w tego rodzaju modelach twórczości filozofka upatruje wyłącznie swoisty moment przejścia między skostniałym i przestarzałym modelem estetycznym, a tym, którego powołanie propaguje. Z jednej strony, w praktyce artystycznej, którą określić można mianem swoistej „sztuki życia” upatruje badaczka intencjonalne zerwanie z paradygmatycznym Zachodnim modelem twórczości oraz zwrot ku temu, co codzienne, potoczne, związane bezpośrednio z życiem. Z drugiej strony, na poziomie dyskursu estetycznego, dochodzi tu jednak do zatrzymania „w pół drogi” między sztuką, a życiem samym w sobie, ujętym jako przedmiot

estetyczny o charakterze swoistym. W przypadku wspomnianych form twórczości mamy więc do czynienia już nie ze sztuką (paradygmatyczną), ale jeszcze nie z codziennością (samą w sobie). Zob. Yuriko Saito, „Art-centered aesthetics,” w *Everyday Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 13-28.

¹⁴ Warto zauważyć, iż znaczącą rolę odegrały tu również badania z zakresu soma-estetyki (estetyki doświadczenia cielesnego), jako że opisywana forma doświadczenia ma charakter zintegrowany, angażuje w podmiocie nie tylko to, co intelektualne (duchowe), lecz również cielesne. Jednym z głównych reprezentantów tego nurtu jest amerykański filozof Richard Shusterman. Z kolei elementy krytyki wzrokocentryzmu odnajdujemy już w pracach Theodora W. Adorno, Michela Foucaulta czy Jacquesa Derridy.

¹⁵ Berleant, „Transformations,” 6. Wszystkie cytaty z pozycji anglojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym.

¹⁶ Należy zaznaczyć, iż stosunek Leddy'ego (jako reprezentanta estetyki codzienności) do ujęć dopuszczających wykorzystywanie kategorii artystycznych do analizy zjawisk spoza sztuki, jest nietypowy. Badacze związani z tym nurtem programowo bowiem zrywają z podejściem wykorzystującym dzieło sztuki jako punkt odniesienia. Por. Saito, *Everyday Aesthetics*. Z drugiej strony należy zaznaczyć, że Leddy (choć dopuszcza analizowanie codzienności przez pryzmat kategorii artystycznych), postuluje również, tak jak pozostali badacze, poszerzenie ram estetyki i zerwanie z utożsamieniem tej dziedziny z filozofią sztuki.

¹⁷ Zob. Thomas Leddy, „A Defense of Art-Based Appreciation of Nature,” *Environmental Ethics* vol. 27, no. 3 (2005): 299-315.

¹⁸ W innym miejscu, Leddy wśród przykładów sztuki poszerzającej „perspektywę” podaje współczesną fotografię, asamblaż oraz sztukę 3D. Zob. Thomas Leddy, *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life* (Peterborough: Broadview Press, 2012), 95. Jak się wydaje, relację między naturą a dziełem sztuki jeszcze bardziej problematyzuje twórczość bio-artowa, która dokonuje swego utożsamienia tych dwóch sfer lub przesunięcia związanych z nimi znaczeń (tzw. ontologizacja sztuki). W tym kontekście wyjątkowo ciekawą i złożoną na poziomie założeń artystycznych jest praca *Symbiotyczność tworzenia* Elvina Flamingo (2012), którą analizowałam w kontekście sztukocentrycznie zorientowanej „estetyki rzeczywistości” Marii Gołaszewskiej. Zob. Paula Milczarczyk, „*Omnis natura artificiosa est*: projekt *Symbiotyczność tworzenia* w świetle teorii wartości paraartystycznych,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 14 (2016): 84-91.

¹⁹ Leddy, *The Extraordinary*, 94-95.

²⁰ Stanisław Ossowski, *U podstaw estetyki* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966), 227.

²¹ Leddy, *The Extraordinary*, 98.

²² Stefan Morawski, „O estetycznym i pozaestetycznym przeżyciu wobec natury (czyli o ucieczce od życia albo powrocie do źródeł,” w *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985), 201.

²³ Leddy, *The Extraordinary*, 98-99, 105. Z drugiej strony, należy zauważyć, że doświadczenie codzienności przez pryzmat schematów artystycznych (czy kulturowych) niesie za sobą również konsekwencje, które określić można jako negatywne. Za przykład przywołać tu można kategorię „kiczu przyrodniczego”, która wiąże się z uwikłaniem widoków naturalnych w obrazy z kiczowatych oleodruków, folderów turystycznych czy pocztówek. Maria Gołaszewska za przykład tego rodzaju deformacji doświadczenia podaje widok Giewontu: „góry, oglądane jako »piękny krajobraz« z jednego punktu widzenia, stają się szybko »kiczowate«, »nudne« (tak np. określa się niekiedy widok Giewontu z Zakopanego, ponieważ jest on właśnie najbardziej typowy, cięży nad krajobrazem, nadto zbanalizowany został licznymi fotografiami, pamiątkami)” Maria Gołaszewska, *Zarys estetyki* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984), 106.

²⁴ Jako podstawowy przykład przywołać tu można pojęcie „malowniczości,” za pomocą którego opisujemy widoki pozaartystyczne (najczęściej krajobraz) – właśnie w odwołaniu do sztuki (twórczości malarskiej).

²⁵ Leddy, *The Extraordinary*, 97.

²⁶ „Fuzja horyzontów” w propozycji hermeneutycznej Gadamera oznacza połączenie horyzontów: czytanego tekstu oraz odbiorcy, który nań wpływa.

²⁷ Leddy, *The Extraordinary*, 105. Czytanie przez pryzmat własnych doświadczeń zakłada bowiem „dynamiczną interakcję podmiotem, przedmiotem i otaczającym kontekstem” stwierdza Leddy. Ibidem, 105.

²⁸ Por. Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture* (London: Routledge, 2000).

²⁹ Roger Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, tłum. Jan Błoński et al. (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967), 340.

³⁰ Gołaszewska, *Zarys estetyki*, 97.

³¹ Friedrich W. J. Schelling, „O stosunku sztuk plastycznych do przyrody,” w *Filozofia sztuki*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983), 481.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. *Teoria estetyczna*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994.

Berleant, Arnold. „Transformations in Art and Aesthetics.” W *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, red. Liu Yuedi i Curtis L. Carter, 2–14. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Caillois, Roger. *Odpowiedzialność i styl*. Tłum. Jan Błoński et al. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.

Gołaszewska, Maria. *Zarys estetyki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984.

Hegel, Georg W. F. *Wykłady o estetyce*. Tłum. Janusz Grabowski i Adam Landman. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964.

Chałupniak, Radosław. *Arcydzieła malarstwa w katechezie*. Opole: Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2013.

Leddy, Thomas. *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*. Peterborough: Broadview Press, 2012.

Leddy, Thomas. „A Defense of Art-Based Appreciation of Nature.” *Environmental Ethics* vol. 27, no. 3 (2005): 299–315.

Morawski, Stefan. „O estetycznym i pozaestetycznym przeżyciu wobec natury (czyli o ucieczce od życia albo powrocie do źródeł.” W Idem, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, 200–209. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.

Ossowski, Stanisław. *U podstaw estetyki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.

Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Schelling, Friedrich W. J. „O stosunku sztuk plastycznych do przyrody.” W *Filozofia sztuki*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa, 473–517. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.

Wilkoszewska, Krystyna. „Estetyka pragmatyczna.” W *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. Krystyna Wilkoszewska, 115–132. Kraków: Universitas, 2000.

Grzegorz M. CECH

Uniwersytet Gdański, Wydział Biologii, Katedra Genetyki Molekularnej Bakterii

PLANETA CZŁOWIEK – JESTEM MILIONAMI

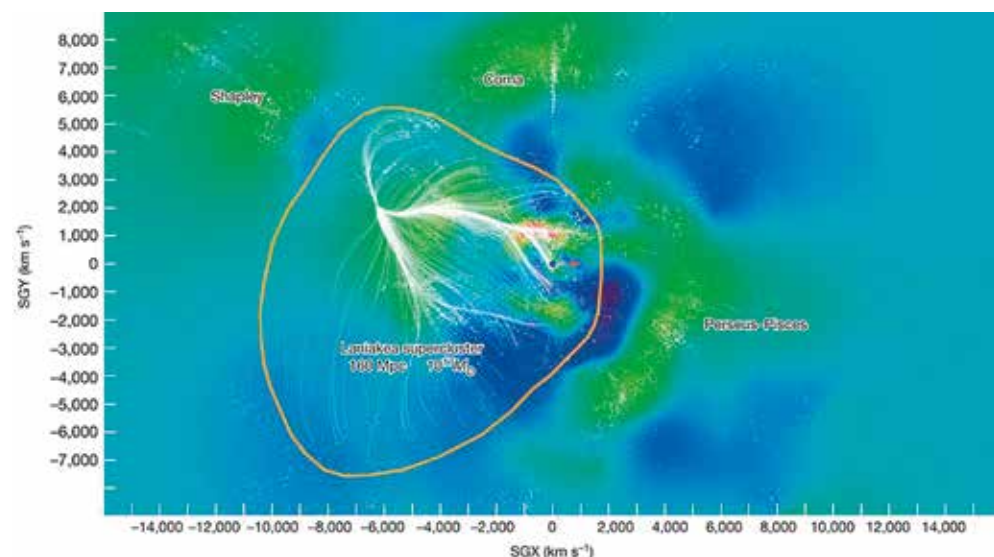
Wprowadzenie

Mikroorganizmy są nie tylko jednym z podstawowych żywych elementów naszej planety, ale również człowieka. Podobnie jak nasza Ziemia byłaby jałową skałą przemierzającą przestrzeń Układu Słonecznego, tak bez mikrobiomu człowiek byłby skazany na rychłą zagładę. Mikroorganizmy żądzą zarówno procesami biologicznymi naszej planety, jak i wpływają na wiele podstawowych aspektów biologii człowieka. Występują nieprzypadkowo i potrafią się komunikować nie tylko między sobą, ale również z naszym mózgiem, co już nieco wykracza poza mniej lub bardziej oczywiste pojęcie o „dobrych” bakteriach w naszym ciele. I choć wszelkie choroby wywoływane przez bakterie patogenne są (i zawsze będą) dla człowieka problemem, to przecież nasza szeroko pojęta flora bakteryjna nie jest od nas czymś odrębnym – stanowimy razem z nią wspólny organizm. Człowiek jako byt odrębny z biologicznego punktu widzenia, daje się wyodrębnić tylko na pewnym poziomie (organizmalnym, funkcjonalnym czy ewolucyjnym). Jest on tylko jednym z wielu organizmów naszego świata (i do tego wcale nie najważniejszym) – dla biologów takie stanowisko jest oczywiste. Na zupełnie innej płaszczyż-

nie, w kulturze, pogląd taki znalazł swoje odbicie, i został opisany jako posthumanizm. Wydaje się, iż ostatecznie zarówno nauki biologiczne, jak również (zupełnie niezależnie) nauki humanistyczne, zdjęły człowieka z piedestału stworzenia. Powoduje to, iż nikniemy jako gatunek, zarówno w gęszczy zależności pomiędzy organizmami żywymi, jak i w niewiarygodnie olbrzymiej skali Wszechświata.

Równowaga – uniwersalnym kluczem do życia

4 sierpnia 2014 roku ukazał się kolejny numer prestiżowego czasopisma naukowego *Nature*. Na jego okładce nasz nowy „adres” – supergromada galaktyk Laniakea.¹ Na podstawie wielu badań oraz obserwacji dokonanych przez astrofizyków, został opracowany komputerowy obraz przypominający delikatne ptasie pióro. Każda z setek małych kropek wskazuje jedną całą galaktykę, a każda z linii obrazuje tor ich przemieszczania się. Ten niezwykle symboliczny obraz zawiera sto tysięcy galaktyk, w tym Drogę Mleczną, w której znajduje się nasz Układ Sło-



Laniakea, bezmiar nieba, czyli supergromada galaktyk, do której należymy. Ogromna superstruktura złożona z tysięcy galaktyk będących w ciągłym ruchu (tor tego ruchu ukazują białe linie). Obszar o wielkości 160 milionów parseków. Droga Mleczna, której średnica wynosi ok. 30 tysięcy parseków, ukazana została jako niebieska, duża kropka w centrum obrazu.⁴

neczny.² To zaledwie kropeczka, która odślania naszą „małość” wobec bezmiaru Wszechświata, a antropocentryzm – w jakimkolwiek znaczeniu – przestaje mieć sens.

Rysunek ten pokazuje jeszcze jedną ważną rzecz. Wiemy, że to równowaga grawitacyjna zrodziła tak ogromne struktury, jak supergromady galaktyk. I właśnie „równowaga” jest tu słowem kluczowym. Dzięki tej równowadze możemy mówić o powstaniu życia na naszej planecie. Równowaga sił grawitacyjnych w obszarze naszej rodzimej galaktyki sprawiła, że takie, a nie inne pierwiastki znalazły się w Ramieniu Oriona, gdzie znajduje się nasze Słońce. Podobnie, dzięki kosmicznej równowadze nasza planeta utwo-

rzyła się w miejscu, w którym wiele paramentów fizykochemicznych umożliwiło powstanie życia.³ Jest to jedyne życie jakie znamy, jednak w skali Wszechświata wydaje się mało prawdopodobne, aby było to jedyne życie.

Bakterie były pierwsze

Kiedy już nasza planeta dostatecznie ostygła, pojawiło się na niej życie.⁵ A było ono bardzo podobne do funkcjonowania współcześnie żyjących bakterii. Miało to miejsce trzy i siedem dziesiątych miliarda lat temu, podczas gdy nasza planeta

liczy sobie około czterech i pół miliarda lat.⁶ Od tego czasu ekspansja życia oraz jego ciągła ewolucja następowała prawie nieprzerwanie,⁷ aż ledwie niecałe trzy miliony lat temu pojawił się nasz rodzaj, czyli *Homo*, z jego pierwszym przedstawicielem – *Homo habilis*. Wyodrębnienie się naszego gatunku *Homo sapiens* datuje się natomiast na około trzysta tysięcy lat wstecz.⁸ Ot, efekt ewolucji – ślepiej niczym bogini Temida. Historykom kultury i archeologom zostawmy szacowanie czasu istnienia naszej cywilizacji. Nie zmienia to jednak faktu, iż na naszej planecie pojawiliśmy się stosunkowo niedawno.

Pojawiliśmy się w świecie, w którym jako pierwsze „rządziły” bakterie. Śmiało można przyjąć, iż również one, jako ostatnie będą tym światem rządziły. Nie powinna więc nikogo dziwić ogromna bioróżnorodność bakterii oraz ich absolutna wszechobecność. W 2015 roku w czasopiśmie *Nature Microbiology* ukazał się artykuł „A new view of the tree of life” (Nowe spojrzenie na drzewo życia). Olbrzymia część jednostek taksonomicznych (grup spokrewnionych organizmów) to bakterie. Zwierzęta, nie mówiąc już o człowieku, nie zostały nawet wyróżnione na tym drzewie. Zostały bowiem „wchłonięte” przez jednostkę wyższego rzędu – *Opisthokonta*, którą, co może budzić zdziwienie, dzielimy z grzybami (sic!),⁹ które dla biologów są zdecydowanie bardziej podobne do zwierząt niż do roślin. I znowu nikniemy...

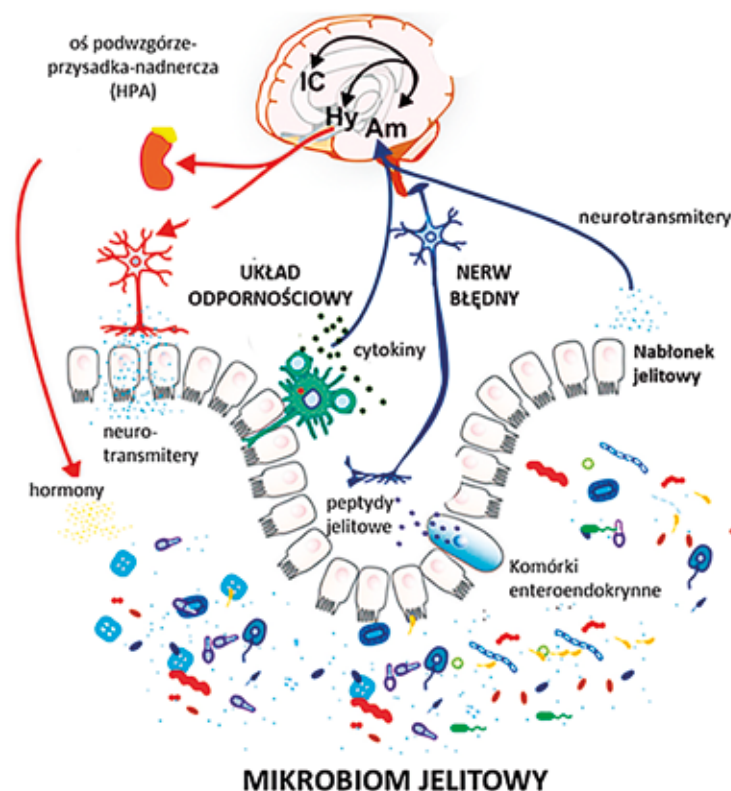
Ukazuje to ważną perspektywę – podobnie jak nasza planeta wydaje się okruczem skalnym znajdującym się gdzieś w bezmiarze Wszechświata, tak i my ludzie jesteśmy tylko jednym z bardzo wielu gatunków zamieszkujących naszą planetę.

Pomimo naszego ogromnego (i niestety destrukcyjnego) wpływu na ekosystemy Ziemi, pozostajemy ciągle tylko jednym z elementów bardzo złożonego obrazu. Nieoczywistą i niewidzialną częścią tego obrazu są mikroorganizmy. Jednak to one stoją za bardzo wieloma procesami. Okazuje się, iż nie tylko pełnią istotną rolę w obiegu materii w przyrodzie, ale również zamieszkują nas i pełnią wiele funkcji w fizjologii człowieka.¹⁰ Istota ludzka stanowi jeden z poziomów organizacji życia, którego definicja oraz granice stają się dla nas coraz bardziej rozmyte.

Bakterie oraz inne mikroorganizmy znajdujemy we wszystkich możliwych zakątkach naszej planety, w tym w naszych własnych ciałach. Ile ich jest? W popularnych mediach i literaturze naukowej często pojawiają się doniesienia, że w ludzkim organizmie znajduje się około 10 razy więcej komórek drobnoustrojów niż komórek ludzkich. Bardziej ostrożne kalkulacje mówią o stosunku 3:1 lub 1:1, co i tak przyprawia o zawrót głowy. Każdy/każda z nas „zawiera” 100 bilionów mikroorganizmów – to więcej niż liczba gwiazd w naszej galaktyce, których jest (szacunkowo) od 100 do 400 milionów.¹¹ I znowu nikniemy.

Kto zatem tak właściwie zamieszkuje nasz organizm? W olbrzymiej większości są to bakterie, ale zamieszkują nas również archeony (podobne do bakterii jednokomórkowce), grzyby, wirusy (w tym bakteriofagi – wirusy bakterii!), a nawet zwierzęta (na przykład komensalne nuzenie – pajęczaki z rzędu roztoczy).¹² Mówimy o stałych bywalcach nas – planety o nazwie Człowiek. Wszystko to funkcjonuje w wielkiej równowadze. Oczywiście jej istnienie nie wyklucza istnienia gatunków patogennych, które nękają nas również od zarania ludzkości.

Mikroorganizmy nie występują w nas przypadkowo, lecz jako wieloelementowe konsorcja, zamieszkujące określone siedliska, tworzą wspólnie mikrobiom człowieka. W różnych miejscach naszego ciała występują różne typy mikroorganizmów – podobnie jak w różnych ekosystemach naszej planety inny jest skład fauny i flory. Jedne gatunki mikroorganizmów będą występować w miejscach wilgotnych, takich jak jama nosowa, jama ustna czy doły pachowe i pachwiny. Inne z kolei będą zamieszkawać miejsca natłuszczone, oleiste, takie jak skóra głowy czy pleców. Jeszcze inne będą się przystosowywały się do trudnych miejsc bytowania, takich jak sucha, „pustynna” skóra przedramion. Jednak największy, najbardziej zróżnicowany i niezwykle złożony wydaje się habitat mikroorganizmów w naszych jelitach.¹³ Szacuje się, że w ludzkim jelicie żyje od 500 do 1000 gatunków bakterii, ale należą one tylko do kilku typów: *Firmicutes*, *Bacteroidetes*, *Proteobacteria*, *Verrucomicrobia*, *Actinobacteria*, *Fusobacteria*, *Cyanobacteria* (z czego trzy pierwsze typy są najbardziej istotne).



Oś jelitowo-mózgowa. Niezwykła struktura funkcjonalna, łącząca mózg z naszym mikrobiomem jelitowym. W jej skład wchodzi m.in.: nerw błędny, szlaki układu odpornościowego oraz drogi endokrynne. Jest to obraz, który ukazuje cały złożony ocean zależności w jakich się znajdujemy. Zasadniczo to dzięki naszemu mikrobiomowi jesteśmy właśnie tym, kim jesteśmy.¹⁷

Każdy z nas ma swój unikatowy mikrobiom – struktura gatunkowa, liczebność oraz proporcje poszczególnych taksonów są w nim niezwykle dynamiczne, zarówno w kontekście osobniczym, jak i rozwojowym. Matka przekazuje częściowo swój mikrobiom dziecku podczas porodu, zasiewając niejako nową, jeszcze jałową, młodą planetę. Potem nieustannie doświadczamy kontaktu z różnymi mikroorganizmami naszego otoczenia oraz naszych bliskich, w tym, co ważne – zwierząt. I nigdy więc nie jesteśmy sami!

Kiedy po raz pierwszy badano florę jelitową człowieka, przypuszczano, że pełni ona trzy kluczowe role: 1) bezpośrednia ochrona przed

patogenami; 2) rozwój i utrzymywanie nabłonka jelitowego; 3) metabolizowanie niestrawnych związków w żywności. Taką postać rzeczy rozumiemy już niejako instynktownie. Wpisuje się to dobrze w zbiorową świadomość, iż nasze bakterie „są dobre.” Jednak to, co wykazały kolejne lata badań, nie jest już dla nas tak oczywistą sprawą. Odkryto niezwykłą rolę ludzkiego mikrobiomu w treningu rozwijającego się układu odpornościowego – w kontekście rozwoju osobniczego (rozwój ontologiczny). Jednak są również badania, które mówią wprost – układ immunologiczny ewoluował (w rozwoju filogenetycznym) jako „organ” nadzorujący złożony mikrobiom jelitowy.¹⁴

Oś mikrobiom-jelito-mózg i jej wpływ na zdrowie

Istnieją liczne doniesienia, które opisują istnienie niezwykle struktury funkcjonalnej – osi jelitowo-mózgowej.¹⁵ Jest ona niezwykle rezultatem wielu milionów lat ewolucji człowieka w świecie bakterii. Cóż to w zasadzie jest? Oś jelitowo-mózgowa to droga dwukierunkowej wymiany sygnałów między przewodem pokarmowym a mózgiem. Zależność niezwykle i bardzo złożona (biorąc pod uwagę ile organizmów żywych bierze udział w tej zależności). Podlega ona regulacji na poziomie nerwowym, hormonalnym i immunologicznym i jest niezbędna do utrzymania homeostazy organizmu. Ogromną rolę w tej osi sygnalizacyjnej pełni właśnie mikrobiom jelitowy.¹⁶

Mikroorganizmy zamieszkujące jelito wywierają wpływ na aktywność ośrodkowego układu nerwowego gospodarza, ale też aktywność mózgu wpływa na rozwój i skład mikroorganizmów jelitowych. U człowieka, w odpowiedzi na różnorodne stresory fizyczne i psychiczne, aktywacji ulega oś podwzgórze-przysadka-nadnercza. Mózg pod wpływem stresu, poprzez regulację wydzielania kortyzolu, wywiera wpływ na aktywność komórek odpornościowych zarówno w samym jelicie, jak i w całym organizmie, a w efekcie może wpływać na skład mikroflory jelitowej.¹⁸ Częsteczki sygnałowe uwalniane do światła jelita pod kontrolą ośrodkowego układu nerwowego, mogą powodować zmiany w ruchliwości, wydzielaniu i przepuszczalności jelit, zmieniając w ten sposób środowisko bytowania bakterii. Stres wpływa też na przepuszczalność jelita, umożliwiając bakteriom i antygenom bakteryjnym przekroczenie bariery nabłonkowej, co dalej skutkuje aktywacją odpowiedzi immunologicznej, która z kolei zmienia skład mikrobiomu.¹⁹

Mikroorganizmy mogą komunikować się z mózgiem w różny sposób. Metabolity wytwarzane przez mikrobiom jelitowy stymulują komórki jelita do produkcji serotoniny, neurotransmitera będącego przekazywaczem sygnałów w mózgu. Mikrobiom jelitowy może stymulować komórki odpornościowe do wytwarzania cytokin, które następnie wpływają na neurofizjologię mózgu.

Ostatnie badania postulują rolę nerwu błędnego, a także ogólnoustrojowego poziomu tryptofanu (prekursora serotoniny) w przekazywaniu wpływów mikroflory rezydentnej (jak i egzogennej), wzdłuż dwukierunkowej osi komunikacji jelitowo-mózgowej. Drobnoustroje wytwarzają też metabolity (takie, jak np. maślan), które mogą zmieniać aktywność komórek w tzw. barierze krew-mózg (a jest to miejsce niezwykle, gdzie następuje bardzo ścisła regulacja tego, co może, a co nie może trafić z krwi do mózgu).

Prowadzone do tej pory badania dotyczące wpływu mikrobiomu jelitowego na funkcje mózgu obejmują głównie zwierzęce modele zaburzeń zachowania. Badania na zwierzętach wolnych od wszystkich wykrywalnych mikroorganizmów (ang. *germ free*) wykazały, że bakteryjna kolonizacja jelit jest kluczowa dla rozwoju i dojrzewania układu nerwowego, rozwoju reakcji na stres, pojawienia się zachowań lękowych oraz zachowań towarzyskich i poznawczych.²⁰ Wiele stanów zdrowotnych człowieka może być zatem powiązanych z dysfunkcją osi mikrobiom-jelito-mózg, np.: zespół jelita drażliwego, otyłość, choroby sercowo-naczyniowe, lęk, depresja, zaburzenia neurorozwojowe ze spektrum autyzmu, stwardnienie rozsiane. Choć oczywiście należy zauważyć, iż są to stany o wieloczynnikowym podłożu.

Wydzielenie nas ludzi, jako odrębnych, niezależnych i samostanowiących się jednostek, wydaje się z biologicznego punktu widzenia trudne. Znowu nikniemy.

Techniki mikrobiologiczne to za mało

Jesteśmy jako gatunek elementem bardzo złożonego ekosystemu naszej planety, sami pozostając jednostkowo niezwykle skomplikowanym ekosystemem. Badania tak rozległego systemu, jakim jest ludzki mikrobiom, daleko już wyszły poza obszar klasycznych technik mikrobiologicznych. Nie wystarczy już posiew mikrobiologiczny, aby zbadać zróżnicowanie populacji żyjących w nas i z nami bakterii. Ta klasyczna metoda ciągle jest jednak użyteczna w badawczej praktyce mikro-



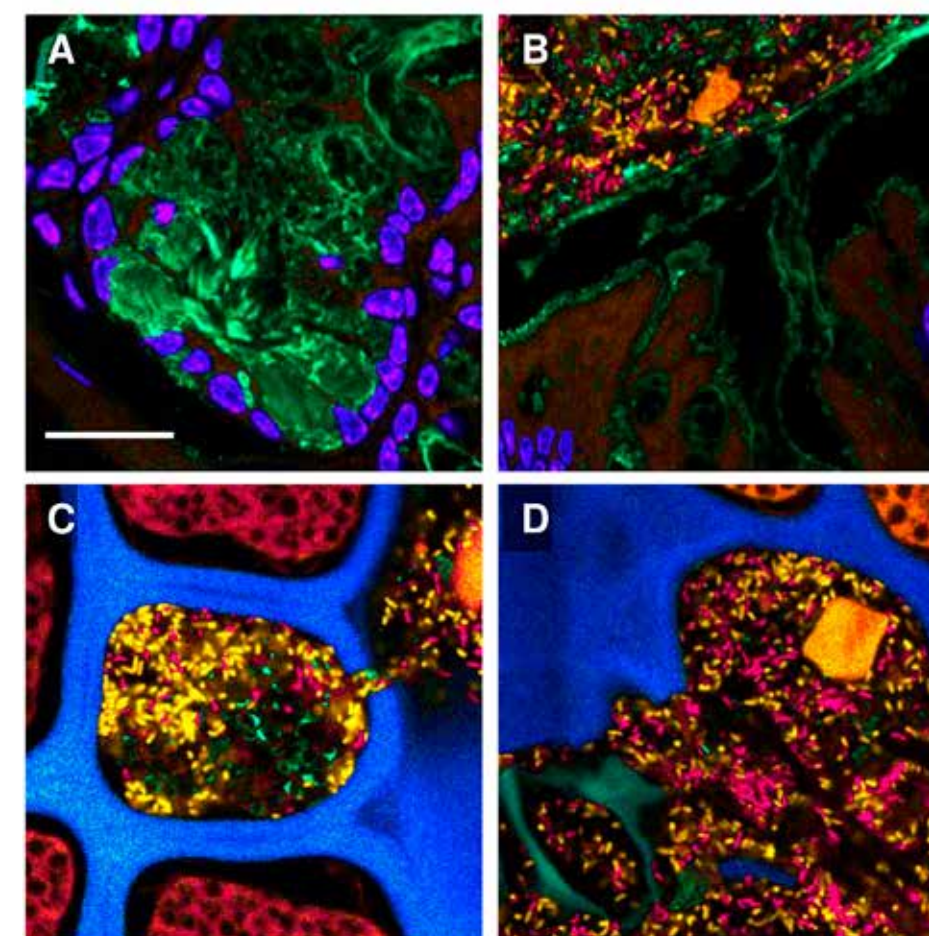
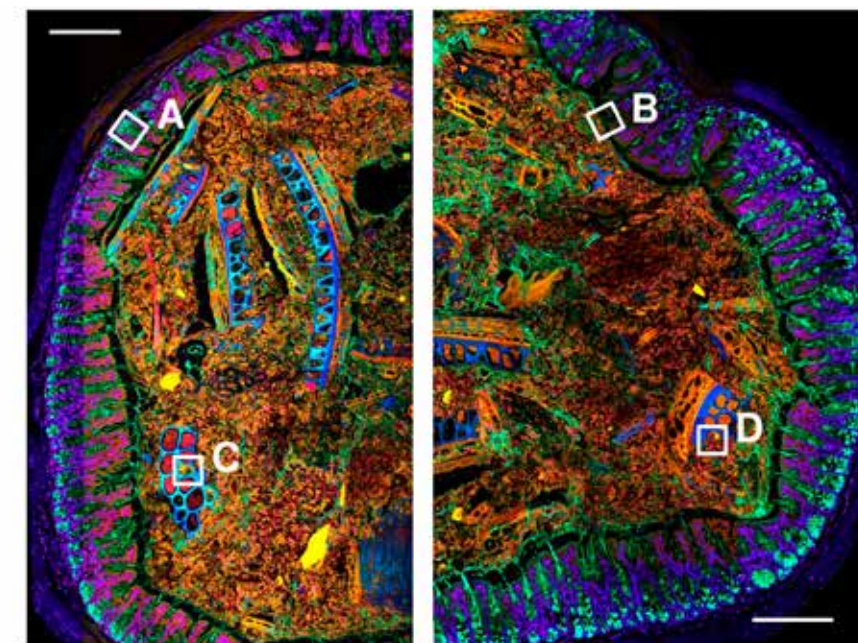
Posiew redukcyny bakterii *Escherichia coli* MG1655 $\Delta relA$ na podłożu LB agar (LA). Widoczne pojedyncze kolonie oraz eża – podstawowe narzędzie pracy mikrobiologa.²²

biologicznej oraz w diagnostyce medycznej. Zwyczajna szalka Petriego staje się areną, na której mikroorganizmy rozdzielane są tak, aby naukowiec czy mikrobiolog-diagnosta mógł przyrzeć się im naocznie.²¹

Badana próbka bakterii jest rozprowadzana po powierzchni zestalonej agarą pożywką bakteryjną. Do tego celu służy tzw. eża – specjalne narzędzie będące zazwyczaj obsadzonym w skuwce cienkim, platynowym lub stalowym drucikiem, zakończonym małą pętelką. W tej pętelce mieści się tyle, co kropla wody. W takiej objętości mogą istnieć miliony pojedynczych komórek bakteryjnych (czy innych mikroorganizmów). Dlatego badacz musi rozprowadzić (rozmazać) tę kroplę po całej powierzchni szalki Petriego. W ten sposób badana próbka jest niejako rozcieńczana, co ma doprowadzić do stanu, w którym pojedyncze komórki mikroorganizmów będą rozproszone niczym gwiazdy w Drodze Mlecznej. Taki zabieg powoduje, iż pozostają wyodrębnione pojedyn-

cze komórki bakteryjne, które po odpowiedniej inkubacji, w wyniku podziałów tworzą widoczne gołym okiem kolonie bakteryjne. Rodzaj podłoża mikrobiologicznego oraz charakterystyka metaboliczna danego szczepu bakteryjnego wpływają bezpośrednio na charakterystyczny wygląd kolonii bakteryjnej. Dlatego badanie morfologii kolonii oraz obecność lub brak kolonii na jakimś szczególnym podłożu mikrobiologicznym jest istotą diagnostyki mikrobiologicznej.

Czy zatem płytka Petriego jest uniwersalnym narzędziem badawczym dla mikrobiologa? Niestety nie. Z pewnością jest to klasyczne i podstawowe narzędzie, ale niestety ma swoje liczne ograniczenia. Po pierwsze, nie każda bakteria wyrasta na znanych w mikrobiologii podłożach, a po drugie, nie istnieje jedno uniwersalne podłoże, na którym mogłoby wyrosnąć wszystko to, co chcemy zbadać. Dlatego w badaniach ogromnych i niezwykle założonych populacji bakterii, takich jak ludzki mikrobiom, wykorzystywane są inne,



Przykład spektakularnego obrazowania w badaniach mikrobiomu. Wizualizacja organizacji przestrzennej różnych rejonów mysiego jelita. Mysią okrzężnicę skolonizowaną bakteriami utrwalono paraformaldehydem, zatopiono w metakrylanie, pocięto na ultracienkie skrawki i wybarwiono barwnikami fluorescencyjnymi.²⁵

bardziej wyrafinowane techniki badawcze. Zalicza się do nich zarówno sekwencjonowanie nowej generacji (NGS), jak i zaawansowane techniki wizualizacyjne.

Zapis genetyczny jest i zawsze będzie jakimś śladem naszej ewolucji. Naszej w sensie ogólnym – wszystkich organizmów żywych (oraz tych z pogranicza życia – wirusów). Dzięki badaniom tego zapisu jesteśmy w stanie poznać relacje ewolucyjne między organizmami. Krótko mówiąc, jesteśmy w stanie zidentyfikować, kto jest kim. Jak to możliwe? Cztery litery kodu genetycznego (A, T, G, C), kodują ponad dwadzieścia aminokwasów, posiadających czasem różne właściwości chemiczne, choć podobny schemat budowy chemicznej. Z tych aminokwasów, jak z cegiełek, zbudowane są białka – ich mnogość i funkcje są limitowane tylko potrzebami ewolucji biologicznej oraz możliwościami inżynierii genetycznej.²³ Cała ta wielość form to ogromny zbiór funkcji i właściwości. Tu znajduje się wszystko, czego potrzebuje żywy organizm, od białek budujących nasze mięśnie (miozyny i aktyny), do białka zielonej fluorescencji (GFP, ang. *Green Fluorescent Protein*) stosowanej w mikrobiologii molekularnej. Są tu wszystkie enzymy, białka stanowiące rusztowania komórek (np. kolagen) czy przeciwciała (immunoglobuliny). Słowem materia życia. Mamy więc zapis DNA, stanowiący niejako projekt, oraz białka, będące już gotową realizacją tego projektu. Pomiędzy tymi dwoma etapami jest cały świat RNA – chemicznego kuzyna DNA. RNA pełni rolę pośrednika w przenoszeniu informacji pomiędzy DNA a białkami. RNA pełni również wiele funkcji regulacyjnych – zwłaszcza u bakterii. Niektóre cząsteczki RNA są konserwowane ewolucyjnie, to znaczy różnią się między organizmami bardzo nieznacznie. Takim przykładem jest 16S RNA będące składową rybosomu – nanomaszyny biologicznej, skrupulatnie tworzącej różne białka, po zasięgnięciu wcześniej informacji na temat ich „projektu.” To dzięki sekwencjonowaniu 16S RNA dowiedzieliśmy się tak wiele o bioróżnorodności życia. I dzięki tego typu technikom badany jest mikrobiom.²⁴

Dysonans potrzeb i możliwości

Istnieje pewien dysonans. Bio art jest sztuką wykorzystującą tzw. mokre media. Z punktu widzenia biologa jest to zaskakująco wycinkowe potraktowanie tematów eksperymentalnych. W pracy badawczej mikrobiologa molekularnego są techniki, w których finalnym produktem doświadczenia jest organiczny, „mokry” komponent (np.: określone białko, żele z DNA czy żywe kolonie bakteryjne na płytkach Petriego). Jednak niemal naprzemiennie stosowane są również techniki, w których finalnym produktem jest obraz, film lub wręcz jedynie informacja w postaci liczby. Obie te metody wychodzą w ten czy inny sposób od „mokrych mediów” lub żywych organizmów oraz, w wypadku obu, efektem jest informacja (obraz, film, liczba, etc.). To jest najważniejsze. Dla biologa. Czy dla artysty również?

Powstający w trakcie eksperymentu biologiczny produkt (żel, kolonie na płytce), nie zawsze jest ważniejszy niż wynik samego doświadczenia, w którym się pojawił. Istnieje więc problem prezentacji oraz reprezentacji danego procesu lub obiektu biologicznego. Dla biologa jest to jednak sztuczny problem. Czy w związku z powyższym **prezentacja** będzie miała zawsze wyższość nad **reprezentacją**?

Konkluzja

Wydaje się, iż tracimy na znaczeniu, nikniemy. W skali Wszechświata oraz jako znaczący gatunek naszej planety – odrębny, wyemancypowany ze świata żywego organizm. Nikniemy również jako twórcy, ponieważ dopuszczamy do współtworzenia inne organizmy. Granice naszego własnego organizmu wydają się rozmyte i nieprecyzyjne. Nie umiemy przecież istnieć poza kontekstem, poza ekosystemem. Nie potrafimy też funkcjonować bez naszego mikrobiomu. Jednocześnie zależność ta ingeruje w wyższe funkcje naszego istnienia – nasze zachowanie, emocje, psychikę.

Godziliśmy się dotychczas, gdy, w naszym mniemaniu, mikroorganizmy pełniły jedynie funkcje „usługowe.” Czy pogodzimy się na ich współrzędzenie nami jako bytami? Z punktu widzenia biologii odpowiedź na to pytanie nie ma żadnego znaczenia.

Przypisy

- ¹ Nazwa oznacza „niezmierne niebiosy” od słów *lani* – „niebo” oraz *ākea* – „niemierzalny, rozległy” (język hawajski). Zaproponowana w artykule: R. Brent Tully, Hélène Courtois, Yehuda Hoffman i Daniel Pomarède, “The Laniakea supercluster of galaxies,” *Nature* 513 (2014): 73.
- ² R. Brent Tully, Hélène Courtois, Yehuda Hoffman i Daniel Pomarède, “The Laniakea supercluster of galaxies,” *Nature* 513 (2014): 73.
- ³ Peter D. Ward i Donald Brownlee Ward, *Rare Earth: why complex life is uncommon in the universe* (New York: Copernicus Books/Springer, 2000), 35-54.
- ⁴ Brent Tully, Hélène Courtois, Yehuda Hoffman i Daniel Pomarède, “The Laniakea supercluster of galaxies,” *Nature* 513 (2014): 73.
- ⁵ Jeffrey L. Bada, Antonio Lazcano "The Origin of Life," w *Evolution: The First Four Billion Years* Michael Ruse, Joseph Travis i Edward O. Wilson (Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2009).
- ⁶ Ben K.D. Pearce, Andrew S. Tupper, Ralph E. Pudritz i Paul G. Higgs, "Constraining the Time Interval for the Origin of Life on Earth," *Astrobiology* 18 (2018): 343–364.
- ⁷ Prawie nieprzerwanie ponieważ rozwojowi życia na Ziemi towarzyszyły wielkie wymierania, patrz w: Peter D. Ward i Donald Brownlee Ward, *Rare Earth: why complex life is uncommon in the universe* (New York: Copernicus Books/Springer, 2000), 157-189.
- ⁸ Carina M. Schlebusch, Helena Malmström, Torsten Günther, Per Sjödin, Alexandra Coutinho, Hanna Edlund, Arielle R. Munters, Mário Vicente, Maryna Steyn, Himla Soodyall, Marilize Lombard i Mattias Jakobsson "Southern African ancient genomes estimate modern human divergence to 350,000 to 260,000 years ago," *Science* 358 (2017): 652–655.
- ⁹ Laura A. Hug, Brett J. Baker, Karthik Anantharaman, Christopher T. Brown, Alexander J. Probst, Cindy J. Castelle, Cristina N. Butterfield, Alex W. Hernsdorf, Yuki Amano, Kotaro Ise, Yohey Suzuki, Natasha Dudek, David A. Relman, Kari M. Finstad, Ronald Amundson, Brian C. Thomas i Jillian F. Banfield, “A new view of the tree of life,” *Nature Microbiology* 1 (5) (2016): 16048.
- ¹⁰ Ed Young, *MIKROBIOM. Najmniejsze organizmy, które rządzą światem* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018), 115-153.
- ¹¹ Ibidem, 18.
- ¹² Szerzej można poczytać tu: Dorota Litwin, WenChieh Chen, Ewa Dzika i Joanna Korycińska, “Human Permanent Ectoparasites; Recent Advances on Biology and Clinical Significance of Demodex Mites: Narrative Review,” *Iran Journal of Parasitology* 12 (2017): 12-21.
- ¹³ Young, *MIKROBIOM*, 115-153.
- ¹⁴ Ibidem.
- ¹⁵ Peter Andrey Smith, „Gut, meet brain,” *Nature Feature News* 526 (2015): 312-314.
- ¹⁶ Augusto J. Montiel-Castro, Rina M. González-Cervantes, Gabriela Bravo-Ruiseco i Gustavo Pacheco-López, “The microbiota–gut–brain axis: neurobehavioral correlates, health and sociality,” *Frontiers Integrative in Neuroscience* 7, no. 70 (2013): 1.
- ¹⁷ Ibidem, 3.
- ¹⁸ Michael T. Bailey i Christopher L. Coe, “Maternal separation disrupts the integrity of the intestinal microflora in infant rhesus monkeys,” *Developmental Psychobiology* 35 (1999): 146-55.
- ¹⁹ Sang H. Rhee, Charalabos Pothoulakis, Emeran A. Mayer, “Principles and clinical implications of the brain-gut-enteric microbiota axis,” *Nature Reviews Gastroenterology & Hepatology* 6 (2009): 306-14.
- ²⁰ Pauline Luczynski, Karen-Anne McVey Neufeld, Clara Seira Oriach, Gerard Clarke, Timothy G. Dinan i John F. Cryan, "Growing up in a Bubble: Using Germ-Free Animals to Assess the Influence of the Gut Microbiota on Brain and Behavior," *International Journal of Neuropsychopharmacology* 19 (2016): pyw020.
- ²¹ szerzej można o tym poczytać w: Elegia M. Szewczyk, *Diagnostyka Mikrobiologiczna* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005) oraz w: Władysław J. H. Kunicki-Goldfinger, *Życie Bakterii* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998).
- ²² Fotografia autora, bakterie na płycce udostępnione dzięki uprzejmości Krystyny Boguckiej, Katedra Genetyki Molekularnej Bakterii, Wydział Biologii, Uniwersytet Gdański.
- ²³ Więcej informacji można znaleźć w: Piotr Węgleński, *Genetyka Molekularna* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000).
- ²⁴ Young, *MIKROBIOM*, 48-52.
- ²⁵ Yuko Hasegawa, Jessica L. Mark Welch, Blair J. Rossetti i Gary G. Borisy, “Preservation of three-dimensional spatial structure in the gut microbiome,” *PLoS ONE* 12, no. 11 (2017): e0188257.

Bibliografia

Bada, Jeffrey L. i Antonio Lazcano. "The Origin of Life." W *Evolution: The First Four Billion Years*. red. Michael Ruse, Joseph Travis i Edward O Wilson, 50-74. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

Bailey, Michael T. i Christopher L. Coe. "Maternal separation disrupts the integrity of the intestinal microflora in infant rhesus monkeys." *Developmental Psychobiology* 35 (1999): 146-55.

Hasegawa, Yuko, Mark, Jessica L. Welch, Blair J. Rossetti i Gary G. Borisy. "Preservation of three-dimensional spatial structure in the gut microbiome." *PLoS ONE* 12, no. 11 (2017): e0188257. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0188257>.

Hug, Laura A., Brett J. Baker, Karthik Anantharaman, Christopher T. Brown, Alexander J. Probst, Cindy J. Castelle, Cristina N. Butterfield, Alex W. Hernsdorf, Yuki Amano, Kotaro Ise, Yohey Suzuki, Natasha Dudek, David A. Relman, Kari M. Finstad, Ronald Amundson, Brian C. Thomas, Jillian F. Banfield. "A new view of the tree of life." *Nature Microbiology* 1 (5) (April 2016): Article Number 16048. <https://doi.org/10.1038/nmicrobiol.2016.48>.

Kunicki-Goldfinger, Władysław J. H. *Życie Bakterii*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.

Litwin, Dorota, WenChieh Chen, Ewa Dzika i Joanna Korycińska. "Human Permanent Ectoparasites; Recent Advances on Biology and Clinical Significance of Demodex Mites: Narrative Review." *Iran Journal of Parasitology* 12 (2017): 12-21.

Luczynski, Pauline, Karen-Anne McVey Neufeld, Clara Seira Oriach, Gerard Clarke, Timothy G. Dinan, John F Cryan. "Growing up in a Bubble: Using Germ-Free Animals to Assess the Influence of the Gut Microbiota on Brain and Behavior." *International Journal of Neuropsychopharmacology* 19, no. 8 (August 2016): pyw020. <https://doi.org/10.1093/ijnp/pyw020>.

Montiel-Castro, Augusto J., Rina M. González-Cervantes, Gabriela Bravo-Ruiseco, and Gustavo Pacheco-López. "The microbiota-gut-brain axis: neurobehavioral correlates, health and sociality." *Frontiers Integrative in Neuroscience* 7, no. 70 (2013). <https://doi.org/10.3389/fnint.2013.00070>.

Pearce, Ben K.D., Andrew S., Tupper, Ralph E. Pudritz, Paul G. Higgs. "Constraining the Time Interval for the Origin of Life on Earth." *Astrobiology* 18 (2018): 343-364.

Rhee, Sang H., Charalabos Pothoulakis i Emeran A. Mayer. "Principles and clinical implications of the brain-gut-enteric microbiota axis." *Nature Reviews Gastroenterology & Hepatology* 6 (2009): 306-314.

Schlebusch, Carina M., Helena Malmström, Torsten Günther, Per Sjödin, Alexandra Coutinho, Hanna Edlund, Arielle R., Munters, Mário Vicente, Steyn Maryna, Himla Soodyall, Marlize Lombard i Mattias Jakobsson. "Southern African ancient genomes estimate modern human divergence to 350,000 to 260,000 years ago." *Science* 358 (2017): 652-655.

Smith, Peter Andrey. „Gut, meet brain.” *Nature Feature News* 526 (2015): 312-314.

Szewczyk, Elegia M. *Diagnostyka Mikrobiologiczna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005.

Tully, R. Brent, Hélène Courtois, Yehuda Hoffman i Daniel Pomarède. "The Laniakea supercluster of galaxies." *Nature* 513 (2014): 71-73

Ward, Peter D. i Donald B. Ward. *Rare Earth: why complex life is uncommon in the universe*. New York: Copernicus Books/ Springer, 2000.

Węgleński, Piotr. *Genetyka Molekularna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

Young, Ed. *MIKROBIOM. Najmniejsze organizmy, które rządzą światem*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018.

Rafał CHMARA

Uniwersytet Gdański, Wydział Biologii, Katedra Ekologii Roślin

POSTHUMANISTYCZNY WYMIAR EKOLOGII

Wprowadzenie

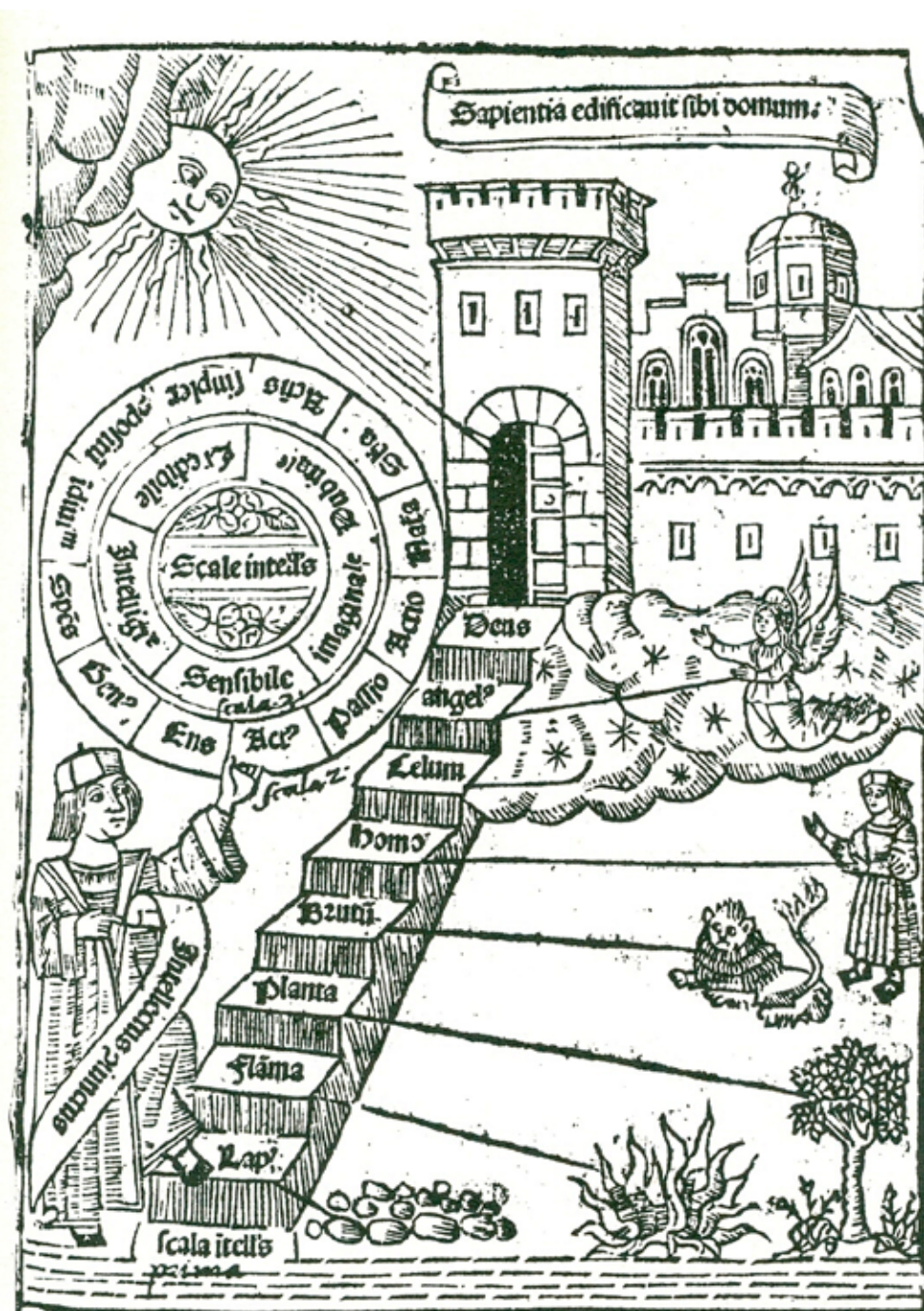
Powszechny, społeczny odbiór ekologii skupia uwagę na problemach przekształceń i degradacji środowiska, wymierania gatunków, zmian klimatycznych oraz wizji globalnej katastrofy ekologicznej. Umacnia się świadomość dominacji i wpływu człowieka na biosferę, a także kryzysu wartości szeroko rozumianego humanizmu. Z takiego obrazu rzeczywistości wyrasta idea posthumanizmu, proponująca nowe spojrzenie na miejsce człowieka na Ziemi.

W ostatnich dwóch dekadach w naukach humanistycznych obserwujemy zainteresowanie zastosowaniem innych perspektyw badawczych i metod znanych w naukach ścisłych. Według Andrzeja Gecowa „jest to inwazja metod i pojęć biologii na tereny tradycyjnie nie-biologiczne.”¹ Wspomniany badacz pisze:

Najeźdźcy tworzą tzw. trzecią kulturę. [...] Podstawowy problem to porozumienie dotychczas rozdzielnych systemów pojęciowych – nie tylko zrozumienie, co na ten sam temat mówi strona przeciwna, ale także: czego oczekuje, do czego zmierza, co można jej zaoferować z własnych rozwiązań. Dla wypracowania konsensusu

obu kultur najważniejsze jest zdanie sobie sprawy, że oba podejścia nie są antagonistyczne, nie stoimy przed wyborem jednej z tych dróg i walką o utrzymanie przy życiu własnej kultury; nie jest to rewolucja zastępująca stare nowym, a złożenie osiągnięć dokonanych po obu stronach dotychczasowej przepaści.²

W niniejszym artykule przedstawię wspólne obszary oraz różnice problemowe/metodologiczne w ekologii i w szeroko pojętym podejściu posthumanistycznym, stawiając tezę, że program badawczy ekologii już od dawna wpisuje się w perspektywę posthumanistyczną. W pracy przyjąłem następujące założenia: (1) układy ekologiczne są hierarchiczne i powiązane siecią relacji; (2) posthumanizm zrywa ze strukturą hierarchiczną i zakłada równocенność różnych form życia. Trudność w powiązaniu posthumanizmu z ekologią stanowi to, że ekologia jako program badawczy nauk biologicznych korzysta z redukcjonizmu metodologicznego, w przeciwieństwie do posthumanizmu, który wymaga wypracowania aparatu pojęciowego i metodologicznego. W niniejszej pracy zastosowano tzw. ekspansjonizm metodologiczny jako metodę rozszerzania obszaru badawczego i jako rodzaj transgresji me-



Rys. 1. Koncepcja drabiny bytów jako skali intelektu według Ramona Llulla (data utworzenia: 1304, pierwsza publikacja: 1512).⁵

todycznej dla relacji ekologia ↔ posthumanizm – czyli takie poszerzenie starego obszaru (biologia/ekologia), by objąć nim nowe pytanie wywodzące się nurtu posthumanizmu.³

Scala naturae – drabina bytów jako hierarchiczny model świata

Początki koncepcji *scala naturae* – znanej również jako wielki łańcuch bytów – wywodzą się z filozofii greckiej Platona, która została rozwinięta przez Arystotelesa. Według Arystotelesa świat to hierarchicznie powiązana całość, w której najniższy szczebel zajmowały byty nieożywione (minerały), kolejny szczebel stanowiły rośliny jako byty ożywione, wyżej znajdowały się zwierzęta, a nad nimi – człowiek.

Ideę drabiny bytów rozwinął następnie pochodzący z Katalonii Ramon Llull (1232–1315) – filozof średniowieczny, teolog, poeta i twórca kombinatoryki. Porządek świata „między ziemią a niebem” został przez niego opisany jako linio-wa sekwencja ciał (bytów) od minerałów poprzez rośliny i zwierzęta do człowieka. Na szczycie tego hierarchicznego układu istot znajdował się Bóg. W dziele *Liber de ascensu et descensu intellectus* Llull przedstawił ośmiostopniowe schody, w których pierwszych pięć stopni to kolejno: kamienie, ogień, rośliny, zwierzęta i człowiek, natomiast Bóg zajmował ósmy, najwyższy poziom (patrz rys. 1). W kolejnych stuleciach rozwijano hierarchiczny porządek bytów, m.in. zrobił to Gottfried Wilhelm Leibniz w *Monadologii*.⁴ Według niego do natury monad należała ich wielość i zarazem jakościowa odrębność. Monady miały strukturę hierarchiczną (rośliny, zwierzęta, człowiek, Bóg – jako monada doskonała).

Ekologia jako program badawczy biologii. Hierarchiczna struktura układów ekologicznych

Ekologia w ujęciu Ernsta Haeckela oznacza całościowe relacje zachodzące między zwierzęciem a jego środowiskiem organicznym i nieorganicznym. Jest jednym z programów badawczych bio-

logii, który korzysta z dorobku metodologicznego wielu dziedzin, jak botanika, zoologia, matematyka, fizyka, chemia czy nauki o Ziemi. Mówi się nawet zgodnie o pluralizmie w ekologii.^{6,7} Nie można pominąć powiązań ekologii z biologią ewolucyjną. Karol Darwin w dziele *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego...* nie wyróżnił jednoznacznie zagadnień ekologicznych. We wspomnianej pracy znalazło się jednak wiele odniesień do terminologii znanej w ekologii. Darwin pisał o powiązaniu konkurencji wewnątrzgatunkowej z ewolucyjnym pojęciem doboru, a także o związku adaptacji ekologicznej z dostosowaniem ewolucyjnym (*fitness*). Znalazły się tam również zagadnienia konkurencji międzygatunkowej, interakcji w wielogatunkowych układach, w tym relacji troficznych. Według Januarego Weinera integracja ekologii z biologią ewolucyjną pozwala nie tylko wyjaśniać skomplikowane relacje w układach biologicznych, lecz również może się przyczynić do zwiększenia dyscypliny metodologicznej.⁸

Układy ekologiczne są biologicznymi systemami złożonymi. Takie systemy złożone składają się z wielu relacyjnie powiązanych podjednostek (części/modułów), a oddziaływania między nimi nie są proste/liniowe, lecz przyjmują charakter nieliniowy. Nie sprawdza się kartezjański, mechanistyczny pogląd na systemy biologiczne, głoszący, że organizmy żywe są zbudowane i funkcjonują podobnie do maszyn, co zakłada, że przez rozłożenie/redukcję ich na części – podobnie jak rozkłada się na części mechanizmy zegara – będzie można wyjaśnić złożoność całego systemu. W systemach/układach ekologicznych determinizm przyczynowy ma ograniczone zastosowanie. Interesujące podejście przedstawia Mieczysław Chorąży z Instytutu im. Marii Skłodowskiej-Curie w Gliwicach w eseju naukowym zatytułowanym *Wprowadzenie do biologii systemów* (2011). Pi-sze: „systemy żywe przy każdej próbie analizy redukcjonistycznej zwykle ulegają rozsypaniu się na części, tracąc natychmiast swoje immanentne cechy charakteryzujące zjawisko życia. Ponowne złożenie ich wcale nie odtwarza pierwotnej funkcjonalnej całości. Poznanie części nie oznacza poznania całości, bo żywe organizmy nie są prostą sumą części, co wynika ze zjawiska emergencji.”⁹

Hierarchiczna struktura jest uniwersalną cechą Wszechświata, zatem także systemów biologicznych na Ziemi.¹⁰ George F.R. Ellis¹¹ podaje, że prawa działające na wyższym poziomie wyłaniają się z poziomów niższych. Hierarchia zaczyna się od poziomu atomów i cząstek elementarnych, który jest wspólny dla materiiżywionej i nieożywionej. Kolejny poziom rozgałęzia się na dwa ramiona. Jedno ramię tworzą geologia, nauki o planetach i Ziemi oraz kosmologia. Drugie ramię tworzą struktury żywe: komórka, tkanka, narząd, organizm-populacja i ekosystem. Opisane przez Ellisa układy hierarchiczne mogą być regulowane oddolnie lub odgórnie. Przyczynowość od dołu (*downward causation*) zachodzi, gdy niższy poziom oddziałuje przyczynowo na poziom wyższy; przyczynowość odgórna (*upward causation*) – gdy poziom wyższy oddziałuje na poziom niższy. Poziomy ekologiczne można przedstawić w następującym hierarchicznym uszeregowaniu: osobnik → populacja → zespół (zbiórisko) → ekosystem → biom → biosfera.

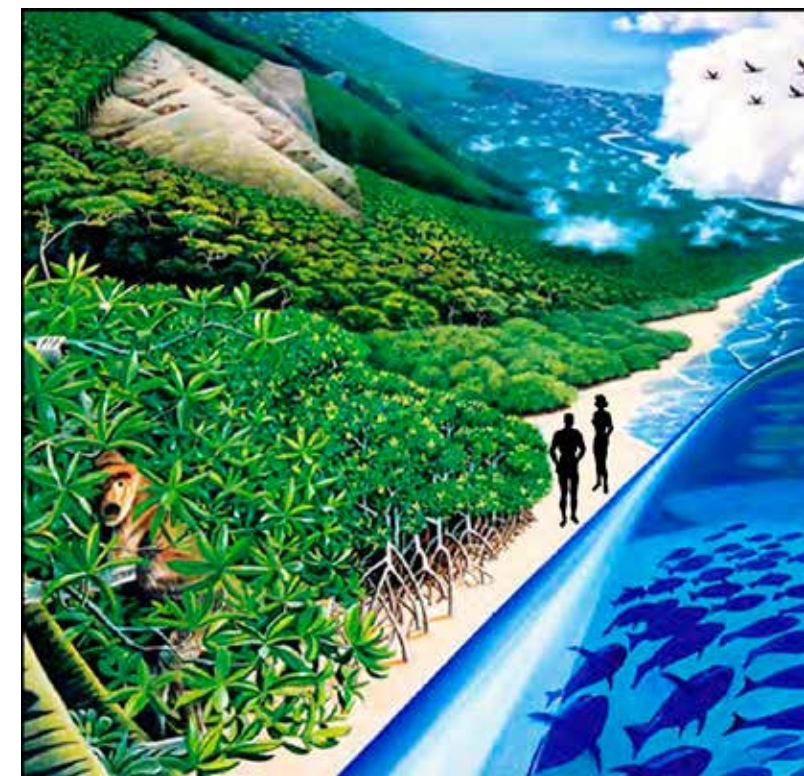
W zaproponowanym szeregu wzrastają złożoność, różnorodność biologiczna i sieć powiązań między poziomami. Przy przechodzeniu na wyższe poziomy organizacji powstają/wyłaniają się nowe, nieprzewidywalne wielkości i/lub własności. Mówimy, że nowa jakość (poziom organizacji) powstała ze stanów poprzednich na drodze emergencji (od łac. *emergo* – wynurzam się).^{12,13} Fakt ten znajduje swoje potwierdzenie w konstrukcji prostych wskaźników różnorodności, jak wskaźnik różnorodności Shannona-Wienera¹⁴ czy wskaźnik dominacji Simpsona.¹⁵ Oba te wskaźniki są oparte na dwóch składowych: (1) liczbie gatunków w próbce, zespole, ekosystemie; (2) udziale danego gatunku w stosunku do wszystkich analizowanych gatunków (udział może być wyrażony liczbą osobników, ich biomasą lub pokrywaniem na jednostce powierzchni). Stopień złożoności i różnorodności układów ekologicznych podczas przechodzenia np. z poziomu zespołu do ekosystemu wzrasta. Jednak w tym przypadku różnorodność danego ekosystemu nie jest tylko sumą liczby gatunków z poziomu niższego (zespół). Ekosystem to pula gatunków oraz sieć powiązań (relacji) pomiędzy gatunkami i warunkami abiotycznymi.

Antropocen-posthumanizm, życie w epoce lęku

Czy żyjemy w antropocenie? Termin ten został użyty po raz pierwszy przez Paula Crutzena i Eugene’a Stroermera w 2000 roku.¹⁶ Oznacza nową epokę geologiczną, aby podkreślić dominującą rolę człowieka w procesach geologicznych i ekologicznych, ludzkość bowiem stanowi główny czynnik kształtujący te procesy. Międzynarodowa Grupa Robocza ds. Antropocenu, Podkomisja Stratygrafii Czwartorzędu rozważa obecnie, czy termin antropocen powinien zostać sformalizowany w ramach geologicznej skali czasu.¹⁷ W ekologii antropocen to koncepcja skupiająca się na zdominowanych i przekształconych w skali globalnej siedliskach oraz na nowych ekosystemach o nowych/nieznanych właściwościach.¹⁸

Taki jest stan antropocenu, w którym świadomość ekologiczna – nazywana przez Timothy’ego Mortona *ecognosis*¹⁹ – powoduje że wszyscy występujemy w czymś w rodzaju środowiskowego czarnego filmu (film noir), „tak jak detektyw, który jest jednocześnie przestępcą.” Stan tzw. mrocznej/ciemnej ekologii (*dark ecology*) powinien zaangażować filozofię, ale filozofia pozostaje „podejrzanie milcząca.”²⁰ Morton argumentuje, że myślenie filozoficzne w tym zakresie jest utrudnione, ponieważ myśl ludzka jest zapętlona przez tzw. agrologistykę, sięgającą mezopotamskiego społeczeństwa rolniczego, która doprowadziła do eksploatacji zasobów i globalnego ocieplenia.

W dużym uproszczeniu można stwierdzić, że zmienione środowisko planety rozumiane jako antropocen oraz świadomość, że za taki stan odpowiada w wysokim stopniu człowiek, zrodziły postawę posthumanizmu. Obserwujemy intensywnie rozwijający się w filozofii antropologii nurt posthumanistyczny, który można określić jako rewizję tradycji humanistycznej renesansowej Europy.²¹ Terminy posthumanizm i postczłowiek zostały po raz pierwszy użyte przez Ihab Hassana²² w 1977 roku w kontekście dyskursu ze „słabą” kondycją humanizmu. Posthumanizm definiowany jest jako postantropocentryzm. Odrzuca centralną, dominującą pozycję człowieka, zrywa z wcześniejszymi wszelkimi dualizmami: byty ludzkie – nieludzkie,



Rys. 2. System biologiczny jako integrująca perspektywa życia na Ziemi. *Homo sapiens* jako przedstawiciel dymorficzny płciowo, zintegrowany holobiont w centrum naturalnych układów ekologicznych. Na podstawie obrazu Glynn Gorick.²⁸

kultura – natura, rzeczywistość fizyczna – niefizyczna, wpisując się w szerszy nurt tzw. nowego materializmu.²³ Ponadto odrzuca wielki łańcuch bytów i hierarchiczność świata. Rosi Braidotti bardzo radykalnie odrzuca łańcuch bytów, proponując egalitaryzm wszystkich form życia nazywany *zoe*,²⁴ który według Przemysława Chodania „w połączeniu z silnym wydźwiękiem etycznym, sprawia, iż staje się on formą świeckiej i immamentnej duchowości.”²⁵ W pracy *The Posthuman* Braidotti głosi pogląd o identyczności (równocенności) życia człowieka i bytów pozaludzkich. Założenie braku struktury hierarchicznej trudno pogodzić z metodologią biologii, w tym ekologii, która stosuje podejście redukcjonistyczne i hierarchiczne. Natomiast koncepcja identyczności=równocенności gatunków znana jest z obszaru ekologii jako tzw. neutralna teoria bioróżnorodności i biogeografii.²⁶ Teoria neutralna stanowi alternatywę dla koncepcji niszy ekologicznej, w której zakłada się, że gatunki nie różnią się od siebie wymaganiami

siedliskowymi, możliwościami migracji i przeżywalnością. Wszystkie gatunki są równocenne (ekwiwalentne). Neutralna teoria bioróżnorodności jest mocno dyskusyjna, niemniej daje bardzo cenne podejście metodologiczne jako tzw. hipoteza zerowa w badaniach ekologicznych. Wspólnym wymiarem posthumanizmu-ekologii wydaje się myślenie w sposób wielopoziomowy i relacyjny, poszerzające zainteresowania o byty pozaludzkie.

Współczesne badania ekologiczne, środowiskowe i geochemiczne dostarczają nam, żyjącym w antropocenie, twarde dane liczbowe dotyczące degradacji siedlisk, ekstynkcji gatunków, zanieczyszczenia środowiska, zmian hydrologicznych i klimatycznych. Informacje te przekładają się na wymiar społeczny i polityczny ekologii w postaci różnego rodzaju konwencji, agend, międzynarodowych czy rządowych programów naprawczych środowiska naturalnego. Na poziomie jednostki świadomość ekologiczna (ekognozja) może wyrażać się poczuciem lęku i dbałością

o środowisko naturalne. Czy zatem troska o stan środowiska i byty pozaludzkie wynika z ludzkiego altruizmu w stosunku do innych istot żywych? Według Zuzanny Sokołowskiej „posthumanizm staje się wbrew pozorom nową definicją lęku przed utratą stabilności środowiska naturalnego, co jest podparte jedynie instynktownym pragnieniem ludzkiego przetrwania.”²⁷

Wnioski

Ekologia jako program badawczy biologii bazuje na wielu poziomach/wymiarach hierarchicznej organizacji, korzystając z redukcjonistycznego aparatu metodologicznego. W tym wymiarze posthumanistyczny koncept ma ograniczone zastosowanie w badaniach ekologicznych. Społeczny i użytkowy wymiar ekologii może pozwolić na zastosowanie posthumanizmu jako kategorii etycznej poszerzającej poszanowanie wszystkich form życia i większą dbałość o zrównoważony rozwój. Integrującą dotychczasowe rozważania wydaje się perspektywa systemu biologicznego, w którym człowiek, *Homo sapiens*, funkcjonuje jako zintegrowany holobiont w centrum naturalnych układów ekologicznych (patrz rys. 2).

Przypisy

¹ Andrzej Gecow, „Znaczenie perspektywy opisu i wyjaśnienia w *Biological Turn*. Perspektywa informacji celowej w biologii i humanistyce jako podstawa memetyki,” *Teksty z ulicy. Zeszyt memetyczny* nr 15 (2014): 28.

² Ibidem, 28.

³ Michał Heller, *Filozofia nauki* (Kraków: Copernicus Center Press, 2016), 188.

⁴ Gottfried Wilhelm Leibniz, „Zasady filozofii, czyli monadologia,” tłum. Stanisław Cichowicz, w idem, *Główne pisma metafizyczne*, tłum. Stanisław Cichowicz i Juliusz Domański (Toruń: Comer, 1995), 113–134.

⁵ W: Mark A. Ragan, „Trees and networks before and after Darwin,” *Biology Direct* 4 (2009): 3.

⁶ Robert P. McIntosh, „Pluralism in ecology,” *Annual Review of Ecology and Systematics*, 18 (1987): 321–341.

⁷ Jerzy Wolek, „Progress in ecology: fact or fiction?” *Ecological Questions*, 11 (2009): 9–15.

⁸ January Weiner, *Życie i ewolucja biosfery* (Warszawa: PWN, 2003), 15–40.

⁹ Mieczysław Choraży, „Wprowadzenie do biologii systemów,” *Nauka* nr 1 (2011): 60.

¹⁰ Mieczysław Choraży, „Złożoność i hierarchia organizmów żywych,” *Nauka* nr 3 (2011): 101.

¹¹ George F.R. Ellis, „Top-down causation, and the human brain,” w *Understanding complex system*, red., Nancy Murphy, Georg F.R. Ellis i Timothy O'Connor (Berlin–Heidelberg: Springer-Verlag, 2009), 53–81.

¹² Harold J. Morowitz, *The emergence of everything* (New York: Oxford University Press, 2002).

¹³ Michał Heller, *Filozofia przypadku* (Kraków: Copernicus Center Press, 2016), 304.

¹⁴ Cloud E. Shannon, „A mathematical theory of communication,” *The Bell System Technical Journal* 27 (1948): 379–423, 623–656.

¹⁵ E.H. Simpson, „Measurement of diversity,” *Nature* 163 (1949): 688.

¹⁶ Paul J. Crutzen i Eugene F. Stoermer, „The Anthropocene,” *The International Geosphere-Biosphere Programme Newsletter* 41 (2000): 17–18.

¹⁷ Stanley C. Finney, „The Anthropocene as a ratified unit in the ICS International Chronostratigraphic Chart: fundamental issues that must be addressed by the Task Group,” *Geol. Soc. Lond. Spec. Publ.* 395 (2014): 23–28.

¹⁸ Richard T. Corlett, „The Anthropocene concept in ecology and conservation,” *Trends in Ecology & Evolution*, 30 (2015): 36–41.

¹⁹ Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016).

²⁰ Marc Mazur, „Marc Mazur reviews Dark Ecology,” *Critical Inquiry*, 26 May 2017, https://criticalinquiry.uchicago.edu/marc_mazur_reviews_dark_ecology/.

²¹ Magdalena Holy-Luczaj, „Posthumanizm, między metafizyką a etyką,” *Kultura i Wartości* nr 11 (2015): 46.

²² Ihab Hassan, „Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?” *The Georgia Review* 31 (1977): 830–850.

²³ Diana Coole i Samantha Frost, „Introducing the New Materialisms,” *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, red. Diana Coole, Samantha Frost (Durham–London: Duke University Press, 2010), 1–45.

²⁴ Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013), 1–180.

²⁵ Przemysław Chodań, „Codzienność i polityka. Społeczny wymiar nowej duchowości w polskiej sztuce współczesnej,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 16 (2016): 87.

²⁶ Stephen P. Hubbel, *The unified neutral theory of biodiversity and biogeography* (Princeton: Princeton University Press, 2001), 1–392.

²⁷ Zuzanna Sokołowska, „Posthumanizm – nowa definicja lęku?” *Fragile* nr 32 (2016). <https://fragile.net.pl/home/posthumanizm-nowa-definicja-leku/>.

²⁸ W: Ulrich Kutschera, „System biology of eukaryotic superorganisms and the holobiont concept,” *Theory in Biosciences* 137 (2018): 128–129.

Bibliografia

Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.

Chodań, Przemysław. „Codzienność i polityka. Społeczny wymiar nowej duchowości w polskiej sztuce współczesnej.” *Sztuka i Dokumentacja* nr 16 (2016): 81–89.

Chorąży, Mieczysław. „Wprowadzenie do biologii systemów.” *Nauka* nr 1 (2011): 59–84.

Chorąży, Mieczysław. „Złożoność i hierarchia organizmów żywych.” *Nauka* nr 3 (2011): 89–112.

Coole, Diana i Samantha Frost. “Introducing the New Materialisms.” W *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, red. Diana Coole i Samantha Frost, 1–45. Durham–London: Duke University Press, 2010.

Corlett, Richard T. “The Anthropocene concept in ecology and conservation.” *Trends in Ecology & Evolution* 30 (2015): 36–41.

Crutzen, Paul J. i Eugene F. Stoermer. „The Anthropocene.” *The International Geosphere-Biosphere Programme Newsletter* 41 (2000): 17–18.

Ellis, George F. R. „Top-down causation, and the human brain.” W *Understanding complex system*, red., Nancy Murphy, Georg F.R. Ellis i Timothy O'Connor, 53–81. Berlin–Heidelberg: Springer-Verlag, 2009.

Finney, Stanley C. „The Anthropocene as a ratified unit in the ICS International Chronostratigraphic Chart: fundamental issues that must be addressed by the Task Group.” *Geol. Soc. Lond. Spec. Publ.* 395 (2014): 23–28.

Gecow, Andrzej. „Znaczenie perspektywy opisu i wyjaśnienia w *Biological Turn*. Perspektywa informacji celowej w biologii i humanistyce jako podstawa memetyki.” *Teksty z ulicy. Zeszyt memetyczny* nr 15 (2014): 27–40.

Hassan, Ihab. „Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?” *The Georgia Review* 31 (1977): 830–850.

Heller, Michał. *Filozofia nauki*. Kraków: Copernicus Center Press, 2016.

Heller, Michał. *Filozofia przypadku*. Kraków: Copernicus Center Press, 2016.

Holy-Luczaj, Magdalena. „Posthumanizm, między metafizyką a etyką.” *Kultura i Wartości* 11 (2015): 45–61.

Hubbel, Stephen P. *The unified neutral theory of biodiversity and biogeography*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

Kutschera, Ulrich, „System biology of eukaryotic superorganisms and the holobiont concept.” *Theory in Biosciences* 137 (2018): 117–131.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. “Zasady filozofii, czyli monadologia.” Tłum. Stanisław Cichowicz. W idem, *Główne pisma metafizyczne*, tłum. Stanisław Cichowicz i Juliusz Domański, 113–134. Toruń: Comer, 1995.

Mazur, Marc. “Marc Mazur reviews Dark Ecology.” *Critical Inquiry*. https://criticalinquiry.uchicago.edu/marc_mazur_reviews_dark_ecology/.

McIntosh, Robert P. „Pluralism in ecology.” *Ann. Rev. Syst.* 18 (1987): 321–341.

Morowitz, Harold J. *The emergence of everything*. New York: Oxford University Press, 2002.

Simpson, E. H. „Measurement of diversity.” *Nature* 163 (1949): 688.

Sokołowska, Zuzanna. „Posthumanizm – nowa definicja lęku?” *Fragile*, nr 32 (2016). <https://fragile.net.pl/home/posthumanizm-nowa-definicja-leku/>.

Timothy, Morton. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.

Shannon, Cloud E. „A mathematical theory of communication.” *The Bell System Technical Journal* 27 (1948): 379–423, 623–656.

Ragan, Mark A. „Trees and networks before and after Darwin.” *Biology Direct* 4 no. 43 (2009): 1–38.

Llull, Ramon. *Liber de ascensu et decensu intellectus* (1304). *Raymundi Lully Doctoris illuminati de nova logica de correlativis necnon de ascensu et descensu intellectus: quibus siquide tribus libellis p. brevi ad facili artificio...* Valencia: Jorge Costilla, 1512.

Weiner, January. *Życie i ewolucja biosfery*. Warszawa: PWN, 2003.

Wolek, Jerzy. „Progress in ecology: fact or fiction?” *Ecological Questions* 11 (2009): 9–15.

Marcin MARCINIAK

Uniwersytet Opolski, Wydział Przyrodniczo-Techniczny, Instytut Kształtowania i Ochrony Środowiska, Pracownia Architektury Krajobrazu i Geografii

MATERIAŁ ROŚLINNY JAKO NOŚNIK SZTUKI

Wstęp

Tytuł niniejszego artykułu jest bardzo syntetyczny, choć ramy, jakie wyznacza, są rozległe. Przywołuje rośliny i sztuki piękne, jednak mnogość możliwości jego rozwinięcia wymusza doprecyzowanie kierunku, w jakim podążył autor tekstu.¹ Punktem odniesienia jest sam kwiat – materia żywa, która od starożytności fascynowała siłą, barwą i różnorodnością. Niniejszy artykuł ma na celu ustalenie pozycji aranżacji z roślin ciętych w sztuce. W tym celu dokonano interpretacji środków wyrazu twórczego wykorzystywanych w aranżacjach typowych dla w dwóch ośrodków kultury: dalekowschodniego – ikebana i zachodniego – florystyka. Zinterpretowano genezę każdego z wymienionych układów kompozycyjnych i ideologię obu kultur mającą wpływ na postrzeganie roślin. Autor nie porusza kwestii materiału roślinnego traktowanego jako inspiracja (np. w obrazach martwej natury, astwerku czy ornamentyce secesyjnej).

Kwiaty od zawsze towarzyszyły człowiekowi – wykorzystywane były do realizowania potrzeb społecznych, kulturalnych czy instrumentalnych. W cywilizacji wyłoniły się dwa biegunowe podejścia do kwiatu. W kulturze za-

chodniej kwiaty cięte traktujemy jako symbol wanitatywny, jako świadectwo ulotności życia. Kwiaty „są zawieszone między życiem a śmiercią. Przechowywać cięte kwiaty w wazonach to trochę tak, jakby uciąć sobie rękę i wsadzić do pięknego naczynia z wodą, potrzymać tam parę dni, póki ładnie wygląda, a kiedy zaczniesz się psuć, wywalić do śmieci.”²

Powyższy, współczesny cytat interpretuje klasyków nurtu wanitatywnego, nie zmieniając przy tym pierwotnego założenia nicości. Według Williama Hogartha bukiet traci z czasem wyrazistość, ztraca kształt, w wyniku czego przeobraża się finalnie w chaotyczną płataninę.³

Opisując kulturę dalekowschodnią, całą uwagę Hogarth skupił na Kraju Kwitnącej Wiśni jako reprezentującym doktryny wschodnie. Charakter i odbiór materiału roślinnego jest tam przeciwieństwem kultury Zachodu, bowiem projekt kompozycji roślinnej ma być „ekspresją nie samych kwiatów, lecz ich roślinnej dynamiki i żywotności.”⁴

Różnica nie odnosi się jedynie do aspektu wizualnego, gdyż ten swą genezę ma głęboko zakorzenioną w nurtach filozoficzno-religijnych. Te z kolei odwołują się do ludzkiego poznania, tradycji, związku z naturą i harmonizowania działania

człowieka z nurtem wszechświata, wynosząc powierzchnie bląhą sztukę układania kwiatów na poziom mistycyzmu. Dwoistość samego postrzegania florystyki w obydwu kręgach kulturowych i jej rangi dotyczy różnych poziomów. W Japonii ikebana jest uznaną dziedziną sztuki – na równi z malarstwem, rzeźbą czy muzyką,⁵ podczas gdy w kręgu zachodnim jej pozycja jest nieporównywalnie niższa. Zasadne zdaje się zatem pytanie, czy wartość kompozycji florystycznych wywodzących się z tych dwóch kręgów kulturowych jest tak różna, czy też Stary Kontynent winien uznać wyższość Dalekiego Wschodu?

Materiał roślinny w tradycji dalekowschodniej – estetyka japońska

Forma kompozycji japońskich jest bardzo lekka. Każdy kąt nachylenia czy długość łodyg, ma znaczenie. Mamy w tym wypadku do czynienia ze sztuką formalną, przez co każdy świadomy jej odbiorca potrafi odczytać intencję mistrza lub obdarowującego. Z drugiej strony sztuka sformalizowana wymaga precyzyjnego poznania ogromu jej zasad oraz wymusza na artyście konieczność dostrzegania zmienności materiału roślinnego, gdyż jak twierdzi Josiah Conder: „kwiat tej samej odmiany nigdy dwukrotnie nie występuje w tym samym dokładnie odcieniu, czym upodabnia się do nieskończonej mnogości ludzkich twarzy.”⁶ Cała kwintesencja lekkości, wyeksponowania linii pędu nawiązuje do natury materiału, „albowiem w istocie rozważana tutaj sztuka opiera się na mniej lub bardziej konwencjonalnej idei rośnięcia kwiatów.”⁷

W sztuce dalekowschodniej układ podstawowy zbudowany jest z 3 roślin, symbolizując niebo, człowieka i ziemię. Nie znajdziemy symetrii ani czterech elementów roślinnych składających się na całość. Symetria w przyrodzie nie występuje. Liczba cztery to symbol śmierci. „Krzyż jest jednym z symboli najbardziej rozpowszechnionych, jak i najstarszych. Odpowiada on symbolice liczby i czterech stronach świata. W Chinach jego punkt środkowy symbolizował liczbę pięć,”⁸ by zniwelować skojarzenia liczby cztery ze śmiercią. Potrzeba wyważenia kompozycji, dążenie

do czystości formy opierają się na sile wyrazu pokroju i plastyczności roślin. Ekspozycja materiału roślinnego ewoluuje sugestywnie – „kwiat stał się świadomy siebie i milcząco, wymownie oraz w sposób pełen wyrazu daje o sobie znać.”⁹

Priorytet ukierunkowania wzrostu, odwołujący się bezpośrednio do nazewnictwa – ikebana (jap. 生花) oznacza ożywianie kwiatów¹⁰ – determinuje takie ułożenie rośliny w kompozycji, by odzwierciedlić pełnię życia i ukazać siłę natury. Biorąc pod uwagę, dążenie do ograniczania linii opadającej, wielkolistna chińska orchidea, rodzi bardzo drobny i rosnący w dół kwiat, technicznie jest kwalifikowana jako bezkwietna.¹¹ Priorytet ukierunkowania wzrostu w kulturze Dalekiego Wschodu zauważa również Janina Poszwińska, wskazując jednocześnie różnice w tym zakresie pomiędzy europejskim i japońskim kręgiem kulturowym:

Na przykład sosna, włożona szablonowo do wazonu, przechyla się siłą ciężkości pękiem igieł ku ziemi. Tymczasem Japończyk układa ją tak, by igielki skierowane były ku górze, podobnie jak to jest na drzewie. Daje to nie tylko efekt lekkości pióra czy futerka, ale też wydaje się, jakby gałązka ożywała w oczach.¹²

Czynniki warunkujące tradycyjną ikebana mają charakter zarówno symboliczny, jak i naturalistyczny; obejmują „trzy zasady formy sztuki: *kioku* – rozpatrywanie wzrostu; *shitsu* – wy-czucie kompozycji i *ji* – przywołanie sezonu.”¹³ Symbolika kwiatu jest niezwykle rozbudowana. Nie odnosi się tylko do jednego znaczenia, kiedy nie jest osadzona w czasie. Ten sam kwiat ofiarowany w miesiącu jego kwitnienia i w okresie spoczynku w naturze (importowany) może mieć inne znaczenie. Przejawem ignorancji i arogancji wobec przyrody jest użycie kwiatu w okresie, gdy w środowisku nie występuje: „kwiaty kwietniowe, użyte w innym miesiącu, wydawałyby się artyście-kwaciarzowi czymś równie dziwacznym i niedorzecznym jak człowiek latem ubrany w odzież zimową.”¹⁴

Rośliną idealnie obrazującą ambiwalentność symboliki jest lotos. Uważa się go za roślinę świętą, gdyż „jest ściśle powiązany z religią buddyjską, w ludowych więc wyobrażeniach kojarzo-

ny jest ze śmiercią i krainami duchów,”¹⁵ przez co często używany jest w kompozycjach pogrzebowych. Lotos stał się symbolem łączącym to, co było, jest i będzie, zatem „dobór liści lotosu powinien wyrażać ideę buddyjskiego trójpodziału czasu – teraźniejszego, przeszłego i przyszłego.”¹⁶ Jako że z „żadnym kwiatem nie łączą się też bogatsze i bardziej różnorodne symboliczne znaczenia,”¹⁷ lotos jest również oznaką mądrości i czystości. Wyrasta bowiem z ciemnych bagien, pozostając niesplamiony, niezanieczyszczony.

Znaki symbolizujące roślinność znajdujemy we wszystkich cywilizacjach jako fundamentalny wyraz życia, urodzaju, wzrostu, płodności, nasienia itp. Przedstawiano wielokrotnie przechodzenie od prymitywnej roślinności do wyższej formy życia zwierzęcego i ludzkiego. Przykładem jest ubóstwiany kwiat lotosu, który wyłania się równocześnie z głębin wody oraz z nicości. Z samego zaś kwiatu wyrastają wszystkie wyższe kosmiczne moce.¹⁸

Istnienie wielu barwnych odmian jednej rośliny spowodowało, iż różne kolory zaczęły być łączone z różnymi aspektami buddyzmu.¹⁹ „Nadto używanie niektórych roślin kwiatowych i drzew znanych z właściwości trujących (...) w powszechnym przekonaniu zapowiada i przynosi nieszczęście, toteż traktuje się je podejrzliwie.”²⁰ Co może okazać się bezzasadne, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że wiele roślin trujących jest szkodliwych dla tego, że wiążą toksyny z powietrza i metabolizują je w swoich tkankach – zatem ich działanie jest dobroczynne.

Przy tak złożonej symbolice i formalizmowi sztuki układania kwiatów czy zrodzeni, wychowani w tradycji ikebany muszą trwać w marazmie lub schemacie? Niekoniecznie, choć dostąpienie szczytu swobody twórczości wymaga gruntownego poznania materiału i zdobycia szacunku znawców tej sztuki. „Od tych generalnych wytycznych co bardziej postępowi profesorowie często odchodzili; ba, istnieją nawet uznane wyjątki przyjęte powszechnie za poprawne.”²¹ Nietrudno przytoczyć tu kilka pojedynczych przykładów prac powstałych na fundamentach dorobku historycznego

z nieodzownym wpływem nurtu filozoficzno-religijnego. Jednak zdecydowanie szerszy kontekst tożsamości narodowej i tradycji można dostrzec, analizując szerzej twórczość wybranych artystów.

Tetsunori Kawana

Artysta jest absolwentem oraz profesorem szkoły Sogetsu – jednej z nowszych placówek, powstałej w 1927 roku, zarazem jednej z ważniejszych z uwagi na innowacyjność. Była to pierwsza szkoła, która zerwała z tradycyjnymi stylami ikebany na rzecz włączenia do układów kompozycyjnych japońskiego stylu życia. Twórczość tego artysty łączy w sobie tradycję sztuki ikebany z rzeźbą, instalacją, ale również performance, spektakularny sposób tworzenia bowiem, manipulowanie materiałem dzieje się na oczach widzów. Dorobek Japończyka jest niezwykle. Jedno z jego ważniejszych osiągnięć to udział w biennale Arte Sella we Włoszech w 1996 roku razem z dziewięcioma artystami z całego świata. Zaprezentowana tam praca podkreślała naturalną vitalność wszystkich istot żywych.²² Zatem była mocno osadzona w idei ikebany. Mimo to, w wyniku powolnego wysychania, bambus stopniowo zmienił odcień i kolor, analogicznie do charakteru zmieniającego się krajobrazu.²³

Bambus jest bardzo ważny w kulturze japońskiej.²⁴ Wiąże się z cechami takimi jak wytrzymałość i pokora,²⁵ wprowadza pierwiastek duchowości. Jest to najbardziej przyjazny dla środowiska²⁶ materiał naturalny, zatem rzeźby eksponowane w plenerze nie stanowią opozycji do przyrody, tylko jedność z nią. „Zawsze słucham bicia serca ziemi i moje twory odzwierciedlają puls natury.”²⁷

Cały proces twórczy Japończyka jest mocno osadzony nie tylko w idei konfucjanizmu, ale również w tradycji, której niejednokrotnie oddaje on hołd w nazewnictwie swoich dzieł.

Jako artysta, wybrałem termin „przejście” jako temat nadrzędny moich prac w bambusie. „Przejście” to jest droga artystyczna. (...) W każdym przypadku „droga” lub „fragment” odnosi się do duchowego rytuału, który jest

w samym sercu tej dziedziny [ikebany]. W dosłownym rozumieniu „droga” (...) [to] zobowiązanie do pogłębienia własnej duchowości. (...) do doskonalenia samego siebie poprzez ciągle zaangażowanie w tej dziedzinie.”²⁸

Materiał roślinny w kompozycjach artysty układa się liniowo – „podświadomie nasz wzrok porusza się wzdłuż obserwowanej linii i tym samym możemy to zjawisko określić jako podróż dla oka.”²⁹ Podążając za zagadnieniami percepcji wzrokowej – łącząc odniesienie do symboliki Adriana Frutigera³⁰ - autorytetu komunikacji wizualnej, jak i Rudolfa Arnheima, teoretyka sztuki i psychologii widzenia – zataczamy koło ku harmonii, wpisując ją w przekaz dalekowschodniego nurtu filozoficzno-religijnego.

Azuma Makoto

To japoński florysta, który w roku 2009 utworzył eksperymentalne laboratorium: Botaniczny Instytut Badawczy Azumy Makoto (Azuma Makoto Kaju Kenkyusho). Estetyka pracy artysty, choć odnosi się do japońskich korzeni, znacznie wybiega poza harmonię Dalekiego Wschodu. Nie trudno dopatrzeć się przepychu, masowości jego kompozycji (do czego powracam poniżej), które bezpośrednio odwołują się do układów europejskich – wrażeniem ciężkości, jednorodnym zarysem optycznym i brakiem lekkości formy, typowym dla Kraju Kwitnącej Wiśni. Jak sam mówi:

Kwiaty to byt, który jest już piękny po prostu przez kwitnienie na polu. My, ludzie, usuwamy je z naturalnego stanu, ścinamy. A potem łączymy te kwiaty razem. Konieczne jest zatem przekształcenie ich w coś jeszcze piękniejszego, aby życie tych kwiatów i roślin nie było bez znaczenia.³¹

Nie boi się eksperymentu – materiał roślinny, którego używa, jest zróżnicowany, niejednokrotnie pochodzi z zagranicy. Trudno doszukać się jego prac złożonych tylko i wyłącznie z materiału rodzimego – charakterystycznego dla Japonii – co radykalnie negowano w tradycji:

Nie wolno używać do kompozycji kwiatów dzikich, znanych tylko botanikom, a także rzadkich kwiatów cudzoziemskich, z których nazwami zwykli ludzie nie są obznajomieni. (...) Gust do wszystkiego, co luksusowe, a więc również rzadkie, jest diametralnie sprzeczny z regułami omawianej tu sztuki.³²

Podkreślając swoje pochodzenie, florysta wykorzystał bonsai – będące dziedziną sztuki narodowej – jako materiał roślinny do wystawy zbiorowej *Alter Nature: We Can*, która miała miejsce w belgijskiej galerii sztuki Z33 na przełomie 2010 i 2011 roku. Artysta perfekcyjnie ukazał brutalność działań człowieka w formowaniu drzewek bonsai w kulturze, która tak głośno krzyczy o szacunku do natury, wyniesionym z konfucjanizmu. *Frozen Bonsai* to zamrożona sosna eksponowana w mrożącej witrynie. Sople, które jej towarzyszą, pełnią funkcję podpory, utrzymują jej kształt i hamują wzrost – jako że z definicji nie są to odmiany karłowate, a miniaturowe, które wymagają częstych zabiegów przycinania w celu zmniejszenia ich rozmiaru. „Łód powoli wysysa kolor, drzewo umiera – ale jego piękno jest zachowane w optymalnych warunkach.”³³

Inna praca tego artysty, *Shiki 1*, to drzewo bez donicy, zawieszone sztywno w przestrzeni metalowej ramy sześcianu, która odgranicza obiekt od świata naturalnego. Drut, użyty jako element nośny, utrzymuje statykę, formę i kształt rośliny. Jest on również bezpośrednim nawiązaniem do tradycyjnych, historycznych technik formowania bonsai, w których służy krępowaniu gałęzi, by nadać im pożądany kształt.

Kolejnym wartościowym przykładem twórczości japońskiego florysty jest projekt *EXOBOTANICA*, zrealizowany we współpracy z NASA 15 lipca 2014 roku. Artysta wysłał w przestrzeń niezależne obiekty – bonsai i kompozycje z kwiatów ciętych. Zostały one wyniesione odpowiednio na wysokość 28 i 26,5 tysiąca metrów. Projekt ten szokuje. Artysta znów igra z wartością tradycji. „Przywiązanie do horyzontalności jest zakorzenione w japońskim dążeniu do harmonijnego współgrania z naturą. Natura nie jest przeciwnikiem, środowisko nie jest przedmiotem

podboju.”³⁴ Jednak głębsza chęć poznania materiału roślinnego, w jakim Japończyk tworzy, zatacza koło ku tradycji. „Chciałem zobaczyć, jak kwiaty i rośliny kwitną, więdną i zmieniają się w kosmosie” – wyjaśnia artysta.³⁵ Do projektu dobrał materiał roślinny, kierując się barwą, by ta relatywnie odróżniała się od ciemni nicości, ale również wytrzymałością kwiatów, które znajdują się w niesprzyjających warunkach. W wywiadzie dla CNN projekt spuentował słowami: „Kwiaty mają bardzo silną egzystencję. Człowiek potrzebuje kwiatów i roślin do życia, ale kwiaty i rośliny nie potrzebują ludzi. Są tak silne.”³⁶

Materiał roślinny w tradycji zachodniej – estetyka europejska

Wykorzystanie kwiatu w charakterze estetycznym – analogicznie do kultury dalekowschodniej – bezpośrednio wiąże się z religią i obrzędami. Już w starożytności konkretne rośliny przyporządkowywano bogom, a wiedza o właściwościach leczniczych osiągnęła wysoki poziom. Jak wyjaśnia Poszwińska: „już w Dodonie znana była paproć narecznica, której nasienie, zebrane w czarowną noc czerwcową, dawało specjalną siłę.”³⁷

W starożytnym Egipcie proste kompozycje z kwiatów, o wysokiej czystości formy, były porządkowane poprzez używanie powtórzenia danego wzoru. Rytm jako element kompozycyjny odwzorowywał zjawiska, które zaobserwowano w naturze – podział na dzień i noc, wylewy Nilu i okresy suszy. „Ponieważ działa uspokajająco, jest również narzędziem ujednolicenia kompozycji i budowania harmonii. Obecność rytmu wprowadza do kompozycji porządek i przewidywalność.”³⁸ W tym okresie formy florystyczne były zróżnicowane. Obok minimalistycznych, uszeregowanych kwiatów występowały misterne, wręcz biżuterijne obroże kwiatowe, noszone przez faraonów. Wyjątkowo dobrze zachowany kołnierz z grobu Tutenchamona jest świadectwem wysoko rozwiniętej techniki rękodzieła. „Naprzemienne rzędy płatków kwiatowych i kwiatów, liści, owoców jagodowych i niebieskich paciorków fajansowych były szyte na podkładzie papirusu.”³⁹ Klarowność

kształtu była nawiązaniem do geometryzacji, jaką starożytni Egipcjanie propagowali w swych twórcach. „To, co geometryczne na świecie, przynależy boskiej myśli, którą wypełniony jest człowiek, zaś to, co asymetryczne – ziemskiej przyrodzie.”⁴⁰

Znaczenie kulturowe roślin w starożytności związane z obrzędem pochówku (takich jak poduszki z kwiatów, które kładziono pod głowę zmarłego) było sytuowane na równi z funkcją zdobniczą. Według Mike’a Featherstone’a jeden z dwóch typów estetyzacji „dotyczy kreowania własnego życia tak, jakby było ono dziełem sztuki.”⁴¹

Gdy w kulturze dalekowschodniej zgłębiano i nawarstwiano wiedzę o kwiatach - średniowiecze europejskie pogrzebało cały dorobek wypracowany w starożytności. Ponowne ożywienie nastąpiło wraz z nadejściem odrodzenia, gdy określanie stosunku do sztuki i przyrody wydostało się poza ramy Kościoła. Ekspozycja materiału roślinnego znów zawitała w sferę profanum, a układ kompozycyjny wzbogacono ponownie o wszechobecną proporcję. Zmienność kompozycji związana była z epoką, a nawet z przelotnymi nurtami stylistycznymi. Kwiaty były odzwierciedleniem panujących kanonów piękna. W baroku architektoniczny przepych przerzucono na bukiet – ciężki, masywny, bez wolnych przestrzeni w obrębie układu, prezentowany w otoczeniu, w którym układano muszle, ślimaki, a nawet wypchane, martwe ptaki, podkreślające wanitatywną symbolikę materiału roślinnego. To właśnie w baroku wykrystalizował się styl masowy, który współcześnie definiuje florystykę Zachodu.

Dzięki asymetrii styl barokowych bukietów jest dynamiczny i bije z niego energia zamiast spokoju i stateczności wcześniejszej epoki. (...) Ekstrawagancja przeróżnych detali dodatkowych bez żadnych ograniczeń (...) [sprawiła, że] niekiedy barok osądzano ujemnie jako styl znajdujący się na pograniczu groteski i rozwiązłości.⁴²

Mimo dwoistości odczuć co do estetyki samego stylu widoczna asymetria zaczerpnięta z detalu architektonicznego sprawiła, że zarys bukietu przybrał finalnie formę stylizowanej litery „S.” Współcześnie nazywa się ją „piękną linią” lub za-

miennie „linią Hogartha,” ten bowiem podjął się próby wyjaśnienia jej atrakcyjności, twierdząc, że „istnieje tylko jedna doskonała linia, którą wolno nazwać linią piękną (...), natomiast linie ze względu na swoje nadmierne wybrzuszenie stają się w swojej łukowatości zbyt wydęte i niezgrabne.”⁴³

Jak sam zauważył, wynika ona bezpośrednio z obserwacji materiału roślinnego. Łuk, wygięcie, spirala jako pełne dynamizmu wzory piękna są kontrastem do geometryzacji i rytmu jako uszeregowania kompozycyjnego, będącego dziełnictwem antyku. To z kolei zostało przez Hogartha zanegowane, jako nudne i nieatrakcyjne, gdyż „każdy element następujący po innym ludzko do niego podobnym (sprawia, że) cały kształt wyda się oku niemiły i pozbawiony smaku.”⁴⁴

W okresie flamandzkim wykorzystywano kwiaty o nieprawdopodobnie zakrzywionych łodygach w połączeniach, które nie występowały w przyrodzie.⁴⁵ Mimo eksponowania ciekawych w kształcie linii na pierwszy plan wychodziło nagromadzenie materiału roślinnego, będące kontynuacją ciężkiego stylu masowego, opisanego powyżej.

Następujący po baroku nurt stylistyczny rokoko jest szalenie istotny, to bowiem w jego ramach czasowych nastąpił zachwyt nad niedostrzeżoną wcześniej na taką skalę stylistyką dalekowschodnią. Moda na motywy chińskie i japońskie widoczna była w naczyniach, które dopełniano europejskim układem kompozycyjnym lub kwiatami luźno wrzuconymi do flakonu. Obcość, niedostępność tajemniczej Japonii, zamkniętej na wymianę kulturową aż do roku 1854,⁴⁶ zdeterminowała w Europejczykach próbę zaspokojenia ciekawości. Powierzchnie, bez zgłębnienia obowiązujących zasad i wzorców. „Nawet marne imitacje chińskiej architektury uznaje się za modne, głównie z uwagi na ich nowość.”⁴⁷

W secesji dominowała miękka, wijąca się, wyrafinowana linia, której wyeksponowanie nie wiązało się z radykalną redukcją materiału roślinnego. Układ kompozycji roślinnej nie był tak transparenty jak dalekowschodni. Nie był sformalizowany, lecz całkowicie wolny. „Jeśli niemiecka secesja była ciężka i nieraz wprost groteskowo wynaturzona, to francuskie wyroby szkła Galle, mimo widocznej stylizacji, miały swoistą wykintność.”⁴⁸

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku nastąpiło zderzenie stylu masywnego, jaki przez lata kształtował się w Europie, ze stylem linii, będącym świadectwem kultury Dalekiego Wschodu. Orientalny wpływ na stałe oddziałował optycznie kompozycję – stała się zdecydowanie lżejsza, subtelniejsza w formie, zachowując przy tym swój charakter. Kwiaty wciąż występują w niej licznie – są rozmieszczone wewnątrz smukłego, wydłużonego i zwartego zarysu optycznego, który bezsprzecznie kojarzy się z linią. Materiał roślinny bardzo często układany jest w sposób linearny, by spotęgować to wrażenie.

Jeśli punkty [kwiaty] nie są ze sobą połączone, wzrok widza podróżuje między nimi, z zaciekawieniem poszukując zasady wyjaśniającej ich wzajemne powiązania. Punkty stają się ważniejsze niż przerwana między nimi linia.⁴⁹

Poszukując współczesnych przykładów odwołujących się do tożsamości układów zachodnich, można trafić na pojedyncze dzieła, w których materiał roślinny występuje jako nośnik idei ulotności życia. W przypadku kiedy motywowi wanitatywnemu towarzyszą cechy znane z historii układów kompozycyjnych, dochodzi do wzmocnienia oddziaływania relacji dzieło – kultura. Nawiązania do tradycji stają się widoczne.

Patrick Dougherty

Obecność artysty w niniejszym podrozdziale jest kontrowersyjna, analizując bowiem jego twórczość, trudno doszukać się powiązań z przyrodą, zatem porównanie estetyki jego pracy do zasad europejskiej florystyki z góry skazane jest na porażkę. Niemniej jednak patrząc na jego dzieła, trudno odeprzeć wrażenie, iż są one europejskim odbiciem sztuki Tetsunori Kawana.

Witki i patyki, czyli materiał, jaki wykorzystuje artysta, jest jednorodny, wszakże w ujęciu gatunkowym są zróżnicowane, pozyskiwane są bowiem w większości z terenów, na których rzeźba powstanie.

W ciągu ostatnich trzydziestu lat Dougherty stworzył dla muzeów, szkół, miast i parków na całym świecie ponad 250 dzieł o nazwie *Stick-works*.⁵⁰ Każde z nich jest unikatowe dla okolicy i odnosi się do krajobrazu i środowiska rozpoczętego wokół.⁵¹ Owa ekspresja prac przywołuje skojarzenia z obiektami rodem z baśni, a nawet horrorów. Teatralność budzi pozytywne odczucia – „wielu ludzi patrzy na obiekt i mówi coś w rodzaju: Nie lubię sztuki, ale podoba mi się to.”⁵²

Idea dzieł Dougherty’ego – poza ich wanitatywnością – nie jest osadzona w tradycji. Brak w nich jakichkolwiek odniesień do historycznych układów kompozycyjnych czy nurtów filozoficzno-religijnych. Forma zdaje się być błaha i powierzchowna, co z kolei powoduje łatwość, lekkość odbioru. To wymiar sztuki estetycznej. W wywiadzie dla CBS news Dougherty spuentował: „Chcę, żeby ludzie mieli poczucie poszukiwań. (...) wiesz, że jesteś w innym miejscu, transportowany przez las, kurtyny z powrotem do ogrodu Eden.”⁵³

Marcin Rusak

Jednym z współczesnych przedstawicieli florystyki w kulturze zachodniej jest Marcin Rusak. Edukację artystyczną rozpoczął jako wolny słuchacz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na którą się nie dostał.

Studiował w słynnej Akademii Designu w Eindhoven oraz w Royal College of Arts w Londynie. Jego prace są doceniane na międzynarodowych wystawach np. w Miami, Mediolanie, Londynie czy Dubaju i honorowane prestiżowymi nagrodami np. nagrodą Perrier-Jouët Arts Salon przyznawaną najlepszym młodym artystom.⁵⁴

W swoich pracach ukazuje i bada motywy konsumpcji, efemeryczności, starzenia, rozpadu i długowieczności.⁵⁵

Urodził się i wychował w centrum Warszawy w rodzinie z wielopokoleniową tradycją hodowców kwiatów, którą zakończyła jego matka, przeznaczając tereny rodzinnych szklarni pod nowe inwestycje budowlane. W wywiadzie dla telegraph.co.uk artysta wspomina dzieciństwo, prezentując stare zdjęcia. W pełni wyposażone ciepłarnie – do 15 roku życia – były dla nie-

go placem zabaw, obszarem tworzenia instalacji budowlanych, miejscem szczególnym i specyficznym, które rozbudziło fascynację materiałem roślinnym.

Sam artysta świadomie mówi o współczesnej hodowli kwiatów, w której inżynieria – selekcja, krzyżowanie gatunków w laboratoriach – doprowadza do „zaprojektowania kwiatu,” któremu nadaje się cechy trwałości kosztem zapachu czy naturalnej formy. Jak uważa: „ponieważ zapach jest najbardziej energochłonnym aspektem kwiatu, a ludzie oczekują, aby ten żył dłużej, w tym celu odbierają kwiatom zapach.”⁵⁶

Dogłębne poznanie materiału roślinnego wyniosło obiekty na piedestał perfekcjonizmu, który osiągnął we współpracy z hodowcami, naukowcami – genetykami kwiatów i florystami.

Artysta celowo nawiązuje do tradycji. Zauważył, że społeczeństwo otacza się rzeczami, z którymi nie mamy żadnych relacji, które nic dla nas nie znaczą. „Gdy przedmioty są łatwo psujące się, to cenimy je i zachowujemy bardziej niż te, które trwają.”⁵⁷ Zapragnął więc stworzyć kolekcję, która całkowicie przemija, której krótkotrwałość wraz z wizją utraty przedmiotu wzbogaci związek z nim – nada mu wyjątkowości.

Chciałem opracować materiał, który będzie się starzał wizualnie, podobnie do oksydacji metalu czy starzenia skóry. Z pomocą specjalistów wydziału biologii w Imperial College of Arts dobraliśmy bakterie, które były w stanie po długim okresie czasu rozłożyć kwiaty zatopione w tworzywie, tym samym tworząc wokół przestrzeń wypełnioną światłem.⁵⁸

Spoiwo powstało z frakcji organicznych żywic drzew, szelaku, wosku pszczelego, gotowanej maki i suszonych kwiatów.⁵⁹

Aspekt artystyczny przy całej inżynierii procesowej jest niezwykle wysoki: proste i eleganckie formy nie odwracają uwagi od niezwyklej materiału, z którego zostały wykonane. „Wszystkie wyglądają nieco jak martwe natury holenderskich mistrzów z doby baroku.”⁶⁰

Podsumowanie – starcie kręgu dalekowschodniego z zachodnim

Dwa potężne, znacznie oddalone od siebie ośrodki kultury, kształtowane przez inne wpływy i czynniki, mające odmienną genezę – patrząc powierzchownie – zdają się nie mieć ze sobą nic wspólnego. Zważywszy na brak wymiany gospodarczej i kulturowej do roku 1854, to wrażenie jeszcze się potęguje. Jednak pewne przyzwyczajenia czy rozwiązania znaleźć można w obu kulturach niezależnie. Przykładem może być ogród japoński, który pośrednio odnosi się do materiału roślinnego i związku z nim.

Ogród [japoński] zawsze był przestrzenią zamkniętą przez płot lub w sposób naturalny, i nie z powodów bezpieczeństwa. Przestrzeń wewnętrzna to sacrum, zewnętrzna to profanum. Ta cecha pozostawała niezmienna, choć zmieniały się koncepcje i style zabudowy. Ogród traktuje się jako miejsce wyizolowane, gdzie sztuka i natura współgrają ze sobą, aby wytworzyć miejsce odprężenia i kontemplacji.⁶¹

Model ogrodu zamkniętego w sztuce dalekowschodniej pielęgnowany jest do dziś. W kulturze zachodniej zrodził się i utrzymał w średniowieczu (*hortus conclusus* i *hortus contemplationis*), wraz z nadejściem renesansu utracił pierwiastek sacrum, by chwilowo odrodzić się w ogrodach angielskich. Analogia powyższych modeli miała podłoże filozoficzno-religijne. Ich podobieństwo zatem nie dziwi – wszak zestawione wierzenia obfitują w cechy wspólne. Ale równie wiele je dzieli.

Nie sposób nie odnieść się do publikacji duetu Marie i Megumi Moriyama towarzyszącej II Międzynarodowemu Sympozjum Katachi (Tsukuba 1999). Autorki – mistrzynie ikebany – sztukę układania kwiatów ukazały w niej jako współzależne od tła panujących religii.⁶² „Wiara oparta na niepowtarzalnej, centralnej postaci Boga, ma tendencję do symetrycznej interpretacji świata. Przecież nie ma symetrii bez centrum, ale kiedy jest ono zrównane z Bogiem, symetria staje się ideałem.”⁶³ Nietrudno przyporządkować

interpretacje zachodniej kulturze monoteistycznej z uwagi na nonteistyczny charakter doktryny dalekowschodniej.

Odniesienie do chrześcijańskiej wiary w zmartwychwstanie. Każda istota ludzka musi przejść przez śmierć, odrodzić się raz na zawsze. W tym stworzonym porządku, życie i śmierć nie są częścią cyklu, ale tworzą część linearnego postępu.⁶⁴

Tu następuje dysonans, to w sztuce ikebany bowiem zerwanie kwiatu jest jego przejściem w doskonalszą formę życia – analogicznie do chrześcijańskiego przejścia do życia wiecznego.

Kształtują nas otoczenie i tradycja, warunkując poczucie odrębności, niezwykłości. Filozof Wolfgang Welsch uważa, że opis współczesnych kultur jako wysp lub sfer jest niezgodny z faktami i normatywnie zwodniczy. Twierdzi, że nasza tożsamość jest w dużej mierze zależna od „obcych” elementów.⁶⁵ Jednak mając świadomość zjawiska transkulturowości, czyli przenikania, hybrydyzacji, zatracenia pierwotnej odrębności, a także gwałtownego skoku ku współczesnym rozwiązaniom, które charakteryzują prostota i minimalizm, należy zweryfikować pierwotne wrażenie indywidualizmu kultur.

Transkulturowość nie zakłada relacji między kulturami pojętymi jako całości, to nie jest spotkanie ani dialog dwóch monolitycznych kultur; transkulturowość całości rozsadza i wszystkie je przenika, stając się istotną cechą dzisiejszych społeczeństw (...).⁶⁶

Tematyka wanitatywna, choć silnie ukorzenione w kulturze zachodniej, nieśmiało daje się zauważyć również na Wschodzie.

Nietrwałość i przemijanie przejęte z buddyzmu powodują, że bardziej ceni się kwiaty wiśni od kwiatów śliwy, choć obie mają podobną budowę kwiatów. (...) Nietrwałość (*sabi*) jest koniecznym składnikiem piękna.⁶⁷

W niektórych przypadkach nawet użycie suchej gałęzi jest cenione.⁶⁸

Najznamienitszym przykładem, z perspektywy przemijania i kruchości materiału roślinnego, jest omówiona wcześniej sztuka Rusaka zestawiona z lodowymi blokami Azumy Makoto. Oddziaływanie pomiędzy tymi formami jest świadectwem ideologii tych kultur. W obydwu przykładach mamy materiał roślinny zatopiony w bryle lodu, czy wosku które stabilizują rośliny w określonym kształcie zarysu optycznego. Powierzchownie dzieła wydają się podobne, jednak wchodząc w struktury i cechy fizyczne materiału nośnego bardzo łatwo dostrzec różnicę. W przypadku Polaka obiekty będą się „rozwijać i przekształcać wizualnie w czasie, bez utraty integralności strukturalnej, (...) reprezentując różne punkty widzenia na temat relacji między ludźmi a światem przyrody.”⁶⁹

Z założenia każdy z obiektów przemija, rozpada się, niemal całkowicie znikając. Rusak ponadto używa materiału już zasuszonego – nieżywego. Podczas gdy Azuma Makoto, wiążąc w blokach lodu kwiaty, hibernuje je, utrwała piękno i przedłuża ich żywot. Chwilowo. Gdy „lód topi się, rośliny zmieniają się, tworząc niepowtarzalne widowisko,”⁷⁰ by finalnie ulec rozkładowi.

Gdy zestawimy ze sobą dzieła sztuki organicznej Tetsunori Kawana i Dougherty’ego, wykonanej ze zdrewniałych pędów roślin, pozornie stylistyka tych prac wydaje się bardzo zbliżona. Jednak po analizie materiału, techniki i pokroju uwidacznia się odrębność. Dougherty w swoich pracach przemycy styl masywny, „tkając” pędy drzew w jednorodną bryłę – nawet w przypadku ażurów, trudno dopatrzeć się tak czystej formy jak u mistrza japońskiego. Podejście artysty do sztuki jest w zasadzie identyczne jak Rusaka. W wypowiedzi dla CBS news Dougherty podkreślił świadomość kruchości swych prac: „w pewnym sensie najmocniejszym elementem jest to, że to nie jest trwałe. Wszyscy uznają, że mamy ograniczony czas życia.”⁷¹ Ulotność dzieł sprawia, że doceniamy je tu i teraz, gdy trwają, przenosząc ten aspekt do własnej egzystencji. Kontrastem wobec motywu *vanitas* jest żywotność roślin, silnie eksponowana w linii układów dalekowschodnich, gdzie kwiat nierosnący ku górze klasyfikowany jest przecież jako bezkwiety. W europejskim odczuciu estetycznym „w sztuce niedostępna jest ta żywość, jaką ma natura.”⁷² Drzewa są przykładem paradoksu –

„symbolizując zarówno wiek, jak i śmierć, jak również wiecznie żywe życie.”⁷³

Choć istnieje układ kompozycyjny ukazujący rośliny w ich naturalnym otoczeniu i charakterze wzrostu – jakby fragment łąki czy lasu upchnięto w naczyniu. Co ciekawe, taki układ występuje zarówno w kulturze zachodniej, jak i dalekowschodniej. Pierwotnie pojawił się w Kraju Kwitnącej Wiśni jako efekt zetknięcia się obu kultur. Mimo swego podobieństwa i jawnej inspiracji oba podejścia zachowały swoją tożsamość. W układzie japońskim – moribana – naturalność odgrywa główną rolę, będąc pod wpływem wypracowanych przez wieki ścisłych reguł, jak redukcja materiału roślinnego do najwyżej dwóch lub trzech odmian, rezygnacja z symetrii czy prostego zaakcentowania pionu, a przede wszystkim przestrzeganie wymogów botanicznych.

Rozbieżność w użytych środkach technicznych sprawia, że kompozycje florystyczne i ikebana, znacznie się od siebie różnią. W układzie europejskim – wegetatywnym – brak czystości formy, bardzo często występuje przeładowanie materiału roślinnego jako wyraz interpretacji dziko rosnącego ekosystemu.

Najważniejszą różnicą jest ciężar optyczny kompozycji – w układach europejskich masywny i ciężki, w dalekowschodnich – delikatny i lekki, osobliwie zharmonizowany, wyważony. Przy czym w przypadku tych pierwszych w dobie minimalizmu zaobserwować można dążenie do czystości formy, a ta z kolei przywodzi na myśl klasykę ikebany. Co zaskakujące, sztuka dalekowschodnia również wykracza poza swoje ramy, określając na nowo pojęcie destrukcji materiału roślinnego i wyrażenia natury. „Jedna z najbardziej znaczących intuicji taoizmu wywodzi się z uświadomienia, iż transformacja i zmiany są najważniejszymi cechami natury.”⁷⁴

Minimalistyczne podejście, z dobrze uczelnionymi strukturami, niejednokrotnie opiera się na trójkacie różnobocznym, podobnie jak w innych sztukach. Ikebana jest bardzo wymowna – gotowy układ powinien ujawniać intencje mistrza, skryte w symbolice każdego elementu. Widoczny jest pewien mistycyzm: układ kompozycyjny przybliży naturę do człowieka. Nacisk kładziony jest na wykorzystanie pustej przestrze-

ni jako istotnej cechy kompozycji, na jej lekkość, czystość.

Pojęcia linia i punkt – jako najprostsze elementy kompozycyjne – również interpretowane są odrębnie.

W sztuce punkt jest najłatwiejszym elementem odbioru wzrokowego, zrozumiałym dla każdego widza. Może być początkiem i zakończeniem każdej twórczości literackiej, muzycznej czy plastycznej.⁷⁵

W kulturze Zachodu linia składa się z punktów, te z kolei ujmowane są jako pojedyncze kwiaty, wszak obydwie formy – kwiat i punkt – mają pokrój kulisty. Linia jest zatem składową kilku fragmentów – członów, a nie samodzielnym, ciągłym tworem. „Każde wrażenie linearne powstaje z wprowadzonego w ruch punktu.”⁷⁶ Według Szparkowskiego „ruchomy punkt (...) można uważać (...) za początek każdej ze sztuk plastycznych.”⁷⁷ W kulturze dalekowschodniej jest to niewyobrażalne, zważywszy, że w trójelementowym układzie każdy komponent jest niezależny i symbolizuje odpowiednio: niebo, człowieka lub ziemię. Elementy te nie tworzą linii, a jedynie punkty wyznaczone przez kwiaty wytyczają zarys optyczny. Jednak z morfologicznego punktu widzenia powyższe cytaty mają ogromny sens. Merystemy – stożki wzrostu – znajdują się na szczycie pędu; w miarę rozwoju rośliny to merystem, przesuwając się, tworzy linię i kształt łodygi, zatem to właśnie jego można by uznać za „ruchomy punkt.” „To, co postrzega człowiek lub zwierzę, nie jest jedynie układem przedmiotów barw i kształtów, ruchów i rozmiarów. Jest – być może przede wszystkim – wzajemnym oddziaływaniem kierunkowych napięć,”⁷⁸ – co w sztuce dalekowschodniej jest wyraźnie odczuwalne. Relacje pomiędzy nachyleniem łodyg, wygięciem liści i proporcją wysokości niosą ważny przekaz. „Linie w opozycji wywołują skojarzenia emocjonalne.”⁷⁹ Tu rodzi się również kolejna różnica pomiędzy kulturami. W krajach Dalekiego Wschodu układ sformalizowany określa ściśle wysokości, kąty nachylenia poszczególnych elementów, czy nawet miejsca, z których materiał roślinny ma „wyrastać” względem naczynia. W sztuce Zachodu

kompozycja formalna to aranżacja w konkretnym kształcie – kuli, serca czy krzyża – czyli „obwiązanie” konkretnej formy materiałem roślinnym.

Wart omówienia jest przekaz, jaki niesie pojedynczy kwiat. W Europie symbolika kwiatów zrodziła się w wiekach ciemnych – wczesnym średniowieczu – kiedy to ludzie nie potrafili czytać. Był to czas intensywnej żarliwości religijnej i znaczenie roślin miało dużą wagę. Język kwiatów rozwijał się dwutorowo – niezależnie w sferze sacrum i profanum. W Kościele, na przykład, róża symbolizuje dziewicę, w kodeksach rycerskich – namiętną miłość.⁸⁰ Należy podkreślić, iż kilka wieków wcześniej, przed narodzinami Chrystusa, zaczęto konkretne rośliny przyporządkowywać bogom. W kulturze dalekowschodniej symbolika również wdarła się do tamtejszych zwyczajów, przy czym jest bardzo złożona w obrębie rośliny jednego gatunku może być wieloznaczna, w zależności od okresu, w jakim ona występuje, kąta, pod jakim jest pochylona, i koloru. Rośliny w obydwu kulturach wykorzystywane są w kontekście komunikacji wizualnej.

Kolejnym aspektem występującym w obu kulturach jest efemeryczność, wanitatywność materiału roślinnego, której pierwiastek można dostrzec w Kraju Kwitnącej Wiśni, a który powszechnie utrzymuje się na Starym Kontynencie, dodatkowo wzmacniany motywami towarzyszącymi, jak chociażby *danse macabre* czy *memento mori*, widocznymi w dziełach kultury.

Wrażenie naturalności kompozycji jest w zasadzie powierzchowne. Rośliny pokrywają elementy nośne. Łodygi, wypełnione drutami, umożliwiają swobodne prowadzenie linii, dają floryście całkowitą władność projektową, potęgując wrażenie, iż to właśnie materiał roślinny jest nośnikiem sztuki.

Sam szacunek do ikebany nie jest bezzasadny, bowiem ogrom zasad, technik, środków wyrazu twórczego, jak i samo traktowanie kwiatu jako najprostszego elementu kompozycyjnego (punktu) sprawiają, że układ kompozycyjny niewiele ustępuje od powszechnie uznanych dziedzin sztuki.

Współcześnie florystyka zachodnia nie ma tak wysokiej rangi jak ikebana na Dalekim Wschodzie, choć funkcjonują zamienniki nomenklatury, które określają tę dziedzinę jako „sztukę układa-

nia kwiatów.” Stwierdzenie, iż florystyka „zyskała miano dziedziny sztuki”⁸¹ nie dziwi, zważywszy, iż „podobnie jak inne obszary dizajnu, posiada swoją teorię, różne kierunki i szkoły.”⁸² Choć są to słowa pozbawione umocowania w systemie edukacji państwowej,⁸³ a florystów określa się mianem rzemieślników, a nie artystów.

Wniosek

Pomimo starcia dwóch tak różnych kultur, opartych na odrębnych systemach filozoficzno-religijnych, w skali świata nie odczuwa się dominacji jednego z układów – europejskiego czy dalekowschodniego. Współistnieją one, wzajemnie się dopełniając. Obustronna inspiracja doprowadziła do powstania nowych stylów florystycznych, choć oba ośrodki kultury podążają utartą przez stulecia drogą. Potężny dorobek historii oraz szacunek do tradycji jest piedestałem podtrzymującym odrębność kulturową. Zjawisko przenikania nie doprowadziło do wykształcenia kultury pośredniej. Ranga układów kompozycyjnych jest nieporównywalna – ikebana klasyfikowana jest jako dziedzina sztuki, florystyka w kulturze zachodniej definiowana jest jako rzemiosło.

Przypisy

- ¹ Niniejsza publikacja jest ustrukturyzowanym fragmentem pracy magisterskiej autora: *Material roślinny jako nośnik sztuki*, Uniwersytet Opolski, Instytut Sztuki (promotor dr hab. Kazimierz S. Ożóg. Opole, 2017. Artykuł niepublikowany.
- ² Radosław Berenc i Łukasz Marcinkowski, *O kwiatach* (Warszawa: Full Meal, 2016), 29.
- ³ William Hogarth, *Analiza piękna* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2008), 92.
- ⁴ Josiah Conder, *Kwiaty Japonii*, red. Edyta Podolska-Frej, tłum. Ireneusz Kania (Kraków: Universitas, 2007), 71.
- ⁵ Janina Poszwińska, *Kwiat i epoka* (Łańcut: Muzeum-Zamek, 1972), 38.
- ⁶ Conder, *Kwiaty Japonii*, 29.
- ⁷ Ibidem, 36.
- ⁸ Zygmunt Szparkowski, *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Wyższej Szkoły Ekologii i Zarządzania, 2012), 73.
- ⁹ Daisetz Teitaro Suzuki, „Wykłady o buddyzmie zen,” w Erich Fromm, Daisetz Teitaro Suzuki i Richard DeMartino, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, tłum. Marek Macko (Poznań: Rebis, 1995), 13.
- ¹⁰ Junko Kikuchi – profesor ikebany w szkole Ikenobo. Eadem, „Ikebana history and evolution,” dostępny 05.03.2019, <https://www.ikebanabyjunko.com/ikebana-history/> [01.06.2017].
- ¹¹ Conder, *Kwiaty Japonii*, 79.
- ¹² Poszwińska, *Kwiat i epoka*, 39.
- ¹³ Sheron Buchele, “Ikebana: The Art of Japanese Flower Arrangement,” dostępny 05.03.2019, <http://www.motherearthliving.com/garden-projects/ikebana> [01.06.2017].
- ¹⁴ Conder, *Kwiaty Japonii*, 36.
- ¹⁵ Ibidem, 29.
- ¹⁶ Ibidem, 48.
- ¹⁷ „Symboliczne znaczenie kwiatów,” brak autora, *Dom i Ogród*, dostępny 05.03.2019, <http://ogrodidom.eu/symboliczne-znaczenie-kwiatow/>.
- ¹⁸ Adrian Frutiger, *Człowiek i jego znaki* (Warszawa: Do, 2005), 205.
- ¹⁹ „Lotus Flower Meaning and Symbolisms,” brak autora, dostępny 05.03.2019, <http://www.lotusflowermeaning.net/>.
- ²⁰ Conder, *Kwiaty Japonii*, 56.
- ²¹ Ibidem, 78.
- ²² Kawana Tetsunori, „Japanese installation artist,” Gothenburg green world, dostępny 01.06.2017, <http://www.gothen.burg-greenworld.com/en/tetsunori-kawana-japanese-installation-artist/>.
- ²³ Lisa Eldred, „Passages: Culture Current,” dostępny 05.03.2019, <http://www.americansforthearts.org/by-program/networks-and-councils/public-art-network/public-art-year-in-review-database/passages-culture-current>.
- ²⁴ Strona artysty, Tetsunori Kawana, „What is passage,” dostępny 05.03.2019, <http://www.kawanapassage.com/what-is-passage/>.
- ²⁵ Tetsunori Kawana, „Japanese installation artist,” Gothenburg green world, dostępny 01.06.2017
- ²⁶ M.in. pochłania duże ilości dwutlenku węgla – gazu cieplarnianego. Jest jednym z najszybciej odnawialnych zasobów na świecie (w: Nguyen Thi Bich Vân, „Bamboo - the eco-friendly material – one of the material solutions of the sustainable interior design in Viet Nam,” *MATEC Web of Conferences*, 193 (2018), 2, dostępny 09.07.2019. https://www.researchgate.net/publication/327115310_Bamboo_-_the_eco-friendly_material_-_one_of_the_material_solutions_of_the_sustainable_interior_design_in_Viet_Nam.
- ²⁷ Biografia artysty, „Tetsunori Kawana,” Inception Gallery, dostępny 05.03.2019, <http://www.inceptiongallery.com/artists/kawana-tetsunori.html>.
- ²⁸ Strona artysty, Tetsunori Kawana, „What is passage,” dostępny 05.03.2019.
- ²⁹ Szparkowski, *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala*, 82.
- ³⁰ Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, 189.
- ³¹ Azuma Makato, „#6 EXOTIQUE EROTIC Interview” rozm. przepr. Rosanne Loffeld, Green Gallery, dostępny 04.03.2019, <https://www.thegreengallery.com/en/issue-6/interview-azuma-makoto>.
- ³² Conder, *Kwiaty Japonii*. 36-37.
- ³³ Komunikat prasowy, wystawa *Alter Nature: We Can*, House for contemporary art z33, dostępny 04.03.2019, <http://archieff.z33.be/en/artists/makoto-azuma>.
- ³⁴ Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka japońska* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008), 208.
- ³⁵ „To boldly GROW where no plant has gone before: Japanese artist sends bonsai and flower arrangement to the edge of

space,” *Mail online*, dostępny 05.03.2019, <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2701640/To-boldly-GROW-no-plant-gone-Japanese-artist-sends-bonsai-flower-arrangement-edge-space.html>.

³⁶ Azuma Makato, „Meet the artist that shot a bouquet of flowers 30,000 meters into space,” rozm. przepr. Georgia McCafferty i Yoko Wakatsuki, CNN, dostępny 05.03.2019, <http://edition.cnn.com/2016/08/30/arts/makoto-azuma-flower-art/>.

³⁷ Poszwińska, *Kwiat i epoka*, 9.

³⁸ „Zasady projektowania graficznego – rytm,” dostępny 04.06.2017, <http://designer.info.pl/zasady-projektowania-graficznego-rytm/>.

³⁹ Heilbrunn Timeline of Art History, „Floral Collars from Tutankhamun's Embalming Cache,” dostępny 05.03.2019, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/09.184.214-.216/>.

⁴⁰ Za: Peter Covee i Roger Highfield, *Granice złożoności. Poszukiwania porządku w chaotycznym świecie* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1997), dostępny 03.06.2017, <http://www.beatagawryszewska.pl/rytm.htm>.

⁴¹ „Estetyzacja: pożądana, czy szkodliwa?” dostępny 04.03.2019. <http://zazyjkultury.pl/estetyzacja-pozadana-czy-szkodliwa/>.

⁴² Poszwińska, *Kwiat i epoka*, 17-18.

⁴³ Hogarth, *Analiza piękna*, 98.

⁴⁴ Ibidem, 92 - 93.

⁴⁵ Kali Simone, „The comprehensive history of flower arranging,” dostępny 04.03.2019, <http://blog.flowersacrossmelbourne.com.au/flowers/the-comprehensive-history-of-flower-arranging/>.

⁴⁶ Elżbieta Guziałkowska-Konopińska, *Ogród japoński* (Warszawa: Multico Oficyna Wydawnicza, 2013), 13.

⁴⁷ Hogarth, *Analiza piękna*, 94-95.

⁴⁸ Poszwińska, *Kwiat i epoka*, 29.

⁴⁹ Szparkowski, *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala*, 29.

⁵⁰ Komunikat prasowy, Tower Hill Botanic Garden, „Internationally Acclaimed Artist Patrick Dougherty to Create Two Installations in Worcester County,” dostępny 04.03.2019, <http://www.towerhillbg.org/2016/06/17/internationally-acclaimed-artist-patrick-dougherty-create-two-installations-worcester-county/>.

⁵¹ Komunikat prasowy, „Stickwork: Patrick Dougherty,” PEM Peabody Essex Museum, dostępny 04.03.2019, http://pem.org/exhibitions/181-stickwork_patrick_dougherty.

⁵² Komunikat prasowy, CBS news, dostępny 04.03.2019, <http://www.cbsnews.com/news/a-north-carolina-sculptor-branches-out/>.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Julia Piotrowska, „Kolekcja Flora zaprojektowana przez Marcina Rusaka,” dostępny 04.03.2019, <http://www.elle.pl/s/elle-deco-news/kolekcja-flora-zaprojektowana-przez-marcina-rusaka>.

⁵⁵ Marcin Rusak, „Marcin Rusak,” rozm. przepr. Morgan Huw, dostępny 04.03.2019. <http://digdelve.com/marcin-rusak/>.

⁵⁶ Gabrielle Kennedy, „Marcin Rusak at Maison & Objet. Design Academy Eindhoven (absolwent),” dostępny 04.03.2019, <https://www.designacademy.nl/news/articletype/articleview/articleid/2643/marcin-rusak-at-maison-objet>.

⁵⁷ Strona artysty, „Marcin Rusak,” dostępny 04.03.2019, <http://marcinrusak.com/about.html>.

⁵⁸ Marcin Rusak, „Wschodząca gwiazda,” rozm. przepr. Wojciech Trzcionka, dostępny 04.03.2019, <http://www.designalive.pl/marcin-rusak-wschodzaca-gwiazda/>.

⁵⁹ Marcin Rusak, „Marcin Rusak,” rozm. przepr. Morgan Huw, dostępny 04.03.2019, <http://digdelve.com/marcin-rusak/>.

⁶⁰ Strona artysty, „Marcin Rusak.”

⁶¹ Elżbieta Guziałkowska-Konopińska, *Ogród japoński*, 17-18.

⁶² Marie Moriyama i Megumi Moriyama, „Porównanie asymetrycznej japońskiej Ikebany i symetrycznego układ zachodnich kompozycji florystycznych,” *Forma*, 14 (1999), 356, dostępny 04.03.2019, <http://www.scipress.org/journals/forma/pdf/1404/14040355.pdf>.

⁶³ Ibidem, 358.

⁶⁴ Ibidem, 360.

⁶⁵ Anna Grabowska, „Transkulturowość,” dostępny 04.03.2019. <http://ozkultura.pl/wpis/2955/4>.

⁶⁶ Jakub Petrii, *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2011), 9-10.

⁶⁷ Guziałkowska-Konopińska, *Ogród japoński*, 19-36.

⁶⁸ „History of Ikebana,” Szkoła Ikebany Ikenobo, dostępny 04.03.2019, <http://www.ikenobo.jp/english/about/history.html#his08>.

⁶⁹ Nick Brink, „Marcin Rusak creates intricate flora collection using resin + flowers,” *Designboom*, dostępny 04.03.2019, <http://www.designboom.com/design/marcin-rusak-flora-collection-01-05-2016/>.

⁷⁰ „»Iced flowers« kwiatowe dzieła zamknięte w lodowych blokach,” *Archemon*, dostępny 03.03.2019, <http://archemon.com/iced-flowers-kwiatowe-dzieła-zamknięte-w-lodowych-blokach/>.

⁷¹ Komunikat prasowy CBS news. Dostęp 04.03.2019.

⁷² Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, tom II (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 66.

⁷³ Moriyama, „Porównanie asymetrycznej japońskiej ikebany,” 358-359.

⁷⁴ Wilkoszewska. *Estetyka japońska*, 213.

⁷⁵ Szparkowski, *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala*, 7.

⁷⁶ Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, 22.

⁷⁷ Szparkowski, *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala*, 8.

⁷⁸ Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa – psychologia twórczego oka* (Łódź: Oficyna, 2013), 22.

⁷⁹ Szparkowski, *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala*, 78.

⁸⁰ Julia Berral, „Historical And Stylistic Developments,” *Encyclopaedia Britannica* dostępny 04.03.2019, <https://www.britannica.com/art/floral-decoration/Historical-and-stylistic-developments> [01.06.2017].

⁸¹ Ibidem.

⁸² Komunikat prasowy, wystawa *Kwiaty Polskie*, BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej, <http://bwa.wroc.pl/events/kwiaty-polskie/> [04.03.2019].

⁸³ Mimo potężnej podbudowy wypracowanej na Starym Kontynencie, Polska we florystyce stawia pierwsze, formalne kroki. Możliwość profesjonalnego kształcenia w specjalności pojawiła się dopiero w momencie wpisania florystyki do klasyfikacji zawodów w roku 2007. Wnioskodawcą kształcenia w zawodzie florysta był minister właściwy ds. kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. Na tym powiązanie ze sztuką się kończy, bowiem kwalifikacja zawodowa uwzględniając Polską Klasyfikację Działalności pozostała w obszarze rolniczo-leśnym z ochroną środowiska, a nie w obszarze artystycznym.

Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 13 grudnia 2016 r. w sprawie klasyfikacji zawodów szkolnictwa zawodowego Dz.U. 2016 poz. 2094, 26.

Bibliografia

Arnheim, Rudolf. *Sztuka i percepcja wzrokowa – psychologia twórczego oka*. Łódź: Oficyna, 2013.

Berenc, Radosław i Marcinkowski Łukasz. *O kwiatach*. Warszawa: Full Meal, 2016.

Conder, Josiah. *Kwiaty Japonii*. Red. Edyta Podolska-Frej. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków: Universitas, 2007.

Covene, Peter i Roger Highfield. *Granice złożoności. Poszukiwania porządku w chaotycznym świecie*. Dostępny 04.03.2019. <http://www.beatagawryszewska.pl/rytm.htm>.

Frutiger, Adrian. *Człowiek i jego znaki*. Warszawa: Do, 2005.

Guziałkowska-Konopińska, Elżbieta. *Ogród japoński*. Warszawa: Multico Oficyna Wydawnicza, 2013.

Hogarth, William. *Analiza piękna*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2008.

Hohennse-Ciszewska, Helena. *Podstawy wiedzy o sztukach plastycznych*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1982.

Kowalik, Anna. „Roślina jako medium. Problematyka ochrony sztuki współczesnej z elementami roślinnymi.” *Sztuka i Dokumentacja* nr 17 (2017): 81-93.

Moriyama, Marie i Megumi Moriyama. „Porównanie asymetrycznej japońskiej Ikebany i symetrycznego układ zachodnich kompozycji florystycznych.” *Forma*, 14 (1999): 355–361. Dostępny 04.03.2019. <http://www.scipress.org/journals/forma/pdf/1404/14040355.pdf>.

Nguyen, Thi Bich Vân. „Bamboo - the eco-friendly material – one of the material solutions of the sustainable interior design in Viet Nam.” *MATEC Web of Conferences*, 193 (2018): 1-20. Dostępny 09.07.2019. https://www.researchgate.net/publication/327115310_Bamboo_-_the_eco-friendly_material_-_one_of_the_material_solutions_of_the_sustainable_interior_design_in_Viet_Nam

Petrii, Jakub. *Estetyczne aspekty Japońskiej przestrzeni miejskiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2011.

Poszwińska, Janina. *Kwiat i epoka*. Łańcut: Muzeum-Zamek, 1972.

Suzuki, Daisetz Teitaro. „Wykłady o buddyzmie zen.” W Erich Fromm, Daisetz Teitaro Suzuki i Richard DeMartino, 9-110. *Buddyzm zen i psychoanaliza*. Tłum. Marek Macko. Poznań: Rebis, 1995.

Szparkowski, Zygmunt. *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Wyższej Szkoły Ekologii i Zarządzania, 2012.

Tatarkiewicz, Władysław. *Historia estetyki*, tom II. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.

Wilkoszewska, Krystyna. *Estetyka Japońska*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008.

Anka LEŚNIAK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

METODA ARTYSTYCZNO-BADAWCZA. CELE, ŚRODKI I PRZYKŁADY ZASTOSOWANIA

W roku 1931 artystka Teresa Fiodorowna Ries napisała list do ówczesnego rektora Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, w którym zaproponowała rozdzielanie kobiet i mężczyzn studiujących na akademii podczas zajęć ze studium aktu. W tej, już wtedy anachronicznej propozycji, krył się jednak inny cel. Ries chciała dostać posadę profesorki na wiedeńskiej uczelni, zaledwie po upływie dekady od czasu, gdy kobiety wywalczyły sobie prawo wstępu na tę akademię jako studentki. Pomysł, iż mogłyby tam również wykładać, zapewne przekraczał wyobraźnię nie tylko męskich profesorów, więc wniosek o stworzenie grupy składającej się jedynie ze studentek pod kierownictwem Ries zwiększał, w jej mniemaniu, szansę na zatrudnienie. W czasach, gdy Ries pisała ten list, kobiety studiowały już medycynę, gdzie uczestniczyły w kursach z anatomii razem z męskimi studentami. Aby uprzedzić taki kontrargument wobec jej propozycji, artystka stwierdza, iż „zimna nauka” rządzi się innymi regułami niż sztuka, gdzie główną rolę grają emocje i zmysły.

Podział na nauki tzw. ścisłe i humanistyczne, zasadniczo różniące się metodami i celami pracy funkcjonuje nadal, a sztuka w takim ujęciu jest w ogóle poza nauką, rządząc się w głównej mierze intuicją i wyobraźnią, a kryteria, takie

jak dowód czy prawda i fałsz, nie stanowią o jakości dzieła sztuki. **Jednak zarówno artyści jak i naukowcy posługują się terminami takimi, jak eksperyment i doświadczenie.** Nawet jeśli są one rozumiane w obu przypadkach nieco inaczej i inny jest cel eksperymentów naukowych i artystycznych, to jednym z podstawowych elementów procesu badawczego i twórczego jest eksperymentowanie i doświadczenie, rozumiane zarówno jako sprawdzenie czy konkretna idea wprowadzona w życie ma sens, jak i jako suma doświadczenia nabytego drogą wcześniejszych doświadczeń/eksperymentów.

Teresa F. Ries swoją argumentację kończy konkluzją, iż studentki czułyby się bardziej komfortowo podczas zajęć z aktu, gdyby profesorką była również kobieta. Ten argument można by w zasadzie zastosować do całego systemu edukacji artystycznej, gdzie wśród osób studiujących zdecydowanie przeważają kobiety, a wśród wykładowców wciąż jest znaczna przewaga mężczyzn.

Mimo iż w sztuce będącej dziś w obiegu galeryjnym mamy do czynienia z szerokim spektrum różnorodnych działań, na akademiach wciąż elementem kształcenia jest studium aktu z natury, a pozyskanie do pracowni atrakcyjnej modelki jeszcze kilkanaście lat temu uważane było przez

wykładowców za sukces. Gdy byłam jeszcze studentką, ta dwuznaczna pozycja sytuująca mnie w relacji do modelki – mojej rówieśniczki, w zestawieniu z tradycją akademii promującej męskocentryczną historię sztuki i wizję świata, zmotywowała mnie do podjęcia gry z tradycją aktu. W ten sposób powstał pomysł na zaangażowanie całego ciała oraz innych zmysłów, a nie tylko wzroku, w tworzenie dzieła sztuki i skoncentrowanie się w większej mierze na samym procesie twórczym, niż na jego efekcie w postaci artefaktu. Tę zmianę wyobrażenia o ciele, zwłaszcza kobiecym, definiowanym w zachodniej tradycji sztuki jako „kształtna całość” spełniająca estetyczne normy – kanon piękna danej epoki, zawdzięczamy sztuce feministycznej. To wezwanie (i wyzwanie) do przepracowania historii sztuki i sposobu spojrzenia na sztukę współczesną, jakie wynika z tekstu-manifestu Lindy Nochlin „Dlaczego nie było wielkich artystek?” (“Why Have There Been No Great Women Artists?”) z roku 1971. Ciało przedstawiane jako estetyczny przedmiot, wystawione na spojrzenie voyera, zaczęło wymykać się spod kontroli, okazało się bytem biologicznym, posiadającym swój zapach, temperaturę; doświadczanym i doświadczającym różnymi zmysłami, jak choćby w przypadku prac Any Mendiety czy Orlan.

W moich akcjach pt. *Body Printing* ważny był intymny kontakt z publicznością, która stawiała się uczestnikiem procesu twórczego. Osoba, która zdecydowała się wejść za zasłonkę oddzielającą przestrzeń akcji, niewidocznej dzięki temu dla reszty publiczności, mogła wybrać kolory i fragment mojego ciała, które następnie ja malowałam, a dana osoba wykonywała odcisk, przyciskając miękki papier do fragmentu mojego ciała. Efekt był wypadkową gestów obu uczestniczących w procesie twórczym osób. Co ciekawe, *Body Printing* był porównywany przez osoby ze środowiska artystycznego do prac Yves Kleina. Podstawą tego porównania był odcisk ciała kobiety, a więc forma, znak, który pozostał po całym działaniu. Jednak dla Kleina kompozycje z odcisków, jak i kolor, miały znaczenie symboliczne, a modelki służyły mu jako „żywe pędzle.” W moim projekcie to ja sama stawiałam się materiałem dla własnej pracy, doświadczałam czegoś sama na sobie i wciagałam w to doświadczenie innych. Za-

łożeniem mojej akcji bliżej było do performance Valie Export *Touch and Tap Cinema*, w którym artystka występowała na ulicy mając założone na nagi biust pudełko z kotarą, pod którą poszczególni widzowie mogli wkładać ręce, by dotykać jej piersi, jednak nie mogli ich zobaczyć. Następowo wyłączenie zmysłu wzroku. Czyli podejmując takie działanie, odbiorcy opuszczali bezpieczną pozycję voyera a stawali się uczestnikami akcji i jej niezbędnym elementem.

O ile projekt *Body Printing* był oparty w dużej mierze na intuicji i przeprowadzeniu swobodnego eksperymentu artystyczno-społecznego, posiadającego jednak strukturę artystyczną, to mój kolejny projekt, *Top Models*, poprzedzony był fazą researchu. Starłam się zgromadzić informację na temat modelek z obrazów dawnych mistrzów, m.in. *Danae* Rembrandta, *Wenus z Lustrem* Velazqueza czy *Maja naga* Goyi. Okazało się, iż w porównaniu do ilości informacji dostępnych o samych mistrzach, ich modelki pozostają głównie anonimowe, a próby identyfikacji ich tożsamości oparte są na domniemaniach i stereotypach, sprowadzających się do stwierdzeń, że to zapewne żona lub kochanka artysty. W przeciwieństwie do tzw. poważnych badaczy/badaczek, jako artystka nie musiałam dbać o wiarygodność źródeł, korzystałam zarówno z opracowań naukowych, jak i literatury popularnej oraz z blogów internetowych, horoskopów, plotek. Ten przykład również pokazuje, że metody pracy mogą być podobne w przypadku badaczek/badaczy naukowców/naukowczyń i artystek/artystów, jednak cel jest inny. Celem badaczy/badaczek historii sztuki czy biografistów/biografistek byłoby ustalenie faktów i oddzielenie wiarygodnych źródeł informacji od niewiarygodnych, gdzie z tych pierwszych wyłoniłaby się najbardziej prawdopodobna wersja tożsamości/biografii danej modelki. Dla mnie bardziej niż rekonstrukcja tożsamości, zwerifikowanie tego, kto na danym obrazie faktycznie jest sportretowany, była ponowna konstrukcja, a więc stworzenie pracy o określonym wyrazie, formie i przekazie. Na filmie video, będącym wynikiem mojej pracy, leżąc ułożona w pozach modelek z wybranych obrazów – ikon historii sztuki, opowiadałam w pierwszej osobie o domniemaniach dotyczących tożsamości pozujących kobiet. Cie-



Anka Leśniak, *Printemps czyli Wiosna w Domku Ogrodnika*, z serii *Body Printing*, Patio Centrum Sztuki, Łódź, 2007, fot. Norbert Trzeciak



z serii *Top Models* (kadr z video), 2009



True Colours, video, obiekt, 2011, fot. Norbert Trzeciak

kawym elementem tego projektu było również bezpośrednie doświadczenie ciała. Mianowicie ułożenie się i pozostanie przez dłuższy czas w pozach modelek, które na obrazach wyglądają na zrelaksowane, jak się okazało, byłoby możliwe prawdopodobnie jedynie dla osób praktykujących jogę na poziomie zaawansowanym. otografii, 2008-2009.

W moim projekcie *True Colours* punktem wyjścia również był obraz, tym razem abstrakcyjny, autorstwa Władysława Strzemińskiego pt. *Kompozycja unistyczna 10*. Pomimo coraz precyzyjniejszych technik rejestracji i reprodukcji fotograficznej i filmowej, nadal bardzo trudno jest zdokumentować kolor. Różne rodzaje aparatów rejestrują go w różny sposób, w zależności od cech sprzętu i możliwości oświetlenia. Obraz Strzemińskiego, w którym brak zarówno mocnych kontrastów barwnych jak i zróżnicowanych kształtów, jest wyjątkowo trudny do sfotografowania, a na reprodukcjach w książkach przedstawia się po pierwsze nieatrakcyjnie, a po drugie w każdej ma inną kolorystykę.

Jednak przy bezpośrednim kontakcie z obrazem widać, że jest to bardzo wyrafinowane malarstwo, a monochromatyczność płótna okazuje się złudzeniem. W obrazie wywodzącym się z myślenia konstruktywistycznego, ujawnia się

zróżnicowana gama odcieni o wyraźnie impresjonistycznej proveniencji. Widząc niemoc tzw. obiektywnych metod rejestracji jako źródła wiedzy o tym obrazie, poprosiłam kilka osób ze środowiska artystycznego, aby udały się do Muzeum Sztuki w Łodzi, zobaczyły obraz i opisały to, jak zapamiętały jego kolorystykę. Jak się okazało, subiektywne opisy, oparte na pamięci i wrażliwości poszczególnych osób, lepiej odzwierciedlały specyfikę tego, w pewnym sensie performatywnego obrazu, niż „obiektywne” metody rejestracji, reprodukcji i opisu muzealnego.

Powszechnie znane i stosowane metody dokumentacji dzieł, takie jak video czy fotografia, stają się niewystarczające w czasie, gdy w sztuce mamy do czynienia z rosnącą ilością działań efemerycznych, w tym performansów, procesualnych, włączających różne zmysły. Artysty są nie tylko twórcami, ale również żywym tworzywem, materiałem. Figurę performerów, nie tylko jako twórcy, ale również organizm poddany pewnym czynnikom, zaczęła badać Fundacja om (FUNom) w projekcie *Neurofizjologia artysty w performance*. Violka Kuś, inicjatorka projektu, zaprosiła do współpracy artystki/artystów performance, w tym również mnie oraz badaczki/badaczki, którzy monitorowali i rejestrowali fizjologię układu nerwowego performerów podczas



True Colours, video, obiekt, 2011, fot. Norbert Trzeciak

działania na żywo. Projekt cały czas się rozwija. Według jego założeń dokumentacja performance polega na rejestracji audio, pomiarze natężenia dźwięku, monitorowaniu i rejestracji danych dotyczących aktywności mózgu twórcy (EEG), a także innych czynności fizjologicznych, takich jak: temperatura ciała, reakcja skórno-galwaniczna (GSR), częstotliwość oddechów, praca serca (EKG), jak również monitorowaniu energii (temperatury) wewnętrznej organizmu artysty. Dzięki wykorzystaniu aparatury pomiarowej (functional Nuclear Magnetic Resonance - fMRI), możliwe jest zapisanie informacji, m.in. o stanach neurofizjologicznych artysty. Metody dokumentacji są dobierane w zależności od charakteru performance i w założeniu nie powinny przeszkadzać performerowi/performance, ani ingerować w przebieg i formę performance.

Pomysł monitorowania organizmu performerów za pomocą medycznych urządzeń i współpraca z badaczami/badaczami wydaje się bardzo obiecująca. Tym, co może budzić wątpliwości jest obecny sposób ustawienia tej współpracy. Raczej mamy tu wciąż do czynienia z hierarchią, a nie z symbiozą. Najważniejsza jest figura artysty, zachowany też zostaje podział na sztukę i podporządkowaną jej rolę dokumentacji. Badacze-dokumentaliści mają tu, przynajmniej na razie,

wyznaczoną i określoną rolę. Projekt FUNom jest z pewnością ciekawym eksperymentem na polu sztuki, jednak prowokuje również pytanie, czy wykracza poza jej ramy, czy jest projektem interdyscyplinarnym? Wykorzystywanie żywych organizmów czy neurofizjologii ma swoją tradycję w sztuce, m.in. artyści tacy jak Eduardo Kac czy Stelarc, którzy wykorzystują materiał biologiczny w swoich realizacjach, jednak tu powstaje pytanie: jak realizacje artystyczne, przyczyniające się do poszerzania pola sztuki, są w stanie inspirować rozwój innych dziedzin? Potrzebę współpracy z badaczami/badaczkami z innych dziedzin zrozumiałam w momencie, gdy zaczęłam pracować nad serią instalacji w przestrzeni publicznej, którym potem nadałam zbiorczy tytuł *Invisible inVisible / Niewidzialne Widzialnego*. Instalacje realizowane były (i są nadal, gdyż projekt nie jest zamknięty) na fasadach opuszczonych domów, a inspiracją do ich powstania są historie kobiet związanych z danym miejscem, niekoniecznie z samym budynkiem, ale z miastem, dzielnicą, regionem. Praca opiera się na zestawieniu opuszczonych budynków z zapomnianymi, wymazanymi historiami kobiet, które w swoich czasach były znane, aktywne i osiągały sukcesy w sferze publicznej, jednak ich życiorysy budzą „kontrowersje.” Ważny jest dla mnie związek



Take a lipstick #2, Performance zrealizowany w ramach projektu: *Neurofizjologia artysty w performance* prowadzonego przez Fundację Artystyczno-Badawczą om, fot. Karzimirz Napiórkowski



Chciałam tylko latać, instalacja inspirowana biografią Hanny Reitsch, Silesia Art Biennale, Jelenia Góra 2012

między opuszczonym budynkiem, który budzi odrazę, jest intruzem w przestrzeni miasta, czasami przestajemy go w ogóle zauważać. Ale też może intrygować i ekscytować. Podobnie jest z biografiami kobiet, którymi się zajmuję i które podlegają podwójnemu wykluczeniu. Po pierwsze dlatego, że są kobietami, a o kobietach rzadko pamięta HISTORIA, po drugie dlatego, że ich „kontrowersyjne” życiorysy trudno poddać mitologizacji i wpisać w uproszczone, stereotypowe narracje. Kiedy zrealizowałam pracę, w której przypominałam Hannę Reitsch – niemiecką lotniczkę, która w czasie drugiej wojny światowej była pilotem testowym III Rzeszy, uświadomiłam sobie, że bez pomocy historyków/historek i badaczek/badaczy zajmujących się problemami związanymi z tą postacią i tym okresem historycznym, trudno

mi będzie bronić sensu moich działań. Instalacja pt. *Chciałam tylko latać* (cytat z książki Reitsch *Latanie moje życie*) zrealizowana została w okolicy rynku w Jeleniej Górze w 2012 roku. Powstała dokładnie w stulecie urodzin pilotki, która przyszła na świat w ówczesnym Hirschbergu, a który po drugiej wojnie światowej znalazł się w granicach Polski jako Jelenia Góra. W przypadku Reitsch ścierają się dwie narracje – znakomitej pilotki oraz Nazistki. Trudno takiej postaci wystawić pomnik czy upamiętnić tablicą, jednak nie oznacza to, że powinno się tę biografię przemilczeć. Moja instalacja, po pewnych problemach związanych właśnie z wyborem Reitsch jako protagonistki, w końcu powstała przy ulicy, gdzie po jednej stronie zachowały się domy sprzed drugiej wojny światowej, z drugiej powstały nowoczesne



Eugenia żeni się, instalacja inspirowana biografią Eugenii Steinbart, z serii Invisible inVisible, projekt zrealizowany dzięki stypendium Prezydent Miasta Łodzi dla Twórców i Animatorów Kultury, Łódź, 2015

budynki ze stali i szkła, nawiązujące jednak ogólną bryłą do zabudowań historycznych. Lustrzane powierzchnie odbijające światło, które zainstalowałam w oknach, wyglądały inaczej, zależnie od pogody i pory dnia, co dawało efekt zmienności i wielu odbić.

Przy okazji realizacji instalacji pt. *Eugenia żeni się*, dotyczącej osoby transgenderowej, pochodzącej z klasy robotniczej przedwojennych Bałut, zaprosiłam do panelu dyskusyjnego Michała, obecnie Kasię Gauzę, łódzką aktywistkę oraz Igora Kłosa, który opisał historię Eugenii oraz Łukasza Guzka, który jest historykiem i krytykiem sztuki. Eugenia niemal całe życie przebiegała się za mężczyznę, być z powodów ekonomicznych, ponieważ mężczyźni byli lepiej wynagradzani za swoją pracę, a może znaczenie miały inne względy, gdyż Eugenia, prawdopodobnie posługując się dokumentami zmarłego brata, oszukała proboszcza i wzięła ślub kościelny z inną kobietą. Podobne panele dyskusyjne towarzyszyły również kolejnym moim instalacjom z cyklu *Invisible inVisible / Niewidzialne Widzialnego*. Połączenie w debacie publicznej osób różnych profesji, ale o wspólnych zainteresowaniach stało się zasadą moich projektów.

Kolejnym powodem dla którego zaczęłam zapraszać do współpracy przy projektach badacz-

ki/badaczy z innych dziedzin, była sytuacja, której doświadczyłam podczas interdyscyplinarnej konferencji *Ciało i ponowoczesność. Kulturowe i antropologiczne wizje cielesności* (sesja A: Kultura, Filozofia, Historia i Antropologia) zorganizowanej przez Uniwersytet Gdański w 2015 roku. Kiedy przysłuchiwałam się wygłaszanym referatom, dotarło do mnie, jak obcy, niezrozumiały czy wręcz odrzucony jest język sztuki współczesnej, nie tylko przez tzw. przeciętnego odbiorcę, ale również przez humanistów – badaczy kultury. Szczególną niechęć okazywano w wystąpieniach konferencyjnych sztuce krytycznej, a także praktykom artystek/artystów nawiązujących do sfery pamięci, szczególnie Holocaustu. Uzmysłowanie sobie, że humaniści, którzy powinni być sojusznikami artystów, ustawiają się do nas w kontrze, było dla mnie dość przygnębiające. Chciałam więc stworzyć sytuację spotkania, gdzie każda/każdy z badaczek/badaczy – wychodząc ze swojego obszaru zainteresowań naukowych, ale oscylującego wokół biografii kobiet, na których opieram swoje realizacje, będzie mogła/mógł skonfrontować swoje stanowisko z innymi punktami widzenia i obszarami wiedzy.

Dynamika panelu dyskusyjnego zbliża go do performance, ze względu na ogólnie zaplano-



The Witch, video, fragment projektu *Lost Element*, od 2016, wystawa artystów z programu Artists-in-residence KulturKontakt, Concordiaplatz, 2016, Wiedeń, fot. dzięki uprzejmości KulturKontakt.

wany scenariusz – w tym przypadku zagadnienia proponowane przez moderatorkę/moderatora i prelegentki/prelegentów. Jednak rozwój dyskusji i reakcje publiczności trudno przewidzieć, wszystko dzieje się „na żywo,” inaczej niż podczas konferencji naukowej, gdzie większa część czasu poświęcona jest wygłaszaniu referatów a mniej zostaje go na żywą dyskusję. Podobnie jak w przypadku performance, dynamika panelu dyskusyjnego zależy od doświadczenia, energii i emocji uczestników – zarówno prelegentek/prelegentów, jak i publiczności. Bywa, że osoby z publiczności „przejmują” czy „dominują” panel wcześniej, nie czekając na czas na zadawanie pytań, a dyskusja wymyka się spod kontroli moderatorki/moderatora. Różnice między fizyczną i mentalną obecnością w miejscu dyskusji, a zapoznaniem się z jej treścią poprzez dokumentację są takie, jak między odbiorem performance na żywo, a oglądaniem dokumentacji z wydarzenia. Konfrontacja stanowisk w bezpośrednim kontakcie może też być inspirująca dla wszystkich stron dialogu, spowodować przeformułowanie stanowisk.

Próba współpracy w interdyscyplinarnych projektach, gdzie artystki/artysty chcą pracować wraz naukowczyniami/naukowcami, niezależnie z jakiej dziedziny, może nastroczać trudności

związane z określeniem celu takiego projektu, który dawałby możliwość rozwoju aspektu zarówno artystycznego jak i naukowego. Obecnie pracuję nad projektem *Lost Element*, do którego punktem wyjścia jest biografia i rzeźba pt. *Wiedźma (Die Hexe, 1895)* Teresy Feodorownej Ries, wspomnianej na początku tekstu. Rzeźba przedstawia młodą kobietę przygotowującą się na Sabat Czarownic. Na archiwalnych zdjęciach elementem rzeźby szczególnie zwracającym uwagę są nożyce, którymi „czarownica” obcina sobie pazury u nóg. Obecnie brakuje tej części rzeźby.

Ważną częścią mojego projektu jest research, rodzaj artystycznego śledztwa, poszukiwania w archiwach dokumentów, które mogą zawierać odpowiedź na pytanie, co właściwie się stało. Jednym z elementów pracy są wywiady z konserwatorami dzieł sztuki, których pytam o możliwości zidentyfikowania tego, czy ubytki w rzeźbie są spowodowane przez celowe czy nieumyślne działanie, a może związane z wiekiem rzeźby i korozją materiału. Kiedy zadaję te pytania z perspektywy artystki, zdarza się, że napotykam pewien opór i nieufność wśród badaczek/badaczy z innych dziedzin, ponieważ nie wiedzą, co zrobię ze zgromadzonym materiałem i ich wypowiedziami. Z mojego doświadczenia zauważyłam,



The Witch, video, fragment projektu *Lost Element*, od 2016, wystawa artystów z programu Artists-in-residence KulturKontakt, Concordiaplatz, 2016, Wiedeń, fot. dzięki uprzejmości KulturKontakt.

że poprzez niedookreśloność i ciągłą ewolucję tego, czym jest sztuka, artystki/artysci chętniej wkraczają w obszary innych dziedzin. Jednak nie zawsze są traktowani jako partnerzy.

Jak już wcześniej pisałam, pewne metody pracy są wspólne dla projektów artystycznych i naukowych. Jest to eksperyment, obserwacja, ale też research, który poprzedza działanie. Badania i doświadczenia przeprowadzane przez naukowców mają jednak sprecyzowany, często utylitarny cel, szczególnie w medycynie czy biotechnologii. Podobne działania wykonywane przez artystki/artystów mają raczej wymiar metaforyczny i krytyczny, a zebrany materiał organizowany jest w formę artystyczną, która staje się rodzajem komunikatu, oddziałującym w inny sposób, niż opracowania naukowe. Wspólna praca artystek/artystów i naukowców/naukowców nie wyklucza się więc, wręcz przeciwnie, może się uzupełniać w projektach wykraczających poza ramy poszczególnych dyscyplin. Przebieg i efekt współpracy badaczek/badaczy z różnych dziedzin, w tym artystek/artystów jest nieprzewidywalny, jest rodzajem performance, w którym zawsze coś wychodzi inaczej, niż było zaplanowane i w którym jest wiele zmiennych. Ale to właśnie taka konfiguracja może przynieść innowacyjne efekty.

Bibliografia

“Antrag auf Trennung der Geschlechter in den Aktkursen der Bildhauerschulen” (Wniosek o rozdzielenie płci w czasie zajęć z aktu w szkole rzeźby), 963/1931. Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu.

bell hooks, *Outlaw Culture. Resisting Representations*. New York: Routledge, 1994.

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

Die bessere Hälfte – Jüdische Künstlerinnen bis 1938 / The Better Half – Jewish Women Artists Before 1938. Red. Andrea Winklbauer i Sabine Fellner. Wien: Jüdisches Museum Wien, 2016.

Dlaczego artystki znikają? Panel dyskusyjny. <http://www.lodz-art.eu/zarejestrowane/dyskusja.html>.

Eugenia żeni się. Panel dyskusyjny towarzyszący otwarciu instalacji. <http://www.invisiblewomen.info/dyskusjaeugenia.html>.

Jabłońska, Karolina. „Body Printing.” *Arteon* nr 7 (2007).

„Kobieta, która była... mężem i ojcem.” *Republika* nr 6, 01.06.1936. <http://bc.wimbp.lodz.pl/Content/30376/IllustrowanaRepublika1939KwINro06.pdf>.

Korsmeyer, Carolyn. *Gender w estetyce*. Kraków: Universitas, 2008.

Kosuth, Joseph. „Artist as Antropologist.” W *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990*. Red. Gabriele Guercio. Cambridge MA, London: MIT Press, 2002.

Łaborewicz, Ivo. „Hanna Reitsch. Pilot doświadczalny.” W *Słownik Biograficzny Ziemi Jeleniogórskiej*. <http://jbc.jelenia-gora.pl/Content/43/reitsch.html>.

Outside In Inside Out. Silesia Art Biennale. Wrocław: OKiS, 2012. Kat. wyst.

Phelan, Peggy i Helena Reckitt. *Art and Feminism*. New York: Phaidon Press, 2001.

Ples, Marta. *Podmiot czy Inne. O koncepcji kobiecości Simone de Beauvoir*. <http://www.ssf.apsl.edu.pl/baza/wydawn/ssf10/ples.pdf>.

Rakowski-Kłos, Igor. „Chcesz pracę? Zmień płeć. Nieznane historie łodzianek.” *Gazeta Wyborcza*, Łódź. http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35153,17532068,Chcesz_prace_Zmien_plec_Nieznane_historie_lodzianek.html.

Reitsch, Hanna. *Latanie moje życie*. Tłum. Agnieszka Kossowska. Jelenia Góra: Jaremen Press, 2006.

Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938 / City of Women. Female Artists in Vienna 1900–1938. Red. Stella Rolling i Sabine Fellner. Munich: Prestel, 2019. Kat. wyst.

Tyszką, Juliusz. „Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna – Palimpsest problemów i terminów.” W *Miasto w sztuce. – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers. Kraków: Universitas, 2010.

Strony internetowe:

<http://www.invisiblewomen.info>

<http://www.lodz-art.eu/zarejestrowane>

<http://www.ankalesniak.pl>

http://www.ankalesniak.pl/body_printing_actions2007_pl.htm

http://www.ankalesniak.pl/top_models2009_pl.htm

http://www.ankalesniak.pl/true_colours2011_pl.htm

http://www.ankalesniak.pl/silesia2012_pl.htm

http://www.ankalesniak.pl/eugenia2015_pl.htm

http://www.ankalesniak.pl/teresa_ries2016_pl.htm

ENG- LISH SUM- MA- RIES

BIOMEDIA

**Jarosław CZARNECKI
aka Elvin Flamingo and
Grzegorz M. CECH, ed.**

INTRODUCTION

Biological sciences are fascinating for many reasons. By definition, biology remains a field of study concerning life, so the discipline's very basis is marked by a subtle duality between the scientific and the philosophical. Biology is regarded as a science, along with chemistry, physics, astronomy or Earth science. Thus, it possesses a well-established methodology of scientific research. And despite the fact that biological systems are far more difficult to define with the use of traditional rules as used in physics or chemistry, all the basic laws, such as the law of conservation of mass or laws of thermodynamics, inevitably apply to biology as well. There is no dissonance here. Biology is not in any case the "ugly sister" of other regular fields – on the contrary, it holds a righteous place among them as one of the esteemed branches of science. Yet, the definition of life itself, the subject studied by this discipline, remains elusive and employs terms which one finds philosophical rather than scientific. Biology – like the subject of its study – is complex. Even though biology seems, for biologists, to hold more exceptions than rules, one is able to determine certain notions that remain characteristic and unifying for all the biological sciences. These are: **universality** of processes and rules of genetics, **evolution** of biological systems leading to their **diversity**, the **mutual**

interdependencies between organisms and biological systems, finally a **homeostasis** (balance) between them. We are presenting here a choice of articles based on conference papers of scientists associated with the Faculty of Biology at the University of Gdańsk. They represent various fields of biological sciences: molecular microbiology, human genetics, human physiology and environmental science. Addressing such a number biological aspects will – paradoxically – indicate many points of intersection with art the methods and means of expression of which are similarly complex. Indeed, one has to stress that art and science share this rare urge to **search**.

Contemporary science and art have become ever more **interdisciplinary**. This has caused scientists as well as artists to search for new sources of inspiration, outside the traditionally set limits of their disciplines, in order to state new questions, formulate daring hypotheses and find innovative, creative solutions. The areas of professional activity and practical performance of various disciplines overlap in many different ways in the constant search of inspiration and solutions. Marking our own field of research, we tend to leave its borders open, it remains limitless. Nowadays the paradigm of performativity can enter any discipline as a theoretical postulate, but also as a course of action, a methodological framework. Intermedia art, with its theory and practice, combined with biology form a structure of numerous complex approaches, procedures, elaborate issues.

Is it possible to find a common ground and a common language for these two disciplines – places within which theoretical viewpoints could be exchanged and practical solutions stemming from mutual inspiration introduced? For their objective is indeed common – finding the way to a new perspective in perception, to obtain a fresh outlook onto issues we deal with.

Grzegorz KLAMAN

BIOmedia AT THE ACADEMY OF FINE ARTS IN GDAŃSK

Classes and projects concerning bio art have been practiced at the Academy of Fine Arts in Gdańsk since 2005 when Igor Duszyński created his *Chandelier* – it was the first piece made with the use of living bacteria at the Studio of Transdisciplinary Activities. This and other projects triggered numerous arguments and discussions concerning the purpose of using living organisms as part of artistic activity; since at the academy life at the time could only be still – as in a painting. This critical aspect was employed by one of the first bioinstallations made of dead flies forming a biowallpaper on the wall of my studio. In this early piece, there already appear substantial issues of biopolitical outlook on contemporary culture inspired by the ideas of Michel Foucault.

Joanna JAKÓBKIEWICZ-BANECKA

MUTATION – ERROR OR PREMEDITATION?

Mutations are changes that occur in the nucleotide sequence of DNA. Perhaps the most widely cited statistic about human genetic diversity is that any two humans differ, on average, by about 1 in 1,000 DNA base pairs (0.1%). A genetic disorder is a disease caused in whole or in part by a change in the DNA sequence away from the normal sequence. Back in 2003, The Human Genome Project, one of the most ambitious scientific projects ever undertaken, achieved a monumental goal: sequencing the entire human genome. With these sequences, scientists have a powerful tool for exploring the genetic contribution to human biology and disease risk. For example, the International HapMap Project maintains a catalogue of common genetic variants among different populations, which has helped scientists identify gene variants associated with increased risk of complex diseases.

A mutation in the biological as well as medical sciences provides a permanent and indispensable criterion of variation, determining the development of all living organisms. Genetic diversity is a common feature of sexually reproducing organisms and an essential condition of evolutionary change. The rise of the biotechnological and genomic revolution has motivated contemporary artists to explore the use of scientific methods as a medium for art-making. This phenomenon has also become an element used in the youngest branch of modern art, which is bio art. The phrase "bioart" was coined by Eduardo Kac in 1997 in relation to his artwork *Time Capsule*. The transgenic artworks of Eduardo Kac entitled *GFP Bunny* (2000) and *Genesis* (1999) form the basis of the research. As a bioartist, Kac simultaneously represents an artistic manipulator of genetic material, a scientific creator of synthetic genes and a messenger informing bioethical discussion.

Łukasz GUZEK

PERFORMANCE AS A METHOD IN INTERPRETATIVE RESEARCH

Performance studies offers a dynamic way of capturing various phenomena. Interpretative research, in turn, requires a specific subject, and at the same time accepts a subjective approach. The key here is to place the research subject matter in context. Contextual relations are by definition variable. Performance studies, in the broadest terms proposed by Jon McKenzie, describes phenomena in three dimensions, as a cultural, technical and organizational performance. This performative paradigm can be used in the description and interpretation of works of art (of course not only). Based on this scheme, I will present its applications in the study of works of art as dynamic, performative and contextual phenomena.

In my text, I show, on a comparative basis, the opposition of two types of methodological approaches: positivist, immobilizing the subject of studies and searching for what is immutable

and performative, focusing in the research process on changing relations, capturing the subject of study as dynamically variable. Interpretation studies are based on the description of previously accumulated knowledge. They therefore concern the already presented conclusions from scientific research. They can combine various fields, are interdisciplinary in nature and are easily adaptable to the subject, which is important when examining an object as complex and immersed in many contexts as a work of art.

The performative methodological approach is preferred in relation to works of art of bio art, because phenomena that use live organic matter as artistic material are inherently variable. Thus, the methodology of study, description and interpretation, of works of bio art must be adapted to the character of the studied phenomena.

Paula MILCZARCZYK

ART-CENTERED CONSIDERATIONS ON THE AESTHETIC EXPERIENCE OF NATURE

The main aim of this paper is to present issues related to the relationship between nature and art, in the context of the aesthetic experience of everyday life. The subject of the analysis is, in particular, the case of entanglement of artistic categories into the common experience of nature - looking at the world and understanding through the prism of art.

In the first part, the history of the philosophical topos of „the world as a work of art” is reconstructed: from antiquity to the modern aesthetic proposals. The second part recalls the assumptions of the two most dynamically developing subdisciplines of the contemporary philosophical aesthetics: everyday aesthetics and environmental aesthetics. Here, the analysis is directed towards the consequences of these assumptions regarding the mediation of experience in art related schemes (art-centered and non art-centered positions). In the last part of the paper are summarized the aesthetic orientations resulting from two

different approaches to this type of experience: the affirmative position of Thomas Leddy and the critical one of Arnold Berleant.

Grzegorz M. CECH

THE PLANET HUMAN – I AM THE MILLIONS

Microorganisms are an inseparable component of the world around us, including humans. They do not occur randomly, but they form multi-element consortia inhabiting specific habitats, they form microbiomes. In the era of the latest scientific reports and the unrestrained flow of information, we realize that microorganisms play an important, though elusive, role in our lives.

Microorganisms constitute the human being - without a microbiome, the human is a barren planet condemned to destruction. It is not so obvious how important the role of the microbiome is, and what are the consequences of an imbalance in it. The human is finally knocked down from the pedestal of the ruler of creation - biological facts are added to posthumanism. Microbes are not organisms living next to us, passively using humans as an ecological niche. The microbiome helps human to digest, fight infections and, what is less obvious, affects his behaviour. Humans do not merely exist next to millions of microorganisms, but together with them, he is who he is. We are not with millions; we are the millions.

In this article, I intend to introduce the complex topic of the human microbiome. I will describe the obvious and less obvious ecosystems of the planet Human. I will also show the unusual, often multi-level network of interactions that rule this world. Getting to know the human microbiome would not be possible without the latest technological achievements, so I will also present the challenges posed by the methodology of this research. It is important in the context of the possibility of transmitting information on this topic to the bio art.

Rafał CHMARA

THE POSTHUMAN DIMENSION OF ECOLOGY

Ecology understood as a research project within the biological sciences explores the relations between organisms and the environment. It does so at numerous hierarchically connected levels of natural life organisation – the specimen, the population, the assemblage, the biocenose, the ecosystem, the biome and the biosphere. Multidimensional ecological research involves the methodologies of multiple sciences, like physics, mathematics, chemistry, geology or hydrology. In the latest two decades, we have seen a drift in ecology rooted in the so-called ‘neutral theory of biodiversity and biogeography,’ which assumes that the species constituting multispecies systems are ecologically equivalent/equally valuable or may be considered selectively identical (i.e., ‘neutral’). The neutrality of approach, the multidisciplinary and social dimension of ecology offer its possible interconnections with the cultural and philosophical current of posthumanism.

Posthumanism, which rejects anthropocentrism and ‘speciesism’, is congruent with the methodological approach that has been used in ecology for decades. The emergence and growth of problem areas based on the ecology of groups of organisms, like plant ecology, animal ecology; on various levels of organisation or social application, like nature conservation, protection of the environment or ecological engineering reveal this specific ‘posthuman perspective’ in ecological studies.

The present study discusses problem and methodology areas that are common to ecology and the broadly understood posthuman approach. Its proposition is that the research agenda of ecology has long been in the mainstream of the posthuman current. The author has made the following assumptions: (1) ecological systems are hierarchical and interconnected by a network or relations; (2) posthumanism rejects the hierarchy and assumes the equality of all forms of life. In the realm of culture, the posthumanism of the 1980s

and 1990s should develop methods capable of translating the multidimensional problems of biological structures to artistic output connected with bio art

Marcin MARCINIAK

PLANT MATERIAL AS A MEDIUM OF ART

Thesis

The subject of this article is the analysis of the value of floristry as art. The author’s thesis assumes that the perception of flowers is strongly culturally conditioned. It is not only the importance of their colours that is different, but also the way they are used in different cultures. While in western culture, a cut flower symbolizes the passing of time, in Far Eastern culture, the cutting of a flower is the beginning of its new path, a transition into a more perfect form of life.

The Concepts discussed

The article analyses artistic works that superficially look similar, despite the fact that they were created in separate cultural circles. The point was to confront the art pieces with their historical, as well as philosophical and religious background, emphasizing ideology as the starting point for the creation of the flower composition.

Originality / cognitive value of the approach

The subject of the article is interdisciplinary. It combines analysis from the borderline of floristry, art and philosophy as a hybridization of the natural sciences and humanities.

Anka LEŚNIAK

ART AND RESEARCH METHOD. OBJECTIVES, MEANS AND EXAMPLES OF THE USE

The article concerns the relation between the working methods used by artists and scientists/

researchers. Despite the current development of the projects breaking the boundaries of disciplines, the division into arts and science, still exists. Art in this approach is situated beyond science and based on intuition and imagination, where the criteria such as proof, truth or falseness, do not decide about the quality of the artwork. However, both artists and scientists use terms such as ‘experiment’ and ‘experience.’ Even if these terms are understood in both cases slightly differently and the purpose of scientific and artistic experiments is different, one of the basic elements of scientific research and the creative process in art, is experimentation and experience. These terms in both cases are understood as a test whether a specific idea works when put into practice and as knowledge that has been gained by previous experiments/experiences.

I present the similarities and differences between the work of the artist and researcher using the example of my own art projects based on research. I mention the projects such as *Body Printing*, *Top Models*, *True Colours*, *Eugenia is Getting Married*, *Lost Element*. Among the elements of my projects are panel discussions with participation of researchers from various fields of knowledge. Working methods can be similar for researchers/scientists and artists, but the goal is different. The artwork may affect the imagination of the recipient in a different way from scholarly argumentation. I also mention the project *Neurophysiology of the artist in performance* run by FUNom. Violka Kuś, the initiator of the project, invited performance artists, including me, and the scientists/researchers who monitored and recorded the physiology of artists’ neurological system during the live performance. This project evokes the question of how the art projects inspired by science, which undoubtedly contribute to expanding the field of art, may also inspire the development of science.

The research and experiments carried out by scientists are of a specific, often utilitarian purpose, especially in medicine or biotechnology. In artistic activities inspired by science, more important is a metaphorical and critical approach. The collected material is organized in the artistic form, that becomes a kind of message affecting the

society in a different way from scientific studies. However, the work of artists and scientists does not exclude each other, on the contrary, it can be complementary in the projects that go beyond the scope of particular disciplines. The course of collaboration between the researchers of various fields and artists has unpredictable results. It is a kind of performance art piece, where something always comes out differently than planned, where there are many variables, but it is this configuration that can bring innovative outcomes.

WAA
RTA

Roman NIECZYPOROWSKI

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

REWOLUCJA MYŚLI, CZYLI ARTYSTA WOBEK ZŁA. RZECZ O PIETERZE HUGO. DEDYKOWANE ANDRZEJOWI TUROWSKIEMU

Musimy przede wszystkim rozszerzyć definicję sztuki poza specjalistyczną działalność prowadzoną przez artystów aż po kształtowanie społeczeństwa przyszłości, opartego na całościowej energii owej jednostkowej kreatywności w ludziach, przez ludzi oraz dla ludzi (...) jako procesie twórczym.

Joseph Beuys

„O godzinie 3.30 nad ranem¹ krążownik Aurora zarzucił kotwicę koło mostu Mikołajowskiego i oddział marynarzy, przepędziwszy patrol Rządu Tymczasowego, zajął most. Pałac Zimowy, w którym zasiadał Rząd Tymczasowy, został odcięty od miasta. (...) Aurora ślepą salwą dała twierdzy Pietropawłowskiej sygnał do rozpoczęcia ostrzału artyleryjskiego: wystrzeliwszy w Pałac [Zimowy – RN] blisko 30 pocisków, artylerzyści zdołali weń trafić zaledwie dwa czy trzy razy. (...) Antonow-Owsiejenko wdarł się do pałacu, aresztował członków Rządu Tymczasowego i wysłał depezę do Lenina: »O godzinie 14.04 Pałac Zimowy został zdobyty«.”² Wystrzał z Aurory i zdobycie Pałacu

Zimowego stały się symbolami Rewolucji Październikowej, rewolucji, która na swoich sztandarach niosła hasła emancypacji najniższych warstw społecznych, która przyniosła zagładę dotychczasowego porządku społeczno-politycznego, która pochłonęła miliony ofiar i rozpoczęła proces przemiany świata. W tym samym czasie³ dokonywała się też inna rewolucja, którą Andrzej Turowski nazwał potem rewolucją konstruktywizmu.⁴ Władimir Tatlin, Kazimierz Malewicz, El Lissitzky, Aleksander Rodczenko wraz z rzeszą innych artystów dokonali bowiem rewolucji w sztuce. Jak zauważa Sheila Fitzpatrick: „wszystkie rewolucje mają wypisane na sztandarach »Liberté, Égalité,

Fraternité« i inne szlachetne hasła. Wszyscy rewolucjoniści to entuzjaści, zeloci i utopiści sniący o stworzeniu nowego świata, w którym na zawsze zapomni się o niesprawiedliwości, zepsuciu i apatii.⁵ Wielka Awangarda też chciała zmieniać świat na lepsze, tyle tylko, że zmiana ta dokonać się miała za pomocą działań artystycznych. Tym samym sztuka wprowadzona została na grząski grunt polityki. Rosyjscy konstruktywiści nie byli w tym pierwsi. Za otwierającego plejadę twórców kultury zaangażowanych politycznie uważa się Emila Zolę, który w roku 1898 ujął się za niesłusznie oskarżonym o zdradę Alfredem Dreyfusem. Dokonał tego, publikując na pierwszej stronie paryskiej, nomen omen, *L'Aurore* list otwarty do prezydenta Félix'a Faure. W swoim tekście, opatrzonym znamienym tytułem „J'Accuse...” (fr. Oskarżam!) pisarz pokazał, że „problem demokracji i republiki, z punktu widzenia artystów, był zagadnieniem estetycznej i etycznej polityczności, czyli gotowości do interwencji publicznej w momentach nadużyć prawa i konfliktów społecznych.”⁶

Refleksja intelektualna, która towarzyszyła przemianom społeczno-politycznym, dokonującym się w pierwszych dziesięcioleciach dwudziestego wieku, była niezwykle ważnym etapem na drodze przemian myślenia o sztuce. Ale moim zdaniem to dymiące kominy Auschwitz radykalnie zmieniły postrzeganie świata, stały się „momentem granicznym” w dziejach cywilizacji Zachodu,⁷ który wymusił zarówno zmiany estetyczne, jak i tematyczne. W obliczu tragedii Holocaustu sztuka musiała podjąć nowe wyzwania, musiała się zmienić, nie mogła trwać w swoim dawnym paradygmacie. Tuż po zakończeniu II wojny światowej swoim słynnym pytaniem zwrócił na to uwagę Theodor Adorno.⁸ Po doświadczeniach Holocaustu, po zagładzie Hiroshimy i Nagasaki, świat wymagał oczyszczenia. Aby tak się stało, artysta nie mógł przejść obojętnie obok zła. Dlatego dziś, jak zauważa Andrzej Turowski, rolą sztuki „może być tylko czynne uczestnictwo w niepewności, prowadzące do wyostrenia wątpliwości, pomnażania alternatyw, pokazywania zagrożeń, ujawniania wykluczeń, demaskowania pozorów.”⁹ Źródło takiej postawy doszukiwać się można zarówno w emocjonalistycznych teoriach

sztuki,¹⁰ jak również w jej funkcji katartycznej.¹¹ I tu pojawia się kolejna ważna konstatacja Turowskiego, który wskazuje, że „dzieło jest zawsze w jakiejś sytuacji, w jakiejś historii, w których głos i milczenie napotykają na oddźwięk. Niepodobna się z tego wywikłać »choćbyśmy siedzieli cicho i bez słowa, jak kamienie, wówczas i tak działalibyśmy przez naszą bierność«. Toteż korelatem zaangażowania nie jest autonomia dzieła i brak zaangażowania artysty, lecz cała gama sprzecznych możliwości, zawarta między nieudany oporem i niewyrażonym sprzeciwem, a konformizmem instytucjonalnym i oportunistycznym ideologicznym. Zaangażowanie i autonomia (niezaangażowanie) wiążą się tutaj z siłą sztuki i postawą artysty, który zaangażowanie lub jego brak reprezentuje. Nie znaczy to, że artysta w tej dziedzinie nie ma nic do powiedzenia i jest niewinnym narzędziem w rękach obcej mocy.”¹² Realizację tego postulatu Turowskiego widać doskonale w działaniach wielu współczesnych artystów.¹³ Często odnieść można wrażenie, że przyświeca im myśl sformułowana przez Josepha Beusa, mówiąca o tym, że „(...) jedynie sztuka oraz idea twórczości i samookreślenia w trakcie procesu twórczego zdolna jest doprowadzić do społeczeństwa alternatywnego.”¹⁴ Można więc za Turowskim uznać, że w wieku dwudziestym dokonuje się rewolucja myślenia o sztuce, której skutki widoczne są zarówno w teorii, jak i praktyce artystycznej. Doskonałym przykładem ilustrującym główne założenia *Manifestu* Turowskiego, tę „rewolucję myśli,” jest twórczość Pietera Hugo. Mimo, iż od kilkunastu lat jego fotografie pokazywane są w galeriach całego świata, to nadal, szczególnie w Polsce, jest on artystą mało znanym.

Pieter Hugo urodził się w 1976 roku w Johannesburgu, w Republice Południowej Afryki,¹⁵ dorastał w Cape Town końcowego okresu apartheidu.¹⁶ Fotografiami zainteresował się przez przypadek: jednym z prezentów, jakie dostał na swoje dwunaste urodziny był aparat fotograficzny.¹⁷ Jego pierwsze samodzielnie zrobione zdjęcia nie różniły się niczym od tych, jakie robi każdy początkujący fotograf. I pewnie nigdy nie usłyszeliśmy o Pieterze Hugo, gdyby nie wiatr historii, który wepchnął siedemnastoletniego wówczas młodzieńca w objęcia artystycznej i profesjo-

nalnej fotografii. Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku był czasem wielkich zmian, zachodzących na politycznej mapie świata. Tego samego czerwcowego dnia roku 1989, w którym na placu Niebiańskiego Spokoju¹⁸ doszło do masakry protestujących studentów, w Polsce odbyły się pierwsze od wielu lat, wolne (w miarę) wybory parlamentarne. Rozpędzająca się lawina przemian politycznych rozlewała się po Europie Środkowo-Wschodniej, obalano Mur Berliński, rozpadał się Związek Radziecki, powiew wolności zwiastujący koniec starego porządku powoli docierał do Republiki Południowej Afryki. Iskrą rozpalającą protesty, które doprowadziły do upadku apartheidu było wydarzenie z 10 kwietnia 1993 roku. Wtedy to na oczach Nomakhwezi, swojej piętnastoletniej wówczas córki, przed swoim domem w Dawn Park¹⁹ został strzałem w głowę zamordowany Chris Hani.²⁰ Wieść o zabójstwie tego działacza politycznego wyzwoliła w Johannesburgu falę protestów, które zmioły dawny porządek w RPA. Tak się złożyło, że siedemnastoletni wówczas Pieter Hugo dokumentował swoim aparatem przebieg południowoafrykańskiej rewolucji. Podjęcie takiego wyzwania – opowiedzenie się po stronie prześladowanej, dyskryminowanej i pogardzanej rdzennej ludności Afryki – wymagało wówczas cywilnej odwagi oraz politycznej dojrzałości, stąd fotografie wówczas wykonane uznać można za symboliczny początek jego artystycznej kariery. To właśnie m.in. dzięki tym zdjęciom młody artysta zdobył kilka lat później pracę fotoreportera w jednej z południowoafrykańskich gazet. Nie zaniedbywał przy tym sfery artystycznej, prezentując równocześnie swoje fotografie w galeriach w Republice Południowej Afryki, Japonii, Portugalii i Hiszpanii.²¹

Zainteresowania Hugo fotografią dokumentalną związane są z poszukiwaniem nowych dróg opisywania świata, w którym żyjemy, pokazywania całej jego złożoności. Cechą charakterystyczną twórczości Hugo jest przedstawianie z wielką troską wspólnot egzystujących na peryferiach nowoczesnego społeczeństwa, z mocno położonym akcentem na pokazywanie kulturowych niuansów naszych czasów. Przykładem tego są serie: *The Hyena & Other Men*, *Messi-*

na/Musina, *Nollywood* czy *Permanent Error*, jednak moim zdaniem najbardziej dramatyczna i wstrząsająca zarazem jest jego seria poświęcona ludobójstwu w Rwandzie zatytułowana *Vestiges of a Genocide*.²²

Jak już wspomniałem, początkowo artysta pracował jako fotoreporter dla prasy południowoafrykańskiej, jednak pragmatyczna natura otrzymywanych zleceń szybko pozabawiła go złudzeń, co do istoty tego zawodu. Przełomowym w jego karierze było zadanie, jakie dostał w roku 2004. Jeden z pracodawców zlecił mu, by wyruszył do Rwandy, odnalazł dziewczynę, która – zgwałcona w czasach trwającego tam dziesięć lat wcześniej ludobójstwa – została zarażona wirusem HIV, zaszła w ciążę, urodziła dziecko i (przyjmując leki retrowirusowe) wiedzie w miarę szczęśliwe życie.²³ Absurdalność tego zlecenia sprawiła, że kiedy Hugo – w dziesięć lat po rzezi dokonanej przez lud Hutu na ludzie Tutsi – pojechał do Rwandy, zrobił serię zdjęć całkowicie odbiegającą od oczekiwań jego zleceniodawcy.²⁴

6 kwietnia 1994 r. na lotnisku w Kigali został zestrzelony samolot schodzący do lądowania. W przeprowadzonym przez nieznaną sprawców ataku zginęli wówczas prezydent Rwandy Juvénal Habyarimana oraz towarzyszący mu prezydent sąsiedniej Burundi, Cyprien Ntaryamira. Odpowiedzialnością za tę zbrodnię rządzący oboma krajami politycy Hutu obarczyli Tutsich.²⁵ Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, jakie siły stały za tym zamachem,²⁶ faktem jest jednak, że wydarzenie to dało impuls do rozpoczęcia przygotowywanej wcześniej masakry. Cykl *Vestiges of a Genocide Rwanda* Pietera Hugo jest oskarżeniem współczesnego świata, pokazuje bowiem, że doświadczenie Holocaustu niczego nas nie nauczyło.

Dokonana przez Niemców w okresie II wojny światowej zagłada Żydów osiągnęła poziom przemysłowy. Pół wieku później, w Afryce, Tutsi byli mordowani przez Hutu z równie zatrważającą systematycznością. Codziennie w godzinach od dziewiętej do siedemnastej, nie wyłączając niedziel i świąt, za pomocą maczet ochotnicy bojówek *interahamwe* dokonywali rzezi swoich sąsiadów.²⁷ W najtragiczniejszym dla tego małego, afrykańskiego kraju momencie świat Zachodu

odwrócił od niego swoje oczy, nie chciał dostrzec rozpalającego się tam piekła. Karygodnie zachowała się również Rada Bezpieczeństwa Organizacji Narodów Zjednoczonych, która „21 kwietnia, kiedy masakry ogarnęły już cały kraj, zredukowała liczbę żołnierzy ONZ w Rwandzie z dwóch i pół tysiąca do dwustu siedemdziesięciu.”²⁸ Jak pisze Olga Stanisławska „dwa dni po zestrzeleniu prezydenckiego samolotu, kiedy w Kigali zaczęli już ginąć Tutsi i umiarkowani Hutu, w Nyamacie pojawił się konwój trzech opancerzonych transporterów Organizacji Narodów Zjednoczonych. Zatrzymał się najpierw przy kościele i klasztorze, a potem przy klinice położniczej i szpitalu. Zabrał wszystkich Europejczyków – pięciu księży i trzy siostry zakonne. Szwajcarskie zakonnice chciały wziąć ze sobą zakonnice Tutsi. Żołnierze ONZ powiedzieli, że ich miejsce jest tutaj, w Rwandzie. Zakonnice Tutsi zginęły niebawem.”²⁹

Przez kilkaset lat Rwandą rządzą Tutsi. Nie przeszkadzało to Hutu – współegzystując we wspólnym państwie zajmowali oni część wysokich stanowisk. Sytuacja uległa zmianie w latach trzydziestych dwudziestego wieku, kiedy administracja belgijska (po I wojnie światowej³⁰ Belgia przejęła od Niemiec ich dawny protektorat) wprowadziła dowody osobiste, w których podawano przynależność etniczną. Początkowo Belgowie, podobnie jak wcześniej Niemcy, popierali Tutsich. Kiedy jednak ci ostatni zaczęli domagać się niepodległości, Belgowie przerzucili swoje preferencje na Hutu, wspierając ich potem w trakcie rewolty 1959 roku. Władzy, którą Hutu wtedy wywalczyli, nie oddali nawet po ogłoszeniu niepodległości Rwandy w roku 1961, marginalizując Tutsich zarówno politycznie, jak i społecznie, zaś „klasyfikacja etniczna stała się szybko poręcznym narzędziem politycznych rewindykacji.”³¹

Elity rządzących Hutu zaczęły uprawiać politykę opartą na podsycaniu etnicznych antagonizmów, powoli zaczęło więc narastać poczucie etnicznej odrębności. Nasilające się prześladowania Tutsich (konfiskaty mienia, wprowadzenie *numerus clausus* w szkołach i urzędach, liczne pogromy) sprawiły, iż wielu z nich zdecydowało się na emigrację do sąsiedniej Ugandy. Z tej emigracji rekrutowali się członkowie zbrojnych oddziałów (Tutsich), które w początkach lat

dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku zaczęły atakować wspieraną przez Francję rwandyjską armię rządową (Hutu). Do rozwiązania konfliktu wysłano siły pokojowe ONZ, które jednak nie były w stanie opanować dynamicznie rozwijającego się konfliktu.³² Jak przyznaje Joseph-Désire Bitero,³³ „wszystkie partie Hutu już od 1992 roku zakładały masakry Tutsich. Programy były precyzyjne i przemyślane. Czytano je na wiecach, a zgromadzeni gorąco je oklaskiwali. Powtarzano je przez radio, zwłaszcza po podpisaniu ugody w Arushy. Wszyscy mogli się z nimi zapoznać i dokładnie je zrozumieć, w pierwszym rzędzie biali oraz sami Tutsi.”³⁴ Przywodzi to na myśl sytuację w Niemczech z okresu poprzedzającego konferencję w Wannsee.³⁵ Wtedy także, pomimo zaostrażającej się od 1933 roku polityki antysemickiej i znanych poglądów Hitlera dotyczących ludności żydowskiej,³⁶ Żydzi niemieccy długo nie dostrzegali pełni wiszącego nad nimi zagrożenia.³⁷

Od roku 1993 odnotowuje się w Rwandzie stopniową eskalację upokorzeń i szykan skierowanych wobec Tutsich. Plany eksterminacji musiały być znane ambasadom obcych państw najpóźniej pod koniec 1993 roku. Jak pisze Wojciech Jagielski, już w styczniu 1994 roku dowódca sił pokojowych ONZ w Rwandzie [UNAMIR – RN], kanadyjski generał Rome Dallaire, „raportował Kofiemu Annanowi, (...) który wówczas odpowiadał w ONZ za misje pokojowe, że bojówki Hutu przygotowują się do pogromów. W Rwandzie stacjonowało wtedy 2519 żołnierzy ONZ i Dallaire twierdził, że to wystarczy, by zapobiec rzeziom. (...) Kanadyjczykowi nie pozwolono interweniować, a kiedy wybuchły rzezie, zamiast przysłać mu posiłki, ONZ niemal wszystkich odwołała. W Rwandzie pozostało jedynie 270 żołnierzy ONZ.”³⁸ Kiedy ruszyła machina ludobójstwa, świat nie chciał jej zauważyć.

Afryka w oczach Zachodu zawsze znajdowała się na samym dole „drabiny człowieczeństwa,” stając się równocześnie metaforą mrocznych obszarów ludzkiej duszy. Przeciętnemu Europejczykowi kontynent ten kojarzy się zazwyczaj z głodem i zacofaniem, zabobonem i przemocą, z powszechną korupcją i dyktaturą lokalnych kacyków. Tragedia rwandyjska zdawała się potwierdzać wszystkie stereotypy ciężące na obrazie

Czarnego Łądu. „Zobaczono w niej wynik niedoboru cywilizacji, cokolwiek by się miało kryć pod tym słowem – jakby cywilizacja uniemożliwiała ludobójstwo, jakby uniemożliwiała Auschwitz. Europejscy misjonarze zarzucali sobie powierchowność ewangelizacji Rwandy, jakby tysiąc lat chrześcijaństwa w Niemczech czemukolwiek zapobiegło. Poszukiwanie korzeni pozaeuropejskich masakr w moralnej niedoskonałości lokalnych »kultur« czy »cywilizacji« może w istocie budzić jedynie zdziwienie. Dotąd żyją między nami ludzie, którzy na przedramieniu mają wytatuowany numer.”³⁹ Analogie między Holocaustem a ludobójstwem w Rwandzie narzucają się same. W jednym i drugim przypadku celem była „ostateczna eksterminacja,” w jednym i drugim przypadku dokonywano jej w sposób systematyczny, wręcz przemysłowy. W ciągu pięciu lat II wojny światowej zostało zamordowanych około sześciu milionów europejskich Żydów, w większości w komorach gazowych. W ciągu trzech miesięcy rwandyjskiego ludobójstwa pod ciosami maczet zginęło milion Tutsi. Świat się tym za bardzo nie przejął. Porzucił mordowanych Tutsi, tak samo jak wcześniej nie reagował na eksterminację Żydów.⁴⁰ „»Jak można było uznać milion ludzkich istnień w Rwandzie za nieważne z punktu widzenia strategicznych czy narodowych interesów?« – zapyta po latach Paul Kagame. »Świat odwrócił się od Rwandy, bo nie miała ona dla niego żadnego znaczenia« – mówi dziś Dallaire.”⁴¹

Cykl *Vestiges of a Genocide Rwanda* Pietera Hugo otwiera fotografia przedstawiająca wielką reklamę Rwanda Airlines ustawioną w pobliżu lotniska w Kigali (*Kigali International Airport*). Przez ten właśnie port lotniczy w początkach kwietnia 1994 r. prowadziła droga ucieczki z Rwandy większości białych obcokrajowców. To masowe opuszczanie ogarniętego bestialstwem kraju Hutu przyjęli jako milczącą aprobatę ich działań, dlatego zdjęcia lotniska stają się symbolem porzucenia.⁴² Są też zdjęcia przedstawiające na pozór przyrodę okolic Wielkiego Rowu Zachodniego. Kiedy jednak uświadomimy sobie, że kadr pokazujący okolice jeziora Kivu (*The View over Lake Kivu from the Catholic Church and Home St. Jean Complex*) to widok, jaki oglądało kilka tysięcy bezbronnnych mężczyzn, kobiet

i dzieci, którzy szukając schronienia w kościele⁴³ św. Jana 17 kwietnia 1994 zostali tam zamordowani, przychodzi przerażenie. Potęguje się ono z każdym kolejnym kadrem: zniszczony murywany ołtarz w zdemolowanym kościelnym wnętrzu (*The Altar at Ntarama Catholic Church*),⁴⁴ zdjęcia pojedynczych i masowych grobów (*Grave in a Forest; Mass Grave in a Toilet, Nzega Cell, Gasaka Sector; Mass Grave, Centre De Sante, Kimironoko; Latrine hole, Nyamata*). Na szczególną uwagę zasługuje to pokazujące latrynę, do której wrzucano ciała zamordowanych ofiar. Staje się ona symbolem dehumanizacji człowieka, symbolem barbarzyństwa naszych czasów. Podobną wymowę ma kolejna grupa fotografii, opatrzona wspólnym tytułem *Ntarama Catholic Church*, które pokazują porzucone szczątki zamordowanych, walające się pomiędzy stertami śmieci. Należy do nich zdjęcie, na którym pomiędzy dwiema porzuconymi w błocie kośćmi udowymi i zuchwą leży zabłocony but. Na innym widać wymieszane ze śmieciami fragmenty kości wyzierające spod strzępów zbutwiałych kartek modlitewnika, zmieyty szal z rzuconym na niego różańcem. W sferze wizualnej zdjęcia te oddają to samo wrażenie, o którym pisze Jean Hatzfeld: „W N’taramie bojówkarze nie zadali sobie trudu, żeby kopać rowy, gdyż ich kościół, zbudowany z dala od siedzib ludzkich, nie znajdował się na trasie ich codziennego marszu. Tysiące ciał zostawiono pod gołym niebem przez cały czas trwania ludobójstwa. Potem było za późno, by ocalali mogli szukać tam szczątków swoich krewnych czy przyjaciół, gdyż deszcz i zwierzęta dokonały spustoszenia. Toteż na początku ludzie wzniesli ogrodzenie. Później zdecydowali się zostawić to miejsce w niezmiennym stanie, dla pamięci. To znaczy zostawić wszystkie trupy w pozycjach w chwili śmierci – niczym w jakiejś pompejańskiej scenie – stłoczonymi między ławkami, pod ołtarzem, skulonymi pod ścianami, w *pagane*, szortach, sukienkach, pośród okularów, kłapek, czólenek, fartuchów, walizek, miednic, dzbanków, prześcieradeł, naszyjników, materaców z pianki, książek przesiąkniętych silnym trupim odorem. Później, z powodu zbyt wysokiej ceny środków do konserwacji, dobudowano salę, by złożyć tam część rozrzuconych wokół kościoła czaszek i kości.”⁴⁵ Dziś te – otoczone

ogrodzeniem z zaostrzonych prętów – kościoły w Nyamacie i w N’taramie są Miejscami Pamięci, w których na rzędach półek zgromadzono ludzkie szczątki.⁴⁶ Ujęcia Pietera Hugo dokumentujące ślady masakry dokonanej w kościelnych wnętrzach nabierają więc mocy oskarżenia tych przedstawicieli instytucji, którzy w chwili próby nie stanęli w obronie swoich „owieczek.”

Jednym z najtragiczniej naznaczonych miejsc w Rwandzie jest dawny kampus technikum w Murambi, w którego budynkach podczas masakry zostało zamordowanych około 50 tys. ludzi. Zdjęcia tam zrobione układają się w opowieść o niewyobrażalnym bestialstwie. Na jednym z nich widzimy wielkie pomieszczenie dawnej sali gimnastycznej, której surową pustkę rozdzierają rozpięte w jej poprzek sznury, obwieszane zniszczonymi, noszącymi ślady krwi ubraniami (*Clothing removed from genocide victims at Murambi Technical School*). Na innym, smutno patrzący w obiektyw aparatu mężczyzna stoi w dawnej sali lekcyjnej pośród stosów kości i równo ułożonych na półkach ludzkich czaszek (*Emmanuel Mugangira, Murambi Technical School*). Ale największe wrażenie wywołują zdjęcia zмумifikowanych ciał, ułożonych na drewnianych półkach. W trakcie rwandyjskiej zagłady część ciał ofiar pomordowanych w technikum w Murambi wrzucono do wykopanych naprędce dołów, które następnie zasypało wapnem, dzięki czemu ciała zamordowanych nie uległy procesowi rozkładu. Po ekshumacji zмумifikowane szczątki poukładano na wielkich, drewnianych stelażach w nadziei, że kiedyś uda się je zidentyfikować. Na zdjęciach Pietera Hugo jawią się niczym marmurowe rzeźby niedające zapomnieć o rozmiarach afrykańskiej tragedii (*Bodies of the mass killing at Murambi Technical School; Bodies Covered in Lime*). Widać tu postaci z głowami rozłupanymi ciosami maczet, czasami z odrąbanymi kończynami, bardzo często z obciętymi genitaliami. Znieruchomiałe ciała kobiet oplecione wokół szczątków dzieci... Tysiące zastygłych w bieli wapna ciał, a każde z nich ma rozwarłe w bólu i rozpacz usta, i ciągle słychać ich niemy krzyk. Krzyk oskarżenia. Fotograficzny cykl Pietera Hugo staje się więc oskarżeniem,

ale zarazem przestrogą przed konsekwencjami zaniechania, wprowadzając nas w stan emocjonalnego rozedrgania. Tym samym zdaje się potwierdzać teorię Turowskiego, który pisze, że: „Sztuka w (...) demokracji wprowadza nas w stan niepokoju, jak marzenie senne potrafi dotyczyć Realnego. Sztuka nie wygeneruje o nim wiedzy, lecz postawi nas twarzą w twarz wobec niepokojącego kryzysu. Innymi słowy, sztuka w pluralistycznej demokracji »może doprowadzić do kryzysu odpowiedzi udzielanych oficjalnie na najważniejsze pytania (o równość, wolność, wykluczenie, tożsamość, seksualność, godność itd.). Wywołując niepokój poprzez inwazję Realnego, może wytrącić nas z »dogmatycznej drzemki«... Jest to bardzo dużo, bo żadna inna działalność człowieka nie ma tej, co sztuka, mocy powodowania kryzysów i konfliktów poprzez odsłanianie Realnego».”⁴⁷ Śmiało możemy stwierdzić, że sztuka Pietera Hugo, w szczególności zaś opisany cykl, spełnia postulaty kierowane wobec artysty i jego sztuki zawarte w *Manifeście* Andrzeja Turowskiego.

Przemiany społeczno-polityczne, jakie przyniosła fala Rewolucji Październikowej wpłynęły również na sztukę. Artyści odkryli nowe tematy, zaczęli eksplorować inne rejonny wrażliwości, dostrzegli polityczny wymiar sztuki. W efekcie zmiana uległa nie tylko sfera estetyczna, ale i etyczny wymiar dzieła sztuki, na co w swym *Manifeście* zwraca uwagę Andrzej Turowski.⁴⁸ Trafność założeń tego historyka i krytyka sztuki widać doskonale na przykładzie twórczości Pietera Hugo, w szczególności zaś na przykładzie jego cyklu *Vestiges of a Genocide Rwanda*, podejmującego problemy odpowiedzialności, zdrady i ludobójstwa. W opowieści spisanej przez Jean’a Hatzfelda, kronikarza rwandyjskiej Zagłady, Innocent Reililiza żali się: „Na granicy istnienia odbiorą ci nawet wspomnienia dobrych chwil, które przecież życie ci dało.”⁴⁹ Twórczość Pietera Hugo tego nie przywraca, nie jest w stanie, ale ostrzega przed popełnieniem tego samego błędu po raz kolejny. Bo przecież już wiele lat temu, w roku 1942, w obozie koncentracyjnym w Dachau, niemiecki pastor Martin Niemöller napisał:

Als die Nazis die Kommunisten holten,
habe ich geschwiegen;
ich war ja kein Kommunist.

Als sie die Sozialdemokraten einsperrten,
habe ich geschwiegen;
ich war ja kein Sozialdemokrat.

Als sie die Gewerkschafter holten,
habe ich nicht protestiert;
ich war ja kein Gewerkschafter.

Als sie die Juden holten,
habe ich geschwiegen;
ich war ja kein Jude.

Als sie mich holten,
gab es keinen mehr, der protestierte.⁵⁰

Kiedy przyszli po komunistów,
milczałem,
cóż, przecież, nie byłem komunistą.

Kiedy przyszli po socjaldemokratów,
milczałem,
cóż, nie byłem socjaldemokratą.

Kiedy przyszli po związkowców,
nie protestowałem,
cóż, nie byłem związkowcem.

Kiedy przyszli po Żydów,
Milczałem,
Cóż, nie byłem Żydem.

Kiedy przyszli po mnie,
nikogo już więcej nie było, by zaprotestować.

(tłum. Roman Nieczyporowski)

Twórczość Pietera Hugo staje się dzisiaj przestrogą podobną tej zawartej w wierszu Martina Niemöllera. Pytanie, czy jako odbiorcy wystarczająco dorośliśmy, by odczytać ją właściwie.

Przypisy

¹ 25 października 1917 roku według starego porządku, 7 listopada 1917 roku według kalendarza gregoriańskiego.

² Michał Heller i Aleksander Niekracz, *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego*, t. 1, tłum. Andrzej Mietkowski (London: Polonia Book Fund, 1985), 30-31. Sheila Fitzpatrick zauważa jednak, że w rzeczywistości Pałac Zimowy został zdobyty dopiero około północy, zob.: Sheila Fitzpatrick, *Rewolucja rosyjska*, tłum. Jakub Brożek (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017), 82-83, w szczególności przypis 27.

³ Symptomy nowych tendencji artystycznych dostrzegalne są już w połowie pierwszego dziesięciolecia XX wieku. Zob.: Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910- 1930* (Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1990), 13.

⁴ Pierwotnie wydana w 1979 roku książka Andrzeja Turowskiego, *W kręgu konstrukttywizmu* miała nosić tytuł: *Rewolucja konstrukttywistyczna*. Zob.: Andrzej Turowski, „Konstrukttywistyczna przemiana,” *Teksty: teoria, krytyka, interpretacja* nr 31 (1/1977): 89.

⁵ Fitzpatrick, *Rewolucja rosyjska*, 17.

⁶ Andrzej Turowski, *Sztuka, która wznieca niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej* (Warszawa: IW Książka i Wiedza, 2012), 14; por. Hannah Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, t. 1, tłum. Daniel Grinberg i Mariola Szawiel (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2008), 134.

⁷ Roman Nieczyporowski, „Josepha Beusa niechciane dziedzictwo,” w *(Nie)chciana tożsamość*, red. Katarzyna Lewandowska, Magda Maciudzińska-Kamczycka, Cezary Lisowski i Jan Wiktor Sienkiewicz (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016), 136; por.: Alan Milchman i Alan Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustcie. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, tłum. Leszek Krowicki i Jakub Szacki (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2003), 11 passim; por.: Dan Diner, „Vorwort des Herausgebers,” w *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, red. Dan Diner (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988), 7; por.: Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political* (Oxford: Oxford University Press, 1990), 45.

⁸ Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur III* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965); Theodor W. Adorno, *Stichworte. Kritische Modelle 2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969).

⁹ Turowski, *Sztuka, która wznieca niepokój*, 19.

¹⁰ Jej reprezentantów znaleźć można zarówno w drugiej połowie wieku XIX, jak w wieku XX. Zob.: Eugène Véron, *Estetyka*, tłum. Antoni Lange (Warszawa: Księgarnia Teodora Paprockiego i S-ki, 1892), 109 passim; Lew Tolstoj, *Co to jest sztuka?*, tłum. Maria Leśniewska (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980), 83 passim; Curt John Ducasse, *The Philosophy of Art* (New York: Dover Publications, 1966), 112 passim; Susanne K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. Alina Hanna Bogucka (Warszawa: PIW, 1976), 358; por.: rozwinięcie: Susanne K. Langer, *Feeling And Form: A Theory of Art* (New York: Charles Scribner’s Sons, 1955), 40; Susanne K. Langer, *Problems of Art* (New York: Charles Scribner’s Sons, 1957); Morris Weitz, *Philosophy of the Arts* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1950); Morris Weitz, „Rola teorii w estetyce,” tłum. Mieczysław Godyń, w *Estetyka w świetcie*, t. 1, red. Maria Golaszewska (Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1985), 348 passim; Jérôme Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction* (Boston: Houghton Mifflin, 1960), 158 passim; Jérôme Stolnitz, “»The aesthetic attitude« in the rise of modern aesthetics: Again,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43 (2/1984): 205 passim; Arnold Berleant, *The Aesthetics Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience* (Springfield, Ill: Charles C. Thomas, 1970), 24 passim; por.: Iwona M. Malec, „Eugène Véron – zapomniane ogniwo polskiego modernizmu,” *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*, nr 5 [XLVII] (2012): 141 passim.

¹¹ Yrjö Hirn, *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry* (London-New York: Macmillan and Co., 1900), 105; Harvey D. Goldstein, “Mimesis and Catharsis Reëxamined,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24 (4/1966): 567 passim; Anthony F. C. Wallace, *Culture and Personality* (New York: Random House, 1961), 190; Arnold Hauser, *Filozofia historii sztuki*, tłum. Danuta Danek i Janina Kamionkowa (Warszawa: PIW, 1970); por.: Axel Gelfert, *Art History, the Problem of Style, and Arnold Hauser’s Contribution to the History and Sociology of Knowledge*, dostępny 2018.10.23, http://www.gelfert.net/People/Axel/Publications/AxelGelfert_HauserPaper-penultimateDraft.pdf,; Freudowska kategoria katharsis: zob.: Zygmunt Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. Jerzy Prokopiuk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1975), 31 passim; por.: Stephen Coburn Pepper, *Concept and Quality: A World Hypothesis* (New York: Open Court Publishing, 1967), 589; Edgar Morin, *Duch czasu*, tłum. Aleksandra Frybesowa (Kraków: Biblioteka „Więzi,” 1960).

¹² Turowski, *Sztuka, która wznieca niepokój*, 22-23.

¹³ Między innymi takich artystów jak: Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Leon Golub, Jenny Holzer, Andres Serano, Eric Fischl, Jacqueline Livingstone, Marina Abramović, Lany Mesić, Grzegorz Klamán, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski czy Banksy.

¹⁴ Joseph Beuys, *Rzeźba społeczna, rzeźba niewidzialna, społeczeństwo alternatywne, Wolny Uniwersytet Międzynarodowy*, rozmowa z Eddy Devolder’em, w Joseph Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, wstęp i oprac. Jaromir Jedliński, tłum. Jaromir Jedliński (Warszawa: Akademia Ruchu/Centrum Sztuki Współczesnej, 1990), 72.

¹⁵ http://www.pieterhugo.com, dostępny 2014.09.19.

¹⁶ Hugh Montgomery, “Africa united: Photographer Pieter Hugo casts a new light on tired stereotypes of his home continent,” *Independent*, 10 April 2011, dostępny 2014.09.19, http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/africa-united-photographer-pieter-hugo-casts-a-new-light-on-tired-sterotypes-of-his-home-continent-2264048.html.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Plac usytuowany w centrum Pekinu, tuż przed Zakazanym Miastem. Przy północnym jego krańcu znajduje się Brama Niebiańskiego Spokoju (Tian’anmen), której plac zawdzięcza nazwę. Miejsce to ma dla Chińczyków znaczenie symboliczne. W przeszłości odczytywano tu dekrety cesarskie, zaś 1 października 1949 r. Mao Zedong proklamował powstanie Chińskiej Republiki Ludowej. 17 kwietnia 1989 r. rozpoczął się tu wiec popieranych przez robotników studentów, którzy domagali się walki z korupcją. Zob *Wielka Encyklopedia PWN*, red. Jan Wojnowski et al., vol. 27, hasło „Tia’anmen.” Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.

¹⁹ Na przedmieściach Boksburga (Johannesburg).

²⁰ Chris Hani (Martin Thembisile Hani), był sekretarzem generalnym Południowoafrykańskiej Partii Komunistycznej (SACP) oraz liderem Umkhonto we Sizwe, zbrojnego skrzydła Afrykańskiego Kongresu Narodowego (ANC). Zamordował go polski imigrant, Janusz Waluś; zob.: http://www.sahistory.org.za/people/thembisile-chris-hani, dostępny 2014.09.19.

²¹ The Cold Room Photographic Gallery, Cape Town (2002); Michael Stevenson, Cape Town (2003; 2004); DDD Gallery, Osaka (2003); Ginza Graphic Gallery, Tokyo (2003); Fabrica Features, Lizbona (2004); Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Rzym (2004).

²² Cykl ten zauważony został natychmiast przez Rosanę Checchi, zob.: Rosana Checchi, „Pieter Hugo,” *Zoom* (May 2004): 24.

²³ Montgomery, “Africa united.”

²⁴ Linda Melvern, *Pieter Hugo, Rwanda 2004: Vestiges of Genocide* (London: Oodee, 2011).

²⁵ Wojciech Jagielski, „10 lat temu zaczęła się rzeź w Ruandzie,” *Gazeta Wyborcza*, dostępny 2018.04.12, http://www.cal-culemus.org/lect/Logika04-05/kazlog/postmod/jagielski.html; por.: Olga Stanisławska, „Wstęp,” w Jean Hatzfeld, *Strategia antylop*, tłum. Jacek Giszczak (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2009), 5.

²⁶ Wojciech Jagielski zauważa, że „paryski sędzia Jean-Louis Bruguiare, który na prośbę rodzin zestrzelonych francuskich pilotów podjął się śledztwa, uznał w marcu, że zrobili to partyzanci Tutsi.” Dodaje równocześnie, że Tutsi odrzucają te oskarżenia podając, że „rakiety, które trafiły samolot, zostały wystrzelone ze wzgórza tuż przy lotnisku, a ten rejon był zamknięty i kontrolany przez komandosów z gwardii prezydenckiej. Ich dowódca plk Theoneste Bagosora był zawziętym wrogiem wszelkich kompromisów z Tutsi.” Zob.: Jagielski, „10 lat temu zaczęła się rzeź w Ruandzie.”

²⁷ Stanisławska, „Wstęp,” 5.

²⁸ Ibidem, 7.

²⁹ Ibidem, 6.

W roku 1921.

³¹ Stanisławska, „Wstęp,” 12.

³² Ibidem, 14.

³³ Skazany na karę śmierci szef Interahamwe, bojówek Hutu.

³⁴ Jean Hatzfeld, *Sezon maczet*, tłum. Jacek Giszczak (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012), 181.

³⁵ 20 stycznia 1942 roku doszło do spotkania niemieckich prominentów pod przewodnictwem Reinharda Heydricha, którego tematem było „ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej,” choć na marginesie zauważyć należy, że masowe mordy na ludności żydowskiej Niemcy rozpoczęli już latem roku 1941, zaś z komorami gazowymi „eksperymentowali” od jesieni roku 1941.

³⁶ Od czasów opublikowania *Mein Kampf* w 1927 r. (całość, część pierwsza ukazała się w 1925 r.).

³⁷ Zob.: Tom Segev, *Siódmy milion*, tłum. Barbara Gadomska (Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2012), 19 passim.

³⁸ Jagielski, „10 lat temu zaczęła się rzeź w Ruandzie.”; por.: Stanisławska, „Wstęp,” 14.

³⁹ Stanisławska, „Wstęp,” 17-18.

⁴⁰ 28 lipca 1943 r. w trakcie spotkania z Franklinem Delano Rooseveltem Jan Karski przekazał apel przywódców żydowskich (chodzi o przedstawiciela Bundu Leona Feinera oraz delegata syjonistów Menachema Kirszenbauma), wcześniej zaś informacje te przekazał najważniejszym instytucjom państwowym w Stanach Zjednoczonych: Departamentowi Stanu za pośrednictwem podsekretarza stanu Barlego, Departamentowi Sprawiedliwości poprzez prokuratora generalnego Biddle’a, Sądowi Najwyższemu poprzez sędziego Frankfurtera. Zob.: Jan Karski, *Tajne państwo. Opowieść o polskim Podziemiu*, tłum. Grzegorz Siwek (Kraków: Wydawnictwo Znak/Horyzont, 2014), 414-415; por.: Jan Karski i Maciej Wierzyński, *Emisariusz. Własnymi słowami* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012); por.: Aleksandra Klich, „Jak katolik został Żydem,” *Gazeta Wyborcza*, 13.07.2010, dostępny 2018.09.07, http://wyborcza.pl/1,76842,8132619,Jak_katolik_zostal_Zydem.html.

⁴¹ Jagielski, „10 lat temu zaczęła się rzeź w Ruandzie.”

⁴² Zob. Wojciech Tochman, *Dzisiaj narysujemy śmierć* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010), 39.

⁴³ Ibidem, 89 passim.

⁴⁴ Wydaje się on ilustracją do jednej z relacji opisanych przez Wojciecha Tochmana. Zob.: Tochman, *Dzisiaj narysujemy śmierć*, 97 passim.

⁴⁵ Jean Hatzfeld, *Nagość życia. Opowieści z bagien Rwandy*, tłum. Jacek Giszczak (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2011), 125-127.

⁴⁶ Ibidem, 125 passim.

⁴⁷ Turowski, *Sztuka, która wznieca niepokój*, 21-22.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Hatzfeld, *Nagość życia*, 80.

⁵⁰ „Martin Niemöller,” dostępny 2018.10.22, <https://www.goodreads.com/quotes/654579-als-die-nazis-die-kommunisten-holten-habe-ich-geschwiegen-ich>.

Bibliografia

Źródła drukowane

Adorno, Theodor W. *Noten zur Literatur III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965.

Adorno, Theodor W. *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969.

Arendt, Hannah. *Korzenie totalitaryzmu*, t. 1. Tłum. Daniel Grinberg i Mariola Szawiel. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2008.

Berleant, Arnold. *The Aesthetics Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*. Springfield, Ill.: Charles C. Thomas, 1970.

Beuys, Joseph. *Teksty, komentarze, wywiady*. Wstęp i oprac. Jaromir Jedliński. Tłum. Jaromir Jedliński. Warszawa: Akademia Ruchu/Centrum Sztuki Współczesnej, 1990.

Checchi, Rosana. „Pieter Hugo.” *Zoom* (May 2004): 94-106.

Diner, Dan. „Vorwort des Herausgebers.” W *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, red. Dan Diner, 7-10. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988.

Ducasse, Curt John. *The Philosophy of Art*. New York: Dover Publications, 1966.

Heller, Michał i Aleksander Niekracz. *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego*, t. 1. Tłum. Andrzej Mietkowski. London: Polonia Book Fund, 1985.

Hirn, Yrjö. *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry*. London-New York: Macmillan and Co., 1900.

Fitzpatrick, Sheila. *Rewolucja rosyjska*. Tłum. Jakub Brożek. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017.

Freud, Zygmund. *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1975.

Goldstein, Harvey D. “Mimesis and Catharsis Reexamined.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24 (4/1966): 567-578.

Hauser, Arnold. *Filozofia historii sztuki*. Tłum. Danuta Danek i Janina Kamionkova. Warszawa: PIW, 1970.

Hatzfeld, Jean. *Nagość życia. Opowieści z bagien Rwandy*. Tłum. Jacek Giszczak. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2011.

Hatzfeld, Jean. *Sezon maczet*. Tłum. Jacek Giszczak. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012.

Hirn, Yrjö. *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry*. London-New York: Macmillan and Co., 1900.

Karski, Jan. *Tajne państwo. Opowieść o polskim Podziemiu*. Tłum. Grzegorz Siwek. Kraków: Wydawnictwo Znak/Horyzont, 2014.

Karski, Jan i Maciej Wierzyński. *Emisariusz. Własnymi słowami*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Langer, Susanne K. *Feeling And Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1955.

Langer, Susanne K. *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*. Tłum. Alina Hanna Bogucka. Warszawa: PIW, 1976.

Langer, Susanne K. *Problems of Art*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1957.

Malec, Iwona M. „Eugène Véron – zapomniane ogniwo polskiego modernizmu.” *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza* nr 5 [XLVII] (2012): 141-151.

Melvorn, Linda. *Pieter Hugo, Rwanda 2004: Vestiges of Genocide*. London: Oodee, 2011.

Milchman, Alan i Alan Rosenberg. *Eksperymenty w myśleniu o Holocauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*. Tłum. Leszek Krowicki i Jakub Szacki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2003.

Morin, Edgar. *Duch czasu*. Tłum. Aleksandra Frybesowa. Kraków: Biblioteka „Więzi,” 1960.

Nieczyporowski, Roman. „Josepha Beusa niechciane dziedzictwo.” W *(Nie)chciana tożsamość*, red. Katarzyna Lewandowska, Magda Maciudzińska-Kamczycka, Cezary Lisowski i Jan Wiktor Sienkiewicz, 129-142. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016.

Pepper, Stephen Coburn. *Concept and Quality: A World Hypothesis*. New York: Open Court Publishing, 1967.

Segev, Tom. *Siódmy milion*. Tłum. Barbara Gadomska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

Stanisławska, Olga. „Wstęp.” W Jean Hatzfeld, *Strategia antylop*, tłum. Jacek Giszczak, 5-20. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2009.

Stolnitz, Jérôme. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*. Boston: Houghton Mifflin, 1960.

Stolnitz, Jérôme. “»The aesthetic attitude« in the rise of modern aesthetics: Again.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43 (2/1984): 409-422.

Tochman, Wojciech. *Dzisiaj narysujemy śmierć*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010.

Tolstoj, Lew. *Co to jest sztuka?* Tłum. Maria Leśniewska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.

Turowski, Andrzej. *Sztuka, która wznieca niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej*. Warszawa: IW Książka i Wiedza, 2012.

Turowski, Andrzej. „Konstruktywistyczna przemiana.” *Teksty: teoria, krytyka, interpretacja* nr 31 (1/1977): 89-110.

Turowski, Andrzej. *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910- 1930*. Warszawa: PWN, 1990.

Véron, Eugène. *Estetyka*. Tłum. Antoni Lange. Warszawa: Księgarnia Teodora Paprockiego i S-ki, 1892.

Wallace, Anthony F. C. *Culture and Personality*. New York: Random House, 1961.

Weitz, Morris. *Philosophy of the Arts*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1950.

Weitz, Morris. „Rola teorii w estetyce.” Tłum. Mieczysław Godyń. W *Estetyka w świecie*, t. 1, red. Maria Gołaszewska, 347-360. Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1985.

Wielka Encyklopedia PWN, red. Jan Wojnowski et al., vol. 27, hasło „Tia’anmen.” Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.

Publikacje elektroniczne

Gelfert, Axel. *Art History, the Problem of Style, and Arnold Hauser’s Contribution to the History and Sociology of Knowledge*. Dostępny 2018.10.23. http://www.gelfert.net/People/Axel/Publications/AxelGelfert_HauserPaper-penultimateDraft.pdf.

Jagielski, Wojciech. „10 lat temu zaczęła się rzeź w Ruandzie.” *Gazeta Wyborcza*, dostępny 2018.04.12, <http://www.calculamus.org/lect/Logika04-05/kazlog/postmod/jagielski.html>.

Klich, Aleksandra. „Jak katolik został Żydem.” *Gazeta Wyborcza*, 13.07.2010. Dostępny 2018.09.07. http://wyborcza.pl/1,76842,8132619,Jak_katolik_zostal_Zydem.html.

„Martin Niemöller.” Dostępny 2018.10.22. <https://www.goodreads.com/quotes/654579-als-die-nazis-die-kommunisten-holten-habe-ich-geschwiegen-ich>.

Montgomery, Hugh. “Africa united: Photographer Pieter Hugo casts a new light on tired stereotypes of his home continent.” *Independent*, 10 April 2011. Dostępny 2014.09.19. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/africa-united-photographer-pieter-hugo-casts-a-new-light-on-tired-stereotypes-of-his-home-continent-2264048.html>.

„Pieter Hugo.” Dostępny 2014.09.19. <http://www.pieterhugo.com/>.

„Thembisile ‘Chris’ Hani.” W *South African History Online*. Dostępny 2014.09.19. <http://www.sahistory.org.za/people/thembisile-chris-hani>.

Marta MIASKOWSKA

Politechnika Łódzka

SOCIAL ART MEDIA. POLSKA SZTUKA INTERNETU W OBLICZU REWOLUCJI KOMUNIKACYJNEJ

Artyści, szczególnie ci intermedialni, ochoczo eksplorują nowe narzędzia obrazowania, a każde ich wkroczenie na dziewiczy grunt wiąże się z koniecznością odbycia pewnej podróży, która zwykle zaczyna się od technicznej eksploracji danego medium, poprzez twórcze dojrzewanie wraz z jego rozwojem, po świadome i autonomiczne wykorzystywanie nowych narzędzi do przekazywania idei twórczej.

To właśnie nowe media, rozumiane w sztuce jako dyscypliny artystyczne posługujące się różnymi środkami technicznymi, stanowią grunt rozwoju sztuki wideo, multimedialnej, internetowej, interaktywnej oraz wszystkich tych, w których nowe narzędzia obrazowania stały się najbardziej odpowiednie w kreowaniu idei artystycznej.¹ Najszerzej omawianymi dziedzinami współczesnego obrazowania, do których wkroczyli artyści, zawłaszczając je ostatecznie, są fotografia i film. Wydają się one mocno powiązane z późniejszymi kreacjami w świecie wirtualnym przez fakt, że zarówno medium fotograficzne i filmowe, jak i medium internetowe dały artystom zdolność

kreowania świata opartego na realistycznych wizerunkach, a jednocześnie jakże wolnego od praw rządzących rzeczywistością realną. Ten sposób obrazowania jest również najbardziej popularną formą współczesnego sposobu komunikowania się za pomocą mediów społecznościowych. Rewolucja komunikacyjna, która wraz z rozwojem mediów społecznościowych dokonała się w świecie wirtualnym, stwarza zupełnie nowy obszar dla twórczości artystycznej, gdzie same media społecznościowe stają się narzędziem twórcy. Są one jedną z form funkcjonowania internetu, a w kontekście sztuki mogą być kolejnym etapem wspomnianej podróży twórczej.

Czy więc media społecznościowe to jej etap końcowy, w którym nowe narzędzie wykorzystywane jest w pełni autonomicznie?

Próba systematyzacji rozwoju sztuki internetu i umieszczenia na tej osi sztuki polskiej związanej z mediami społecznościowymi będzie wymagała opracowania pewnego schematu. Dlatego na wstępie przytaczam schemat rozwoju medium filmowego dla potwierdzenia kolejnych



Katarzyna Oczkowska, talk-show *ArTVstka*, odc.8 pt. *Polska*, 2019.



Katarzyna Oczkowska, talk-show *ArTVstka*, odc.5, pt. *Tecza*, 2019. <https://www.youtube.com/channel/UCsLDdYM0kvLocBsmOWJZKAq/featured>.

etapów: od technicznej eksploracji po świadome wykorzystanie, a ponadto jako wzór rozwoju nowego medium w ogóle.

Dziedzina ruchomego obrazu, początkowo sytuowana na równi z jarmarcznymi rozrywkami, ostatecznie przerodziła się nie tylko w wielki przemysł filmowy. Także artyści plastycy postanowili eksplorować ten obszar po to, by pozyskać narzędzia do swych działań eksperymentalnych, które nie mieściły się w schematach produkcji filmowych, mocno związanych z literaturą. Pierwsze eksperymenty w tej dziedzinie wynikały z zainteresowania samymi narzędziami: taśma filmowa lub telewizor jako nadajnik (emiter) stanowiły obiekty badań i eksperymentów artystycznych.² Wraz z rozkwitem tego medium projekty twórców intermedialnych zaczęły wykraczać poza fascynacje warsztatowe nowym narzędziem i stały się kontynuacją pewnych idei artystycznych, często łącząc się i mieszając z dotychczasowymi formami, jak na przykład performance, instalacja czy rzeźba.³

Ostatecznie nowe medium filmowe zdobyło miano autonomicznego narzędzia, a formy wypowiedzi artystów – choć nadal dalekie od hollywoodzkiego rozumienia filmu – zyskały wysoki poziom techniczny, połączony z równoważną zawartością przekazywanej idei.⁴

Schemat rozwoju ruchomego obrazu w świecie kreacji artystycznej wydaje się zbieżny ze schematem rozwoju sztuki internetu: nowe medium ponownie zwróciło uwagę intermedialistów, stało się kolejnym ciekawym narzędziem, kolejną przestrzenią dla eksperymentów twórczych. Artyści wykorzystujący tę nowość, podobnie jak w przypadku filmu, byli zafascynowani możliwościami warsztatowymi, których do tej pory nie dawało im żadne inne narzędzie.

W pracach Douglasa Davisa czy pioniera net artu Alexeia Shulgina jedne z pierwszych przejawów twórczości online polegały na działaniu z tekstem i nawiązaniu relacji między twórcą i odbiorcą: zapoczątkowana przez autora praca wymagała samodzielnego przetworzenia przez odbiorcę, co pozwalało mu na ingerencję w dzieło, a tym samym nadawało mu rangę współtwórcy. Tak więc nowe narzędzie umożliwiło innowacyjne sposoby komunikacji. Samo jego użycie, bez szczególnie skomplikowanej treści i wizualizacji, zostało poddane eksploracji twórczej.⁵ I choć działania twórcze tych autorów są dość odległe w czasie, to łączy ich podobny, eksperymentatorski stosunek do posługiwania się nowym medium, w którym głównym obiektem staje się sam tekst.

Kolejny etap rozwoju sztuki internetu stanowiły próby łączenia przez twórców nowego narzędzia ze znanymi im dotychczas obszarami aktywności twórczej. Warto jednak zauważyć, że nie wykorzystywano dziedzin zbyt odległych historycznie, chociażby połączenia nowego medium z technikami klasycznymi, jak na przykład malarstwo.⁶ Praktyka artystyczna wiązała internet raczej z równie współczesnymi formami, tylko nieco bardziej dojrzałymi, jak performance, happening, instalacja, fotografia i film. W przestrzeniach galeryjnych zaczęły pojawiać się instalacje multimedialne z obiektami wyposażonymi w kamery, które, na przykład, nadawały obraz na żywo przez internet, tym samym zwiedzający stawał się obiektem do oglądania.⁷ I odwrotnie: internet był wykorzystywany do nadawania treści online w sferze realnej, na przykład podczas działań performatywnych, w trakcie których na bieżąco przechwytywane z internetu, niekodowane obrazy wyświetlano spontanicznie na obiektach w przestrzeni miejskiej za pomocą mobilnych projektorów.⁸

Odwolując się dalej do określonego wcześniej schematu rozwoju nowego medium, można by prognozować, że kolejnym etapem dojrzałości sztuki internetu powinno być zupełne przeniesienie działań artystycznych do strefy online: rezy-

gnacja z wszelkich relacji fizycznych, przedmiotów, elementów łączących działania między sferą realną i wirtualną; nadanie tej sztuce autonomicznej rangi, oczyszczenie jej z zależności wobec form wcześniejszych.

Taka teza zyskuje prawdopodobieństwo w czasach, gdy na co dzień społeczeństwo funkcjonuje w realnym i wirtualnym świecie niemal równolegle. Przenoszenie kolejnych sfer ludzkiej egzystencji, w tym również sztuki, do świata wirtualnego nie może dziwić. Szczególnie odpowiednią przestrzeń stworzyły ku temu rozwijające się w zawrotnym tempie media społecznościowe, które stanowią doskonałą widownię dla tego rodzaju twórczości.

Nie ma przecież wątpliwości, że odbiorca potrzebuje dowodów potwierdzających rangę dzieła, co w klasycznym ujęciu stanowić może widownia zebrana w sali projekcyjnej, grupa osób zwiedzających galerię czy biorących udział w wydarzeniu. Kiedy jednak wszelkie wartości klasyczne zostały zachwiane, coraz więcej sfer ludzkiej aktywności zostało poddanych cyfryzacji, zmieniają się granice i definicje pojęć muzeum i galeria, miejscem społecznej autoryzacji niemal w każdej dziedzinie życia stały się media społecznościowe. Należy więc podejmować próby

systematyzacji działań artystycznych w tym nowym obszarze, przytaczając przykłady aktywności twórczej w różnych formach i za pomocą różnych kanałów społecznościowych. Z pewnością trzeba wziąć pod uwagę samo zjawisko rozwoju i zmian mediów społecznościowych i związanych z tym transformacji społecznych, ale również zbadać przyczyny popularności działań twórczych społecznie zaangażowanych, które istnieją dzięki tak szerokiemu odbiorcy.

Zmiana w obrębie internetu powinna mieć wpływ na zmianę działań twórczych w tej sferze, tak jak miało to miejsce w przypadku ewolucji wszystkich wcześniej eksplorowanych, nigdy nowych narzędzi. Najbardziej wyrazista zmiana w świecie wirtualnym, taka, która bezpośrednio dotyka pojedynczego odbiorcę, to swoista personalizacja i uspołecznienie świata wirtualnego za pomocą mediów społecznościowych. Bo to właśnie ta zmasowana siła pojedynczych istnień w mediach społecznościowych, czyli zidentyfikowani użytkownicy, określa charakter internetu.⁹ I niezależnie od tego, czy twórczość w obszarze mediów społecznościowych okaże się najbardziej dojrzałą formą sztuki internetu, czy jedynie kolejnym jej etapem, nie ma wątpliwości, że tak skokowe przeobrażenia socjologiczne wynikające ze zmiany sposobu komunikowania się znajdują odpowiednie odbicie również w pracach artystycznych.

Narzędzia komunikacji wirtualnej ewoluowały gwałtownie w ostatnich latach (szczególnie 2009–2015), głównie za sprawą lawinowo rosnącej popularności Facebooka, który okazał się doskonałym narzędziem nie tylko do prywatnej komunikacji, lecz także instytucjonalnej, grupowej i marketingowej. W tym okresie można też zaobserwować wyraźną przemianę sposobów komunikacji w ramach narzędzi społecznościowych, która polegała na tym, że do lamusa zaczęły stopniowo odchodzić – a przynajmniej przegrywać w rankingach liczby użytkowników – komunikatory tekstowe (Twitter) na rzecz tych, które posługują się głównie systemem obrazowania (Instagram, Snapchat).¹⁰

Media społecznościowe od początku skazane były na taki rozwój, bo przecież podstawą funkcjonowania rzeczywistości wirtualnej jest jej wymiar symboliczny. Media te z gruntu stanowią

symbolicznie przetworzone odbicie prawdziwego życia społecznego, w którym ludzie odnoszą się do siebie i do innych.¹¹ Szybko więc tekstualność komunikacji okazała się niewystarczająca, bo taka też nie jest komunikacja w środowisku realnym. Nie tylko rozmawiamy, czytamy czy piszemy, ale również oglądamy, słuchamy, prezentujemy oraz odbieramy i nadajemy różnymi sposobami.

Media społecznościowe stały się też pierwszym miejscem, pośród wszelkich innych mediów, w którym została uwidoczniiona każda jednostka ludzka. Poza internetem wszelkie media opierały się na nadawaniu, a odbiorca w ogóle nie miał możliwości reakcji lub była ona bardzo ograniczona, co wiązało się zwykle z jego anonimowością. Tymczasem w internecie publiczność zamieniła się w użytkowników.¹² Każdy może stworzyć i zaprezentować swój profil społecznościowy, który określa go w konkretny sposób, a sposobność jego wizualizacji umożliwia mu wiarygodne uczestnictwo. Zatem możliwości obrazowania miały również znaczący wpływ na rozwój statusu użytkowników, wirtualnego „ja,” poczucia jego wartości i ośmielenia do zajmowania jawnego stanowiska. To wirtualne „ja” nie tylko odwzorowuje konkretną osobę, lecz wręcz pogłębia jej konstrukt, co w realnym świecie nie zawsze jest dostatecznie możliwe do zaprezentowania. To podobna sytuacja jak w przypadku omawianego dalej muzeum wirtualnego, które okazuje się znacznie bardziej pojemne. Również wirtualne „ja” staje się szerszym polem dookreślenia jednostki, które nieustannie możemy aktualizować.¹³

Kolejny aspekt, który wzmacniał rozwijającą się wizualność i wartość personalizacji w mediach społecznościowych, to ich globalny charakter. Możliwość czerpania danych z całego świata i rozprzestrzeniania własnego statusu na cały świat zrewolucjonizowała perspektywę użytkownika, dając początek kulturze uczestnictwa. Każdy użytkownik, niezależnie od miejsca pochodzenia i środowiska, w którym żyje, ma od tej pory realny wpływ na zakres dostarczanych sobie danych oraz – w odwrotną stronę – na własną aktywność globalną poprzez media społecznościowe. A im szersza grupa użytkowników komentuje, symbolicznie akceptuje lub odrzuca pojawiający się w dyskusji publicznej wątek, tym

większą władzę zdobywa taka forma oceny. Globalna otwartość platform społecznościowych jest też przyczyną masowego wzrostu opiniotwórców, co doprowadziło do tego, że media społecznościowe są wyznacznikiem większości sfer życia w zmediatyzowanym społeczeństwie.¹⁴ Popularność i odbiór w mediach społecznościowych stały się wyrocznią dla produktów, postaw i działań. To one wyznaczają hierarchię zarówno dla wartości artystycznych, jak i rynkowych, od nich zależy, co się społeczeństwu podoba (kształtują poczucie estetyki) oraz co się będzie dobrze sprzedawać (nabierają wartości materialnej).

Rewolucja komunikacyjna zmieniła nie tylko standardy społeczne, lecz także odcisnęła piętno na niemal każdym aspekcie życia ludzkiego. Jej konsekwencje dopiero stopniowo odkrywamy i zaczynamy świadomie funkcjonować w nowym porządku. Dotyczy to również sztuki, która wyszła z ram muzealnych i wkroczyła także do internetu. Galerie i muzea, nigdyś główne wyrocznie nadające rangę dziełu i twórcy, dziś zmieniły swoje funkcje. Nowe, zmediatyzowane społeczeństwo zapragnęło docierać do dzieł i przybytków kultury dobrze ocenianych przez masowego użytkownika, co doprowadziło do kapitalizacji tych instytucji. Już nie tylko ekspozycja wysoko pozycjonowanych dzieł cieszy się popularnością, ale konieczne jest organizowanie wydarzeń muzealnych na miarę atrakcji w porządnym parku rozrywki.¹⁵ Taki stan rzeczy w żaden sposób jednak nie umniejsza rangi tych instytucji, a jest jedynie efektem przeobrażeń znaczenia sztuki w nowym porządku komunikacji społecznej – punkt ciężkości przesunął się z przedmiotowego pojmowania dzieła sztuki na proces, jakim jest dziś wydarzenie artystyczne. Każdy kolejny nurt artystyczny związany z rozwojem technologicznym i komunikacyjnym – przez sztukę konceptualną, performance, happening i sztukę ulicy, w których wypadku ekspozycja wymaga stworzenia pewnego rodzaju gry z odbiorcą – oddalał się od klasycznie rozumianego muzeum i jego podstawowych nigdyś funkcji kolekcjonowania, dokumentowania i upowszechniania.

W obliczu przemian w muzealnictwie szczególnie ciekawą rolę przejęły muzea wirtualne. Skoro tradycyjne muzea przestały być instytucjami ściśle edukacyjnymi, a w sytuacji zmediatyzowania

społecznego przejęły również funkcje rozrywkowe (o czym wspominałam powyżej), to – o dziwo – właśnie muzea wirtualne okazały się znacznie bardziej pojemną formą muzealnictwa, w której połączono zadania różnych wyspecjalizowanych instytucji otaczających dzieło sztuki: muzeum, biblioteki, archiwum, centrum dokumentacyjnego, bazy danych. Zatem muzea wirtualne połączyły funkcje dokumentacyjne, wystawiennicze, edukacyjne i zabezpieczające dziedzictwo przeszłości.¹⁶

I o ile klasycznie rozumiane muzeum znajduje miejsce dla sztuki internetu, o tyle wydaje się niedostatecznie pojemne do jej archiwizowania. I nie o wielkość czy wagę samego dzieła chodzi, tylko o jego skalę, która rozwija się w tak różnych obszarach rzeczywistości wirtualnej, że jej systematyzacja na tym etapie jest możliwa tylko w jej naturalnym środowisku, w internecie, a okazjonalne ekspozycje pokazują jedynie artefakty twórczych aktów.

Wracając jednak do schematu rozwoju sztuki internetu i ostatniej z jego faz ustalonych na początku, czyli pełnego przenoszenia działań artystycznych do sfery online, chciałabym zwrócić uwagę, że to właśnie w środowisku mediów społecznościowych taka aktywność twórcza dopiero zaczyna dynamicznie się rozwijać. Oczywiście nie stało się to od razu, bo osvajanie artystycznej materii z nowym środowiskiem wytyczyło pewną ścieżkę tego procesu, w którym artyści i kreatorzy cyberkultury z coraz to większym zaangażowaniem oddalali się od działań w rzeczywistości na rzecz działań tylko i wyłącznie w sferze wirtualnej. Przykłady, do których odwołam się, by prześledzić ten proces wnikania w środowisko mediów społecznościowych, będą dotyczyły tylko polskich artystów i kreatorów kultury masowej.

Media społecznościowe bywają z jednej strony źródłem inspiracji dla twórców, o czym świadczy silny nurt współczesnej sztuki zaangażowanej. Przecież artyści też są częścią wirtualnych grup społecznych, na których forum omawiane są sprawy polityczne, światopoglądowe czy wyznaniowe mogące stać się dla nich tematem do pracy. Z drugiej strony media społecznościowe są przestrzenią do dyskusji na temat stworzonego dzieła, a tym samym pewnym wymiarem jego istnienia. Pierwsza faza tego procesu, związku artystyczne-



Agata Zbylut, fotografie z serii *The Power of Love*, 2019. https://www.instagram.com/agata_zbylut/.



go twórca – media społecznościowe polegała na utrwalaniu i przedłużaniu żywotności za pomocą mediów społecznościowych działań twórczych zaistniałych w rzeczywistości.

Ciekawym przykładem może być *Tęcza* Julity Wójcik – wielka instalacja z kwiatów ustawiona na placu Zbawiciela w Warszawie w 2012 roku. Obiekt ten szybko stał się źródłem nieporozumień i sporów środowiskowych między ugrupowaniami prawicowymi i lewicowymi. Poza działaniami w realu temat tęczy z placu Zbawiciela szybko rozrósł się w mediach społecznościowych. Powstało kilka kont na Facebooku poświęconych tej instalacji i zrzeszających jej fanów. Mnożyły się też wydarzenia związane z *Tęczą*, inicjowane przez użytkowników portali społecznościowych, które umawiały jej obrońców na spotkania protestacyjne; w galerii Zachęta odbyły się warsztaty wyplatania nowych kwiatów do tęczy, na które można było się zapisać przez media społecznościowe; publikowano apele o pozostawienie *Tęczy* na placu Zbawiciela. Wszystkie te działania odbywały się z inicjatywy i za pośrednictwem tysięcy kont użytkowników mediów społecznościowych, a tylko niektóre wydarzenia w galeriach były ich konsekwencją.¹⁷ Żywotność tematu *Tęczy* była znacznie dłuższa w mediach społecznościowych

niż jej fizyczna obecność na placu Zbawiciela.

Podobne poruszenie w mediach społecznościowych wywołały działania Pawła Althamera, który w przeddzień ósmej rocznicy katastrofy smoleńskiej (9 kwietnia 2018 roku) i jej ostatnich obchodów wystawił na Krakowskim Przedmieściu rzeźbę obrazującą zmarłego prezydenta Lecha Kaczyńskiego w pniu brzozy. Cała akcja prowokacyjna: transport rzeźby, jej ekspozycja na Krakowskim Przedmieściu i jej usuwanie była jednym z najgłośniejszych wydarzeń artystycznych, na temat którego zawrzało w mediach społecznościowych, i to dzięki nim informacja o akcji tak szybko się rozprzestrzeniła i zdobyła popularność. Samo wystawienie rzeźby w muzeum było już tylko wspomnieniem emocji społecznych związanych z tą akcją.

Obydwa powyższe przykłady są wyrazem twórczej interpretacji napięć i konfliktów społecznych szeroko dyskutowanych w social mediach, a sam temat dzieła stał się kolejnym etapem tego dyskursu w mediach społecznościowych.

Znaczące też miejsce w internecie i dużą popularność zyskały również działania twórcze, które nie przenoszą swoich artefaktów do instytucji muzealnych ani nie wiążą się z działaniami w realnej przestrzeni publicznej. Memy i remiksy

o kontekście artystycznym pojawiające się na portalach społecznościowych są wynikiem wspólnej aktywności medialnej środowisk twórców profesjonalnych i amatorskich, którzy wykorzystują te same narzędzia komunikacji.¹⁸ Wypowiedzi autorów takich przedstawień stanowią zwykle formę sprzeciwu wobec rzeczywistości, autorefleksję na temat dyskusji popularnych wśród użytkowników.

Na polskich kanałach społecznościowych ostatnich lat szczególnie dominują remiksy o kontekście politycznym (np. *Sztuczne Fiolki* – ponad 193 tysiące użytkowników obserwujących) lub feministycznym (np. *Marta Frej Memy* – ponad 176 tysięcy użytkowników obserwujących), które stanowią miks obrazów znanych twórców lub popularnych przedstawień kultury masowej z twórczą interpretacją autora kanału. Pojawiają się też zupełnie autorskie formy krytyki społecznej w postaci memów i wizualnych postów niecierpiących z archiwum sztuki czy popkultury, takich twórców jak Andrzej Milewski (autor kanału *Andrzej Rysuje* – ponad 365 tysięcy użytkowników obserwujących) lub Janek Koza (autor kanału *Janek Koza* – ponad 48 tysięcy użytkowników obserwujących), w których twórcy regularnie swoimi rysunkowymi postami komentują dyskurs społecznościowy.¹⁹

Bardzo trafnie podsumowuje ten rodzaj aktywności Józef Robakowski, który przez ostatnich kilka lat obserwuje i dokumentuje kulturę wizualną Facebooka. Artysta nie nazywa tych działań sztuką, bo – jak twierdzi – ich twórcy to grupa bardzo zróżnicowana i trudna do jednoznacznego zidentyfikowania, ale jednocześnie uważa, że ich wkład wizualny nie może przejść niezauważony i niewątpliwie zostawia w kulturze wizualnej wyraźny ślad. Robakowski wykorzystuje sprawdzone w Warsztacie Formy Filmowej metody obserwacji rzeczywistości i próbuje również tę nową rzeczywistość uchwycić w formie zbioru dokumentacji foto-wideo, któremu nadaje nazwę *Krew Facebooka*. Nieprzypadkowo artysta tak nazywa zestaw, w którym skupia się przed wszystkim na politycznym kontekście memów i remiksów, ponieważ to właśnie medium uważa za najbardziej ekspansywne, chaotyczne i brutalne. Pierwsza publiczna prezentacja kolekcji Robakowskiego odbyła się 8 czerwca 2018 roku w Centrum Kul-

turalnym RYBA w Łodzi, w formie przedpremiery. Pełna dokumentacja zostanie zaprezentowana w maju 2019 roku w galerii Profile.²⁰

Zupełnie osobny wątek w sztuce internetu, zdobywający zawrotną popularność, to selfie, czyli samoportretowanie się w mediach społecznościowych. Jest to szczególnie związane z rosnącą popularnością nowych portali, nastawionych na komunikowanie się obrazowe, jak na przykład Instagram.

Za prekursora tego sposobu przedstawienia można uznać projekt *Museum of Selfies* prowadzony przez Oliwię Muus w formie strony internetowej i konta na Instagramie, w ramach którego pojawiają się fotografie znanych portretów, zwykle malarskich lub rzeźbiarskich, z wkomponowaną dłonią trzymającą telefon. Zdjęcie pozoruje akt robienia sobie selfie przez osobę przedstawioną na portrecie. Do tego wirtualnego muzeum każdy może przysłać selfie wykonane w takiej konwencji i stać się częścią projektu. I choć inicjatorka tego projektu nie jest Polką, to nie ma wątpliwości, że polscy użytkownicy mediów społecznościowych są najbardziej gorliwymi kontynuatorami jej pomysłu. Świadczy o tym profil stworzony na Facebooku *Museum of Selfies*, na którym większość postów jest kreacją polskich użytkowników, a szczególne miejsce na tablicy profilu zajmują polskie muzea i instytucje kultury (najczęściej muzea narodowe).²¹

Ostatnie trzy wymienione powyżej zjawiska: memy, remiksy, selfie, owszem, są rodzajem twórczości powstałej w mediach społecznościowych, wolnej od poprzedzających ją działań twórczych w rzeczywistości, ale stawiają pod znakiem zapytania poziom twórczego zaangażowania czy to w realizację, czy w ideę artystyczną. Oczywiście nie można odmówić pełnego autorstwa rysownikom, takim jak Janek Koza czy Andrzej Milewski, ale wiemy, że tworzone przez nich komentarze rysunkowe powstawały na zlecenie konkretnej społeczności dziennikarskiej, zatem musiały wpisywać się w ustaloną z góry ideę. Z kolei autorom serii *Sztuczne Fiolki* nie można odmówić kreacji wyrazistej linii krytycznej, ale już realizacja nie wymaga żadnych umiejętności plastycznych, a mimo to twórczość tę stawia się w szeregu tych wizualnych. Natomiast *Museum of Selfies* jest ro-

dzajem artystycznej akcji społecznej stworzonej i funkcjonującej w mediach społecznościowych, niemniej w tym przypadku autorstwo jest współdzielone – trudno jednoznacznie je przypisać kuratorce samego przedsięwzięcia, twórcy zdjęcia i czy twórcy fotografowanego dzieła.

Jednak koniec końców pojawiają się w mediach społecznościowych działania artystyczne wolne od uprzednich działań w realu i jednocześnie wyraźnie autorskie, jak ma to miejsce na profilu społecznościowym Agaty Zbylut, która wykorzystuje własne ciało do twórczego komentowania tematów feministycznych. W fotografiach i animacjach umieszczanych na swoim instagramowym koncie artystka poddaje własne ciało różnym deformacjom, by w ten sposób zwrócić uwagę na sztuczną estetyzację kobiecego wizerunku.

Równie ciekawe wykorzystanie różnych kanałów społecznościowych do twórczych działań zrodzonych w mediach społecznościowych i zarazem dla nich można zaobserwować w działaniach Katarzyny Oczkowskiej, która pod pseudonimem ArTVstka prowadzi równoległe konta na Facebooku, Instagramie i YouTube, różniące się nieco aktywnościami, dopasowanymi do danego medium, ale o tej samej stylistyce i tematyce. Główną ośią prac Oczkowskiej są programy talk-show w drapieżnym wydaniu nowych mediów, podczas których autorka z zaproszonymi osobami porusza tematy społeczne, takie jak symbolika *Tęczy* z warszawskiego placu Zbawiciela, patriotyzm, selfiefeminizm, używki czy hejt. Wszystko jednak w absurdalno-abstrakcyjnej aranżacji i formie.

Media społecznościowe stały się naturalnym środowiskiem komunikacji międzyludzkiej, a dojrzewająca sztuka internetu nie zostaje obojętna na nowy porządek.

Wątpliwości i pytania, jakie wzbudza nowy obszar działań twórczych, krążą przede wszystkim wokół statusu twórców, gdyż nie ma sprawdzonej jeszcze metody rozstrzygnięcia tego, kto miałby tę rangę nadawać: instytucje i środowiska kultury czy użytkownicy. Z pewnością nowy nurt pociągnie za sobą kolejne zmiany w muzealnictwie i na rynku sztuki. Czy muzea i marszandzi będą wspierać sztukę mediów społecznościowych, czy artyści tego gatunku staną się artystycznymi influencerami?

Dopiero szersze spektrum takiej twórczości, która właśnie wzbiera na sile, stworzy z czasem odpowiednie mechanizmy jej funkcjonowania, co również pozwoli pogłębić refleksję nad sztuką internetu, która być może w tej formie osiągnie swój szczytowy rozwój.

Przypisy

¹ Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010), 15.

² Zarówno na świecie, jak i w Polsce tendencja wykorzystywania narzędzi filmowych przez artystów cieszyła się popularnością. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Nam June Paik stworzył serię instalacji z telewizorami, a w Polsce lat siedemdziesiątych rozwijał się Warsztat Formy Filmowej z Robakowskim, Ryszardem Waśko, Wojciechem Bruszewskim i Zbigniewem Rybczyńskim na czele, którzy uciekając od literackiej formy filmowej, skupiali się na możliwościach technicznych samej materii filmu. Zob. Ryszard W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia: sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej* (Kraków: Rabid, 2002), 68.

³ Poza samym warsztatem istotne stały się temat i zasadność wykorzystanego medium. W Polce nurt dokumentacyjny reprezentował duet KwieKulik, wykorzystujący nowe media do utrwalania i rozpowszechniania stworzonych idei i działań. Ruchomy obraz stał się też nieodzownym elementem w instalacjach multimedialnych Izabeli Gustowskiej, a za granicą u Sanji Ivekovic czy Tony’ego Ourslera. Zob. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia*, 94.

⁴ Współcześni artyści, tacy jak Zbigniew Libera czy Katarzyna Kozyra, którzy posługują się różnymi narzędziami do konstrukcji swoich komunikatów artystycznych, mają w swoim dorobku dzieła, które są czystą formą filmową, realizacyjnie bardzo zbliżoną do klasy produkcji kina popularnego, ale zachowują autorskie idee twórców niepodporządkowane prawidłom kinematograficznemu (np. Libery pełnometrażowy film fabularny *Walser* z 2011 roku, Kozyry film krótkometrażowy *Opowieść letnia* z 2008 roku).

⁵ Jedną z pierwszych prac Davisa w środowisku online, *Sentence*, polegała na dopisywaniu przez odbiorców fragmentów zdania, po czym każdy doświadczał chwilowej blokady pisania, która to miała uświadamiać piszącym, w jak złożonym akcie przekazu biorą udział. Cały sens działania miał unaoczniać, jakim ewolucjom i wieloosobowym przeinaczeniom zapoczątkowany przez niego tekst mógł ulec. Podobne zjawisko, opierające się na działaniu z tekstem, zaprezentował Shulgin w pracy *Form Art*, nazywanej sztuką formularzy, w której współdziałanie z odbiorcą/użytkownikiem polegało na tym, że użytkownicy wpisywali coś w stworzone przez artystę puste formularze. Po wysłaniu uzupełnionego formularza na ekranie pojawiał się ekranowy billboard z tekstem wprowadzonym uprzednio przez użytkownika, a wcześniej wyświetlane przyciski i formularze tworzyły wokół tego billboardu ornamentalne układy. Zob. Ewa Wójtowicz, *net art* (Kraków: Rabid, 2008), 19.

⁶ Incydentalnie pojawiła się w historii sztuki próba łączenia klasycznych technik z nowym medium przez zespół artystyczny: Mieczysław Waśkowski, Antoni Nurzyński i Tadeusz Kantor, który ożywił swoje taszystowskie malarstwo w filmach *Somnambulicy* i *Uwaga malarstwo* (1957). Artyści tworzyli barwne obrazy, rozlewając na szybie barwne cieczy i różnego rodzaju farby, następnie kompozycje te filmowali. Zob. Małgorzata Jankowska, *Film artystów. Szkice z historii filmu plastycznego i ruchu fotomedialnego w Polsce w latach 1957–1981* (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2002), 23.

⁷ Instalacja Lynn Herschman *The Dollie Clones*, w której artystka lokowała kamerę w oku lalki. Zob. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, 271.

⁸ Akcja kanadyjskiej artystki Michelle Teran z cyklu *Life*. Zob. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, 287.

⁹ Piotr Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018), 26.

¹⁰ Małgorzata Bartosik-Purgat, *Media społecznościowe na rynku międzynarodowym. Perspektywa indywidualnych użytkowników* (Warszawa: Difin SA, 2016), 14.

¹¹ John B. Thompson, *Media i nowoczesność. Społeczna teoria mediów: globalizacja komunikowania* (Wrocław: Wydawnictwo Astrum, 2016), 20.

¹² Henry Jenkins, Sam Ford i Joshua Green, *Rozprzestrzenialne media* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018), 245.

¹³ Thompson, *Media i nowoczesność*, 211.

¹⁴ Bartosik-Purgat, *Media społecznościowe na rynku międzynarodowym*, 25.

¹⁵ Łukasz Biskupski, *Prosto z ulicy: sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa – street art* (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2017), 23.

¹⁶ Zawojski, *Cyberkultura*, 247.

¹⁷ Poza warsztatami wyplatania nowych kwiatów, które odbyły się 10 kwietnia 2014 roku w Zachęcie *Tęcza* doczekała się swojego archiwum, które było prezentowane w jednej sali Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie w ramach wystawy *Późna polskość*, eksponowanej przez ponad cztery miesiące w 2017 roku.

¹⁸ Dominika Myślak i Martyna Siudak, „Internetowi artyści i ich twórczość (nie tylko) w Sieci,” *Media. Kultura. Komunikacja Społeczna: Zeszyty Naukowe Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej* 12/3 (2016): 74.

¹⁹ Dane dotyczące liczby obserwujących użytkowników przytaczanych artystów weryfikowane były 13 marca 2019 roku.

²⁰ Na podstawie rozmowy z artystą i prezentacji części zbiorów należących do cyklu *Krew Facebooka* w Galerii Wymiany w Łodzi, 15 kwietnia 2019 roku.

²¹ Profil społecznościowy na Facebooku *Museum of Selfies*, dostępny 15.05.2019, <https://www.facebook.com/museumofselfies/>.

Bibliografia

Bartosik-Purgat, Małgorzata. *Media społecznościowe na rynku międzynarodowym. Perspektywa indywidualnych użytkowników*. Warszawa: Difin SA, 2016.

Biskupski, Łukasz. *Prosto z ulicy: sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa – street art*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2017.

Jankowska, Małgorzata. *Film artystów. Szkice z historii filmu plastycznego i ruchu fotomedialnego w Polsce w latach 1957–1981*. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2002.

Jenkins, Henry, Sam Ford i Joshua Green. *Rozprzestrzenialne media*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018.

Kluszczyński, Ryszard W. *Film, wideo, multimedia: sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Kraków: Rabid, 2002.

Kluszczyński, Ryszard W. *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010.

Mysłak, Dominika i Martyna Siudak. „Internetowi artyści i ich twórczość (nie tylko) w Sieci.” *Media, Kultura, Komunikacja Społeczna: Zeszyty Naukowe Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UWM* 12/3 (2016): 71–92.

Thompson, John B. *Media i nowoczesność: społeczna teoria mediów: globalizacja komunikowania*. Wrocław: Wydawnictwo Astrum, 2016.

Wójtowicz, Ewa. *net art*. Kraków: Rabid, 2008.

Zawojński, Piotr. *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018.

Aleksandra GRZONKOWSKA

Uniwersytet Gdański, Wydział Historyczny

NAKŁAD WŁASNY. SYMPOZJUM O NIEZALEŻNYCH WYDAWNICTWACH ARTYSTYCZNYCH

Działalność wydawnicza była wyrazem sprzeciwu wobec rzeczywistości komunoidalnej i bolszewickiej.

Paweł Paulus Mazur

W październiku 2018 roku odbyło się w Gdańsku sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych zatytułowane *Nakład własny*, zorganizowane przez Fundację Kultury Wizualnej Chmura. Program sympozjum obejmował ekspozycję niezależnych wydawnictw artystycznych, wydawanych od drugiej połowy lat osiemdziesiątych do lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Kuratorki, poza przygotowaniem wystawy, opracowały również cykl wydarzeń towarzyszących. Odbyły się spotkania z autorami i debata, która dotyczyła zagadnień związanych z dokumentowaniem i archiwizowaniem świadectw życia artystycznego w Polsce i za granicą. Gospodarzem projektu *Nakład własny* było Studio Luks Sfera, które mieści się w jednym z budynków na dawnych terenach Stoczni Gdańskiej. Miejsce to zostało wybrane nieprzypadkowo - jego niezależna struktura organizacyjna i lokalizacja wpisały się w kontekst

głównych założeń projektu dotyczących prezentacji niezależnych grup i inicjatyw artystycznych oraz ich unikatowych publikacji.

Na materiał zgromadzony przez kuratorki złożyły się eksponaty, m.in. katalogi, art ziny, plakaty i druki ulotne zaprezentowane dzięki uprzejmości twórców (Marzeny Guzowskiej, Agnieszki Wołodźko, Grzegorza Klamana, Pawła Mazura, Jacka Niegody, Marka Rogulskiego, Zbigniewa Sajnóga i założycieli Galerii Koło: Jana Buczkowskiego, Krzysztofa Gliszczyńskiego, Dominiki Krechowicz, Krzysztofa Wróblewskiego) oraz wielkoformatowa mapa z oznaczeniem siedzib niezależnych grup i organizacji artystycznych działających w Gdańsku, opracowana przez gdański duet artystyczny Dolne Miasto Pany (Kora Kowalska i Szymon Szyszko).¹ Ponadto dziennikarka radiowa Małgorzata Żerwe udostępniła nagrania z własnego archiwum dźwiękowego,

a Andrzej Awsiej i Joanna Kabala specjalnie na tę okazję stworzyli z materiałów archiwalnych film dokumentujący m.in. Konferencję Wydawnictw Pojedynczych, która odbyła się na początku lat dziewięćdziesiątych w Gdańsku. Równie istotnym elementem projektu były rozmowy kuratorów z artystami, którzy aktywnie angażowali się w kreowanie sceny artystycznej i wydarzeń kulturalnych, którym naturalnie towarzyszyły druki.

Na wystawie *Nakład własny* został zaprezentowany materiał pochodzący z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Z perspektywy czasu czytelna jest wyjątkowość tego okresu przez wzgląd na dynamiczne zmiany społeczno-polityczne zachodzące w ówczesnej Polsce, które wywarły duży wpływ również na działalność artystyczną. Jej ideą było pokazanie twórczości niezależnych kolektywów artystycznych skupionych wokół wielu gdańskich galerii: Galerii Studenckiej Włot (ul. Wały Jagiellońskie 2/4, 1984-1987), Galerii Wyspa (ul. Chmielna 115; 1986-1995 oraz ul. Chlebnicka 13/16, 1990-2002), Galerii C-14 (ul. Św. Barbary 3, 1991-1992), Otwartego Atelier (ul. Jaskółcza 1, 1992-1994), Galerii Delikatesy Avantgarde (ul. Piwna 66/67, 1994), Galerii Koło (ul. Piwna 66/67, 1995-2003), Galerii Spichrz 7 (ul. Chmielna 10/11, 1995-1997, w spichlerzu Deo Gloria) i Galerii Spiż 7 (ul. Chmielna 111/113, 1995-1997, naprzeciwko spichlerza Deo Gloria, w kompleksie sąsiadującym ze spichlerzem Steffen, gdzie już nieoficjalnie, czyli bez umowy najmu, galeria funkcjonowała do 2015 roku). W międzyczasie, w roku 1997 (latem), na targach Com Net w Warszawie, Spichrz 7 został przeniesiony do internetu (strona www), dzięki kontaktom Yacha Paszkiewicza.² Materiał zgromadzony na ekspozycji odnosił się również do współczesnej działalności wydawniczej, uwzględniając jej przemiany zarówno w obszarze zawartości treściowej, jak i możliwości technologicznych.

Jednym z impulsów do przygotowania sympozjum była świadomość bezpowrotnej straty. Mimo że prezentowane na wystawie materiały pochodzą zaledwie sprzed trzech dekad, najczęściej wykonywane były ręcznie i drukowane w bardzo niskich nakładach, są jednak niezwykle delikatne. Niestety są też najczęściej przechowy-

wane bez właściwego zabezpieczenia konserwatorskiego. Równie istotnym aspektem była potrzeba zaprezentowania wydawnictw ze względu na ich wartość historyczną i artystyczną. Są to obiekty tworzone absolutnie niezależnie, w środowisku opozycji społecznej i politycznej, często wyróżniające się niekonwencjonalnym stylem artystycznym. Podobne potrzeby towarzyszyły twórcom *Xerofeerii*. *Antologii art zinów* z 1993 roku: „Musieliśmy zrobić tę książkę. Tych wydawnictw nie ma w bibliotekach. Łatwo się gubią, toner z xerokopiarek, na których były kopiowane, szybko wietrzeje, starsze gazetki stają się z roku coraz bledsze, być może któregoś dnia literki całkiem znikną.”³ Ta sama idea towarzyszyła organizatorom *Nakładu własnego*, które chciały zwrócić uwagę na istotę treści i formy wydawnictw pojedynczych oraz potrzebę debaty na temat sposobów ich archiwizacji.

Bohaterami wystawy są artyści tworzący niezależne wydawnictwa. Poza prezentacją prac udzielili oni wywiadów, w których opowiadali o swojej ówczesnej twórczości. Do rozmowy zostali zaproszeni twórcy reprezentujący różne postawy artystyczne, którzy jednak potrafili wspólnie wykreować środowisko artystyczne. Stało się ono ważnym ośrodkiem twórczym na arenie ogólnopolskiej. Większości ówczesnych działań artystycznych towarzyszyły niszowe publikacje, początkowo powstające przy użyciu wszelkiego typu powielaczy i/lub kserokopiarek, a z czasem – w profesjonalnych zakładach poligraficznych. Zasób zaprezentowanych tutaj niezależnych wydawnictw artystycznych został podzielony na dwie części pod kątem wyszczególnienia dwóch kluczowych dla tematu wydarzeń - Pierwszej Konferencji Wydawnictw Pojedynczych oraz wydania kwartalnika *Metafizyka Społeczna*.

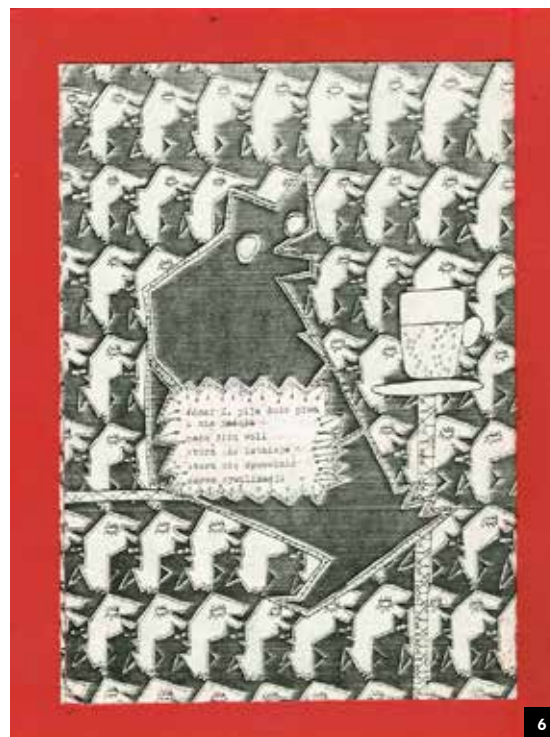
Pierwsza Konferencja Wydawnictw Pojedynczych odbyła się 23 kwietnia 1991 roku w Galerii C-14 w Klubie Inicjatyw Społecznych w Gdańsku. „Idea Stowarzyszenia (Klubu Inicjatyw Społecznych) była taka, aby stworzyć sobie miejsce do niezależnej działalności. Wejścia z tą konstruktywną alternatywnością w nową rzeczywistość. Istotą było również to, że skupiało różnych ludzi, czyli idea pewnego pluralizmu postaw.”⁴ Galeria - pracownia C-14, była właśnie tym



1 – 4– *Nakład własny*, widok wystawy. Fot. Natalia Grzymała. Archiwum Fundacji Kultury Wizualnej Chmura



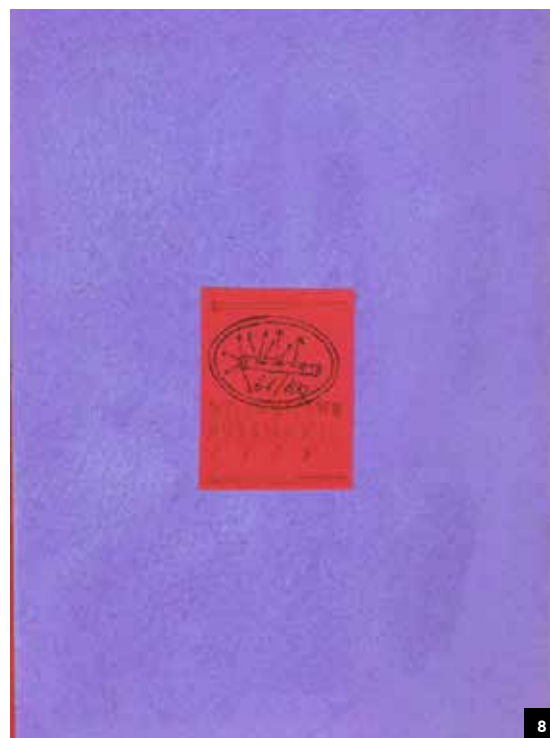
5



6



7



8

5 – 8 – Tomik poezji *Do widzenia Vincent*. Autor Maciej Ruciński, ilustracje Joanna Kabala, okładka, pieczętka i koncepcja wydawnictwa Andrzej Awsiej. Wydawnictwo Kubańskie Cycki, wydanie szmatławe 31.12.1989. Archiwum Agnieszki Wołodźko

miejszem, gdzie spotykali się artyści, anarchiści oraz młoda opozycja identyfikująca się z Solidarnością. W reportażu *POJEDYNCZE – dokument sztuki*,⁵ powstałego w ramach projektu *Nakład własny* – Andrzej Awsiej⁶ i Joanna Kabala⁷ oddali atmosferę tego spotkania, w ramach którego poza częścią dedykowaną rozmowom i spotkaniom pokazano wiele niezwykle i unikalnych art zinów i innych publikacji artystycznych takich wydawnictw jak np.: Agencja Należnicy, Tawerna Psychonatów, Księgozbiór Zlew Polski (Paweł Konnak), Printernia im. Bani Doktora Lipka, Paulusopress, United Papers (Ozi Żamojda), Wydawnictwo Kubańskie Cycki (WKC), Wydawnictwo Szszsz (Marek Rogulski). „Konferencja zgromadziła najwybitniejszych znanych nam przedstawicieli tej formy ekspresji, z konieczności jedynie z Trójmiasta”⁸ – wspomina Paweł Konjo Konnak. Był to przegląd, w ramach którego zostały zaprezentowane art ziny będące wyrazem artystycznej wizji i indywidualnej estetyki.

Andrzej Awsiej i Joanna Kabala oraz Maciej Ruciński

Według relacji Zbigniewa Sajno – lidera Transytoryjnej Formacji Totart – Awsiej i Kabala wnieśli „ideę robienia bibliofilskich wydawnictw w kilku egzemplarzach, które były mieszaniną kserograficzną lub powielaczową. Teksty łącznie z grafiką, z technikami szablonowymi, bądź z pieczętkami. To były wydawnictwa indywidualizowane. Każde miało charakter osobnego dzieła sztuki. (...) Wydaje mi się, że to jest kwintesencją wydawnictwa pojedynczego.”⁹ Poza działalnością printerską duet również zrealizował scenografię, która dopełniała akcje Totartu. Jako pierwsza powstała Poezja Uliczna Yo Als Jetzt powołana przez Andrzeja Awsieja i Joannę Kabalę – plastyków oraz Macieja Rucińskiego – poetę (z wykształcenia prawnika). Kolejnym, równie interesującym przedsięwzięciem tej grupy było powołanie Wydawnictwa Kubańskie Cycki, które – jak pisali w manifestie jego założyciele – „jest konsekwencją założeń estetycznych Poezji Ulicznej Yo Als Jetzt poprzez poszerzenie komunikacji

pozawerbalnej i pozapojęciowej.”¹⁰ Wydawnictwo publikowało w niskich nakładach, wykorzystując przede wszystkim powielacz, szablony czy pieczętka, „nie unikając składu i offsetu, byleby proces był kontrolowany przez autorów i nie prowadził do przekłamań i bezwładności, charakterystycznej dla dużej poligrafii, gdzie autor z trudnością i niechęcią może przyznać się do efektu końcowego przedsięwzięcia.”¹¹

Paweł Konjo Konnak w jednym z opracowań poświęconych trójmiejskiej scenie alternatywnej tak wspomina spotkanie z Awsiejem i Kabalą: „Byli naładowani progresywną energią, estetycznie przekroczeni, wkurwieni na cały świat i oczywiście pozbawieni szans na prezentację swoich mocno politycznych prac. (...) Ta radykalna trójca wkrótce założyła grupę kolorową Yo Als Yetzt, która dzielnie wspierała wszelkie wcielenia Tranzytorium swoim niewątpliwym geniuszem kreatywnym.”¹² Rzeczywiście projekty Awsieja, Kabali i Rucińskiego nawiązujące m.in. do estetyki „nowych dzikich” wyróżniały się w ówczesnej komunistycznej rzeczywistości.

Marek Rogulski

Wśród prezentowanych na konferencji art zinów były limitowane egzemplarze publikacji Wydawnictwa Szszsz, którego autorem jest Marek Rogulski.¹³ „Jest rok 1989, wydawnictwo nazywa się Szszsz od szumu wiatru, który jest takim metafizycznym powiewem ponad historią – wyjaśnia Rogulski. Te szablony owocowały już tym, że przyjmowały kształt grafiki, jeszcze takiej chałupniczej, wyciętej z linoleum.”¹⁴ Rogulski, również absolwent gdańskiej PWSSP (obecnie ASP), już w liceum był zaangażowany politycznie, czego potwierdzeniem były prezentowane na wystawie *Nakład własny* archiwalne pieczętka z wyciętym w gumce i linoleum hasłem *Solidarność zwycięży*, i podklejonym na tekturze. „Czasem to były bardzo proste rysunki, z opisami, które w moim przypadku dotyczyły procesów elektromagnetycznych: jak funkcjonuje komórka, bodźce nerwowe, synapsy. Bardzo inspirowała mnie wówczas literatura medyczna i proces ewolucji.” W twórczości Rogulskiego z jednej strony obser-

wujemy fascynację prehistorią i obrzędowością, z drugiej – jak przyznaje – ważny dla niego był „kontekst społeczny, czyli właśnie ta atmosfera i czas, w którym przyszło nam działać.”¹⁵

Rogulski należał również do Grupy Pampers Maxi (z Robertem Kają, Sławomirem Laskowskim i Sławomirem Górą).¹⁶ Działaniom kolektywu towarzyszyły druki, głównie zaproszenia i katalogi. „To był bodajże pomysł Roberta Kai, aby zaproszenia wydrukować na opakowaniach. Grupa Pampers Maxi już sama w sobie jest pozycjonowaną nazwą, bez tego wielkiego art worldu świata, nazwijmy to umownie, zachodniego. (...) W moim odczuciu jesteśmy jak te niemowlaki wobec wielkiego świata, czyli te pieluszki Pampers Maxi opisują to miejsce, w którym jesteśmy.”¹⁷ Poza założeniami ideologicznymi warto zwrócić również uwagę na stronę praktyczną. Brak papieru drukarskiego sprowokował artystów do wydruku zaproszeń właśnie na dostępnych, wykorzystanych wtórnie opakowaniach.

W 1990 roku powstała grupa artystyczna Ziemia Mindel Würm,¹⁸ którą Rogulski tworzył z Piotrem Wyrzykowskim. Działania tego duetu artystycznego „odnosiły się mniej lub bardziej precyzyjnie do pierwotnych poziomów energetycznych obecnych w psychice człowieka.”¹⁹ Artyści publikowali m.in. autorskie manifesty, plakaty i inne druki wykorzystując duży format (najczęściej A3) i zwiększony nakład. „Rok 1990 to czas, kiedy poligrafia zaczyna się pojawiać w obiegu i możemy sięgać po metody i narzędzia wydawnicze. (...) Wychodziliśmy już poza ksero”²⁰ – komentuje Rogulski.

Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, Galeria Spichrz 7, Spiż 7, Auto da fe i najnowszy Instytut Cybernetyki Sztuki to kolejne projekty niezależnych instytucji artystycznych, zainicjowane przez Rogulskiego. Konsekwentnie każdemu działaniu towarzyszyło wydawnictwo/publikacja – ulotka, plakat lub katalog – utrzymane w charakterystycznej estetyce, które było wydawane własnym nakładem.

Paweł Mazur

W kręgu Tranzytoryjnej Formacji Totart poza poetami i muzykami byli również plastycy. Jednym z nich był Paweł Paulus Mazur, autor licznych projektów graficznych, które powstawały w ramach działalności w Formacji Totart. Mazur równolegle prowadził własne miniwydawnictwo. „Jako *Paulusopress* wydawałem (...) w miniaturowych nakładach różne swoje aktywności.”²¹ Są wśród nich ziny dedykowane zespołowi Szelest Spadających Papierków czy wrzeszczańskiemu poecie Sewerynowi Leciejewskiemu oraz komiks *Twins*. Paweł Paulus Mazur czerpał inspirację m.in. z otaczającej rzeczywistości, wyrazem czego była „niezgoda na to – jak stwierdził w udzielonym *Nakładowi własnemu* wywiadzie – że jesteśmy pod butem sowieckim i nie możemy normalnie żyć. (...) Stąd te wszelakie aktywności totartalne, które w moim wypadku nie zasadzały się tylko na plastyce, rysunkach, mini-komiksach, plakatach czy współpracy graficzno-plastycznej z Awisejami i Maćkiem Rucińskim. Miałem również dużą potrzebę pisania wierszy.” Poza działaniami plastycznymi i poetyckimi, Paulus jest również założycielem projektów muzycznych. „W latach 90. ten syf komunistyczny został przybity przez taki raczkujący kapitalizm. Tu i ówdzie spotykałem sytuacje, które odreagowywałem w swojej twórczości (...) Ale jak teraz na to patrzę, to uważam, że warto było. Warto było, bo teraz wiem, gdzie jestem.”

Grzegorz Kłaman

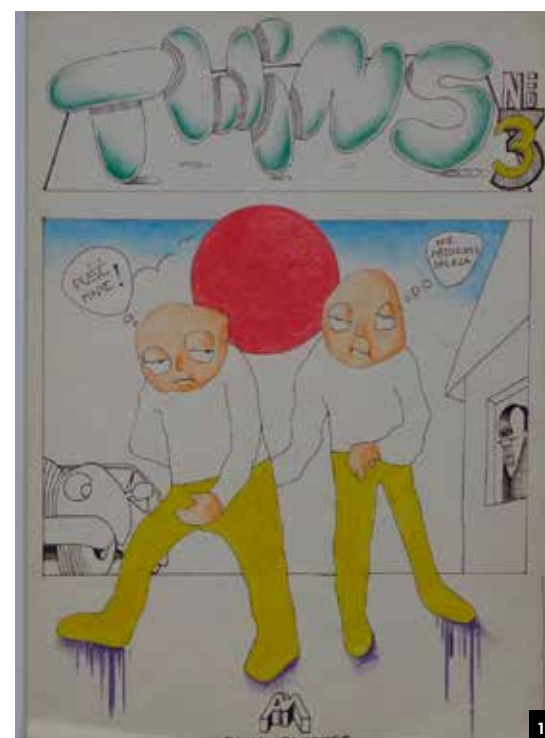
„Pierwsze druki pochodzą z początku lat osiemdziesiątych i dokumentują działanie galerii Rotacyjnej” – wspomina Grzegorz Kłaman.²² Kłaman wspólnie z innymi artystami, w opozycji do struktur ówczesnej PWSSP, poszukiwał alternatywnych miejsc prezentacji. Były to między innymi Galeria Underground, która została powołana nielegalnie przez studentów w piwnicy domu studenckiego, Galeria Rotacyjna, której nazwa wskazuje na jej nomadyczny charakter, Baraki na Wyspie Spichrzów oraz Galeria Wyspa. „Pierwsze porządne druki postanowiliśmy wydawać,



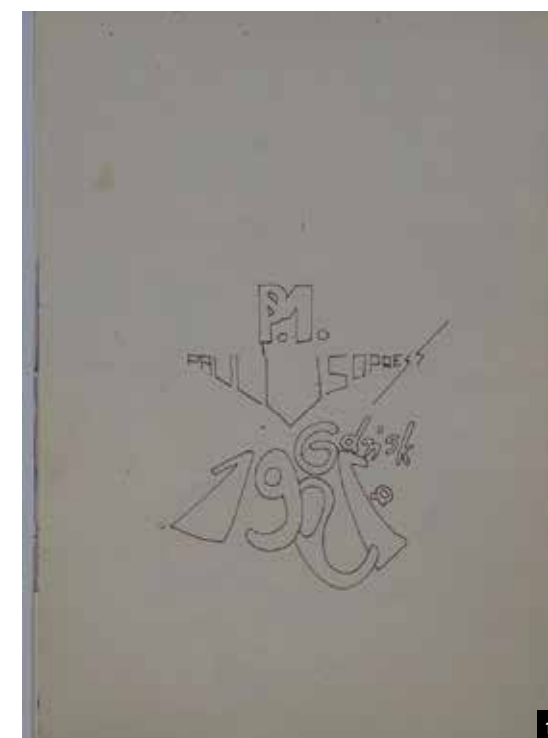
9



10



11



12

9 – 10 – Wydawnictwo Szszsz Marka Rogulskiego, 1990, 17/20. Archiwum Marka Rogulskiego

11 – 12 – *Twins*, Wydawnictwo Paulusopress, 1991. Archiwum Pawła Mazura



13



14



15



16

13 – 14 – *Twins*, Wydawnictwo Paulusopress, 1991. Archiwum Pawła Mazura 26 kwietnia 2019 r. w Tate Modern w Londynie została zaprezentowana 10-minutowa animacja Pawła Mazura *Twins* w ramach pokazu *140 uderzeń na minutę. Kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce*. „Animacja powstała w latach 1993-1995 przy użyciu komputera Amiga i programu Deluxe Paint. Każdy z 25 kadrów składających się na 1 sekundę filmu powstawał około 3 godziny. Całość trwa 10 minut i jest wzbogacona o moją autorską ścieżkę dźwiękową.” (wypowiedź Pawła Mazura w rozmowie z autorką artykułu).

15 – *Baraki*, luty 1987. Archiwum Grzegorza Klamana

16 – Międzynarodowe Warsztaty Multimedialne *Projekt Wyspa*, 1994. Archiwum Agnieszki Wołodźko

jak zaczęliśmy działać na Wyspie. Jednym z przykładów jest druk z okresu Wyspy mieszczącej się przy Chmielnej 115. Składanka z 1986 roku, na offsecie, porządnie już wydany katalog. Te ulotki jeszcze nie zawierały tekstów, to były takie próby (...) Wtedy działała jeszcze cenzura. Trzeba było biegać do Domu Prasy (ówczesna siedziba Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk przy ul. Kowalskiej) i prosić o zgodę. (...) Nikt tego nie sprawdzał, ale nie było możliwości wydrukowania bez przepuszczenia projektu przez cenzora. (...) Nie było tekstu, tylko jakieś obrazki, cenzura nie bardzo wiedziała, co z tym zrobić. (...) Zawsze robiło się makietę i szło do urzędu. Te wczesne druki robiliśmy na dziko.”

Pierwsze projekty dla Baraków zrealizowała Ligia Mikler. Kolejne były opracowywane przez Wojciecha Wołodźko i Arka Staniszewskiego. Jak podkreśla Klamana, projektanci poszukiwali *undergroundowego* wydźwięku dla tych gazet, a ich format celowo był nieporęczny i siermiężny. „To był 1987 rok. Właściwie nie było żadnych wzorów czy schematów działania. Ponadto obecna była mentalność komunistyczna. Wiele miejsc takich jak np. Wyspa Spichrzów, było niczych, brakowało definicji, co to jest.” Wraz ze zmianą systemu politycznego i nastaniem nowej rzeczywistości ewoluował program wydawniczy Wyspy. „W latach 90. próbowaliśmy naszym działaniom nadać kształt takiej zorganizowanej formacji, która jest zdolna do publikacji, pisania tekstów krytycznych, analizy tego co robi, promowania swoich miejsc czy dokumentowania ich. Wiedzieliśmy, że ta część wizualna jest istotna, dlatego te druki mają przyzwoitą jakość, mają swój charakter i zachowały tożsamość.”

Początkowo druki były wydawane bez systemowego finansowania, twórcy sami ponosili koszty związane z ich produkcją. „Wszystko robiło się samemu - potwierdza Agnieszka Wołodźko - redagowało, tłumaczyło, fotografowało. Mój mąż był grafikiem i projektował. W gronie kilku osób to wszystko przygotowaliśmy do druku.”²³ Jednak wraz z pojawieniem się możliwości pozyskania dofinansowania z budżetu miejskiego, gdańscy twórcy zaczęli z nich korzystać. „Na realizację *Projektu Wyspa* mieliśmy wielki budżet. Byliśmy w stanie wydać książkę i gazetę, która na

bieżąco opisywała wszystkie prace. Udało się nawet zrobić film dokumentalny, którego autorem jest Piotr Wyrzykowski” - zaznacza Klamana.

W kontekście działalności wydawniczej Grzegorz Klamana podkreśla: „Stawialiśmy na dwa wątki. Z jednej strony na wizualność tych projektów, ich alternatywny, offowy charakter, a z drugiej powoli nasycaliśmy je tekstami. Uznaliśmy, że bez refleksji teoretycznej nie da się tego zrobić i nasze ostatnie książki są głównie na to skierowane.”

Agnieszka Wołodźko

„Mój pierwszy zin powstał w 1992 r., kiedy miałam wystawę *Jałowy ląd* w Wyspie [26.02-12.03 1992 – przyp. aut.]. Zrobiłam wówczas takiego tradycyjnego zina, który miał charakter katalogu. Oczywiście nie było wtedy mowy o wydaniu katalogu, bo nie mieliśmy żadnego budżetu. I tak naprawdę moją największą motywacją do zrobienia tego katalogu w postaci zina była fascynacja tym, co powstawało wcześniej. Złoty okres zinów to była druga połowa lat osiemdziesiątych, wtedy powstawały najfajniejsze ziny, czyli C-14, Kabala z Awsiejem. Powstawało tego bardzo dużo. Mnie to fascynowało jako pomysł na niezależne publikacje.”²⁴

„Art ziny były podyktowane brakiem możliwości. (...) Po rewolucji, która się wydarzyła, zaczęła pojawiać się niezależna poligrafia i małe drukarnie. Chociaż i tak większość była drukowana na Trzech Lipach.”²⁵ To była jedyna w mieście drukarnia, (...) która została sprywatyzowana i kupiona przez jedną osobę. Tam się drukowało wszystko.”

Otwarte Atelier i Metafizyka

Spółeczna

Projekt Otwarte Atelier (mieszczący się w dawnej Łaźni Miejskiej) - pracownie artystyczne i przestrzeń wystawiennicza przeznaczona dla sztuki współczesnej - został zainicjowany jesienią 1992 roku przez przedstawicieli gdańskich galerii i for-

macji artystycznych. Liderami byli Andrzej Awsiej i Marek Rogulski z galerii C-14, Grzegorz Kłaman z Galerii Wyspa oraz Zbigniew Sajnóg reprezentujący Formację Totart. Jednym z pierwszych wydarzeń zorganizowanych w nowym centrum sztuki były Gdańskie Dni Niezależnych. Towarzyszyło im wydanie pierwszego numeru *Metafizyki Społecznej. Esencjalnego kwartalnika na rzecz zbliżenia estetyki z egzystencją*,²⁶ w którego ze-spole redakcyjnym znaleźli się Andrzej Awsiej, Joanna Kabala, Grzegorz Kłaman, Zbigniew Sajnóg, Paweł Konjo Konnak, Maciej Ruciński oraz Agnieszka Wołodźko. Opracowaniem graficznym zajął się Janusz Górski, założyciel między innymi studia graficznego Pracownia.

Zarówno *Metafizyka Społeczna*, jak i sam projekt Otwarte Atelier były wydarzeniami istotnymi nie tylko w kontekście historii gdańskiej sztuki końca XX wieku, ale też z punktu widzenia konsolidacji lokalnego środowiska artystycznego.

Wydanie *Metafizyki Społecznej* poprzedziły inne, podobne działania wydawnicze. Sajnóg w wywiadzie dla *Nakładu własnego* zaznaczył, że „matką *Metafizyki Społecznej* była *Higiena. Przegląd archeologiczny Metafizyki Społecznej*”²⁷ – wydawnictwo, które zawierało między innymi poezję, manifesty artystyczne, serię wywiadów i artykułów.” Paweł Dunin-Wąsowicz, autor antologii dedykowanej polskim alternatywnym pismom artystycznym uznał *Higienę* za najlepsze pismo trzeciego obiegu w Polsce. Jak dalej relacjonuje Sajnóg: „*Higiena* była próbą pierwszej działalności wydawniczej. Do tego celu Tranzytoryjna Formacja Totart powołała Sekcję Publicystyczno-Reklamową - Koncern Metafizyczno-Rozrywkowy Pigułka Progresji.”²⁸ Podobnie jak później w przypadku *Metafizyki Społecznej*, udało się wydać tylko jeden numer. Pomimo że *Higiena* była finansowo wsparta przez włoską Partię Radykalną, a jej twórcy zostali laureatami nagrody Solidarności, „nadal należało zapłacić podziemiemu za druk,” co z goryczą wspomina Sajnóg.²⁹

Cztery lata później, w 1992 roku został wydany pierwszy numer wspomnianej *Metafizyki Społecznej*, w założeniu kwartalnika. Ideę tytułu wymyślonego przez Tymona Tymańskiego, wyjaśnia Sajnóg: „To był swoisty kalambur, składający

się z dwóch pojęć, które można rozumieć filozoficznie czy religijnie. Z jednej strony drażyliśmy sprawy człowieka, (...) pozbawieni możliwości publikowania, między innymi poprzez cenzurę, (...) z ograniczoną ilością lektur, które były nam dane. (...) Kiedy robiliśmy akcje, nawet wyzywające i drastyczne, chodziło o przenicowywanie tej rzeczywistości. To nie był teatr, różne rzeczy mieszały się, literatura, działania plastyczne i performatywne. (...) To nie były działania ideologiczne, z pewnym planem, to było badanie, i dopiero z tego wnioskowanie, budowanie jakiejś teorii.”³⁰

Jan Buczkowski, Krzysztof

Gliszczyński, Dominika Krechowicz

i Krzysztof Wróblewski (Studencka

Galeria Włot i Galeria Koło)

Krzysztof Gliszczyński tak wspomina lata osiemdziesiąte i ówczesne możliwości poligraficzne, które były dostępne w ograniczającej rzeczywistości PRL. „Plakaty drukowaliśmy w szkole. Pamiętam czcionki, które były z drewna. Drukowaliśmy po kosztach. (...) Drukarz nie mógł nic wydrukować publicznie, nawet jeśli to był zwykły afisz, ponieważ szkoła robiła takie usługi druku dla filharmonii czy innych sal koncertowych. W każdym razie dużo tam się drukowało i każda rzecz rzeczywiście była zatwierdzona przez cenzora.”³¹

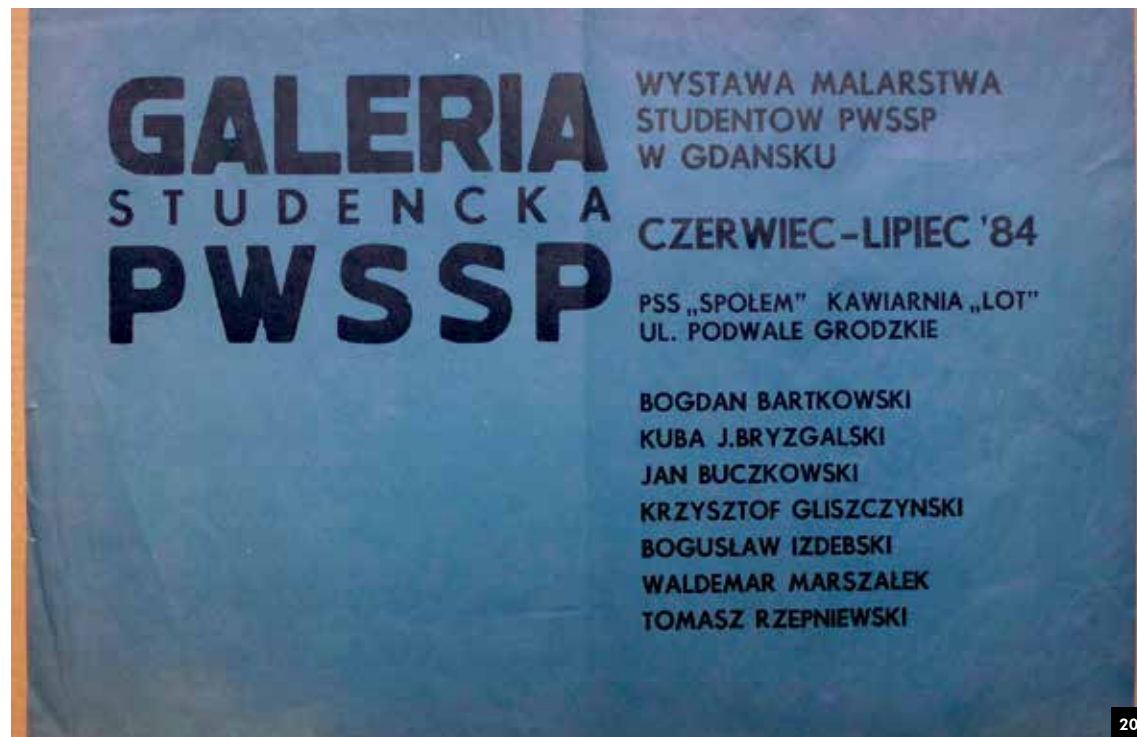
Na wystawie *Nakład własny* zostały zaprezentowane liczne plakaty, foldery i zaproszenia na wernisaże wystaw organizowanych w Studenckiej Galerii Włot. Wśród nich wyróżnić można te, które zostały wydrukowane na papierze bezkwasowym, dzięki czemu pomimo upływu czasu barwa papieru pozostała niezmienną. Gliszczyński przytacza anegdotę o tym, jak pozyskał ten profesjonalny papier w czasach, w których nawet kupno podstawowych produktów było utrudnione: „był to papier, który dostałem podczas wakacji, kiedy staliśmy na ulicy i sprzedawaliśmy [prace], niektórzy koledzy malowali portrety. Któregoś razu podszedł do mnie człowiek z zagranicy, któremu spodobały się moje prace (...), kupił całą teczkę moich prac. (...) Przesłał nam papier. Były



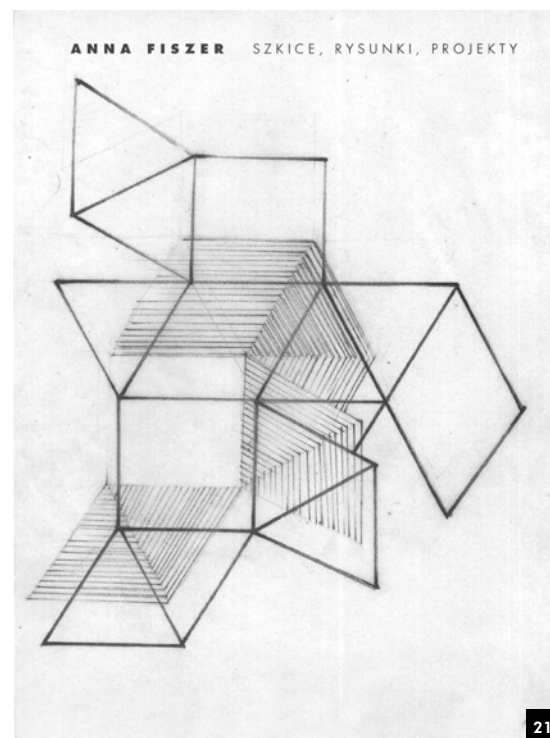
17 – Międzynarodowe Warsztaty Multimedialne Projekt Wyspa, 1994. Archiwum Agnieszki Wołodźko

18 – *Higiena. przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej*, 1988. Archiwum Pawła Mazura

19 – *Metafizyka Społeczna. Esencjalny kwartalnik na rzecz zbliżenia estetyki z egzystencją*, 1992. Archiwum Fundacji Kultury Wizualnej Chmura



20



21



22

20 – Plakat Galerii WLOT, 1984. Archiwum Krzysztofa Gliszczyńskiego

21– 22 – Zaproszenie na wystawę Anny Fiszer *Szkice, rysunki, projekty*, 1997. Archiwum Krzysztofa Gliszczyńskiego

to dwie ryzy papieru bezkwasowego po 500 sztuk. Rzeczywiście czas to pokazał.” Jan Buczkowski zwraca uwagę również na typografię, gdyż jak mówi: „teraz po czasie [plakaty i foldery] wyglądają ciekawie. Ładny układ typograficzny. Wtedy o to dbano, bo trzeba było to ręcznie ułożyć.”

Grupa twórców związanych ze Studencką Galerią Włot, w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych założyła Galerię Koło. Trzon grupy stanowili Buczkowski, Gliszczyński, Krechowicz i Wróblewski. „To wynikało z potrzeby wystawiania. Nie było takiego miejsca dla malarzy” - mówi Dominika Krechowicz, natomiast Krzysztof Wróblewski dodaje, że „to było działanie kolektywne.” Od początku swojej działalności organizatorzy drukowali zaproszenia, na których awersie umieszczana była ilustracja, a na rewersie krótki tekst krytyczny. Poszczególnym wystawom, w zależności od możliwości finansowych, towarzyszyły katalogi (często w formacie A4). „Łukasz Gorczyca z Rastra nazwał nas »grupą inteligentnych malarzy«” - wspomina Wróblewski.

Według Anny Markowskiej, historyczki sztuki, autorki publikacji m.in. na temat sztuki polskiej po 1955 i 1989 roku, „w okresie komunizmu nauczyliśmy się przyjmować ironiczną postawę wobec wielkiej historii i filozoficzną wobec świata.”³² Dla sceny artystycznej był to czas niepokoju i często niezgody na ograniczenia wynikające z ówczesnej sytuacji politycznej. W wypowiedziach trójmiejskich twórców, opisujących poczucie beznadziei okresu PRL, wybrzmiewa potrzeba buntu, tworzenia nowej estetyki i poszukiwania niezależnych miejsc. W warunkach tej rzeczywistości powstały jednakże fenomenalne przedsięwzięcia i twórcze inicjatywy. Zmiany społeczno-polityczne, które nastąpiły w następstwie reform ustrojowych w latach dziewięćdziesiątych były niemniej ciekawym okresem dla gdańskiego środowiska artystycznego, a jego członkowie podejmowali próby zaistnienia w nowej rzeczywistości. Pojawienie się nowych możliwości technologicznych, ale przede wszystkim powolna zmiana mentalności społecznej wpływały na charakter i estetykę powstających prac artystycznych.

Ewolucja ta została zilustrowana doбором eksponatów na wystawie *Nakład własny*. Wśród zgromadzonych obiektów znajdziemy zarówno

te inspirowane stylistyką *Neue Wilde*, jak również takie, które miały już profesjonalnie zaprojektowaną szatę graficzną z tekstem krytycznym oraz ilustracjami. Warto zwrócić uwagę na wagę aspektu technologicznego - ogromny wpływ zarówno na stylistykę, jak i zasięg ówczesnej twórczości artystycznej miały możliwości techniczne i narzędzia drukarskie, tak różne od siebie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, co rozgranicza zmianę ustroju politycznego. Rzeczywistość, w której brakuje dostępu do papieru, panuje cenzura, a liczba zakładów poligraficznych jest znikoma, została zderzona ze światem nowych zasad rynkowych okresu transformacji ustrojowej w Polsce.

Warto zwrócić uwagę na znikomą obecność kobiet artystek, które aktywnie działały zarówno na polu wydawniczym, jak również współtworzyły gdańską scenę artystyczną lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych minionego stulecia. Zagadnienie to zasługuje na osobne, szczegółowe opracowanie i prawdopodobnie w niedalekiej przyszłości stanie się tematem kolejnej edycji projektu *Nakład własny* organizowanego przez Fundację Kultury Wizualnej Chmura.

Przypisy

¹ Mapa udostępniona jest na stronie Fundacji Kultury Wizualnej Chmura, w zakładce archiwum, http://www.fundacjachmura.pl/?page_id=415.

² http://www.tns.art.pl/tns_fundacja/archiwum%20miejsc%20i%20galerii/archiwa%20miejsc/GALERIA%20SPICHRZ%207.htm.

³ *Xerofeeria. Antologia art zinów*, red. Paweł Dunin-Wąsowicz, Jacek Katarzyński, Jan Sobczak, Adam Wasilkowski (Warszawa-Zielona Góra: Lampa i Iskra Boża, 1993), 3.

⁴ Marek Rogulus Rogulski, *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska, Dorota Walentynowicz, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura, dostępny 6.02.2019, https://vimeo.com/297940547.

⁵ Dokument dostępny jest na stronie: https://vimeo.com/292582035. (dostępny 6.02.2019).

⁶ Andrzej Awsiej – absolwent Wydziału Malarstwa i Grafiki (1986-1991). Współtwórca m.in. grup artystycznych: Yo Als Yetzt i C.U.K.T.; Wydawnictwa Kubańskie Cycki; galerii C-14 i Otwarte Atelier. Autor licznych projektów graficznych Formacji Totart. Obecnie wspólnie z Joanną Kabałą realizuje projekt *vangdansk*. Za: Mariola Balińska i Jacek Kornacki, red., *Fête funèbre* (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2016), 48.

⁷ Joanna Kabala – absolwentka Wydziału Malarstwa i Grafiki (1984-1989). Współtworzyła grupę artystyczną Yo Als Yetzt i Wydawnictwo Kubańskie Cycki. Współpracowała z Formacją Totart i Galerią-Pracownią C-14. W 2002 r. wspólnie z Andrzejem Awsiejem powołali projekt artystyczny *vangdansk*, w ramach którego wykorzystują techniki cyfrowe do kreowania filmów, obrazów i ilustracji książkowych. Za: Mariola Balińska i Jacek Kornacki, red., *Fête funèbre* (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2016), 49.

⁸ Paweł Konjo Konnak, „Koncern Metafizyczno-Rozrywkowy »Pigulka Progresji«,” w *Artyści, wariaci, anarchiści* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2010), 159.

⁹ Według relacji Zbigniewa Sajnóga, Andrzej Awsiej i Joanna Kabala dołączyli do grupy Totart najprawdopodobniej jesienią 1986 roku. Patrz: Zbigniew Sajnóg, *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska, Dorota Walentynowicz, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura, dostępny 6.02.2019, https://vimeo.com/304975814.

¹⁰ Konnak, *Koncern Metafizyczno-Rozrywkowy*, 139.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, 54.

¹³ Marek Rogulus Rogulski – absolwent Wydziału Malarstwa i Grafiki (1985-1990). Współtworzył grupy artystyczne: Pampers Maxi i Ziemia Mindel Würm oraz galerie: C-14 i Otwarte Atelier. Założyciel galerii Auto Da Fe (w Otwartym Atelier), Spichrz 7 i Spiż 7 oraz prezes fundacji Tysiąc Najjaśniejszych Słońc. Obecnie prowadzi Instytut Cybernetyki Sztuki.

¹⁴ Marek Rogulus Rogulski, *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska, Dorota Walentynowicz, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura, dostępny 6.02.2019, https://vimeo.com/297940547.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Grupa Pampers Maxi działała w latach 1988-1990, organizując 2 pokazy: w Bydgoszczy i Warszawie. Za: *TNS*, red. Tadeusz Łukowski i Marek Rogulski (Gdańsk: Wydawnictwo Szszez, 1999), 117.

¹⁷ Rogulski, *Nakład własny*.

¹⁸ Grupa Ziemia Mindel Würm to Marek Rogulski i Piotr Wyrzykowski. W latach 1990-1992 artyści realizowali wspólne akcje, przede wszystkim w Gdańsku.

¹⁹ http://www.tns.art.pl/tns_fundacja/archiwum%20miejsc%20i%20galerii/archiwa%20miejsc/ZMW/zmw.htm. (dostęp: 6.02.2019).

²⁰ Rogulski, *Nakład własny*.

²¹ Wszystkie cytaty w tym akapicie pochodzą z nagrania: Paweł Paulus Mazur, *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska i Dorota Walentynowicz, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura, dostępny 6.02.2019, https://vimeo.com/300057723.

²² Wszystkie cytaty w tym akapicie pochodzą, jeśli nie zaznaczono inaczej, z nagrania: Grzegorz Kłaman, *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska i Dorota Walentynowicz, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura, dostępny 6.02.2019, https://vimeo.com/306559434.

²³ Agnieszka Wołodźko, *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura, dostępny 6.02.2019, https://vimeo.com/300127617.

²⁴ Cytaty pochodzą z nagrania Agnieszka Wołodźko, *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury

Wizualnej Chmura, dostępny 6.02.2019, https://vimeo.com/300127617.

²⁵ Przy ulicy Trzy Lipy 3 działały Państwowe Zakłady Graficzne. W 1996 r. prywatna spółka Atext SA przejęła zakłady na podstawie umowy leasingowej od Skarbu Państwa. Właścicielem firmy Atext był Andrzej Maroszek, który poza prowadzeniem drukarni, był również zaangażowany w prowadzenie wydawnictwa muzycznego Biodro Records. Współpracę z Maroszkciem tak skomentował Tymon Tymański: „Na początek dał nam kasę na wydanie paru płyt. Kibicował nam, doradzał, bo sam wcześniej zajmował się dystrybucją książek. Cieszył się, gdy dobrze nam szło, martwił, gdy źle. To my wtopiliśmy, nie on.” Za: Rozmowa z Ryszardem Tymonem Tymańskim, rozm. przepr. Sebastian Łupak, *Gazeta Wyborcza Trójmiasto*, 27.05.2003, dostępny 13.02.2019, http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35611,1500888.html.

²⁶ *Gdańskie Dni Niezależnych, Otwarte Atelier, Marek Rogulski, perform sytuacyjny TNS i 10hz*, nagranie na kanale YouTube, dostępny 6.02.2019, https://www.youtube.com/watch?v=pBAZClU2TI4&frags=pl%2Cwn.

²⁷ *Higiena* to podziemna gazeta wydana wiosną 1988 r. w nakładzie 1000 egzemplarzy (52 strony w formacie A4 w technice offset), której autorzy dostali nagrodę prasową Solidarności.

²⁸ *Higiena. Przegląd archeologiczny Metafizyki Społecznej*, red. Zbigniew Sajnóg i Paweł Konjo Konnak (Gdańsk: Tranzytoryjna Formacja Totart, 1988), 52.

²⁹ Według relacji Zbigniewa Sajnóga, redaktora merytorycznego *Metafizyki Społecznej* - „w stopce redakcyjnej jest napisane, że wydane dzięki pomocy Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego, Urzędu Wojewódzkiego w Gdańsku (...) to jest nieprawda. Mielśmy na ten cel obiecane pieniądze (...) W momencie, kiedy to pismo było już wydrukowane i trzeba było je odebrać z drukarni, okazało się, że my tych pieniędzy nie dostaniemy. Uratowała nas Elżbieta Bumbul, mieszkająca i pracująca w Berlinie Zachodnim, wyłożyła pieniądze, dzięki czemu mogliśmy zapłacić drukarni. Stopniowo Paweł (przyp. red. Paweł Konjo Konnak) ją spłacił. Także to wszystko to jeden wielki szwindel.” Zbigniew Sajnóg, *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska i Dorota Walentynowicz, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura, dostępny 6.02.2019, https://vimeo.com/304975814.

³⁰ Zbigniew Sajnóg, *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska i Dorota Walentynowicz. Nagranie niepublikowane, Gdańsk, 7.10.2019.

³¹ Wszystkie cytaty pochodzą z nagrania: Koło, *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura, dostępny 6.02.2019, https://vimeo.com/302879763.

³² Anna Markowska, „Trochę historii, czyli jak to było...,” w *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku* (Toruń: Wydawnictwo naukowe UMK, 2012), 239.

Bibliografia

Dunin-Wąsowicz, Paweł, Jacek Katarzyński, Jan Sobczak, Adam Wasilkowski. „Wstęp.” W *Xerofeeria. Antologia art zinów*, red. Paweł Dunin-Wąsowicz, Jacek Katarzyński, Jan Sobczak i Adam Wasilkowski. Warszawa-Zielona Góra: Lampa i Iskra Boża, 1993.

Fête funèbre, red. Mariola Balińska i Jacek Kornacki. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2016.

Gdańskie Dni Niezależnych, Otwarte Atelier, Marek Rogulski, performance sytuacyjny TNS i 10hz, nagranie na kanale YouTube. Dostępny 6.02.2019. https://www.youtube.com/watch?v=pBAZClU2TI4&frags=pl%2Cwn.

Higiena. Przegląd archeologiczny Metafizyki Społecznej, red. Zbigniew Sajnóg i Paweł Konjo Konnak. Gdańsk: Tranzytoryjna Formacja Totart, 1988.

Kłaman, Grzegorz. *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura. Dostępny 6.02.2019. https://vimeo.com/306559434.

Koło. *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura. Dostępny 6.02.2019. https://vimeo.com/302879763.

Konnak, Paweł. „Koncern Metafizyczno-Rozrywkowy »Pigulka Progresji«.” W *Artyści, wariaci, anarchiści*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2010.

Łupak, Sebastian. „Rozmowa z Ryszardem Tymonem Tymańskim.” *Gazeta Wyborcza Trójmiasto*, 27 maja 2003. Dostępny 13.02.2019. http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35611,1500888.html.

Markowska, Anna. „Trochę historii, czyli jak to było...” W *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń: Wydawnictwo naukowe UMK, 2012.

Mazur, Paweł Paulus. *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska, Dorota Walentynowicz, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura. Dostępny 6.02.2019. https://vimeo.com/300057723.

Metafizyka Społeczna. Esencjonalny kwartalnik na rzecz zbliżenia estetyki z egzystencją, red. Andrzej Awsiej, Joanna Kabala, Grzegorz Kłaman, Paweł Konjo Konnak, Maciej Ruciński, Zbigniew Sajnóg i Agnieszka Wołodźko. Gdańsk: Fundacja Totart, 1992.

Rogulski, Marek Rogulus. *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska, Dorota Walentynowicz, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura. Dostępny 6.02.2019. <https://vimeo.com/297940547>.

Sajnóg, Zbigniew. *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska, Dorota Walentynowicz. Nagranie niepublikowane. Gdańsk, 7.10.2019.

Sajnóg, Zbigniew. *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska, Dorota Walentynowicz, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura. <https://vimeo.com/304975814>.

TNS, red. Tadeusz Łukowski i Marek Rogulski. Gdańsk: Wydawnictwo Szsasz, 1999.

Wołodźko, Agnieszka. *Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych*, rozm. przepr. Aleksandra Grzonkowska, wywiad został opublikowany na kanale vimeo Fundacji Kultury Wizualnej Chmura. Dostępny 6.02.2019. <https://vimeo.com/300127617>.

ENGLISH - SUM - MA - RIES

Roman NIECZYPOROWSKI

THE REVOLUTION OF THOUGHTS, OR ARTISTS IN THE FACE OF EVIL. ABOUT PIETER HUGO.

DEDICATED TO ANDRZEJ TUROWSKI

At the beginning of the twentieth century, the world was changed by the First World War and the Russian Revolution. Later on came the Second World War and the Holocaust. Since that time nothing was like before. The old political system had passed away and a new way of thinking started to grow. Art had to be changed, and was. After over two thousand years of traditional styles, the ancient canon of the Art became changed. A new society needed new thoughts, new Art. In his book, *Art That Sparks Unrest: The Artistic-Political Manifesto of Particular Art*, Andrzej Turowski shows us that art “by immersing itself in the politicality of social and historical conflicts (...) can subvert rationalizing or false answers to contemporary questions (about war, poverty, race, difference, aspiration, justice, dreams, law, happiness, etc.). (...) The radicalism of such art knows no limits: its participation extends to the whole of the public sphere, its testimony reaches even that which is most deeply hidden in personal experience, its ethics are uncontained by any morality, its criticism does not stop at any truth, its disobedience knows no law (...). The art of the particular is the anarchic and therefore political interposition.” Turowski’s theory is very helpful for understanding contemporary art. In this text it has been used in the discussion of Pieter Hugo’s *Vestiges of a Genocide* cycle. Comparing the Holocaust and the Rwanda Genocide, interpreting Pieter Hugo’s art, the author indicates that Art is warning us that history likes to be repeated.

Marta MIASKOWSKA

SOCIAL ART MEDIA. THE ART OF THE INTERNET IN THE FACE OF THE COMMUNICATION REVOLUTION

The article is an attempt to systematize the path of Internet Art development based on the general structure of the development of new media art. The attention is focused on the social media, which in the era of the communication revolution became a place of social activity, including artistic activities. The text opens a discourse on the status of creativity in the space of the social media, as well as the impact it will have on museology and the art market in general.

The exemplification in the article is based on examples of works by Polish artists. The descriptions of works presented here show the diversity of artistic creations in the social media. However, only a larger database of examples would allow the categorization of these works, and thus conducting their critical assessment, that is, to do what art institutions or research institutes have not yet done.

Aleksandra GRZONKOWSKA

SELF-PUBLISHED WORK. SYMPOSIUM ON INDEPENDENT ARTISTIC PUBLICATIONS

In October 2018, the *Nakład własny* [Self-published work]. *Symposium on independent artistic publications* was organized by the Chmura Visual Culture Foundation in Gdańsk. The symposium program included, among other things, an exhibition of independent artistic publications, which were issued from the second half of the eighties to the nineties of the

twentieth century, primarily in Gdańsk. From the perspective of time, the uniqueness of this period is clearly visible due to the dynamic socio-political changes taking place in Poland during this period, which had a strong impact on artistic activity as well.

This text aims to draw attention to issues related to the preservation and archiving of art prints. Another important aspect was the need to present publications due to their historical and artistic value. These are objects created absolutely independently, in the environment of social and political opposition, often distinguished by unconventional artistic style. At the same time, the exhibition presented works of the artist representing various artistic attitudes, who, however, were able to create an artistic environment that became an important creative centre in the nationwide arena. Most of the contemporary artistic activities were accompanied by niche publications, initially created using all types of duplicators, photocopiers, and, in time, in professional printing plants. Socio-political changes that followed political reform in the nineties also gave rise to new technological opportunities. This evolution was illustrated by the selection of exhibits at the exhibition. Among the collected objects, we can find both those inspired by the style of *Neue Wilde*, as well as those that already had a professionally designed graphic design with critical text and illustrations.

Cornelia LAUF

FASHION TURNED INTO ART. *SOFT? TACTILE DIALOGUES* AT THE MODEMUSEUM ANTWERP

She is slight, and her demeanor stern, with long blonde hair, with even features and a principled expression. On the day I interview her, Elisa De Wyngaert is wearing a gauzy black pants outfit and lizard-skin shoes.

The curator of *Soft? Tactile Dialogues* is a graduate from the Courtauld Institute, with a degree in curating, specifically in documenting fashion (her thesis was on Helmut Lang's transition into the art world). She obtained the coveted position at Antwerp's ModeMuseum after a brief stint working for fashion designer A.F.Vandervost, and some time as a journalist, above all for radio. That she is young, and with a mission to change the way fashion is perceived, is clear. She's quick to point out that her background is in art, not only fashion, and indeed *Soft? Tactile Dialogues* is the first exhibition at MoMu to showcase art and exhibit it side-by-side with clothing, or in this case, textiles. In fact, there's only one piece of clothing in this show, and even that is not for wear. It's a soiled frock with gaping burn holes, and resembles beggar's rags more than haute couture. Moreover, it's a sculptural work, installed as a painting, and certainly, most definitely, not a dress. Entering

the exhibition spaces of the Maurice Verbaet Center (MoMu is under renovation), which has generously opened its doors to a guest institution, one is greeted by the softly rounded exhibition graphics of star Belgian designer, Paul Boudens. His modern yet slightly vintage info-graphics lead one toward a seemingly soft and dust-covered sculpture by Anton Cotteleer, an amputated fetish object, perched uncomfortably to greet the viewer. "Soft," connotes tough, no matter how you cut it, at least in this exhibition.

The Verbaet Center is a multi-purpose building erected in the 1960s by the family that named and still owns it. Its nod to the International Style is manifested by a multistory building with glass-windowed, mostly unpartitioned offices, on each floor, offering visions of clean open spaces dotted with potted plants, filmic in quality. Decorative elements from the original construction survive in the detailing of the building, and we see that despite its paean to "non-ornament," Belgian handicraft has made its way into the Verbaet Center, with beautiful mosaics, and other such details, creating a welcome contrast to sleek modernity.

This sets the stage for the kind of interesting contrasts in *Soft? Tactile Dialogues*.



SOFT? Tactile Dialogues, Christoph Hefti, *Animal Mask*, 2016, (c) MoMu Antwerp Photo: Stany Dederen

The exhibition occupies a sizeable space on the ground floor and the entirety of the entrance lobby and stairwell. It is an overview of textiles by makers gathered together from Belgian resources, galleries, and collections. A historic section of the exhibition draws from the textile arts collection of MoMu, and includes works primarily from the 1970s and 80s. These tapestries or fabric sculptures are exhibited in counterpoint to a selection of artists that De Wyngaert designates as the contemporary section.

De Wyngaert's basic premise is to equivocate many kinds of making practice. Thus, the exhibition juxtaposes work by a very wide variety of figures, all installed with similar installation conventions. She applies the term "art" widely.¹ And indeed, exhibition design tropes such as wall-mounting, pedestals, and other forms of display, are united by an easy graphic frame to give further unity to what might otherwise be a very disparate group of objects (at least in less capable hands).

On the ground floor, we see thread declined in a marvellous rainbow of forms. A large sculpture by the Polish artist, Tapta (born Maria Kowalski, 1926, Koscian, Poland, died 1997, Brussels), is perhaps the most extraordinary creation, though it stands in strong rivalry to a wall-hanging by Veerle Dupont (b. 1942, Antwerp). Dupont's wall sculpture, *Alruin*, or *Mandrake*, was created between 1975 and 1980. In size and colours, it is reminiscent of the works of Abstract Expressionists such as Morris Louis or Helen Frankenthaler. It seems that Dupont created a very personal response to monumental paintings, transforming them into woven textile, through a brilliant recouping of materials closer in spirit to the work of Robert Rauschenberg or Alberto Burri. Her materials include remnants from carpet factories and weaving mills, and for the piece in the Verbaet centre, tar-drenched ropes from the shipyards of Antwerp. The whole unites in a matted, odorous tribute to mass and weight that symbolically touches on utopian promises of American painting, as well as trade with Africa and the post-colonial history of Belgium.

The twisting, golden spatial exercise by Tapta also arises in counterpoint to "modern

art," and the production of what was then still a predominantly male artworld. Long columns of twisted sisal recall the shapes of Naum Gabo, Nikolas Pevsner, and the like, but Tapta's use of material is more autobiographical and harks back to her time in the Congo, where she learned to use this material. The work in the exhibition is on loan from the Verbaet Collection, as is another work in the show, a flexible horizon of stiff undulating weaving which seems utterly contemporary both in its mathematical as well as chromatic structure. Maurice and Caroline Verbaet are dedicated collectors of Belgian art and in another area of the building, they chose to mount their own exhibition of roughly contemporaneous art to suggest parallel experiments in optics, figuration, theme, and material.

Most of the historic works on exhibit in *Soft? Tactile Dialogues* belong to the collection of MoMu, and were acquired via the efforts of a visionary Belgian curator, Jan Walgrave. Walgrave worked at the Provincial Museum of Antwerp and had the insight to acquire the textile artists of his time, figures such as Ferket, Tapta, and Marga and Lieva Bostoen. His choices were incorporated into the collection of MoMu. It is the first time this vision has been put on display, even in part, and De Wyngaert recounted the emotions and excitement her curatorial choices unleashed. In fact, by gathering material that has not been on view since decades, and by paying tribute to artists, whose work long deserved tribute, De Wyngaert has created a woven structure of her own, not least in a generous act of curatorial homage to the elder Walgrave. Flanders, with its history of wool trade dating back to the Middle Ages, is the perfect location to mount such an exhibition, and indeed, one leaves the project feeling that one has caught a glimpse of time unfolding. Perhaps the most poetic piece is an off-white tapestry by Edith Van Driessche (1932-2015, Mechelen), *Use No Hooks*, created between 1980 and 1985. Consisting of off-white bandages of found material, this painterly assemblage is singularly evocative. Whether or not it is a Belgian version of a Robert Ryman, Rauschenberg, or concrete poetry, riffing off of figures such as Picabia text-drawing or Schwitters,

seems not to matter. The work has a poetics all its own. One can't help but wonder if designers such as Martin Margiela didn't derive inspiration from this brilliant and utterly Belgian artist, weaving her painting-poems and refusing to commit to any one medium. Van Driessche's career mirrors that of some of the other artists in the show – trained in art academies, but ineluctably drawn to creating with fabric and weaving.

While some of the aforementioned figures clearly work in counterpoint to art movements such as Abstract Expressionism, Concrete Art, Minimalism, et al., other makers included in the exhibition take their cue from handicrafts such as appliqué, or quilting, and deliberately eschew the monumental. The wall hanging of Hetty Van Boekhout (b. 1945, Heerlen) features appliqué embroidery with stuffed figures of the kind that one often finds at craft fairs, and also invites comparison with children's book illustration, or some of the illustration-based painting notable especially in Eastern European traditions. Van Boekhout has worked much in batik, passing to abstraction after her figurative phase.

Liberta Ferket (1943–2017, Turnhout) creates volume through an extraordinary display of knotting techniques, using natural fibres such as wool and cotton to evoke spatial dimensions. The curator notes: "The basis of *Treurend Vangnet*, or *Grieving Safety Net*, is a thick rope hung in a triangle, forming three large loops. Ferket makes ropes, braids and loops flow or 'fall' like shadows on the ground. These movements are never uncontrolled, and there is order even in its apparent chaos."

Then there is the monochrome quilt-like fabric assemblage of Kaye Regelski (Spilker), a delicate arrangement of personal correspondence that shows this artist's sensitivity to contemporaneous tendencies in a more Conceptual and Minimalist painting tradition, say, again the work of Ryman, or Sol LeWitt, as well as regional traditions of quilting, such as those of the Amish. Regelski Spilker has been the fashion and textiles curator at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles for many decades, and the presentation of her artwork at MoMu was apparently deeply gratifying to both

her, and artists such as well as Suzannah Olieux, whose batik compositions from the 1970s, such as the one on exhibit, have also eluded frequent display.

The daring nature of *Soft? Tactile Dialogues* is its free interweaving of textile art, usually created at a time lag to similar formal investigations in other materials, into a general art historical narrative. The curatorial "move" is to seamlessly merge artists whose innovations are conceptually based but materially grounded first with figures who stem from a training or tradition based on iconic revolutions, or traditional "high art" history. In De Wyngaert's show, we gaze at all the figures, whether heretofore facilely considered design or fashion, as "artists." The curator's contemporary section includes the work of Nel Aerts, Kirstin Arndt, Stéphanie Baechler, Anton Cotteleer, Kati Heck, Christoph Hefti, Sven 'T Jolle, Ermias Kifleyesus, Klaas Rommelaere, Jelle Spruyt, and Wiesi Will. A well-written and engaging publication narrates the motivation and background of each maker. It is in the contemporary section that De Wyngaert really seems to come into her own, and states what her generation feels about the dystopic world we live in. She smiles, as I question the harshness of theme, the decapitations and mutilations, if not body distortions, scattered around the show. "It's gloomy here," she remarks, twice. At once a loving look back at the 1970s and 1980s, the show is also about the disconnect in contemporary life, and the dissonance between humans and the materials they are surrounded by. Virtual weaves are now as significant as traditional warp and weft. We are living in a rapidly changing world.

Nel Aerts (b. 1987, Turnhout, Belgium) creates colourful patchworked quilt-objects that straddle the divide between handicraft and art and call to mind the practice of someone like Jenny Holzer, or Keith Haring, in her preparation of what seem like easy "urban props." Aerts is a postmodern Betsy Ross, a contemporary flag-maker who both understands icons and how an object and its material can rally emotions. Aerts often has her mother and other relatives helping her, a habit shared with Klaas Rommelaere, and calling to mind also the collaborative practice



SOFT? Tactile Dialogues, Photo: Ian Segal



Kati Heck, *Dreimal Selbst mit Magier*, 2016, Photo: © Tim Van Laere Gallery

of Wiesi Will. I feel the ghost of Philip Guston, Matt Mullican, Peter Schuyff, and even Gino de Dominicis, not to speak of Mike Kelly, or Thomas Grünfeld, in this work. It's clear that Aerts has had an art training, and is also cognizant of the possibility of fabric to be roped into a performative mode. Her conceits ("stand in that corner, behind a too-short curtain," "wear this weird mask") are a bit forced, but they make you think.

The work of Kristin Arndt (b. 1961, Otterndorf, Germany) is a similar *tour de force* of manuality, citing, with almost a sense of nostalgia, the work of sculpture-producing artists such as Frank Stella, Olivier Mosset, or even Lynda Benglis. Yet, eschewing a duel with stainless steel, Arndt just takes a piece of PVC and with effortless gesture, turns it into a kind of deconstructed and beautiful piece of origami. Longevity does not seem to matter, and this disdain of permanence makes the work all the more compelling and irresistible. I'd love to see her plan for a building.

Stéphanie Baechler (b. 1983, Switzerland), departed from a career and education in fashion, notably for designer Hussein Chalayan, and has taken that next step, freezing many of the garments, in detail, in other media. Her work for the MoMu exhibition is of particular delicacy: ceramic ribbons appended to a white wall and almost indivisible from the background, in that play of white on white that artists like Agnes Martin, Ryman, Imi Knoebel, and LeWitt proposed in other media and contexts. Here is an example of that maker whose drift into art is without pretence, and presumption, but at the same time, claims ground that work quite similar to it would have given rise to, from a very different background. Baechler uses forms and languages of simulacra that have actually been explored quite deeply by other artists. However, what distinguishes her work is the very ease with which it inhabits the pedestal and context of art. Baechler is particularly prescient in her attention to the materials of contemporary culture, plastics. She presents the colours of contemporaneity, the deathly, ghostly hues of cables, technology, the flicker of video monitors, the formless masses of objects, from dishwashers to vacuum cleaners, which somehow lurk in the background of her shapes.

Anton Cotteleer (b. 1974, Kapellen, Belgium) is educated in art, at the Royal Academy of Fine Arts. An overview of the work at his gallery, White House, shows the same kind of palette that is in the work of Nel Aerts. Like Aerts and Rommelaer, Cotteleer seeks out the seeming simplicity of organic forms, anchored in a self-proclaimed "granny aesthetic," yet using high-tech means to elicit this lingering sensation of the decayed antique.

Gommaar Gilliams, (b. 1982, Lier), is one of the "artist-artists" whose emphasis on materiality fits the *leitmotif* of the exhibition. His work seems clearly to come from a tradition of painting without support structures (Giorgio Griffa, Supports-Surfaces). The softly structured painted works hark back to the 1980s, in their palette, and deliberate expressionism. There's a bit of melancholy for a world order that is no longer the case. Again, a citation of colours and motifs from the colonial past of Belgium, as well as tribute to the deconstruction of form in artists such as Claude Viallat or even Stella, make this an interesting compendium to the other works.

Sven t'Jolle (b. 1966, Antwerp), offered one of the most prescient works in the exhibition. It's a simple garment with gaping holes in it. Jolle is an artist using fashion as artistic material – an artist cognizant of Burri and also that it is art fashion which today features the distressed, while art (say Jeff Koons) *in* fashion, veers to the shiny. The piece of Sven T'Jolle is not fashion, however. It mimics fashion, and its straddling of product and proclamation. Titled *Yves Saint Lazare*, the work is a mixture of ballgown and vagrant's rag, Paris and Calcutta. With full cognizance of Arte Povera, tossed in the mix.

Kati Heck (b. 1979, Germany), was trained in fashion, switching to fine arts quite early in her career. The work on exhibit in Antwerp features a long sheaf of fabric and the many sections of bare hemp canvas that Heck — who stretches her own non-standard canvases — is famous for. We again think of artists such as Sigmar Polke, or the Supports Surfaces group, or Rauschenberg, who heralded the use of unprimed canvas, and insertion of domestic materials, even bedsheets, into the canvas. Heck's insouciant bravura seems

not to care about all that history and it's her personal narrative, not the weight of paradigmatic shifts, that matters.

Animal Mask by Christoph Hefti (b. 1967, Switzerland) is a composite of various animal masks. It is installed on a landing of the Verbaet Center, in a monumental conjoining of tufted carpet piece and fabric curtain installation. The carpet mixes different registers of image and recalls Swiss pagan folk masks as much as showtime in some extreme burlesque theater. Hefti has the tapestries hand-knotted in Nepal and is adamant in crediting his collaboration with local craftspeople. Kudos for his use of traditional crafts within a contemporary context. Behind *Animal Mask* hangs the forest, a textile piece entitled *Nature*. All of it vaguely, if not very, unsettling.

Ermias Kifleyesus (b. 1974, Ethiopia), works at the canons of Western art from the perspective of someone who still feels he is an outsider. In this, he is clearly in the centre, as the explosion of the contemporary African art scene and assignment of *Documenta* to an Indonesian collective, testify. His delicate wall-pieces are composed of several table-cloths and towels which Kifleyesus leaves in public places, where they become the site of graffiti for hapless long-distance callers, who cover the cloths with marks and doodles. The artist takes the pieces back and modifies them into a kind of Art Brut meets Neolithic cave automatism with clear affinities to textile patterns in his country of origin. The skill in which a readymade is turned into an image is what is striking about this work, and many others in the show. What matters is sincerity of political or social gesture. And the viewer is left wondering, why not? It is objectively beautiful.

Klaas Rommelaere has created one of the most ambitious installations in *Soft? Tactile Dialogues*. His series of embroidered, crocheted, and stitched-together canvases arranged in a Boogie-Woogie Mondrian shape are a riotous symphony of colours and patterns whose meandering domino board is expertly installed in the Verbaet Centre. It should be a permanent work. Rommelaere, like many of the others, has worked in fashion, for Henrik Vibskov, and

then Raf Simons. Like several of the others, he has moved into an art format in search of more freedom. His technical bravura in creating an installation for Verbaet is matched by his interesting formal vocabulary, which brings to mind Jean-Michel Basquiat and reminds us that Rommelaere's production takes place in what was once an empire.

The duo Wiesi Will (Vera Roggli and Laure Van Bremp) are the authors of *Air Dancers*. This layered gauze installation occupies the centre space of the Verbaet stairwell and with its sheets in yellow, lilac, and white, unites the many key colours and moods of the entire show. Trained as designers at Christian Wijnants, Wiesi Will have struck out on their own with a precise research which they describe well on their website: "The WSW LAB is a laboratory for material-minded people who enjoy profound research, keeping in mind the fusion of aesthetics and functionality. The outcome of their research can result in a sweater or a carpet, a curtain or an installation."

Can one equate all forms of material production, even if the naked eye cannot distinguish weaving commissioned by a designer, from weaving by an artist, to weaving by a weaver? Certainly curators in the modern period have thought extensively about how to categorize the full range of material production. Jean-Hubert Martin, in his 1989 universal exhibition *Magiciens de la Terre*, posed this very issue, with the explicit goal of subverting colonialist discourse. Who is really to decide what counts as "art," and what does not? A great variety of current artists are picking up a needle and thread and even sitting at a loom. For example, Elisabetta di Maggio, in Venice, creates extraordinary gauze-like thread-based structures that seem to rival nature itself. Andrea Grotto, also in Venice, has created an entire astrology-based series of pieces of embroidery on midnight blue capes that confound the viewer as to their status: fashion? embroidery? art? Argentinean artist, Alexandra Kehayoglou creates verdant landscapes through team work and greatly involving her own hand, as well. Susan Harbage Page works with nuns in the *clausura* in Spello, Umbria, to create evocative

shrouds with embroidered images and phrases alluding to innocence and its loss. Chrysanne Stathacos has been using embroidery on fabric since the 1980s, to create textile works that often seem part shroud, part sculpture. Sultane Tusha, a Milan-based artist of Albanian origin, creates surprising deconstructions of her native country’s artisanal language, using embroidery to tell stories of war, of springtime, of mathematical scope or geometries that are more emotional than linear. Jan Wade, of Vancouver, uses quilting and chain-stitch techniques to create stunningly beautiful fabrics that hover between African-American textile, European wall hanging, and First Nation blanket, true to the multiple origins of Wade herself.

Collectives such as Un Pizzo, in Italy, have shown how weaving giant stitches can lead to a new style in design, verging on architecture. Ball & Nogues is an integrated design and fabrication practice based in Los Angeles and operating in a territory between architecture, art and industrial design. Their website states that they are “informed by the exploration of craft. Essential to each project is the »design« of the production process itself, with the aim of creating environments that enhance sensation, generate spectacle and invite physical engagement.” Whether it relates to the Van Eyck altarpiece *Adoration of the Mystic Lamb*, or not, is ... well, irrelevant.

What happens when artists commission textile art and don’t actually even lay hand on them themselves? These, ironically, are works that are often more quickly classified as artworks, thanks to the legacy of one Marcel Duchamp. Here, we may think of the works of Andrea Zittel, Elisabetta Benassi, Gabriel Kuri, Juliao Sarmiento, Ken Lum, Jonathan Monk, Liam Gillick, Rudolf Stingl, Richard Artschwager, Slavs and Tatars, Paola Pivi, Ulrike Mueller, Oscar Tuazon, Stefano Arienti, Flavio Favelli, Albert Oehlen, and many others.² There’s an avalanche of textile production delegated by artists going on right now, if one wants to nominate such a category.

Perhaps we are facing a general shift in the medium world-wide, as urgency over the state of the world begins to dominate even navel-

gazing investigations of how to decipher artistic difference. Perhaps by pointing to weaving, as the basis of architecture, fashion, design, and art, MoMu is stating a universal. Textiles are our contemporary medium of choice.

Soft? Tactile Dialogues, is “about the freedom with which artists move between various media, about unexpected textile applications, about tactility and aversion, about the textures and the skin of sculptures.” Perhaps we are in the age where history does not matter as much as contemporary experience. In the divisive landscape of Belgium, and Europe, making an exhibition in which artists, poets, weavers, and makers from diverse backgrounds place their hard poetry in soft shapes, surely opens the experience of art up to everyone, perhaps art’s greatest mission.

Soft? Tactile Dialogues

28/09/2018 - 24/02/2019

Maurice Verbaet Center, Mechelsesteenweg 64A,

2018 Antwerp

MOMU - MODEMUSEUM ANTWERPEN

www.momu.be

Notes

¹ Among the titles for further reading, kindly suggested by E. de Wyngaerd, see: Bryan-Wilson, Julia. *Fray: art and textile politics*. Chicago: University of Chicago, 2017; Walgrave, Jan. *Hedendaagse textielkunst in Vlaanderen*. Netherlands: Ministerie van Ned. Diensten, Kunstverspreiding, Kunsten en Musea, 1979; Walgrave, Jan. “Textielkunst.” In *Vlaanderen: tweemaandelijks tijdschrift voor kunst en literatuur*, 1979; Wortmann-Weltge, Sigrid. *Bauhaus textiles: women artists and the weaving workshop*. London: Thames & Hudson, 1993. Special thanks also to David Flamée, Mode Museum, Antwerp. Additional research assistance provided to the author by Hannah Wolfram, Temple University, Rome.

² See my exhibition at the Museum of Contemporary Art Cleveland, on this subject, and eponymous catalogue: Cornelia Lauf, *Wall to Wall, Carpets by Artists* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016).

Bibliography

Adamson, Glenn. *Thinking Through Craft*. London: Berg Publishers/V&A Publications, 2007.

Author, Elissa. *String, Felt, Thread and the Hierarchy of Art and Craft in American Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Buchholz, Daniel and Gregorio Magnani. *International Index of Multiples from Duchamp to the Present*. Tokyo: Spiral/ Wa-coal Art Center, 1993.

Bryan-Wilson, Julia. *Fray: Art and Textile Politics*. Chicago: University of Chicago, 2017.

Bury, Stephen. *Artists’ Multiples 1935-2000*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2001.

Day, Susan and Yves Mikaeloff. *Art Deco and Modernist Carpets*. London: Thames & Hudson Publishers, 2002.

Dressen, Anne et al. *Decorum - Tapis et Tapisseries d’artistes*. Edited by Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris-ARC. Paris: Skira Flammarion, 2013.

Dyson, Deirde. *Walking on Art: Explorations in Carpet Design*. London: Thames & Hudson Publishers, 2016.

Fischer, Volker. *Bodenreform: Carpets By Artists And Architects*. Berlin: Ernst & Sohn, 1989.

Hemmings, Jessica. *The Textile Reader*. London: Berg Publishers - Bloomsbury Publishing PLC, 2012.

Lauf, Cornelia. *Wall to Wall, Carpets by Artists*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016.

Lucentini, Roberta. *La Manifattura M.I.T.A. fra artigianato e design*. Pavia: IUSS Press, 2014.

Lütticken, Sven and Bianca Stigter. *Fransje Killaars*. Rotterdam: 010 publishers, 2012.

Masheck, Joseph. *The Carpet Paradigm: Integral Flatness from Decorative to Fine Art*. New York: Edgewise Press, 2010.

Michaud, Philippe-Alain. *Flying Carpets*. Rome: Drago Publishing, 2012.

Model House Research Group. *Transcultural Modernisms*. Berlin: Sternberg Press, 2013.

Nguyen, Alberte Grynepas. *Tapis/tapisseries d’artistes contemporains: Manufactures nationales Gobelins, Beauvais, Savonnerie, 1960 à nos jours*. Preface by Bernard Schotter. General Catalogue by Marie-Hélène Bersani. Paris: Flammarion, 2006.

Rayner, Geoff, Richard Chamberlain and Annamarie Stapleton. *Artists’ Textiles 1940-1976*. New York: Antique Collector’s Club, 2012.

Textilities ...and Roses Too. Turin: Fondazione Antonio Ratti. March 6 - April 17, 2016.

Tassilo BLITTERSDORFF

HERMANN JOSEF PAINITZ
(1938 – 2018)

Hermann Josef Painitz was born 1938 in Vienna. Middle class families coming from the east of the Austro-Hungarian Monarchy had often settled in the capital due to their creative and technical professions. Painitz's family had Polish (Galizian) and Czech roots, his mother had a fashionable milliner's shop and his uncle was a goldsmith.

Hermann Painitz had been educated as a gold-and silver-smith (1952-56) and worked then in this profession. He worked for a jeweller's studio in Bern (1958-59) and in London for some months (1962/63), where also his first artworks came into being. Also later he occasionally did jewellery pieces for friends. The experience of exact handcraft work with three-dimensional material influenced his *oeuvre*, specially his sculptural work. Already in his earliest collages, he assembled abstract forms according to the principles of series, permutation and progression. With numerical sequence systems he created his 'serial-image-concepts.' They defined the positions, qualities and colours of the elements in the final work. At the beginning, he had visions about creating an objective art and tried to avoid all kinds of subjectivistic motions and coincidental features. With numerical sequence systems, he encoded

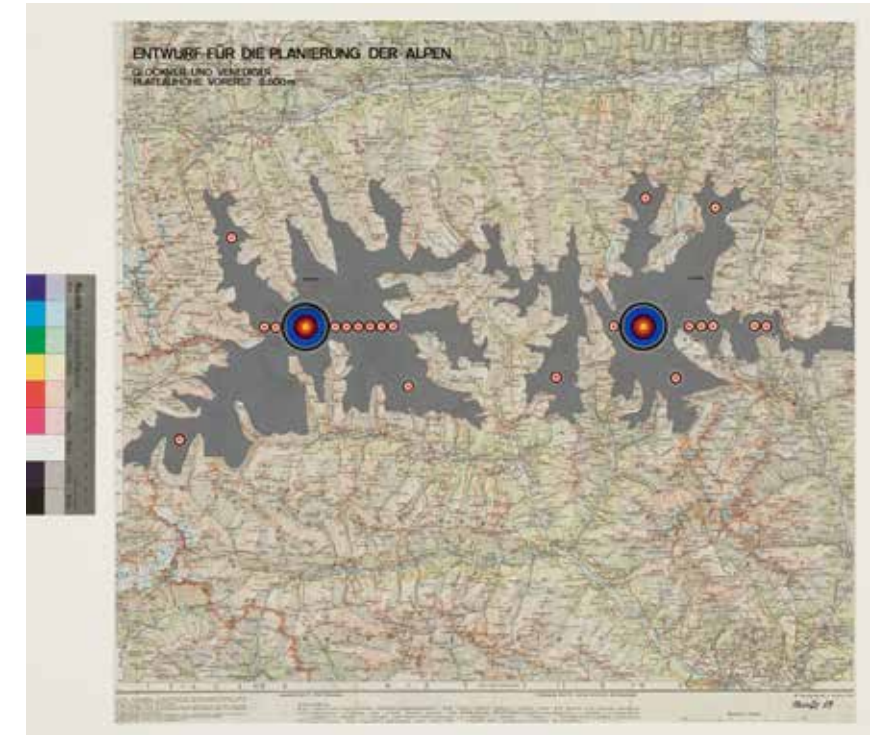
also words, which are often present in his works. Hidden contents could challenge public, which is able, and patient enough, to find out the complete meanings of artworks, interacting visually and intellectually with them. At this time Austria's post-war cultural scene was dominated by expressive and Informel Art tendencies. Painitz practiced uncompromisingly an analytic, methodical and constantly increasingly complicated art, which was then quite unusual. Some of his innovative ideas were connected with international theoretical discourses, which came up in the sixties, like Max Bense's and Abraham Moles' information-aesthetics or Norbert Wiener's cybernetics. In 1964 and 1966, Painitz had his first personal exhibitions in the Galerie im Griechenbeisl in Vienna, which was then an important meeting point for young artists. In the year 1965, he introduced concentric circles in different colours to the abstract elements in his pictures and got stronger signalization-effects. He edited his first manifesto: "Einzahl-Mehrzahl-Vielzahl-Unzahl" in which he described the function of numbers for his serial-image-concepts for the *Griechenbeisl* exhibition in 1966. He had then also a one-person exhibition at the Forum Stadtpark in Graz.



Picture-Language, installation view, Secession, Vienna, 1974 © state collections of lower austria, Hermann J. Painitz

For Painitz, art was an instrument of universal cognition. He perceived art as an objective and specific human value that is in a complete contradiction to nature. In his "Manifest und Gründungsdeklaration für den Klub 10" from April 1968, he demanded the liberation of humans from the dictate of nature. Another of his texts from 1968 in *Die Manuskripte* is titled: "The contrasts between art and nature or constructive proposals for the abolition of nature." It is not easy to guess that a radical claim of exclusivity of technology, resembling of Italian Futurists or a revolutionary irony, was behind these ideas. In 1969, he created a project titled *Levelling of the Alps*, a tentative attempt to change radically earth's surface. A series of drawings and collages shows, like planning sketches, the levelling of the highest Austrian mountains, the Großglockner and the Venediger. After their blowing up their site would be occupied by "a large flat surface, on which a large signal circle could be painted, visible to humans living on the moon," as Painitz said in 1997 in an interview for the catalogue of the exhibition

Alpenblick (Kunsthalle Wien).¹ Painitz's designs for the *Levelling of the Alps* and an opening text from 1969, were partly published in 1971 in the *Protokolle*, an Austrian journal for contemporary art and literature. He also presented the project of 1969 in actionist demonstration-evenings in Oberwart, then in Graz (Forum Stadtpark) and in the Galerie St. Stefan, at this time one of Vienna's few avant-garde art centres. In 1968, he had a one-person exhibition there. In another of his art projects, Painitz dealt also radically with elementary conditions: 1971 he wrote the "Knallkunst" (Bang-art) Manifesto and carried out several actions under the title *Information-explosion*. A styrofoam-head with a small signal circle in front and on a base the inscription "Knallkopf" (Bang-head) was blown up and produced a bang ("Knallkopf" is in German also a synonym for "Dummkopf" - imbecile). Not by chance, his interests crossed a lot different fields, spanning from philosophy, logic, information theories and arts including art history (for a while he frequented even art history lessons at the Vienna University) and literature to



Design for the Levelling of the Alps. Glockner and Venediger massifs. Provisional plateau height 2.500 m, 1969, acrylic, letaset on map, 59x62 cm © state collections of lower austria, Hermann J. Painitz

a deep knowledge about nature (specially on birds, plants and mushrooms). At his countryside house in Kirchstetten/Weinviertel, he observed bird-life. Often he picked up small birds, fallen out of their nests and fed them until they grew up. He was in close contact with the Austrian ornithologist Otto König and his teacher, the ethologist and Nobel-Price-Winner Konrad Lorenz. In 1965, Painitz participated also in two important group exhibitions, the 4th Biennale de Paris and the in the *Trigon* in Graz. In 1967 he exhibited at the *Kinetika*, the famous first international exhibition about Op Art in Austria held in the Museum of 20th Century in Vienna, the combination-sculpture 21 consisting of 21 metal-cubes, conceptualized as geometric series with the quotient 4: the 1 big cube had the half volume of 4 smaller cubes, which have again the half volume of the 16 smallest cubes.

At the beginning of the 1970s, he adapted for his aims the "Viennese method of image-statistics," introduced in the 1920s by Otto von Neurath, a philosopher of the Wiener Kreis, who visualized statistical facts by diagrams and

organograms. This new tool in Painitz's image language made it possible for him to show processes that normally are not visible. At the XII Biennial de Sao Paulo (1973) he showed already some 'statistical portraits'. The portrayed person had to document repeating actions of her daily life, which the artist transferred into an image-concept, in which each day had 24 circular elements and each activity had a sign. In 1965/66 he taught at the Academy of Applied Arts in Vienna and in 1969/70 he had a British Council scholarship at the Hornsey College of Art in London. In 1975 he had a one-person exhibition under the title *an Stelle von* (on the place of) in the Wiener Secession. One of his biggest and most complex works entitled *Bildsprache* (Image-language) - a summary of all his encoding methods, consisting of 126 canvases, was presented there together with other variations of alphabets, like a hammer or a bread-alphabet. Signs or letters are forms to express contents, both are changeable, it is always an "in the place of." From 1977 to 1983, he was the president of the Secession. He tried to open



Hermann J. Painitz, *Einundzwanzig* / *twenty-one*, 1967
Aluminiumguss / cast aluminium
21-teilig / 21 parts
27 x 16 x 16 cm
Inv.-Nr. 0782
© Collection Liaunig

this artists' association more for international art. For example in 1979, he organized there a big documentary show about Christo's *Running Fence* project. From the later 1970s onwards, he started to apply also photographs in his series and used his image-languages for analysing visually different situations. In the 'encoded landscapes' a series about the Northern Weinviertel (1978) he worked with cartographic quotations and photos, in the graphic cycle *The Birds* (1987/88) he analyzed the signal effects of birds feathers, in his cardboard reliefs, he dealt with moving or developing processes (1993). His series about Austria (1995/96) confronted the shape of the country with different sign or concept situations. In 1987 he had retrospectives in the New Gallery in Linz and the Museum of Modern Art in Vienna. In 1988, he exhibited

at the 3rd International Cairo Biennial. In 1998 he showed *More than the sum of the parts* in the New Gallery in Graz and in the year 2000 *The sum of the parts* in the Künstlerhaus Wien. In the Chobot Gallery in Vienna in 2004, he showed works under the title *Bilde, Künstler, schmiere nicht* (Form, artist, don't smear). For him these works were a programmatic group of works on the theme of "how meaning emerges and constitutes itself" (Thomas D. Trummer in the opening speech). In the years 2010 and 2018, there were exhibitions in the Artmark Gallery in Vienna, which also represents his work now. In 2013 he had a single presentation in the 21st Haus in Vienna. In 2014, there was a big retrospective presentation of his work under the title *Selbstverständlich* (Self-evident), together with the edition of an almost encyclopedic catalogue. In 2017 was another retrospective in the Liaunig-Museum in Neuhaus/Suha. Herbert Liaunig was for over 50 years a friend of Painitz and collector of his works. Apart from his large output of visual work, in which also words and sentences were important, Painitz produced a lot of typescripts, beginning with serial-poems in the early 1960s to manifestos, theoretical texts and poems. It is highly desirable that this interesting material is published soon. His series *The parts of the whole* (2014) seems to be a good epilogue. Six big canvases with the same image and a signal-circle have in their lower part encoded words, forming together the sentence: "behind the appearances/is located the/reality all swans are/white bread feeds all/humans are mortal/every eye is a sunlight."² (author's translation from German).

Kraków, 30th March 2019

Notes

¹ Hermann J. Painitz, „Eingriffe in der Natur sind grundsätzlich sinnlos,“ interviewed by Wolfgang Kos, in *Alpenblick. Die zeitgenössische Kunst und das Alpine*, ed. Wolfgang Kos (Kunsthalle Wien, Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag, 1997), 165.

² Hermann J. Painitz, *Selbstverständlich* / *Self-Evident*, ed. Alexandra Schantl (Bielefeld: Kerber Verlag, 2014), 123. Exhib. cat.

Bibliography

Alte Freunde: Hermann J. Painitz. Neuhaus: HL Gmbh Museumsverwaltung, 2017. Exhib. cat. Exhibition in Museum Liaunig, 29th April – 30th July 2017.

Painitz, Hermann J. *Selbstverständlich* / *Self-Evident*. Edited by Alexandra Schantl. Bielefeld: Kerber Verlag, 2014. Exhib. cat.

GA LE RIA

IM. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO DOKUMENTY ARTYSTÓW 3

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY ARTISTS' DOCUMENTS 3

GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI DOCUMENTS d'ARTISTES 3

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; jest on również autorem drukowanych tutaj not biograficznych, przypisów redakcyjnych i tekstów programowych.

Zreprodukowany poniżej w postaci faksymilowej *Album primaaprilisowy* Alphonsa Allais z roku 1897 jest dokumentem niezwykłym. Powielony tutaj egzemplarz włączony został do zbiorów Biblioteki Narodowej, BN, (dzisiaj Biblioteka Narodowa Francji, BNF) dzięki depozytowi obowiązkowemu, czyli prawu, które we Francji ustanowione zostało w swej pierwszej wersji w wieku XVI i które zobowiązuje (lub zachęca) wydawców wszelkiego typu druków do deponowania w Bibliotece Narodowej jednego lub kilku egzemplarzy ich publikacji. Celem tego prawa jest zatem stworzenie całościowego zbioru dziedzictwa narodowego w dziedzinie form drukowanych, nie tylko bibliografii, ale także grafiki, plakatów, map, kart pocztowych i kart do gry, płyt winylowych, taśm filmowych produkcji kinematograficznej, a także – teoretycznie – fotografii, a wreszcie, w ostatnich czasach, płyt CD i DVD, zgodnie z ewolucją technologiczną. Aby móc realizować obowiązkowy de-

pozyt w dziedzinie radia i telewizji, stworzono w roku 1974 Państwowy Instytut Audiowizualny, INA.

To wielowiekowe prawo niesie w sobie różnorodne sensy i nie jest pozbawione rozmaitych dwuznaczności. Było ono, i jest, dalekowzrocznym zrozumieniem kulturowego znaczenia wynalazku Gutenberga i jego następstw, ale było także wykorzystywane jako instrument cenzury. Prawo to, które pozwoliło stworzyć całościowy projekt drukowanego dziedzictwa kulturowego, prowadzi jednak do pewnych aberracji, jak na przykład zapisywanie na podłożach cyfrowych absolutnie wszystkich programów radia i telewizji (ze względu na banalne i komercyjne względy prawa autorskiego). Choć jest wspaniałomyślne ze względu na przywilej przyznany kulturze druku i „pomnożonych oryginałów” (dzieła unikalne nie wchodzą w zakres tego demokratycznego dziedzictwa kulturowego), prawo obowiązkowego depozytu nosi w sobie normatywne zakusy: na przykład w odniesieniu do bieżącej produkcji fotograficznej jedynie numerowane odbitki wchodzą w skład kolekcji, to znaczy zdjęcia, których negatywy zostały celowo zniszczone po to, aby mogły one stanowić wartość na rynku sztuki.

Na tle tych informacji, pieczętki, którymi ostemplowany został przedrukowany tutaj egzemplarz *Albumu*, pochodzący ze zbioru Druków Biblio-

teki Narodowej Francji, pozwalają zinterpretować status tej broszury, przynajmniej ten, jaki miała ona dla ówczesnych konserwatorów biblioteki. W górnych rogach ramki na stronie trzeciej figurują dwa stemple: czerwony jest emblematem Biblioteki Narodowej Republiki Francuskiej (R.F.), niebieski zaś jest pieczętką obowiązkowego depozytu: broszura Alphonsa Allais została włączona do zbiorów departamentu Druków Biblioteki Narodowej pod numerem 4891. Ten, stworzony w 1720 roku departament, gromadzi, przechowuje i udostępnia głównie książki drukowane, ale także rzadkie księgi i periodyki sprzed 1960 roku oraz niektóre zbiory tematyczne, takie jak mapy i partytury. Stempel Departamentu Druków przyznaje zatem oficjalnie *Albumowi* Alphonsa Allais status drukowanej książki. Ale na stronach 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, i tylko na nich, pojawia się jeszcze inny stempel, owalny i z czerwonego tuszu, „Biblioth. Nationale,” przystawiony bezpośrednio na monochromach. Choć wydać się to może paradoksalne, ten sposób ostemplowywania wszystkich sztychów i grafik wchodzących do kolekcji departamentu Sztuchów i Fotografii jest codzienną i ciągle jeszcze aktualną praktyką w Bibliotece Narodowej Francji. Podkreślić trzeba, że *Marszowi żałobnemu* nie zostało przyznane prawo do tej pieczętki. Inaczej mówiąc, te czerwone owalne stemple nadają status dzieł graficznych monochromom Alphonsa Allais, nie traktując zarazem partytury jako dzieła sztuki, ale jako banalny dokument wydrukowany w książce.

To podwójne ostemplowanie *Albumu primaaprilisowego* ujawnia w sposób brutalny, bo administracyjny, wyrotowy potencjał drukowanych form sztuki, gdy odwołują się one do technologii druku typu przemysłowego; w spisie treści Allais wyjaśnia, że techniką druku jego książki był staloryt, czyli ta sama technologia, jakiej używano wówczas na przykład do druku banknotów. Nie wiemy jaki był nakład *Albumu*, ale nie zawiera on żadnej informacji o tym, aby miał być ograniczony, jak się to praktykuje w przypadku grafik i sztychów, i jego status jest taki sam, jak status wszystkich innych tytułów wydanych w kieszonkowej serii „in-18 jesus”.

Ale krok, jakiego nie dokonali już konserwatorzy Biblioteki Narodowej, a to dlatego, że nie mieli dostatecznego zrozumienia intensywnie przemieniającego się wówczas pola artystycznego tamtej epoki, choć wydaje się, że dokonali go właśnie artyści z grupy

Niezbornych, tacy jak Alphonse Allais - to właśnie uznanie książki (i innych form druków realizowanych przy pomocy przemysłowych technologii) jako samej sztuki: nierozłącznie jako dokument i jako dzieło. Dla kustoszy była to książka, wewnątrz której wydrukowanych zostało siedem grafik. Dla nas jest to dokument sztuki, który, ponad wiek po jego ukazaniu się, ciągle nas jeszcze zadziwia: rozmaite wynalazki kultury wydawniczej, jakie wykorzystuje się w książkach – a nawet, które stanowią książkę – pozwalają skonstruować w niepodzielnym projekcie sztuki jedność wszystkich jego elementów: dyskursu krytyczno-poetyckiego, monochromów i bezgłośniejszej muzyki.

P.S. Pułapki dokumentu

Nazwa tej serii wydawniczej pojawia się na stronie 27, przypominając o typowym dla francuskiej tradycji intelektualnej antyklerykalizmie; pełno jest tego typu akcentów u artystów Niezbornych, nawet w albumie z monochromami! – gdzie, mimochodem, pojawiają się uszczypliwe uwagi o wychowaniu religijnym, o pierwszej komunii, o apoplektycznych kardynałach itd. „In-18 jesus” zawiera dwa elementy, oba ironiczne. „In-18” jest z pozoru informacją o formacie publikacji. W języku drukarzy i bibliotek, in folio, pisane: in-2°, to wyjściowy format papieru złożony jeden raz, co daje w efekcie dwie kartki, czyli cztery strony. In-4°, in quarto, to dwa zgięcia i cztery kartki, czyli osiem stron; in-8°, in octavo, trzy zgięcia i osiem kartek (szesnaście stron). Ze względu na grubość papieru, rzadko stosuje się więcej zgięć, gdyż zgięcia przesuwają ku zewnątrz zawartość strony. Można wprowadzić stosować format in-16, cztery zgięcia, szesnaście kartek, czyli trzydzieści dwie strony, ale tak czy owak nie ma w tym systemie drukarskim możliwości otrzymania zeszytu osiemnastokartkowego jako rezultatu zginania wyjściowej strony. To pierwsza część żartu. Druga, to właśnie wyjściowy format arkusza drukarskiego. „Jésus,” to nazwa jednego z francuskich formatów papieru: „jésus,” jak Jezus, 55 na 70 cm (z wariantami), i z fabrycznym znakiem wodnym I.H.S.! Zgięty w nielogiczny i nie dający się pomyśleć sposób Jezus, to ukryty sens nazwy serii wydawniczej, w której, obok innych publikacji Allais, został wydany jego *Album*, jako najzwyczajniejsza, drukowana książka, która stała się nośnikiem dzieła, uznanego za takie przez specjalistów od sztychów i grafiki.

Takie odczytanie nazwy tej serii wydawniczej opiera się wyłącznie na zawartości dokumentu, ale ani Corinne Taunay ani mnie nie udało się dotrzeć do historycznych źródeł serii „In-18 jezus.” Taunay ustaliła istnienie tej serii już w roku 1855. *Historia francuskiego edytorstwa*, pióra Roger Chartiera i Henri-Jean Martina (Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, s. 440), potwierdza wielki sukces wydawniczy powieści wydanej „w serii in-18 przez Hetzela w nakładzie 85.600 egzemplarzy na przestrzeni dziesięciolecia 1866-1876.” Ale jak wytłumaczyć in-18? Trzeba połączyć dane wynikające z logiki drukarskiej z historią wydawnictw. W dzisiejszych praktykach drukarskich liczba zakładek definiuje formaty jako in-8° i in-16, ale istnieje również in-12; jest to ten sam format, co in-8°, ale inaczej składany: w trakcie składania arkusza drukarskiego, szczytce maszyny zmieniają mianowicie krawędź arkusza. Inaczej mówiąc, in-12 to format in-8°, ale układ stron na arkuszu drukarskim zmienił się. Pamięć o formacie in-18 zanikła dziś w świecie drukarskim; był to prawdopodobnie wariant formatu in-16, składany w inny sposób. Choć rozmaite źródła historyczne nazywają ją „serią in-18,” to jej nazwa stosuje się raczej do nowego podówczas formatu kieszonkowego, który zwiększył jednocześnie dostępność książki i zyski wydawcy. Spotykamy ją pod tą samą nazwą u różnych dziewiętnastowiecznych wydawców. Nawet jeśli uda się kiedyś ustalić pierwotne źródło tej serii książek w formacie kieszonkowym, to jest mało prawdopodobne, aby uprawnomiło ono zaproponowane powyżej odczytanie nazwy serii „In-18 jezus.”

PROGRAM ASSUMPTIONS

Andrzej Pierzgałski (1938-2016) founded and managed the A4 Gallery in Łódź throughout the seventies. In 2012 *Art & Documentation* initiated a gallery dedicated to this figure. Its program author being, since 2018, Leszek Brogowski who provides also biographical notes, editorial annotations and program texts printed herein.

The 1897 *April Fools' Day Album* by Alphonse Allais, reprinted below as a facsimile, is a unique document. The one reproduced here was incorporated into the collection of the National

Library, BN (now the National Library of France, BNF) thanks to the so called legal deposit, a French regulation introduced in its early version in the XVI century. It obliges (or encourages) publishers of all sorts of printed material to deposit one or more issues of each new publication at the national library. This regulation aims at creating a full collection of national heritage in the field of printed forms - not only bibliography, but also graphics, posters, maps, postcards and playing cards, vinyl albums, film tapes of cinematic production as well as (theoretically) photographs, and finally, in recent decades, CD and DVD releases - following the technological progress. In order for the radio and television to fulfill the regulation of the legal deposit the National Audiovisual Institute INA was founded in 1974.

This centuries-long legal regulation comprises various purposes being as well not devoid of certain ambiguities. It has always reflected a foresighted understanding of the Gutenberg's invention - its significance and impact; yet, it has also been used as a censorial tool. The law that allowed to create a full collection of printed cultural heritage does, still, lead to certain aberrations, such as digital recording of absolutely all radio and television shows due to the trivial, commercial regulations of the copyright law. Although it has proven generous in granting privileges to the culture of print and “multiplied originals” (unique pieces are not required to be part of this democratic cultural heritage), the legal deposit regulation contains normative aspirations concerning contemporary photographic prints' production, for instance: only numbered prints enter the collection, so prints whose negatives are to be intentionally destroyed so that the limited number gain value in the art market.

In the light of the information, stamps visible on the issue of *April Fools' Day Album* reprinted here and stored as part of the collection of prints at the National Library of France allow one to interpret the status of the brochure, at least the one it held for the library conservators at that time. In both top corners of the frame on page 3 there are stamps: the red one is the National Library of the French Republic emblem (R.F.), whereas the blue one remains the obligatory deposit stamp: the work by Allais was included into the holdings of the National Library, Prints department with the number 4891.

Established in 1720 the department collects, stores and provides access to printed books mainly, but also rare volumes and periodicals from before 1960 as well as several thematic registers gathering documents such as maps and musical sheets. The stamp of the Prints department grants *April Fools' Day Album* by Alphonse Allais with the status of a printed book. However, on pages 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, and only on these, another stamp is visible – an oval one made with red ink “Biblioth. Nationale,” pressed directly on monochromes. Though it may seem paradoxical, such manner of stamping all engravings and graphics that enter the collection of the Engravings and Photographs department remains a common, widespread practice at the National Library of France. It is worth stressing that the *Funeral March* did not obtain the right to this stamp. In other words, these red, oval stamps provide Alphonse Allais's monochromes with the status of graphic works of art, whereas the musical score is considered solely a banal document printed in the book.

This double stamping of the *April Fools' Day Album* reveals in a brutal, since administrative, manner the subversive potential of printed artistic works when they refer to the technology of industrial print; in the table of contents Allais elaborates that his book was printed in the steel engraving technique, the same as that used to print money at that time in France. We do not know how many issues of the *April Fools' Day Album* were published, but the note does not include information of copies being restricted in number as it often is in the case of graphics or engravings; this brochure's status is just the same as the status of all other releases published as part of the “in-18 jezus” pocket series.

Yet, there remained one more step which was not taken by conservators at the National Library - probably because they did not have sufficient insight into the vividly changing artistic field of that particular epoch; though, apparently it had been taken by artists of the Incoherents group, such as Alphonse Allais - the step of recognizing a book (as well as many other printed forms produced with the use of commercial technology) as a work of art: a document and an artistic piece inseparably conjoined. To curators this was a book with seven graphic pieces printed inside. To us it is an artistic document which over a century after having been released can still be amazing.

Numerous inventions of publishing culture that are used in books – or even constitute them – allow one to compose a coherent artistic project forming a unity of all its elements: critical and poetic discourse, monochromes, and silent music.

P.S. The Trap of Document

The name of this publishing series is printed on page 27, reminding one of anticlericalism, so typical of the French intellectual tradition; there are multiple accents of this kind in the art of Incoherents, even in an album involving monochromes! – where one can find commonly expressed whimsical remarks on religious upbringing, first communion, apoplectic cardinals, etc. “In-18 jezus” includes two elements, both ironical. “In-18” informs us about the book's format. In the language of printers and libraries, in folio, written: in-2°, marks the basic paper format folded once, which results in two sheets, so four pages. In-4°, in quarto, marks two folds, hence four sheets - eight pages; in-8°, in octavo, three folds – eight sheets (sixteen pages). Due to the paper thickness it is seldom that more folds are made, since folding causes the content of each page shift towards the outer margin. One can in fact employ the in-16 format – four folds, sixteen sheets, thirty two pages; however, there is no real possibility within this printing system to obtain an eighteen-sheet brochure as a result of folding one primary sheet. This is the first part of the joke. The second one being the primary format of the printing sheet. “Jésus” is actually the name of one paper format used in France: “jésus,” like Jesus, 55x70cm (variable), with manufactured watermark I.H.S.! Jesus folded in an illogical, unthinkable manner forms the underlying meaning of the name given to the publishing series which, among other works by Allais, included his *April Fools' Day Album* in the form of a plain printed book containing works of art acknowledged as such by specialists in the field of graphic art.

This interpretation of the publishing series' name is based solely on the content of the document; however, neither Corinne Taunay nor I was able to reach historical sources behind the “In-18 jezus” series. Taunay settled the fact that the series existed as early as in 1855. *The History of French Editing*, written by Roger Chartier and Henri-Jean Martin

(Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, p. 440), notes the huge success of a novel published “as part of in-18 series by Hetzel in 85.600 copies within the 1866–1876 decade.” But, how can in-18 be explained? One must combine facts stemming from the logic of printing with those of publishing history. Nowadays the number of folded sheets defines formats as in-8° and in-16, but we have also in-12; it gives the same format as in-8°, however, the sheet is differently folded, namely: when folding the sheet, clippers in the machine change the edge of the sheet. In other words the in-12 is the in-8° format, though, pages are arranged differently on a sheet. The in-18 template is neither used nor remembered in modern printing; it was probably a variation of the in-16 format, but again – folded in a distinct manner. Although historical sources mark the series as “in-18,” its name actually refers to the pocket format emerging at that time, which enhanced both availability of books and publishers’ profits. One may repeatedly spot it under the name while reviewing publications from the nineteenth century. Still, even if one day we will be able to reveal the roots of the pocket series, it is unlikely that it shall substantiate the above suggested elucidation of the “In-18 Jesus” series.

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 ; il est également l’auteur des annotations rédactionnelles des dossiers présentés dans ce cadre, dont ces textes programmatiques.

Reproduite ci-dessous, la brochure d’Alphonse Allais de 1897, *Album primo-avrilesque*, est un document extraordinaire. L’exemplaire présenté ici en facsimilé est entré dans le fonds de la Bibliothèque nationale (BN, aujourd’hui Bibliothèque natio-nale de France, BNF) grâce au dépôt légal, loi qui, en France, remonte au XVI^e siècle, et qui oblige (ou encourage) les éditeurs de toutes sortes

d’imprimés à déposer un ou plusieurs exemplaires de leurs productions. Ainsi vise-t-elle la constitution d’un fonds patrimonial exhaustif de toutes les formes d’imprimés, non seulement la bibliographie nationale, mais également les gravures, les affiches, les cartes (géographiques, postales et à jouer), mais aussi les vinyles, les pellicules de films et – en droit – les photographies, puis, récemment, les CD et les DVD, etc., selon l’évolution des technologies. Pour réaliser le dépôt légal des émissions de radio et de télévision, a été créé en 1974 l’Institut national de l’audiovisuel (INA).

Ancienne, c’est une loi chargée de sens multiples, qui n’échappe pas à certaines ambiguïtés. Intelligente dans sa compréhension des enjeux culturels de l’invention de Gutenberg et de ses suites, elle a été également utilisée, au cours de l’histoire, comme un instrument de censure. Abyssal dans le projet de recueillir un patrimoine imprimé complet, elle connaît des dérives (enregistrement de l’intégralité des émissions de télévision pour de banales raisons de droits d’auteur). Généreuse dans le privilège donné à la culture du multiple (les œuvres uniques n’entrent pas dans ce patrimoine culturel à caractère démocratique), elle porte aussi en elle quelque chose de normatif : en ce qui concerne les productions courantes, seuls entrent dans ce fonds les tirages photographiques numérotés, c’est-à-dire ceux dont les négatifs ont été volontairement détruits pour que les tirages puissent constituer une valeur sur le marché de l’art.

Sur fond de ces informations, les cachets avec lesquels fut tamponné l’exemplaire de *l’Album* reproduit ici, provenant du fonds des Imprimés de la BNF, permettent d’interpréter le statut de cette brochure, du moins le statut qu’elle a eu aux yeux des conservateurs de la BN de l’époque. Dans les coins supérieurs de la page 3 en figurent deux, le rouge est celui de la Bibliothèque nationale de la République française (R.F.), et le bleu, celui du dépôt légal: la brochure est entrée au département des Imprimés de la BN sous le numéro 4891. Créé en 1720, ce département récolte, conserve et communique essentiellement les livres imprimés, mais aussi les livres rares, les périodiques antérieurs à 1960, ainsi que certaines collections spécifiques, notamment de géographie et de musique. Le cachet du département des Imprimés valide donc administrativement le

statut de *l’Album* d’Allais comme livre imprimé. Mais les pages 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, et elles seules, portent un autre cachet, ovale et à l’encre rouge: « Biblioth. Nationale », estampillant la surface des sept monochromes. Aussi surprenant que cela puisse paraître, cette pratique de tamponner ainsi les estampes et autres gravures entrant dans le fonds du département des Estampes et de la Photographie est une pratique toujours en cours à la BNF. Il est à remarquer que la *Marche funèbre* n’a pas eu droit à ce tampon. Autrement dit, les cachets en question octroient le statut d’œuvres graphiques aux monochromes d’Alphonse Allais, mais ne considèrent pas la partition comme œuvre d’art, plutôt comme un simple document imprimé dans le livre.

Ce double estampillage de *l’Album primo-avrilesque* révèle de manière brutale, car administrative, les enjeux qu’impliquent les formes de l’art qui utilisent comme supports les imprimés de type industriel ; dans le sommaire, Allais précise que le procédé utilisé pour l’impression fut la taille douce, c’est-à-dire le même qu’on utilisait à l’époque par exemple pour imprimer les billets de banque. On ne connaît pas le tirage de *l’Album*, mais celui-ci ne contient aucune mention suggérant qu’il a été limité, comme on le fait pour les gravures, et son statut est exactement le même que celui d’autres ouvrages de l’auteur dans la collection format de poche « in-18 Jésus ».

Le pas qui n’a pu être franchi par les conservateurs de la BN, faute de compréhension suffisante du champ artistique bouillonnant de l’époque, mais qu’Alphonse Allais et ses compagnons Incohérents semblent avoir fait – ou du moins avoir voulu franchir –, est la reconnaissance du livre en tant que tel, mais aussi d’autres formes d’imprimés faisant appel aux technologies industrielles, comme étant de l’art : indissociablement document imprimé et œuvre. Pour les conservateurs, il s’agissait d’un livre à l’intérieur duquel sept gravures ont été imprimées. Pour nous, c’est un document d’art qui, plus d’un siècle après sa parution, nous surprend encore : divers dispositifs de la culture éditoriale, dont bénéficie – ou qui constituent – le livre, permettent d’articuler les divers éléments d’un projet indivisible de l’art : le discours critique/poétique, les monochromes et la musique silencieuse.

P.S. Le piège du document

Le nom de cette collection éditoriale apparaît à la page 27, en rappelant au lecteur la tradition de l’anticléricalisme des milieux intellectuels français ; même dans un album qui présente des monochromes, on trouve quantité de remarques caustiques, sur l’instruction religieuse, sur la première communion, sur les cardinaux apoplectiques, etc. « In-18 Jésus » comporte deux éléments, tous les deux ironiques. « In-18 » est apparemment une information portant sur le format de la publication. Dans le langage des imprimeurs et des bibliothécaires, in folio, écrit in-2°, c’est la grande feuille de départ, que les imprimeurs appellent feuille d’imposition, pliée une fois, ce qui donne en effet deux feuillets, soit quatre pages. In-4°, in quarto, deux plis, donc quatre feuillets, soit huit pages, in-8°, in octavo, trois plis, huit feuillets, donc seize pages. À cause de l’épaisseur du papier, on utilise rarement plus de trois plis (car le pli « chasse » le contenu de la page vers l’extérieur). On peut, certes, imaginer le format in-16, un cahier obtenu par quatre plis de la feuille d’imposition, et à l’arrivée un cahier qui comporte seize feuillets (32 pages), mais on ne peut matériellement obtenir dans ce système de pliage un cahier de dix-huit feuillets. C’est la première partie de la plaisanterie. L’autre, c’est le format de cette feuille initiale. « Jésus », c’est le nom d’un des formats de papier utilisés en France : « Jésus » comme Jésus, environ 550 x 700 mm (avec des variantes), et avec le monogramme I.H.S. en filigrane ! Plier Jésus de façon illogique et impossible, c’est un accent anticlérical dissimulé dans le nom de la collection éditoriale qui a accueilli *l’Album*, livre imprimé ordinaire, devenu support d’un ouvrage que les spécialistes de l’estampe ont classé parmi les œuvres du patrimoine.

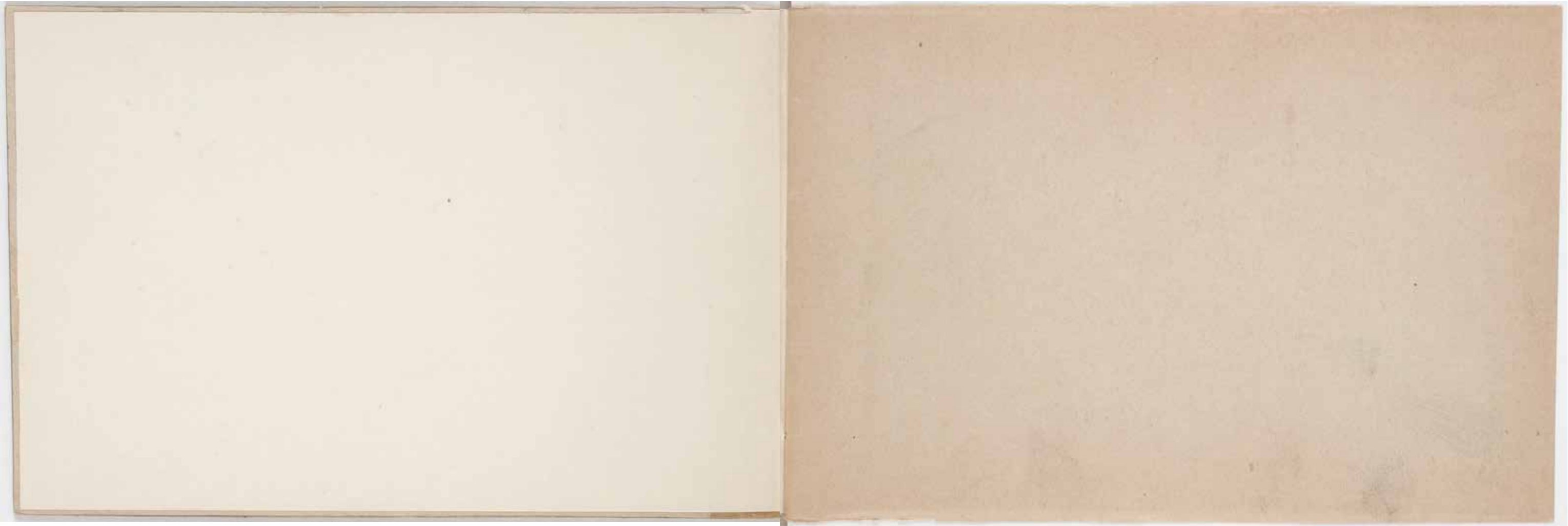
Cette lecture du nom de la collection s’appuie uniquement sur le contenu du document, mais il a été impossible à Corinne Taunay et à moi de confirmer la source historique de la collection « In-18 Jésus ». Taunay a été en mesure d’identifier l’existence de cette collection dès 1855. *L’Histoire de l’édition française. Tome III. Le temps des éditeurs* de Roger Chartier et Henri-Jean Martin (Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, p. 440), confirme un grand succès de librairie d’un ouvrage tiré « dans la collection in-18 de Hetzel à 85.600 exemplaires en dix ans (1866-1876) ». Comment expliquer donc le « in-18 » ? Il

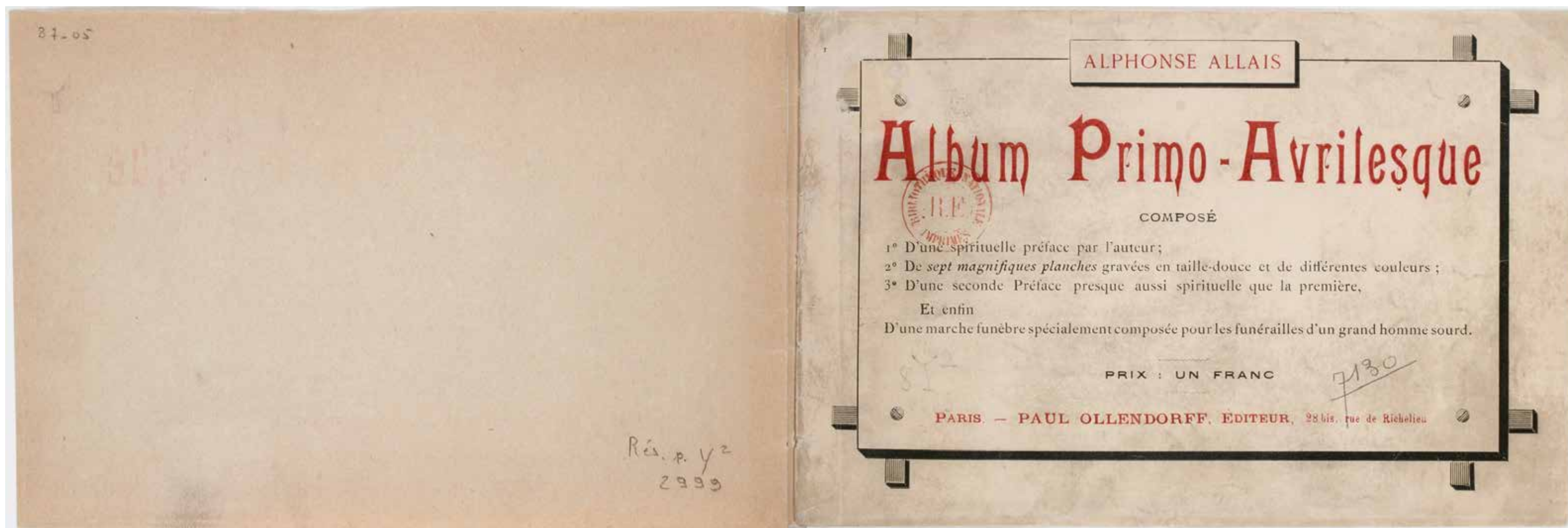
faut croiser la logique de l'imprimerie avec l'histoire de l'édition. Dans l'imprimerie d'aujourd'hui, le nombre de plis définit les formats in-8° et in-16, mais il existe également le in-12 ; c'est le même format que in-8°, mais plié différemment : non pas de pince à pince, mais en changeant les pinces. Autrement dit, c'est un format in-8°, mais le système d'imposition a changé (les pages sont différemment réparties sur la grande feuille). Le in-18 a de nos jours disparu de la mémoire des imprimeurs ; il a dû constituer une variante de l'imposition du format in-16. Même si diverses sources historiques l'appellent « collection in-18 », il désigne sans doute un format de poche qui a rendu possible une édition à la fois populaire et à grande rentabilité, qu'on rencontre sous la même dénomination chez plusieurs éditeurs du XIX^e siècle. Si l'on parvenait à identifier la source première de cette collection de poche, il est peu probable qu'elle confirme la lecture proposée ci-dessus de son nom « In-18 jésus ».



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Prezentowany tutaj faksymilowy przedruk *Albumu Primaaprilisowego* Alphonse'a Allais opiera się na pliku .pdf dostępnym na stronie <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86263801.image>. Prawa do tej publikacji należą do domeny publicznej, a la Bibliothèque nationale de France bezinteresownie upoważnia do niekomercyjnego posługiwania się plikami.





ALPHONSE ALLAIS

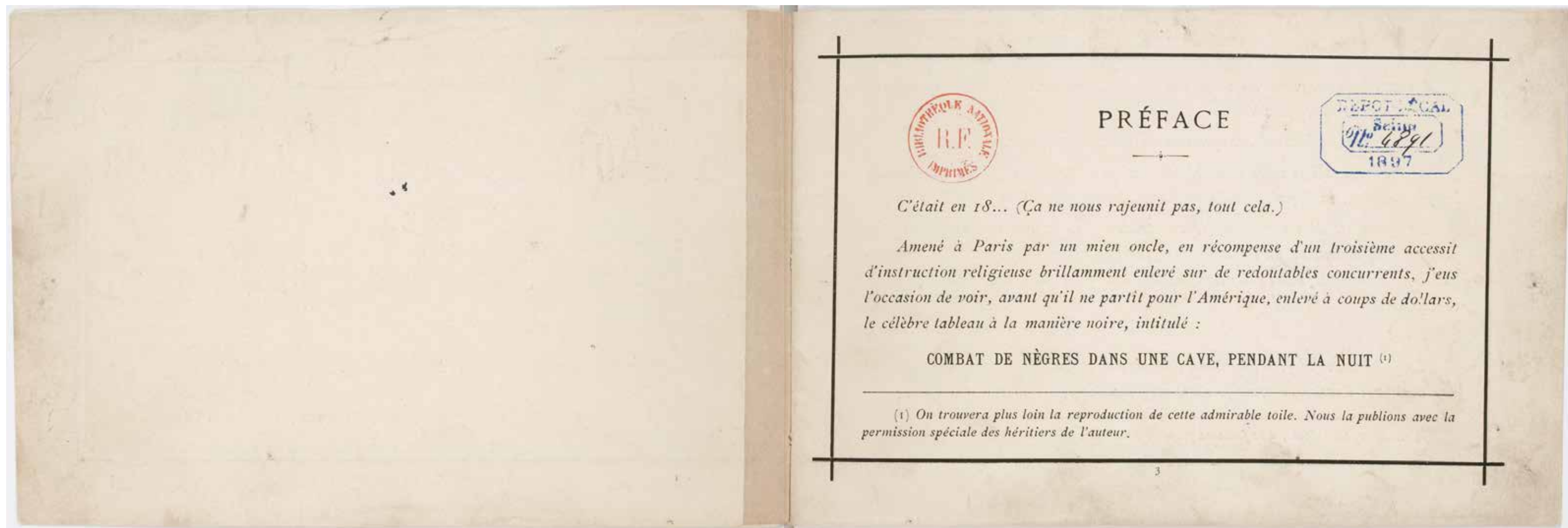
Album Primaaprilisowy

NA KTÓRY SKŁADAJĄ SIĘ

1. Uduchowiona przedmowa autora ;
 2. *Siedem cudownych plansz* wydrukowanych w technice stalorytowej ;
 3. Druga Przedmowa, prawie tak uduchowiona jak pierwsza,
- A wreszcie
Marsz żałobny skomponowany specjalnie na pogrzeb wielkiego niesłyszącego człowieka.

CENA : JEDEN FRANK

Paryż. – Wydawca, Paul Ollendorff, ulica Richelieu, 28 bis



PRZEDMOWA

Było to w roku 18... (Nie odmładza nas to wszystko.)

Kiedy wujek mój przywiózł mnie do Paryża (w nagrodę za trzecie miejsce w wychowaniu religijnym, które błyskotliwie wyrwałem moim groźnym konkurentom), miałem okazję zobaczyć – kupiony za dolary – słynny obraz w czarnym stylu zatytułowany:

WALKA MURZYNÓW W PIWNICY W CIEMNĄ NOC ⁽¹⁾

⁽¹⁾ *Nieco dalej znajdzie czytelnik reprodukcję tego wspaniałego płótna. Publikujemy ją za specjalną zgodą spadkobierców autora.*

L'impression que je ressentis à la vue de ce passionnant chef-d'œuvre ne saurait relever d'aucune description.

Ma destinée m'apparut brusquement en lettres de flammes.

— Et moi aussi je serai peintre! m'écriai-je en français (j'ignorais alors la langue italienne, en laquelle d'ailleurs je n'ai, depuis, fait aucun progrès). (1).

Et quand je disais peintre, je m'entendais : je ne voulais pas parler des peintres à la façon dont on les entend le plus généralement, de ridicules artisans qui ont besoin de mille couleurs différentes pour exprimer leurs pénibles conceptions.

Non!

Le peintre en qui je m'idéalisais, c'était celui génial à qui suffit pour une toile une couleur : l'artiste, oserais-je dire, monochroïdal.

(1) Allusion, sans doute, à la fameuse parole : Anch'io son pittore.

4

Après vingt ans de travail opiniâtre, d'insondables déboires et de lutttes acharnées, je pus enfin exposer une première œuvre :

PREMIÈRE COMMUNION DE JEUNES FILLES CHLOROTIQUES
PAR UN TEMPS DE NEIGE

Une seule Exposition m'avait offert son hospitalité, celle des Arts incohérents, organisée par un nommé Jules Lévy, à qui, pour cet acte de belle indépendance artistique et ce parfait détachement de toute coterie, j'ai voué une reconnaissance quasi durable.

Si j'ajoutais un mot à ces dires, ce serait un mot de trop.

Mon ŒUVRE parlera pour moi!

ALPHONSE ALLAIS.

5

Wrażenia, jakiego doznałem na widok tego pasjonującego arcydzieła, nie da się w żaden sposób opisać.

Mój los ukazał mi się wówczas w postaci gorejących liter.

— Ja także będę malarzem! — wykrzyknąłem po francusku (nie znałem wówczas języka włoskiego, w którym od tamtego czasu nie dokonałem żadnych postępów). (1).

A kiedy mówiłem malarz, wiedziałem, o co mi chodzi: nie mówiłem o malarzach w sposób, w jaki się ich zazwyczaj postrzega : groteskowych rzemieślników, którzy potrzebują tysiąca różnych kolorów, aby przedstawić swoje smutne koncepcje.

Nie!

Genialny malarz to taki, któremu wystarczy jeden kolor na jedno płótno, śmiem powiedzieć : artysta monochroidalny.

(1) Z pewnością aluzja do słynnego : Anch'io son pittore.

Po dwudziestu latach zawziętej pracy, dotkliwych porażek i zaciętej walki, mogłem wreszcie wystawić moje pierwsze dzieło :

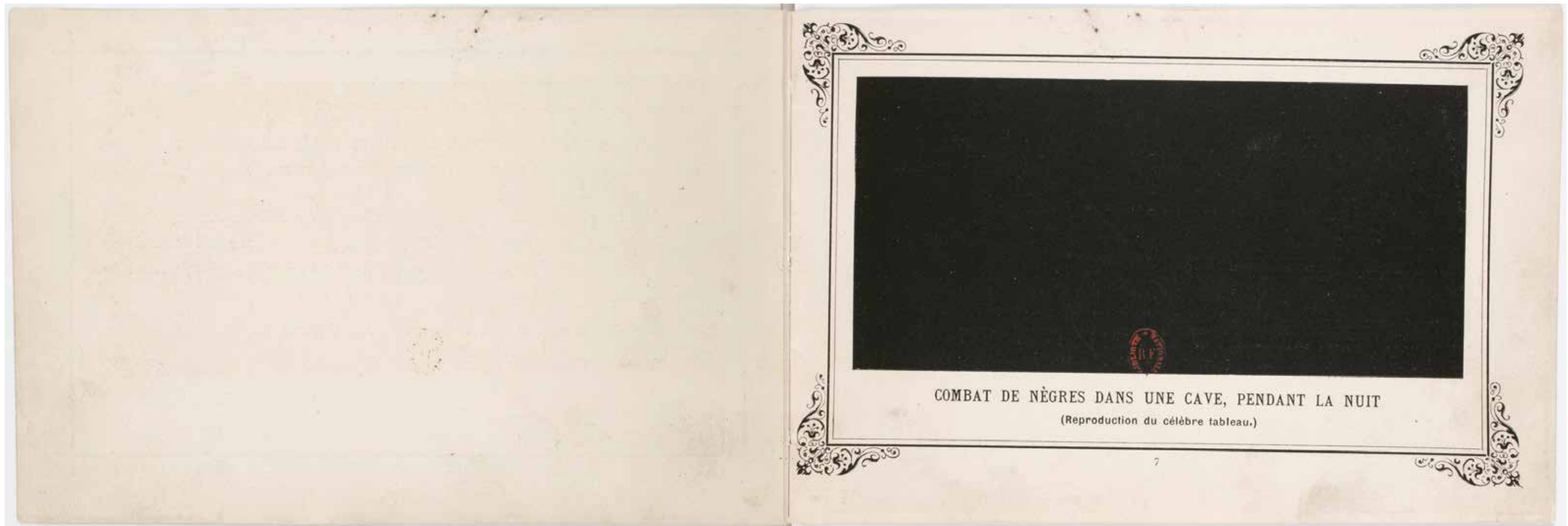
PIERWSZA KOMUNIA BLEDNICZYCH DZIEWCZYNEK
W ŚNIEŻNĄ POGODĘ

Jedna tylko Wystawa ofiarowała mi swą gościnność, a mianowicie Sztuki Niezborne, zorganizowana przez Jules'a Lévy, dla którego za ten piękny akt artystycznej niezależności oraz ze jego niezawisłość wobec wszelkich koterii żywię niemal dozgonną wdzięczność.

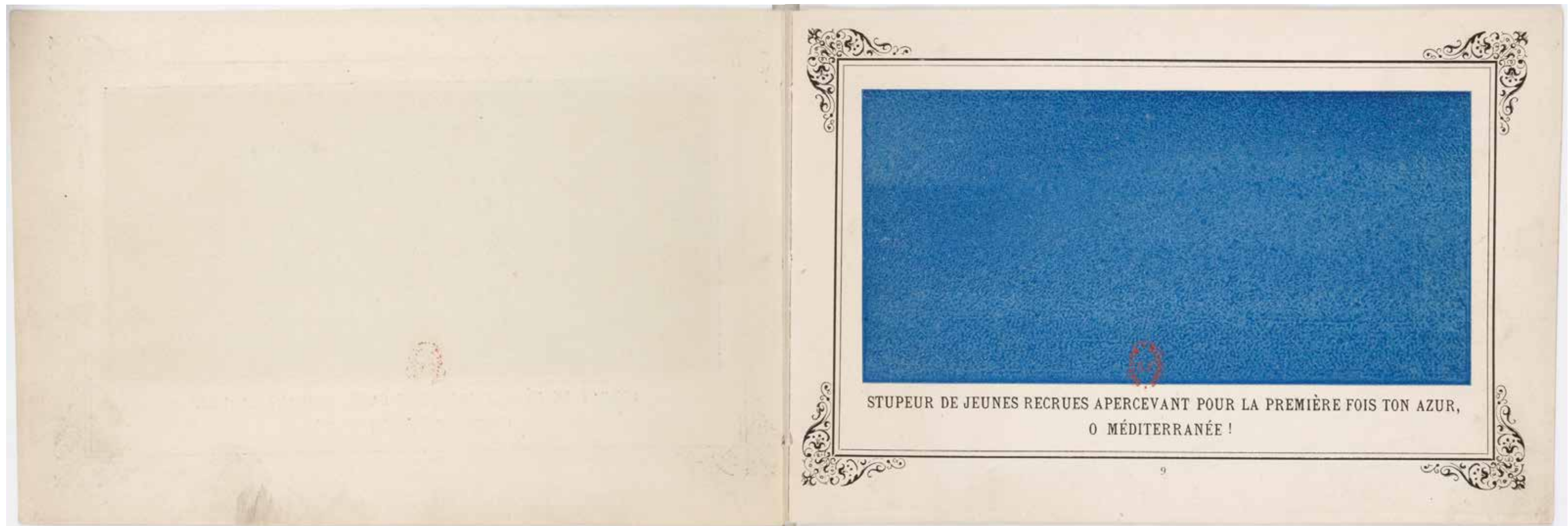
Jeśli miałbym dorzucić jeszcze jedno słowo, byłoby to o jedno słowo za dużo.

Moje DZIEŁO będzie mówiło za mnie!

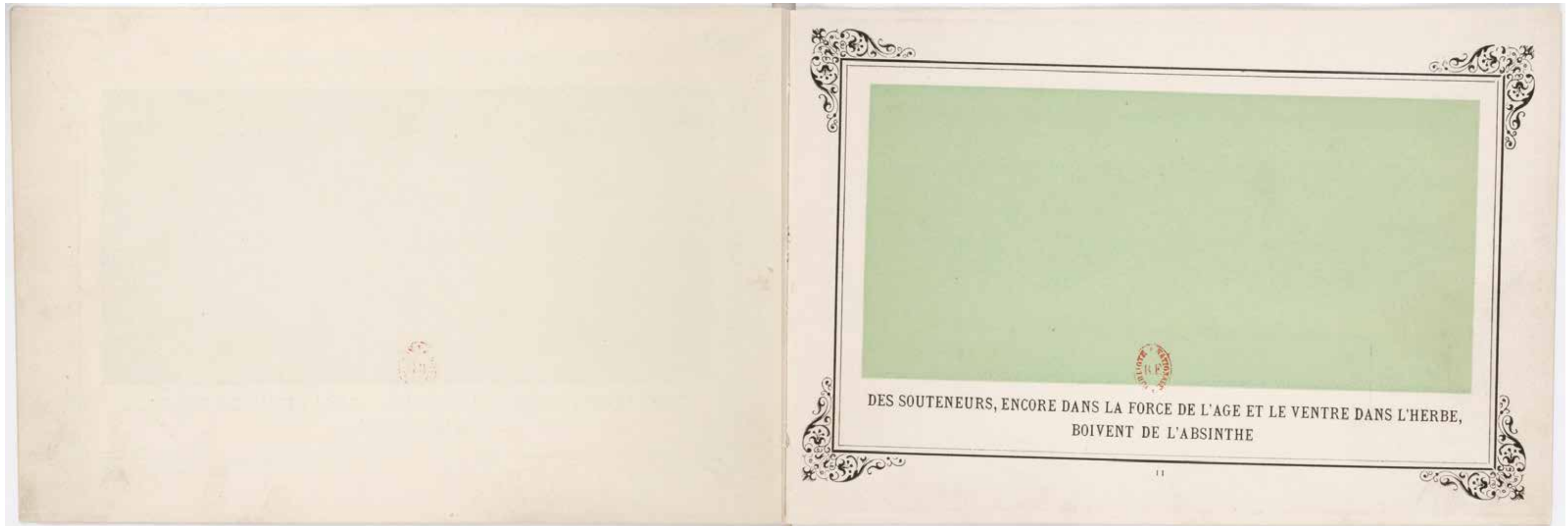
ALPHONSE ALLAIS.



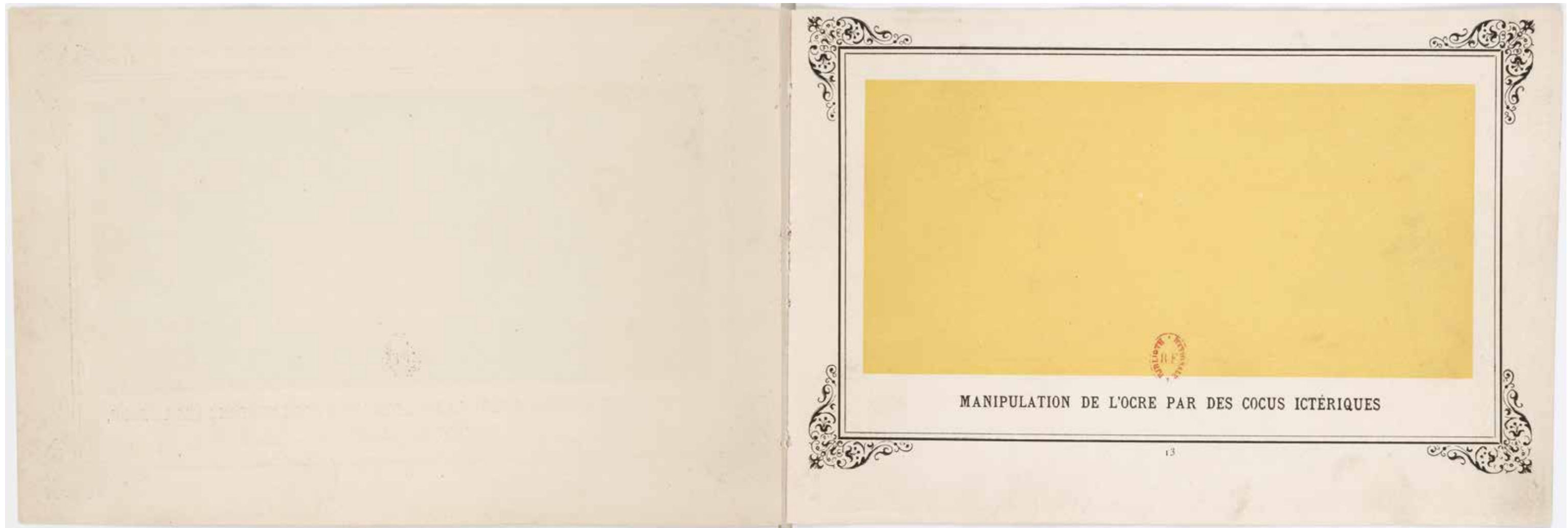
WALKA MURZYNÓW W PIWNICY W CIEMNĄ NOC
(Reprodukcja słynnego obrazu.)



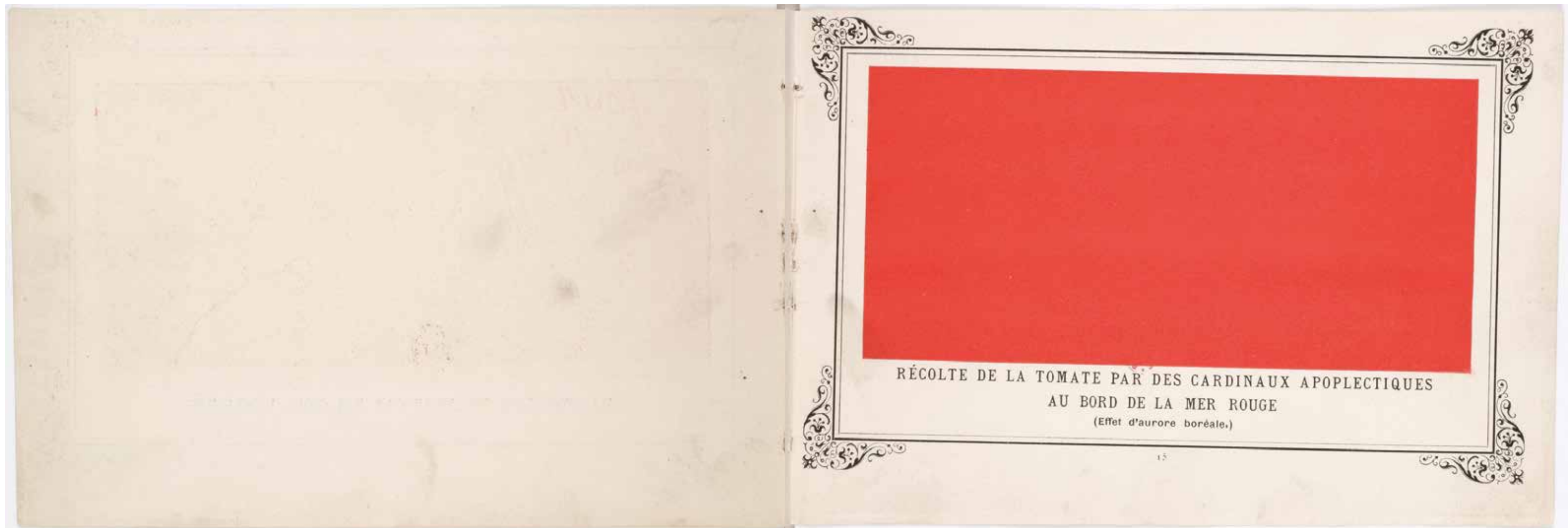
ZDUMIENIE MŁODYCH REKRUTÓW ODKRYWAJĄCYCH PO RAZ PIERWSZY TWÓJ LAZUR,
O NASZE MORZE ŚRÓDZIEMNE!



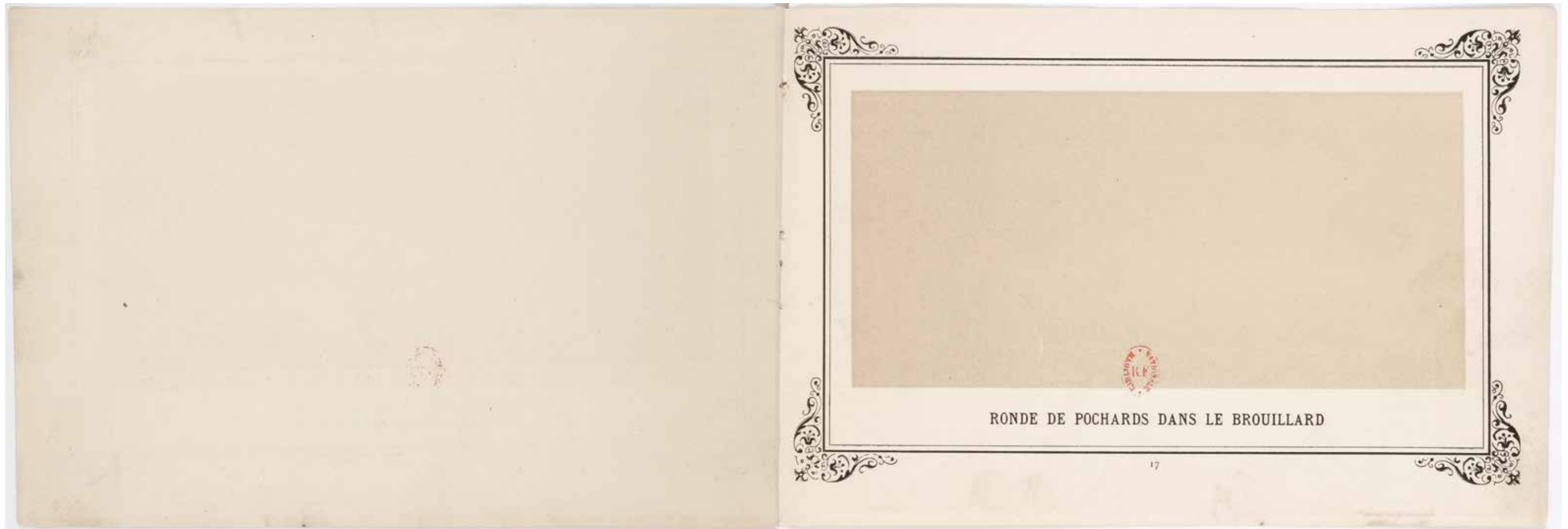
STRĘCZYCIELE, JESZCZE W SILE WIEKU, ALE Z BRZUCHAMI W TRAWIE,
POPIJAJĄ ABSYNT



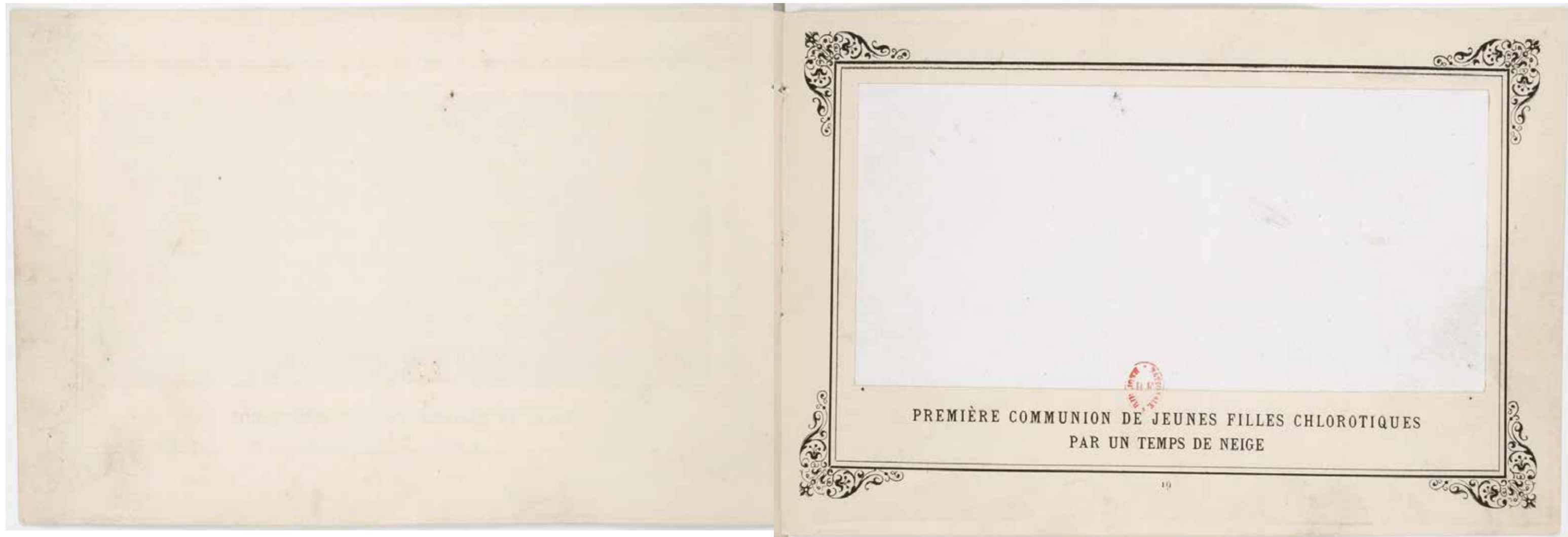
ŻÓŁTACZKOWI ROGACZE MIESZAJĄ OCHRĘ



ZBIÓR POMIDORÓW PRZEZ APOPLEKTYCZNYCH KARDYNAŁÓW
NAD BRZEGAMI MORZA CZERWONEGO
(Efekt zorzy polarnej.)



OBCHÓD PIJACZYN WE MGLE



PIERWSZA KOMUNIA BLEDNICZYCH DZIEWCZYNEK
W ŚNIEŻNĄ POGODĘ

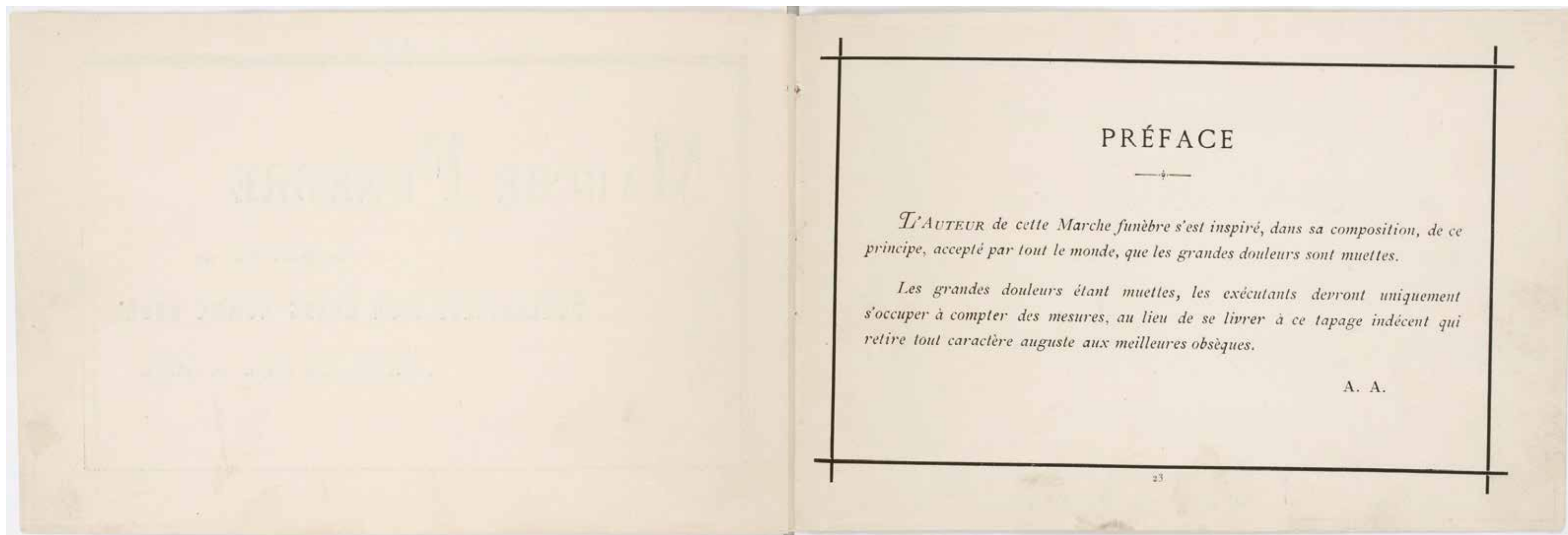


MARSZ ŻAŁOBNY

Skomponowany

NA POGRZEB WIELKIEGO NIESŁYSZĄCEGO CZŁOWIEKA

Poprzedzony Przedmową Autora



PRZEDMOWA

Podczas komponowania Marsza żałobnego autor inspirował się powszechnym przekonaniem, że wielkie cierpienia są nieme.

Skoro wielkie cierpienia są nieme, wykonawcy ograniczą się do odliczania metryk, w miejsce tego nieprzyzwoitego łomotu, który pozbawia najlepsze pogrzeby wszelkiego dostojęstwa.

A. A.



MARSZ ŻAŁOBNY

SKOMPONOWANY

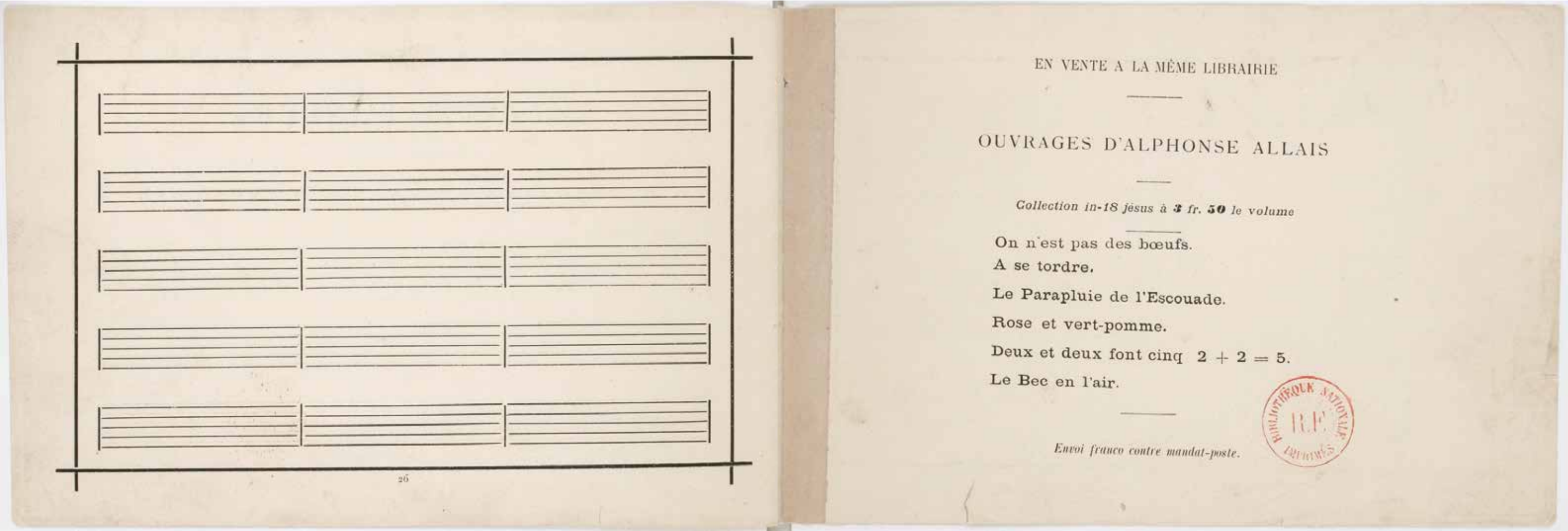
NA POGRZEB WIELKIEGO NIESŁYSZĄCEGO CZŁOWIEKA

Lento rigolando.*

T.S.V.P.**

* Inwencja poetycka : powoli, żartując.

** 'Tournez S'il Vous Plaît : proszę przewrócić kartkę.



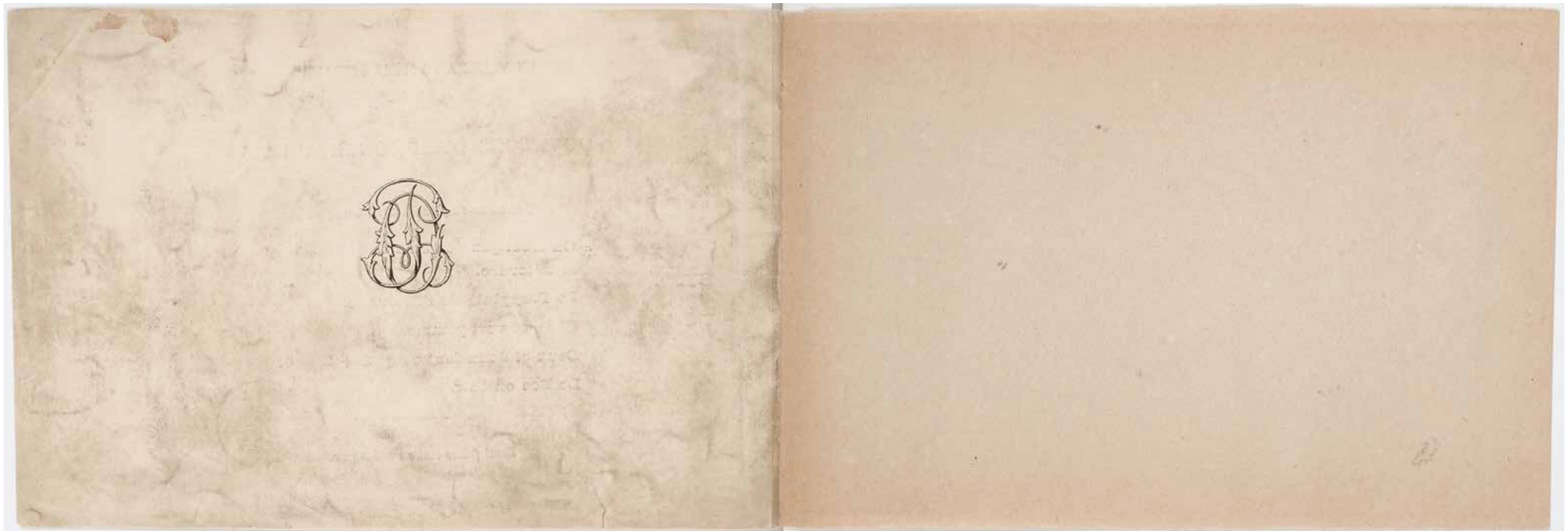
W SPRZEDAŻY W WASZEJ KSIĘGARNI

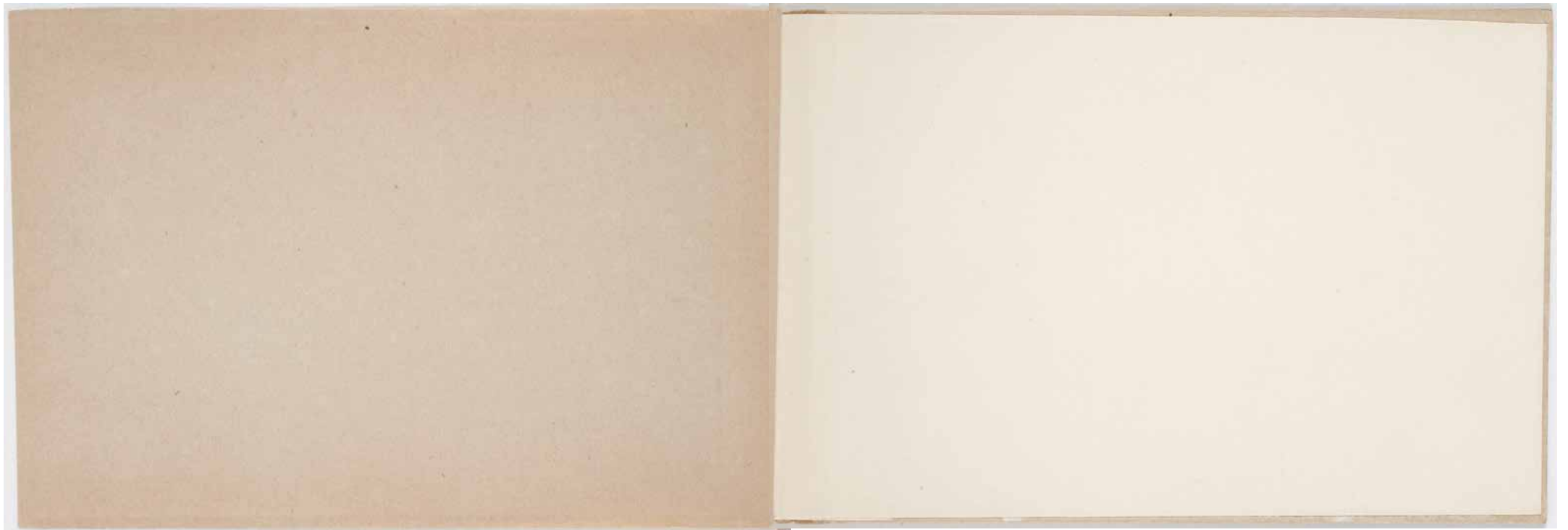
DZIEŁA ALPHONSE'A ALLAIS

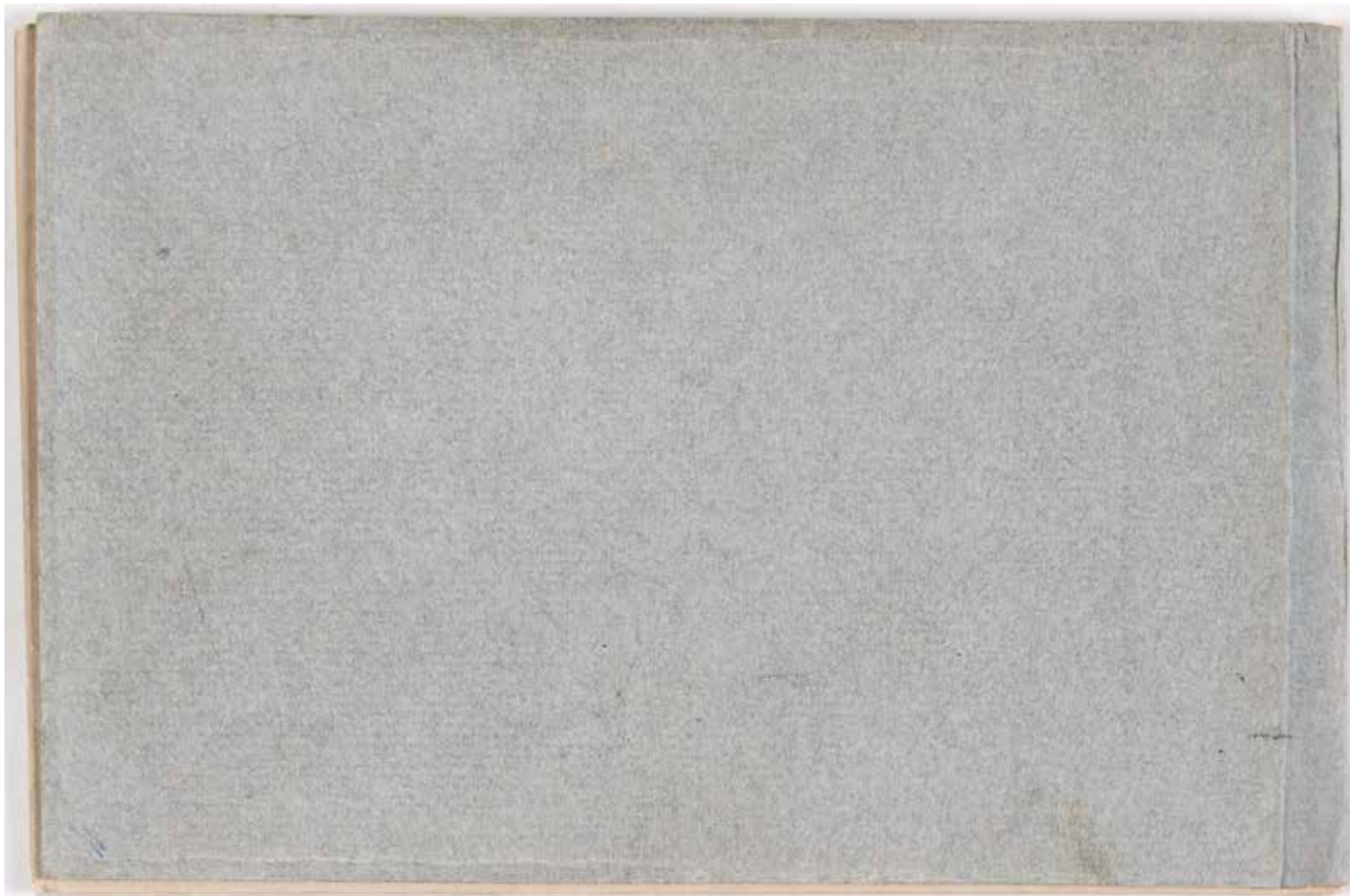
Seria in-18 jezus po 3 franki 50 za tomik

Nie jesteśmy wołami.
Aż do skręcenia.
Parasolka peletonu.
Róża i jabłeczna zieleń.
Dwa i dwa to pięć $2 + 2 = 5$.
Z pustym dziobem.

Wysyłka wolna od opłaty jeśli zamówieniu towarzyszą znaczki.







Corinne TAUNAY

SANS DOCUMENTS, PAS D'INCOHÉRENTS

DOCUMENT

(*man* — lat. *documentum* ; de *docere*, enseigner) n. m. Ce qui sert à instruire ; enseignement. (Vieux.) || Renseignement écrit, servant de preuve ou de titre : DOCUMENTS historiques. Les DOCUMENTS sont muets pour qui ne sait pas les animer. (Renan.)

— Fig. Objet quelconque servant de preuve, de témoignage. || *Document humain*, Renseignements pris sur le vif : *Les frères de Goncourt firent la chasse au DOCUMENT HUMAIN et employèrent les premiers cette expression.*

Nouveau Larousse illustré (fin XIX^e- début XX^e)

Déconditionner les arts plastiques des normes académiques, les libérer de l'enseignement des Beaux-Arts, attaché à tout un corpus de manuels de dessin, telle fut la démarche artistique des Arts Incohérents¹. Ainsi les œuvres de ce collectif préfigurèrent les formes les plus avant-gardistes de l'art et de mouvements artistiques du XX^e siècle : ready-made, ready-made aidé, collage, assemblage, monochrome, installation, art brut, eat art, Arte povera, performance, pop art, etc.

Artistes d'un nouveau genre, les Incohérents proclamèrent leur indépendance en interrogeant leurs propres médiums. Parmi toutes les œuvres humoristiques, outre celles qui faisaient appel à l'équipement traditionnel de l'artiste, figuraient surtout les plus subversives par leur appel au réel, par le détournement des éléments traditionnels des beaux-arts au moyen d'objets ou de matériaux véritables que nous nommerons « documents du réel », à une époque où l'art était borné à la représentation du réel. Ces « documents du réel » étaient l'œuvre elle-même ou la complétaient. En voici quelques exemples. Une feuille de bristol blanc fixée au mur : *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* de l'auteur humoriste

Corinne TAUNAY

SZTUKI NIEZBORNE I PRAKTYKA DOKUMENTU (1882–1893)

tłum. Leszek BROGOWSKI

DOKUMENT

(z łac. *documentum*; od *docere* – nauczać) rz.m. To, co służy oświacie i nauczaniu. (Przestarz.) || Informacja pisemna, będąca dowodem lub tytułem: DOKUMENTY historyczne. DOKUMENTY milczą wobec tych, którzy nie potrafią ich ożywić. (Renan)

– Przen. Jakikolwiek przedmiot będący dowodem, świadectwem. || *Dokument ludzki*, Informacja zebrana na miejscu: *Bracia Goncourt polowali na DOKUMENTY LUDZKIE i jako pierwsi posłużyli się tym wyrażeniem.*

Nouveau Larousse illustré (koniec XIX, pocz. XX wieku)

Uwolnić sztuki plastyczne od norm akademickich i od programów nauczania sztuk pięknych, do których należał cały zestaw podręczników do nauki rysunku – taki był program Sztuk Niezbornych.¹ Dzieła zrealizowane przez artystów należących do tej grupy zapowiadają najbardziej awangardowe formy sztuki i ruchów artystycznych wieku XX: ready made, ready made wspomagany, kolaż, assemblage, monochromy, instalacje, art brut, eat art, arte povera, performance art, pop art itp.

Artyści nowego pokroju, Niezborni, proklamowali swą niezależność, podając w wątpliwość media, którymi się posługiwali. Wśród całości dzieł humorystycznych, pominąwszy te, które odwoływały się do tradycyjnego bagażu artysty, na szczególną uwagę zasługują dzieła najbardziej wywrotowe, odnoszące się do rzeczywistości i sprzeniewierzające się tradycyjnym elementom sztuk pięknych poprzez posługiwanie się rzeczywistymi przedmiotami i materiałami, które nazywać tu będziemy „dokumentami rzeczywistości,” gdy tymczasem sztuka posługiwała się wówczas jedynie jej przedstawieniami. Te „dokumenty rzeczywistości” same stawały się dziełami lub uzupełniały dzieła. Oto kilka przykładów. Przypięta do ściany kartka białego brystolu z podpisem



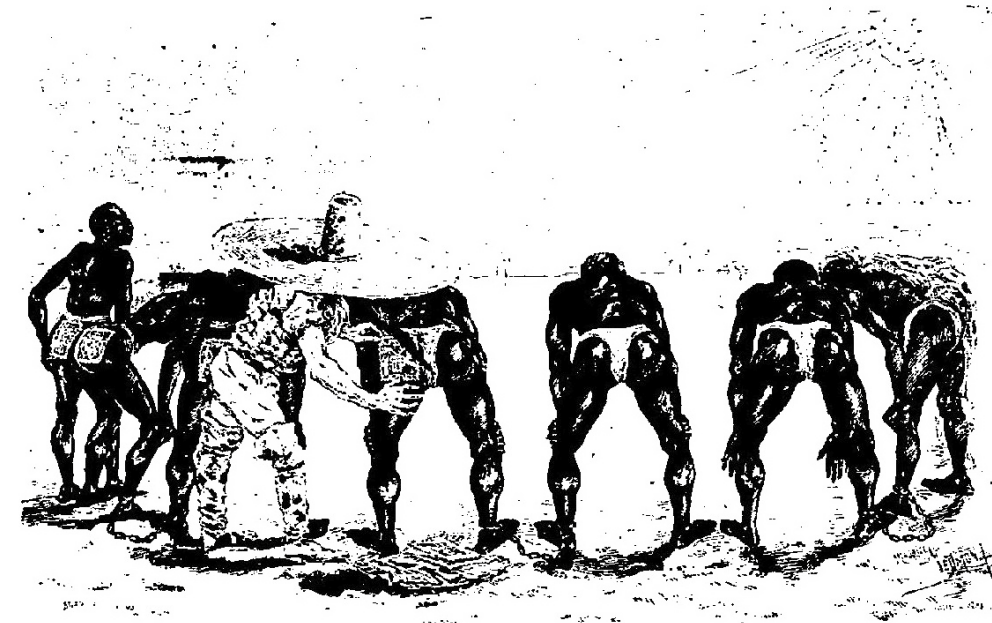
0

Alphonse Allais (1854-1905). Un tas de pavés d'où émergent des pelles et des pioches : *Paris de nos jours*, dédié à Alphand², urbaniste de Paris, par le duo Paul Bilhaud (1854-1933), monologueur, et Eugène Lévy-Dorville (1857-1935), peintre animalier. Un véritable morceau de fromage de gruyère sculpté par le dessinateur Henri Gray (1858-1924) : *Les Pieds (Sculpture sur fromage)*, dont la mauvaise odeur éloignait le visiteur. Les jeux de mots et les calembours étaient transcrits plastiquement comme *L'Affranchissement des esclaves* de l'affichiste Maurice Neumont (1868-1930) : de vrais timbres collés sur un tableau représentant un planteur et ses captifs affranchis. Ou encore d'un certain Van Drin une *Vénus de mille eaux*, probablement une copie en plâtre de l'antique déesse de Milo recouverte de véritables étiquettes de bouteilles d'eaux minérales. Dans le titre des œuvres le mot « dessin » devenait par homophonie *des saints* religieux, *des seins* de femme.

Au long de sept expositions à Paris, de 1882 à 1893³, plus de 600 artistes – dont la moitié d'entre eux se cachaient derrière des pseudonymes⁴ – furent les créateurs de plus d'un millier d'œuvres. En dépit de leur ampleur, excepté la douzaine d'œuvres originales resurgie depuis les années 1990⁵, les Arts Incohérents n'existent aujourd'hui que par la mémoire des archives. Hormis leur qualité de curiosités pour les collectionneurs, de nombreux documents imprimés, journaux, catalogues d'exposition, cartes d'entrée, affiches, etc., servent de pièces d'identité aux œuvres Incohérentes, la grande majorité des originaux ayant à jamais disparue ; ils servent aussi de témoins à l'histoire des Incohérents. Ces « documents historiques », que l'on continue toujours à découvrir, revêtent une importance majeure au regard de l'histoire de l'art et des avant-gardes, surtout Dada.

DOCUMENTS HISTORIQUES

Par « documents historiques » nous désignons donc les documents imprimés qui ont plus d'un siècle et qui constituent les sources originales de la connaissance de la société artistique des Arts Incohérents : les journaux, les « documents d'art » (catalogues d'exposition, cartes d'entrée, affiches, règlements des expositions, etc.). Nous y rattachons des « documents historiques périphériques », hors Incohérence, liés à l'art officiel, tels que des traités de dessin. Nous connaissons la nature des œuvres Incohérentes grâce essentiellement aux descriptions des journaux de l'époque et aux reproductions au trait des catalogues d'exposition des Arts Incohérents. Il en va ainsi pour environ un tiers de l'ensemble des productions du collectif, les autres œuvres n'étant connues que par leurs titres. Un seul document connu, *Le Courrier français* du 12 mars 1885, révèle le concept qui présida à cet ensemble.



1

Pierwsza komunia bledniczych dziewczynek w śnieżną pogodę to praca humorysty i poety Alphonse'a Allais (1854–1905). Usypisko brukowców, z którego wystają łopaty i kilofy, zatytułowane *Dzisiejszy Paryż* i dedykowane Alphandowi,² paryskiemu urbanście, wystawione zostało przez grupę założoną przez monologistę Paula Bilhauda (1854–1933) i malarza zwierząt Eugène'a Lévy-Dorvilla (1857–1935). Prawdziwy kawałek sera gruyère, wyrzeźbiony przez rysownika Henri Graya (1858–1924), to dzieło *Stopy (Rzeźba z sera)*, którego smród odpychał widzów. Gry słowne i kalambury miały swoją transkrypcję plastyczną, jak w przypadku *Uwolnienia niewolników*³ autorstwa plakacisty Maurice'a Neumonta (1868–1930), w której to pracy prawdziwe znaczki pocztowe naklejone zostały na obraz przedstawiający właściciela plantacji i jego uwolnionych niewolników; albo jak w przypadku *Vénus de mille eaux*⁴ niejakiego Van Drina, gdzie gipsowa kopia starożytnej bogini miłości oklejona została prawdopodobnie prawdziwymi etykietkami wody mineralnej. W tytułach dzieł słowo *dessin*, „rysunek,” mogło stać się przez homonimie *des saints* lub *des seins*.⁵

W serii siedmiu paryskich wystaw, między rokiem 1882 i 1893,⁶ ponad sześciuset artystów – spośród których połowa skrywała się pod pseudonimami⁷ – stworzyło ponad tysiąc dzieł. Pomimo liczebności grupy Sztuki Niezborne istnieją dziś jedynie dzięki pamięci archiwów, jeśli nie liczyć tuzina dzieł oryginalnych, które odnaleziono w latach dziewięćdziesiątych XX wieku.⁸ Pomijając ich kuriozalną wartość dla kolekcjonerów, liczne źródła drukowane – dzienniki, katalogi wystaw, karty wstępu, plakaty itp. – stały się dokumentami tożsamości dzieł Niezbornych (ponieważ większość oryginałów zaginęła), czyniąc z tych dokumentów prawdziwych świadków historii Niezbornych. Te „dokumenty historyczne,” które ciągle są wzbogacane przez nowe odkrycia, mają decydujące znaczenie dla historii sztuki, a szczególnie dla historii awangard i dadaizmu.

DOKUMENTY HISTORYCZNE

Będziemy zatem nazywać „dokumentami historycznymi” druki liczące sobie ponad wiek i stanowiące oryginalne źródła wiedzy na temat Towarzystwa Artystycznego Sztuk Niezbornych: dzienniki prasowe i dokumenty sztuki (katalogi, zaproszenia, afisze, regulaminy wystaw itp.). Dorzucimy do nich „dokumenty historyczne peryferyjne,” spoza pola Niezborności, związane ze sztuką oficjalną, na przykład traktaty na temat rysunku. Prace Niezbornych znane są dziś głównie dzięki opisom w dziennikach z tamtych czasów i reprodukcjom w katalogach wystaw. Dotyczy to mniej więcej jednej trzeciej artystycznej produkcji grupy, resztę znamy jedynie z tytułów.



2

Tout avait commencé en 1882. Le jeune écrivain Jules Lévy (1857-1935) avait fondé la société artistique parodique des Arts Incohérents avec ses amis Fumistes, littérateurs, dessinateurs, peintres, sculpteurs, musiciens, acteurs, etc., venus des deux pôles intellectuels de la capitale, notamment les ex-Hydropathes⁶ fixés au Quartier latin et les Chatnoiristes à Montmartre.

La première exposition se tint le 2 août. Improvisée dans une kermesse, elle fut un banc d'essai. Seule la presse l'atteste et permet de fixer le jour de la naissance des Arts Incohérents un 2 août, jour de la promulgation de la loi sur l'outrage aux bonnes mœurs, première restriction à la loi de 1881 sur la liberté de la presse. La deuxième exposition se tint le 1^{er} octobre dans le studio de Jules Lévy. Deux « documents d'art » le confirment, ancrant cette fois l'Incohérence dans l'histoire de l'édition d'art et de la presse satirique de la fin du XIX^e siècle. Une carte d'entrée au vernissage fut dessinée par Henri Boutet (1851-1919), un aquafortiste alors réputé. Un catalogue d'exposition, plus exactement une feuille recto-verso non illustrée, fut édité par *Le Chat noir* de Rodolphe Salis (1852-1897), un ancien étudiant aux Beaux-Arts qui tenait également le cabaret éponyme à son journal. Un brin spéculateur, un certain Jean Dies alla jusqu'à conseiller à ses lecteurs, dans *La Ville de Paris* de ce 1^{er} octobre 1882, de conserver ce « document drolatique », attentif à certains noms, promis – qui sait ? – à la célébrité. Boutet et Salis étaient alors tous deux exposants. Par la suite, en 1883, les Incohérents publièrent un catalogue non illustré, et en 1884, 1886, 1889 et en 1893, un catalogue non illustré et un autre illustré pour chacune de leurs expositions, ainsi que des cartes d'entrée (au vernissage, des exposants, de la presse, etc.), des affiches, des règlements. Inventaires des noms d'artistes et des titres de leurs œuvres, tous les catalogues étaient cependant incomplets. Des descriptions journalistiques peuvent compléter cette nomenclature, par exemple avec un *Bas relief*, un bas collé sur une toile, exposé en 1882, dont l'auteur n'est cependant pas cité. Au fil de leur existence, les Arts Incohérents firent la une des grands quotidiens et des petits journaux, surtout satiriques. Soulignons que dans la presse à grand tirage, des gazettes artistiques très en vue, *Le Journal des arts* ou *L'Europe artiste*, leurs consacrèrent leurs colonnes ; de fait, ces « documents historiques » consignaient les productions Incohérentes dans le champ officiel de l'art.



3

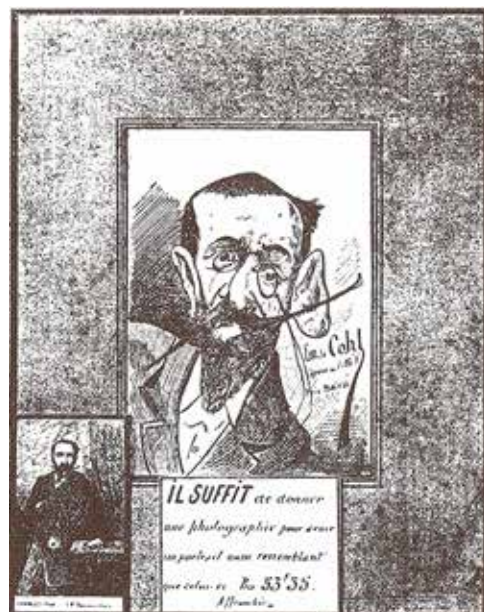
Jeden tylko dokument, *Le Courrier français* (Kurier francuski) z 12 marca 1885, opisuje koncepcję przyświecającą całej tej twórczości.

Wszystko zaczęło się w roku 1882. Młody pisarz Jules Lévy (1857–1935) założył wówczas wraz z grupą przyjaciół: Fumistów,⁹ literatów, rysowników, malarzy, rzeźbiarzy, muzyków, aktorów itp. parodystyczne Towarzystwo Artystyczne Sztuk Niezbornych; jego członkowie wywodzili się z dwóch biegunów intelektualnych stolicy: Hydropatów,¹⁰ niegdyś zainstalowanych w Dzielnicy Łacińskiej, oraz Chatnoirystów¹¹ z Montmartre'u.

Pierwsza wystawa w roku 1882 odbyła się 2 sierpnia i była rodzajem testu w ramach targów. Dysponujemy jedynie wycinkami prasowymi, które potwierdzają tę datę narodzin Sztuk Niezbornych, w dniu opublikowania prawa na temat obrazy moralności, które było pierwszym ograniczeniem prawa o wolności prasy z 1881 roku. Druga wystawa miała miejsce 1 października w mieszkaniu Jules'a Lévy. Potwierdzają to dwa „dokumenty sztuki,” które – tym razem – wpisują Niezbornych w historię wydawnictw artystycznych i prasy satyrycznej końca XIX wieku. Kartę wstępu na wernisaż narysował Henri Boutet (1851–1919), poważany wówczas specjalista akwaforty. Katalog wystawy, a dokładniej dwie zadrukowane strony, bez ilustracji, opublikowany został przez *Le Chat noir* (Czarny kot) Rodolphe'a Salis (1852–1897), niegdysiejszego studenta Akademii Sztuk Pięknych, którego dziennik nosił nazwę prowadzonego przezeń kabaretu. Speculant z przymrużeniem oka, nieznany nam bliżej dziennikarz Jean Dies, posunął się aż tak daleko, że doradzał czytelnikom *La Ville de Paris* (Miasto Paryż) z 1 października 1882, aby zachowali ten „krotochwilny dokument,” ponieważ dostrzegł w nim kilka nazwisk, którym pisana była – kto to wie? – przyszła sława. I Boutet, i Salis uczestniczyli w tej wystawie. Później, w roku 1883, Niezborni wydrukowali katalog bez ilustracji, a w 1884, 1886, 1889 i 1893 – katalog bez ilustracji i katalog ilustrowany do każdej z wystaw, a także karty wstępu (na wernisaż, dla wystawiających, dla prasy itd.) oraz plakaty i regulaminy. Choć te katalogi są inwentarzem nazwisk artystów i tytułów dzieł, wszystkie pozostają niestety niekompletne. Dziennikarskie opisy je uzupełniają, tak jest w przypadku *Płaskorzeźby* (*Bas relief*), pończochy (*bas*) przyklejonej do płótna,¹² wystawionej w 1882 roku, której autor nie jest wszak wzmiankowany. Za czasów swojego istnienia Sztuki Niezborne były na pierwszych stronach najpoczytniejszych



4



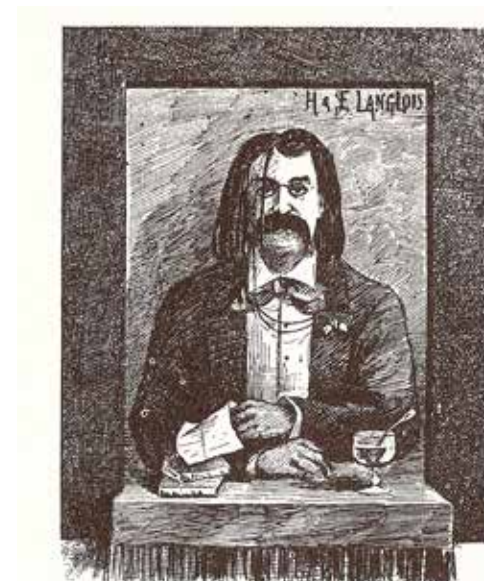
5

Si *Le Chat noir* du 1^{er} octobre 1882 avait servi de catalogue d'exposition aux Incohérents, on peut considérer que *Le Courrier français*⁷ fut la première et la seule revue artistique et littéraire des Arts Incohérents – elle évoque la revue 291 de Dada. En effet, un groupe d'Incohérents réalisa entièrement le numéro du 12 mars 1885, supposément sous l'égide de Jules Lévy (bientôt à la tête de sa propre maison d'édition), paru à l'occasion du premier bal costumé des Incohérents. *Le Petit Parisien* du 10 mars 1885 annonça « une véritable curiosité comme rédaction bizarre, dessins cocasses et composition typographique fantaisiste » qui « sera très recherch[e] ». Il contient plus de soixante dessins, vingt textes et poésies, deux partitions et le « fac-similé des deux cartes d'invitation du bal des Incohérents » dessinées par Henri Gray. Le directeur du *Courrier français*, Jules Roques, ferma très vite ses colonnes à Jules Lévy, ciblant ses origines juives.

Ce document est d'autant plus important que Lévy y prend enfin la parole avec un manifeste de « L'Incohérence – Son origine – Son histoire – Son avenir » où il enregistre le concept qui est à l'origine des Arts Incohérents : « Faire une exposition de *dessins* exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner », les artistes de profession étant contraints de désapprendre à dessiner. En 1885, après quatre expositions, Lévy avait une vue générale des productions Incohérentes, et il ne pouvait que sciemment utiliser le terme « dessin » dans sa déclaration. Féru de jeux de mots, avec une extraordinaire flexibilité, l'écrivain redéfinissait le mot *dessin*, une section des Beaux-Arts devenue sous sa plume celle des Laid-Arts, un nouveau terme générique désignant toutes les œuvres d'humour Incohérentes, y compris celles faisant appel à des « documents du réel ». Ainsi Lévy interrogeait le préjugé du dessin : qu'est-ce que savoir dessiner ? Qui peut en juger ? Qui peut prétendre avoir les compétences du dessinateur ?

Depuis des siècles, le dessin dit classique (dessin de contour, perspective géométrique) était institutionnellement à la base de tous les arts de l'espace (peinture, sculpture, architecture). Remettre en cause le dessin, c'était remettre en cause l'Institution ! – la légitimité de l'Académie, la recevabilité de son enseignement qui va de pair avec tout un corpus de documents (traités, manuels) pour apprendre à dessiner, et qui étaient notamment destinés aux étudiants des Beaux-Arts que, les recrutant dans ses rangs, Lévy débauchait ! À ce titre, il est précieux de signaler que, en vieux français, le mot « document », issu du verbe latin « *docerere* », « enseigner », est synonyme de « enseignement ».

Au long du xix^e siècle, l'Académie des beaux-arts avait (ré)alimenté la querelle de la primauté du dessin sur la couleur, symbolisée par Ingres contre Delacroix, certes grand coloriste mais qui n'aurait pas su



6



7

dzienników, ale także prasy popularnej, a zwłaszcza satyrycznej. Podkreślić należy, że wielkonakładowe gazety, a także modna prasa artystyczna – *Le Journal des arts* (Dziennik sztuk) czy *L'Europe artiste* (Europa artystyczna) – poświęcały im sporo uwagi; te „dokumenty sztuki” wprowadzały *de facto* twórczość Niezbornych na grunt sztuki oficjalnej.

O ile *Le Chat noir* z 1 października 1882 roku posłużył Niezbornym za katalog wystawy, o tyle *Le Courrier français* może być traktowany jako pierwsze i jedyne pismo artystyczno-literackie Niezbornych.¹³ Przypominało ono późniejsze pismo dadaistów 291. Grupa Niezbornych zrealizowała na przykład w całości numer z 12 marca 1885 roku, prawdopodobnie pod egidą Jules'a Lévy (który niebawem założyć miał własne wydawnictwo); numer ten ukazał się z okazji balu kostiumowego Niezbornych. *Le Petit Parisien* (Mały paryżanin) z 10 marca 1885 zapowiadał „prawdziwe kuriozum zarówno pod względem redakcyjnym, jak i z powodu zabawnych rysunków i fantazyjnej typografii,” które – jak pisał – „będzie w przyszłości bardzo poszukiwane.” Ów numer zawiera ponad sześćdziesiąt rysunków, dwadzieścia tekstów i wierszy, dwie partytury oraz „faksymile dwóch kart wejściowych na bal Niezbornych,” narysowanych przez Henri Graya. Dyrektor *Le Courrier français* Jules Roques wykluczył wszak niebawem z łamów pisma Jules'a Lévy ze względu na jego żydowskie pochodzenie.

Dokument ten jest tym istotniejszy, że Jules Lévy wreszcie wypowiada się, publikując manifest „Niezborność – jej źródła – jej historia – jej przyszłość,” w którym wyklada regułę, która znalazła się u podstaw Sztuk Niezbornych: „Zrobić wystawę rysunków wykonanych przez ludzi, którzy nie umieją rysować”; zawodowi artyści zmuszeni byli „oduczyć się” rysunku. W roku 1885, po zorganizowaniu czterech wystaw Niezbornych, Lévy miał całociowe spojrzenie na ich twórczość i świadomie posługiwał się w swojej wypowiedzi terminem „rysunek”. Mistrz gier słownych, pisarz o nadzwyczajnej wynalazczości, definiował słowo „rysunek” (Wydział Sztuk Pięknych jako Wydział Sztuk Szpetnych, *Laid-arts*¹⁴) – homonim zarazem *les arts* („sztuki”), *lézard* („jaszczurka,” ale także „pęknięcie”) i *lèse-art* („zdrada sztuki”), słowo, które stało się nowym ogólnym pojęciem humorystycznych dzieł Niezbornych, łącznie z tymi, które odwoływały się do „dokumentów rzeczywistości.” Lévy poddawał w ten sposób krytyce przesady związane z rysunkiem: co to znaczy „umieć rysować”? Kto ma prawo nazywać się rysownikiem i ze względu na jakiego typu kompetencje?

Od wieków rysunek zwany klasycznym (rysunek konturowy, rysunek perspektywiczny itp.) traktowany był jako instytucjonalna podstawa wszystkich sztuk przestrzennych: malarstwa, rzeźby, architektury itd. Kwestionować rysunek to kwestionować instytucję! – prawomocność Akademii i jej nauczania, które idzie w parze ze zbiorem dokumentów (traktatów, podręczników itp.) służących nauce rysowania i przeznaczonych dla stu-

dessiner. D’un point de vue contemporain, l’Académie et les critiques, qui n’avaient pas davantage compris la démarche artistique des impressionnistes, leur reprochaient viscéralement de ne pas savoir dessiner. Lévy et les Incohérents prirent au pied de la lettre les mécontents jusqu’à opérer une rupture radicale avec le dessin dit classique. D’un trait d’esprit, son concept – « Faire une exposition de *dessins* exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner » – anéantissait le bon goût et l’idéal bourgeois institutionnalisé. Savoir dessiner n’était ainsi plus de mise. Ne pas savoir dessiner poussait à être inventif et à l’avant-garde.

Jules Lévy avait également signé un « règlement de l’exposition des Arts Incohérents » en 1883 et en 1886, deux « documents d’art » primordiaux car Lévy y qualifie d’œuvres d’art même les objets à caractère industriel alors exclus par le règlement officiel du Salon des artistes français. Le mot « dessin » n’y est pas un terme générique attribué à toutes les œuvres Incohérentes comme dans son manifeste de 1885, mais un terme conventionnel qualifiant une section des Beaux-Arts à l’égal de la peinture ou de la sculpture, à ceci près qu’il intègre l’incompétence voulue des Incohérents dans l’art du dessin. Les dessins Incohérents auraient été refusés par le Salon officiel. Coquelin cadet (1848-1909) fait d’ailleurs mention de cet état de fait dans le titre de son œuvre, consigné dans le catalogue Incohérent, une ligne en zig-zag tracée sur une belle feuille de papier : *Souvenir d’Étretat (simple dessin). Refusé au salon Triennal.*

DOCUMENTS DU RÉEL

Étroitement liée aux romans des Goncourt et de Zola, l’esthétique naturaliste s’était imposée en peinture à la fin des années 1870. Cette esthétique avait pour ambition de retranscrire un monde en pleine mutation technique et sociale, de représenter la réalité contemporaine avec une exactitude scientifique. La documentation (livres, articles, notes, photographies, etc.) y tint aussi une place prépondérante. Se faisant les écotiers de la presse et de l’opinion générale, les Incohérents qui se moquaient de tout, de tous et d’eux-mêmes, raillèrent cette folie documentaire, stigmat de leur époque, et alors même que figuraient parmi eux trois petits maîtres naturalistes, les peintres Fernand Gueldry (1858-1945), Jean Geoffroy (1853-1924) et Évariste Carpentier (1845-1922), ce dernier ayant évolué du luminisme (autre qualificatif de l’impressionnisme donné sans succès par la presse) au naturalisme.

À l’étude des « documents historiques » (catalogues d’exposition Incohérents et journaux) de 1882 à 1893, en croisant leurs données (titres des œuvres, descriptions journalistiques), deux grands courants esthétiques se dégagent donc des expositions Incohérentes :

- a) Les œuvres qui faisaient appel à l’équipement traditionnel de l’artiste : les dessins, les peintures, les sculptures.
- b) Les œuvres mixtes et les œuvres-objets qui faisaient appel à des « documents du réel » (pavés, timbres-poste, etc.). C’est cette dernière esthétique qui nous intéresse maintenant.

Contemporains des révolutions des impressionnistes (abandon du dessin contour, de la perspective géométrique, peinture en plein air, etc.), les Incohérents s’étaient, eux aussi, demandé comment parvenir à une représentation capable de traduire la vision réelle de l’artiste, et non plus comment y parvenir selon les règles, quasi immuables, inculquées à l’Académie des beaux-arts.

Le dessin est d’ordinaire une technique de représentation visuelle sur un support plat, réalisé avec des outils traditionnels : mine de plomb, fusain, etc. Se libérant de toutes contraintes, les Incohérents choisirent de dessiner avec des éléments du réel (feuille de bristol, timbre-poste, clef, pelle, pioche, etc.). Ou bien, selon un autre point de vue, ils ne dessinaient rien du tout : « À bas le dessin ! il n’y a plus que l’idée ! » avait résumé un journaliste à l’époque. Quoi qu’il en soit, les Incohérents s’étaient réappropriés la valeur documentaire du dessin. Écoutons ce journaliste, un certain Simplicie dans *La Petite Gironde* du 4 octobre 1882 :

Ce qui paraît faire, en général, le fond du système des artistes incohérents, c’est un réalisme féroce-ment logique : s’ils veulent représenter un cervelas à l’ail, dit à ce sujet un journal, ils prennent une toile, ils coupent un cervelas à l’ail par le milieu et ils le collent sur la toile, il est très ressemblant et aussi odorant que nature.



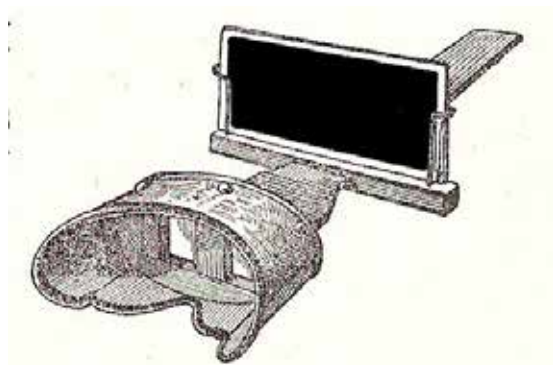
dentów Akademii Sztuk Pięknych. Werbując ich w swe szeregi, Lévy siał zepsucie! Warto zatem przypomnieć, że w języku francuskim słowo „dokument,” pochodzące z łaciny (*docere* znaczy „uczyć”), było niegdyś synonimem „nauczania.”

Na przestrzeni XIX wieku Akademia Sztuk Pięknych podsycala polemikę na temat wyższości rysunku nad kolorem, której symbolem był Eugène Delacroix, wybitny kolorysta, ale który rzekomo nie umiał rysować. Z dzisiejszego punktu widzenia Akademia i krytycy sztuki, którzy także nie zrozumieli metody artystycznej impresjonistów, instynktownie zarzucali im nieumiejętność rysowania. Lévy i Niezborni w sposób dosłowny odnieśli się do tej krytyki i zerwali radykalnie z tą klasyczną wersją rysunku. „Wystawa rysunków wykonanych przez ludzi, którzy nie potrafią rysować” jednym pociągnięciem unicestwiła „dobry smak” i zinstytucjonalizowany burżuazyjny ideał. Nie trzeba już było umieć rysować, a nieumiejętność rysowania popychała w stronę wyidealizacji i awangardowości.

Jules Lévy wydawał również *Regulaminy wystaw Sztuk Niezbornych* w 1883 i 1886 roku, dwa istotne „dokumenty sztuki,” w których nadaje status dzieła sztuki także przedmiotom o charakterze przemysłowym, wykluczonym wówczas przez oficjalne regulaminy salonów artystów francuskich. Słowo „rysunek” nie jest w regulaminach Lévy terminem ogólnym, stosującym się do wszystkich dzieł Niezbornych, jak w manifestie z roku 1885, ale terminem umownym, określającym Wydział Sztuk Pięknych na równi z malarstwem i rzeźbą, tyle tylko, że w jego ramy wpisuje się pożądana niekompetencja Niezbornych w sztuce rysowania. Rysunek w koncepcji Niezbornych nie mieścił się zatem w kategoriach oficjalnego salonu. Coquelin junior (1848–1909) przywołuje zresztą ten stan rzeczy w tytule swego dzieła *Wspomnienie z Étretat*¹⁵ (*zwykły rysunek*). *Odrzucony na Triennale*, zarejestrowanego w katalogu Niezbornych, przedstawiającego zygzakującą linię na pięknym arkuszu papieru.

DOKUMENTY RZECZYWISTOŚCI

Ścisłe związana z powieściami Goncourtów i Zoli estetyka naturalistyczna znalazła odbicie także w malarstwie pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku. Estetyka ta miała ambicję przetransponowania zmieniającego się pod względem technicznym i społecznym świata i przedstawienia z naukową precyzją współczesnej rzeczywistości. Dokumentacja (książki, artykuły prasowe, notatki, zdjęcia itp.) zajmowała w tym projekcie sztuki naczelne miejsce. Mimo że byli prasowymi skrybami i jako tacy odzwierciedlali opinie czytelników, Niezborni naśmiewali się też ze wszystkiego, ze wszystkich i z siebie samych i naigrywali się z tego dokumentalnego szaleństwa, znamię ich epoki, choć było wśród nich trzech drugorzędnych mistrzów naturalistycznych: malarze Fernand



10



11

Simplice décrit peut-être là *Les 4 âges de la vie* « d'un cochon », « peintures philosophiques sur quatre cervelas à l'ail »⁸ du caricaturiste Henri de Sta (1846-1920).

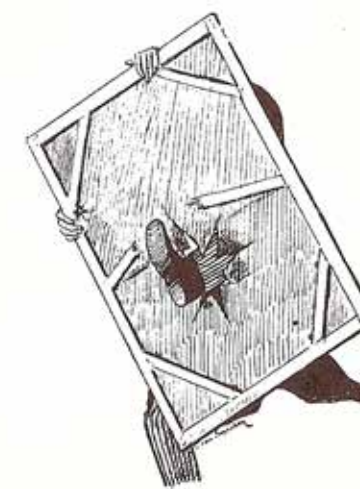
Les Incohérents introduisaient déjà dans l'art des produits de la société de consommation, de l'industrie et de l'agriculture. Par exemple, le célèbre caricaturiste Alfred Le Petit (1841-1909) assembla divers éléments pour figurer Sarah Bernhardt (1844-1923), une brosse à balai pour la chevelure, un parapluie aiguille pour dame pour les jambes, etc. Le mystérieux O. Nair colla des petits pois avec de la poix sur une toile : *Canard aux petits pois*. Les frères Langlois allèrent jusqu'à placer devant leur tableau un lapin vivant relié par une corde à la toile : *Nature non morte destinée à la casserole*.

En 1881, avant la création des Arts Incohérents, l'impressionniste Edgar Degas (1834-1917) avait exposé *La Petite Danseuse de quatorze ans*, une statuette en cire vêtue d'un tutu en véritable tulle. Les Incohérents n'innovaient donc pas tout à fait en la matière. Mais ils popularisèrent le procédé dont ils poussèrent la logique à l'extrême. Le néo-impressionniste Georges Seurat (1859-1891), lui, peindra des centaines d'esquisses sur des couvercles de boîtes à cigares, telle celle de *Dimanche à la Grande Jatte* en 1884. Il exposait au Salon des Indépendants, inauguré la même année, et qui, ouvert à tous, y compris aux artistes naïfs comme le Douanier Rousseau, s'inspiraient de la démarche des Incohérents.

Dès la deuxième exposition des Arts Incohérents en octobre 1882, des journalistes évoquèrent leur « naturalisme ». Ce terme était alors synonyme de « réalisme » et renvoie bien sûr au mouvement littéraire du même nom porté par Zola et les Goncourt. Importance de la documentation et fidélité au réel étaient les maîtres mots du naturalisme (1860-1890). Dans son article sur les Incohérents paru dans *La Réforme* du 2 octobre 1882, le journaliste Partout fit allusion à cette doctrine : « L'art sera incohérent ou il ne sera pas. » La formule était bâtie sur celle de Zola, « la République sera naturaliste ou ne sera pas », extraite de son manifeste *La République et la Littérature* publié en 1879. Zola, qui avait cherché à universaliser sa méthode, entendait la porter sur le terrain politique, puis, dans *Le Roman expérimental* (Paris, G. Charpentier, 1880), il théorisa sa façon de travailler reposant sur les documents. Les années 1880 furent une époque de naturalisme à outrance, de chasse aux documents. Le trop-plein de visibilité de Zola avait entraîné des réactions critiques en chaîne notamment chez les caricaturistes. André Gill (1840-1885), grand ami de l'Incohérent Émile Cohl (1857-1938), fut l'un des premiers à charger Zola et pourtant à avoir illustré ses romans, dont *L'Assommoir*. Dans la préface de sa *Muse à Bibi* (Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1881), il parodia l'usage exagéré des naturalistes de leur mot fétiche de « document » et à la fin de l'ouvrage, dans les premiers vers de « Au poète », son narrateur se



12



13

Guildry (1858–1945), Jean Geoffroy (1853–1924) i Évariste Carpentier (1845–1922); ten ostatni migrował od „luminizmu” (nazwa, którą prasa bezskutecznie nadać chciała impresjonizmowi) do naturalizmu.

Studium „dokumentów historycznych” (katalogów wystaw Niezbornych i prasy) z lat 1882–1893 oraz porównanie danych, których są źródłem (tytuły dzieł i opisy dziennikarskie), ujawniają obecność na wystawach Niezbornych dwóch tendencji estetycznych:

- a) dzieł odwołujących się do tradycyjnego wyposażenia artysty: rysunki, obrazy, rzeźby;
- b) dzieł odwołujących się do „dokumentów rzeczywistości” (jakimi są brukowce, znaczki pocztowe itp.)

i dzieł łączących wszystkie te kategorie oraz dzieł-przedmiotów. To właśnie ta kategoria będzie teraz przedmiotem naszej uwagi.

Współcześni rewolucji impresjonistów (odrzućcie rysunek konturowego i perspektywy geometrycznej, malarstwo plenerowe...), Niezborni także zadawali sobie pytanie o to, jak osiągnąć przedstawienie, które byłoby w stanie przełożyć rzeczywistą wizję artysty, a nie o to, jak osiągnąć je według niezmiennych reguł Akademii Sztuk Pięknych. Rysunek oznacza zazwyczaj technikę przedstawienia wizualnego na płaskim podłożu, zrealizowaną za pomocą tradycyjnych narzędzi, takich jak grafit, węgiel itp. Uwalniając się od wszystkich tych ograniczeń, Niezborni postanowili rysować, posługując się elementami rzeczywistości (kartką brystolu, znaczkiem pocztowym, kluczem, łopatą, kilofem itd.). Z innego punktu widzenia wcale nie rysowali: „Precz z rysunkiem! Istnieją tylko idee,” podsumowywał dziennikarz z tamtej epoki. W każdym razie Niezborni przywiązywali dużą wagę do wartości dokumentalnej rysunku. Niejaki Simplicie, dziennikarz, tak pisał o tym 4 października 1882 roku w *La Gironde* (Żyronda):

To, co stanowi w ogólności podstawę systemu artystów Niezbornych, to bezlitośnie logiczny realizm: jeśli chcą przedstawić kielbasę czosnkową, powiada na ten temat pewna gazeta, to biorą płótno, przecinają na pół kielbasę czosnkową i przyklejają ją do płótna, bo wtedy nie tylko jest bardzo podobna, ale także podobnie pachnie, jak naturalna kielbasa.

Simplice opisuje tu, być może, *4 pory życia* „pewnej świni,” „obraz filozoficzny na kielbasie czosnkowej”¹⁶ karykaturzysty Henri de Sta (1846–1920).

To już Niezborni wprowadzili do sztuki produkty społeczeństwa konsumpcyjnego, przemysłowe i rolnicze. Na przykład, aby przedstawić Sarę Bernhardt (1844–1923), słynny karykaturzysta Alfred Le Petit (1841–1909)

dit « écoeuré de réalisme immonde / Et de naturalisme obscène, d’art brutal⁹ ». Albert Robida (1848–1926), qui avait croqué le *Réveillon des artistes incohérents* dans *La Caricature* du 27 avril 1884, dessina dans ce même journal, le 22 avril 1882, *Les Robinsons de la Guyane de Louis Boussenard ou aventures du romancier Boussenard à la recherche de documents*.

« Rien que la vérité, toute la vérité » était le slogan du naturalisme supporté par Zola qui avait souhaité fonder scientifiquement le roman, sous l’influence des sciences humaines (psychologie, sociologie, criminologie) qui se développèrent au XIX^e siècle, ainsi que sous l’influence du modèle judiciaire.

Les Incohérents souhaitaient surmonter ces discussions stériles. Le même Partout écrivait toujours dans *La Réforme* du 2 octobre 1882 :

Le niveau de l’art vient d’être élevé de cent coudées ! [...] Classique, romantisme, naturalisme, impressionnisme, vieilles rengaines, vieux mots, vieilles idées – l’erreur. Place à l’incohérence, – la vérité !

Critiques en action, un peu fous comme des artistes dans un laboratoire scientifique des arts plastiques, les Incohérents parodiaient, l’air de rien avec plein d’érudition, l’esthétisation documentaire du roman prônée par les naturalistes. Les journalistes étaient particulièrement attentifs à leurs productions qui faisaient appel à des « documents du réel », les qualifiant péjorativement, mais à juste titre, d’*ultra-naturalistes*. En 1882, lorsque Henri Gray présenta sa *Sculpture sur fromage*, le critique Paul Eudel (1837–1911) consigna son effet odorant dans *Le Journal des arts* du 10 novembre 1882 en évoquant « les dernières pages de *Nana* exhalant une odeur cadavérique ». L’art et la littérature agrémentés du parfum des choses lui paraissaient être une audace documentaire, que Zola n’avait sûrement pas prévue !

DOCUMENTS À L’ŒUVRE

Le document a servi de matériau pour les artistes Incohérents. Ils l’ont aussi utilisé comme source d’inspiration de leurs œuvres. Ils collectaient comme matériaux des photographies, des images, des timbres-poste, des journaux, des livres, affiches, étiquettes, télégrammes, etc. Le certifie au moins une œuvre originale, un photomontage de Georges Lanquest (?–1913) conservé à la Bibliothèque nationale de France. Environ 300 reproductions au trait recensées dans les catalogues d’exposition illustrés (1884, 1886, 1889 et 1893) permettent de poser des hypothèses sur la présence de documents dans les œuvres, mais seules les descriptions des journalistes permettent de les vérifier. Faisons un bilan fragmentaire selon les types de documents que les Incohérents intégraient dans leurs œuvres ou associaient à leurs œuvres. Ici les descriptions des journalistes complètent notre connaissance des œuvres.

Dans le photomontage de Lanquest, *Jules Lévy personnifiant les Arts Incohérents* (*Acheté par l’État pour le Musée du Louvre*), deux documents collés sur un support papier forment l’œuvre : une image représentant un lézard (symbolique des Arts Incohérents : entendons les arts, Laid arts, lèse art) surmonté d’une photographie figurant la tête de Lévy. Émile Cohl a glissé deux sortes de documents dans le cadre de son *Portrait flatté d’après photographie*, à moins qu’il ne les ait collés sur le cadre : un portrait photographique et un cartel où est inscrit le sous-titre de l’œuvre, « Il suffit de donner une photographie pour avoir un portrait aussi ressemblant que celui-ci. Prix : 53 fr. 35 c. ». Son *Portrait flatté* est en fait une caricature du modèle photographié. Maurice Neumont, on l’a vu, encolla de vrais timbres sur sa toile. L’écrivain Eugène-Édouard Bertol-Graivil (1857–1910) colla sur son tableau une gazette qui en occupe quasiment tout l’espace : *Portrait en genoux de mon ami Jules de Marthold*. Deux livres ainsi qu’un verre d’eau avec une cuillère étaient posés sur la tablette attenante au tableau d’Henri Langlois (?– ?) et de Saint-Edme Langlois (1861– ?) intitulé *Portrait de M. H. de L.*, dédié à Henri de Lapommeraye (1839–1891), d’une très grande popularité pour ses conférences publiques. D’autres « documents du réel » complétaient ce portrait, de vrais cheveux et un lorgnon ornant la tête du critique.

Le document collé, ou collage, était une pratique courante chez les Incohérents. Voici maintenant quelques exemples où la connaissance des œuvres s’appuie sur des reproductions au trait, malheureusement non validées par des descriptions de journalistes. *Jean Rameau-lit trois fois* représente trois fois l’auteur Jean Rameau (1858–

połączył ze sobą rozmaite elementy: szczotkę do zmiatania jako włosy, damską parasolkę jako nogi itd. Enigmatyczny O. Nair przykleił groch smołą do płótna: *Canard aux petits pois* (Kaczka na grochu).¹⁷ Bracia Langois posunęli się jeszcze dalej, przywiązując sznurkiem do płótna żywego królika: *Martwa natura przeznaczona do garnka*.

W roku 1881, przed powstaniem Sztuk Niezbornych, impresjonista Edgar Degas (1834–1917) wystawił *Czternastoletnią tancerkę*, woskową statuetkę w spódniczce z prawdziwego tiulu. Niezborni nie wymyślili zatem tej metody, ale ją rozpowszechnili, doprowadzając jej logikę do granicy. Neoimpresjonista Georges Seurat (1859–1891) malował setki szkiców na przykrywkach pudełek na cygara, jak choćby te, które przygotowywały *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte* z 1884 roku. Wystawiał on na Salonie Niezależnych, otwartym w tym samym roku i dostępnym dla wszystkich, łącznie z artystami nawiętnymi, którzy, jak Celnik Rousseau, inspirowali się metodą Niezbornych.

Począwszy od drugiej wystawy Sztuk Niezbornych w październiku 1882 roku, dziennikarze wspominali o ich „naturalizmie.” Termin ten był wówczas synonimem „realizmu” i odnosił się oczywiście do ruchu literackiego o tej samej nazwie, reprezentowanego przez Zolę i braci de Goncourt. Znaczenie dokumentacji i wierność rzeczywistości były kluczowymi słowami naturalizmu (1860–1890). W artykule na temat Niezbornych, który ukazał się 2 października 1882 roku w *La Réforme* (Reforma), dziennikarz o nazwisku Partout tak pisał o ich doktrynie: „Sztuka będzie niezborna albo jej nie będzie.” Ta formuła posługuje się retoryką Zoli: „Republika będzie naturalistyczna albo jej nie będzie,” pochodzącą z manifestu „Republika i literatura,” opublikowanego w roku 1879. Chcąc upowszechnić swoją metodę, Zola przeniósł ją na teren polityczny, a potem, w *Powieści eksperymentalnej* (Paryż, 1880), przedstawił teorię swojej pracy, opierającej się na dokumentach. Lata osiemdziesiąte XIX wieku były epoką przesadnego naturalizmu i polowania na dokumenty. Duża popularność Zoli pociągnęła za sobą serię reakcji krytycznych, zwłaszcza u karykaturzystów. André Gill (1840–1885), wielki przyjaciel artysty Niezbornego Émile’a Cohla (1857–1938), był jednym z pierwszych, którzy go karykaturowali, a także – paradoksalnie – jednym z pierwszych ilustratorów jego powieści *W matni* (*L’Assommoir*). W przedmowie do powieści swojego autorstwa *Muse à Bibi* (Paryż, 1879) parodiował nadużycia przez naturalistów ich słowa fetyszu „dokument;” na końcu książki, w pierwszych wersach *Dla poety*, narrator wyznaje, że jest znudzony „obrzydliwym realizmem / I bezwstydnym naturalizmem, brutalną sztuką.”¹⁸ Albert Robida (1848–1926), który w *La Caricature* przedstawił *Nowy rok artystów niezbornych*, narysował także w tym samym dzienniku z 22 kwietnia 1882 roku *Robinsonów z Gujany Louisa Boussenarda, czyli Przygody powieściopisarza Boussenarda poszukującego dokumentów*. „Tylko prawda, cała prawda” to był slogan naturalizmu popieranego przez Zolę, którego celem było naukowe ufundowanie powieści, pod przewodnictwem nauk humanistycznych (psychologii, socjologii, kryminologii), które rozwijają się w XIX wieku, a także pod wpływem modelu prawniczego.

Niezborni chcieli przezwyciężyć te jałowe dyskusje. Ten sam Partout pisał w *La Réforme* z 2 października 1882 roku:

Poziom sztuki podniósł się o sto łokci. (...) Klasycyzm, romantyzm, naturalizm, impresjonizm, stare wyświechtane frazesy, przestarzałe słowa, przestarzałe idee – błąd. Czas na niespójność – na prawdę!

Trochę szaleńcy, jak artyści w naukowym laboratorium sztuk plastycznych, ale krytyczni w działaniu, z ukrytą erudycją, Niezborni parodiowali dokumentalną estetyzację powieści popieraną przez naturalistów. Dziennikarze z uwagą śledzili ich dzieła odwołujące się do „dokumentów rzeczywistości,” słusznie nazywając je ultranaturalizmem, choć określenie to miało charakter pejoratywny. Kiedy Henri Gray wystawił wspomnianą rzeźbę z sera, krytyk sztuki Paul Eudel (1837–1911) wspomniał o wrażeniach węchowych w *Le Journal des arts* z 10 listopada 1882 roku, przypominając „końcowe strony *Nany*, z których wydzieliał się zapach nieboszczyka.” Sztuka i literatura przyozdobione zapachami rzeczy wydały mu się dokumentalną zuchwałością, której Zola z pewnością nie miał na myśli.



1952) dans une même et seule image, chaque scène étant intitulée. *Jean rame au lit* : Jean Rameau est en train de payer dans son lit devenu une barque. *Jean ramollit* : entièrement dévêtu, Jean Rameau est avachi, assis au bord de son lit. Enfin, *Jean Rameau lit* : l'écrivain en pyjama et bonnet de nuit allongé dans son lit est en train de lire un livre intitulé *Contes à dormir debout*. On peut imaginer que le livre était réel, incrusté dans le tableau. Puis citons pêle-mêle : *La Libération de la mère noire*, une femme noire tient un « certificat de libération », ce document nous renvoyant à l'actualité, une conférence internationale ayant décidé en 1884 l'abolissement de l'esclavage en Afrique. Dans *Tentations !* une colonne Morris est tapissée d'affiches de spectacles grivois tel *Les Cent Vierges* ; voilà des documents qui nous informent des spectacles en cours sur les Boulevards. Et voici une bouteille avec une étiquette qui porte l'inscription « Esprit à 90° », intitulée *Un litre d'esprit de la Comédie-Française : Est-il rond ? (E. Thiron)*. Une statue recouverte d'étiquettes d'eaux minérales titrée *Vénus de mille eaux*, déjà citée. Dans une autre reproduction au trait, *Aspice Pierrot pendu*, on voit Pierrot suspendu à une corde avec une pancarte accrochée au cou, portant l'inscription « Voleur, gourmand, menteur ». Dans un autre dessin, une banderole-pancarte couvre le derrière d'un homme vu de dos, y est noté le titre même de l'œuvre, *Puisqu'il est défendu d'en parler ? Supprimons-le !* Terminons avec un télégramme percé de trous : *Dépêches de Montreuil après la grêle*, qui est reproduit au trait non pas dans le catalogue d'exposition mais dans un journal.

Divers documents imprimés avaient également servi de sources d'inspiration aux Incohérents. D'un point de vue général, les Incohérents s'inspiraient largement des salons caricaturaux dessinés et diffusés dans la presse au XIX^e siècle. Ils en reprenaient les astuces graphiques et les gags, tels que les « monochromes pour rire », qu'ils sortaient de l'espace du journal pour les exposer sur des cimaises, dans des « galeries ». Le catalogue d'exposition de 1884 était illustré de reproductions au trait systématiquement mises en regard avec des textes plutôt humoristiques et non signés : des documents précieux lorsqu'ils nous aident à interpréter les dessins qu'ils accompagnent. Citons *L'Affamé*, à la fois titre de l'œuvre (exécutée en mie de pain) et du texte en vers : « Il n'a déjà pas si faim / Ou du moins j'en doute / Il mangerait c'est certain / Son beau cadre en croûte. »

Les Incohérents s'inspiraient également de romans, de pièces de théâtre, de recueils de poésie, en les pastichant, les détournant ou les manipulant. *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti (1850-1923) devint

DOKUMENTY W DZIELE I W DZIAŁANIU

Dokument służył artystom Niezbornym za materiał, ale używali go także jako źródła inspiracji. Jako materiał wykorzystywali fotografie, obrazki, znaczki, gazety, książki, afisze, etykiety, telegramy itp. Zachował się jeden tylko oryginał tego typu dzieła, a mianowicie fotomontaż Georges'a Lanquesta (?–1913). Mniej więcej trzysta reprodukcji kreskowych w katalogach z lat 1884, 1886, 1889 i 1893 pozwala postawić hipotezę o obecności dokumentów w dziełach, ale jedynie opisy dziennikarskie umożliwiają jej zweryfikowanie. Dokonajmy pobieżnego i fragmentarycznego przeglądu według typu dokumentów wklejanych w dzieła lub kojarzonych z dziełami. Przedstawmy najpierw kilka opisów dziennikarskich, które uzupełniły naszą wiedzę o dziełach.

W fotomontażu Lanquesta, zachowanym w Bibliothèque nationale de France, *Jules Lévy ucieleśniający Sztuki Niezborne (zakup państwa dla muzeum Luwr)* do podłoża papierowego przyklejone są dwa dokumenty: ilustracja przedstawiająca jaszczurkę (symbolika dzieł Niezbornych), nad którą dominuje fotograficzny portret Lévy. Do *Pochlebającego portretu według fotografii* Émile Cohl wprowadził dwa dokumenty: portret fotograficzny i tabliczkę, na której widniał podtytuł dzieła: *wystarczy dać zdjęcie, aby otrzymać portret tak podobny, jak ten. Cena 53 franki 35 centymów*. Opis dziennikarski nie pozwala określić, czy te dwa elementy były przyklejone do ramy, czy do podłoża; w każdym razie dzieło to jest karykaturą sfotografowanego modela. Maurice Neumont, jak widzieliśmy, przykleił do płótna znaczki pocztowe, a pisarz Eugène-Edouard Bertol-Graivil (1857–1910) na swoim obrazie *Portret od kolan mojego przyjaciela Jules'a Martholda* przykleił gazetę, która zajmuje niemal całą przestrzeń. Dwie książki, a także inne „dokumenty rzeczywistości” (szklanka wody, włosy, monokl itp.) położyli Henri Langlois (?–?) i jego brat Saint-Edme Langlois (1861–?) na stoliku obok obrazu zatytułowanego *M.H. de L.*, dedykowanego Henri de Lapommeraye, niezwykle wówczas popularnemu ze względu na swe konferencje publiczne.

Wklejony dokument, kolaż, to codzienna praktyka Niezbornych. Oto kilka przykładów ich prac, o których wiedzę czerpiemy tylko z reprodukcji kreskowych, ponieważ, niestety, nie uzupełniają ich opisy prasowe. *Jean Rameau-trois fois* (Jean Rameau trzy razy) przedstawia po trzykroć na jednym i tym samym obrazku autora Jeana Rameau (1858–1952), a kolejne sceny to: *Jean rame au lit*, gdzie widać Jeana Rameau, jak wiosłuje na łóżku, które stało się łodzią;¹⁹ *Jean ramoli*, gdzie Jean Rameau jest rozebrany i siedzi całkowicie zwiotczały na skraju łóżka;²⁰ *Jean Rameau lit*, gdzie pisarz, w piżamie i czepku na głowie, leży wyciągnięty na łóżku, czytając książkę zatytułowaną *Opowieści do spania na stojąco*.²¹ Można sądzić, że okładka książki wkomponowana była w dzieło. Niezborni posługiwali się certyfikatami, plakatami, etykietkami, sloganami z manifestacji i strajków, telegramami itp. Oto „zaświadczenie o uwolnieniu” w ręce czarnej kobiety – *La libération de la mer Noire*,²² dokument odnoszący się do aktualności: w roku 1884 międzynarodowa konferencja podjęła decyzję o zniesieniu niewolnictwa w Afryce. W *Pokusie!* słup ogłoszeniowy oblepiony jest afiszami sprośnych spektakli z tamtych czasów, jak na przykład *Sto dziewic*. Tak dokumenty informują nas o ówczesnych programach kabaretów i teatrów bulwarowych. A oto reprodukcja butelki, z etykietką noszącą napis *Esprit à 90°*, w pracy zatytułowanej *Un litre d'esprit de la Comédie-Française : est-il rond?*,²³ czy też wzmiankowana wcześniej rzeźba *Wenus z Milo* oklejona etykietkami. Na innej reprodukcji widać dyndającego Pierrota z zawieszoną na szyi tabliczką: „Złodziej, łakomczuch, kłamca;” tytuł: *Aspice Pierrot pendu* (Patrzę na wiszącego Pierrota). W innej pracy: *Ponieważ zabronione jest o niej mówić? Skasujmy ją!* banderola, na której znajduje się tytuł dzieła, przykrywa część ciała poniżej pleców mężczyzny. A wreszcie perforowany telegram: *Depesza z Montreuil po gradobiciu*, dzieło znane nam z reprodukcji kreskowej w gazecie, a nie w katalogu wystawy.

Liczne dokumenty drukowane posłużyły również Niezbornym jako źródła inspiracji. Z ogólnego punktu widzenia Niezborni często inspirowali się salonami karykatur publikowanych w dziewiętnastowiecznej prasie. Czerpali stamtąd rozwiązania graficzne i gagi, a wśród nich „monochromy do śmiechu,” które wyprowadzali z ich pierwotnej przestrzeni gazetowej po to, by wystawić je na ścianach „galerii.” Katalog z roku 1884 ilustrowany był reprodukcjami kreskowymi, którym systematycznie towarzyszyły humorystyczne, anonimowe teksty; rysunki te służyły tu autorom jako źródła inspiracji dla tekstów, które są zresztą cennymi dokumentami, pomagającymi nam w interpretacji rysunków. Przykładem może być *Wyglodzony* – dzieło wykonane z mięszu chlebowego, ale także rymowany tekst: „*Il n'a déjà pas si faim / Ou du moins j'en doute / Il mangerait c'est certain / Son beau cadre en croûte.*”²⁴



15



16

Madame Criesonthème avec l'Incohérent anonyme Tybeau. *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche (1815-1888) inspira un certain Bézodis pour *Un chapeau de pâtes d'Italie*, vraisemblablement un chapeau confectionné avec de véritables pâtes alimentaires. L'homme de lettres Eugène Godin (1856-1942) détourna le titre de son propre recueil *La Populace. Poésies satiriques par un républicain* en *La Populace. Essai de distillation comparée*, titre de son œuvre Incohérente reproduite au trait dans le catalogue.

Les monochromistes Incohérents, tel l'érudit Alphonse Allais, s'étaient très certainement aussi inspirés de *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, un roman de Laurence Sterne, publié en neuf volumes parus en France dès 1776. À plusieurs endroits, Sterne introduit dans son roman des aplats noirs (vol. I, chap. XII), des pages vierges (vol. VI, chap. XXXVIII, précédé de : « faites simplement comme cela vous chante et pour ne complaire qu'à votre imagination »), voire des chapitres entièrement vides (vol. IX, chap. XVIII et XIX).¹⁰

ARRÊTEZ-VOUS, IL N'Y A RIEN À VOIR

Nous savons qu'au XIX^e siècle, dans les Salons officiels ou dans les musées le visiteur devait acheter le catalogue qui lui servait de guide pour s'informer du nom de l'artiste, du titre de l'œuvre, etc. Le cartel commençait à s'imposer lentement au milieu du siècle sous la forme de plaque ou d'étiquette fixée sur l'encadrement du tableau ou sur le socle de la sculpture.

« Le jonglage objet-cartel est le mouvement de va-et-vient qu'un visiteur exécute plusieurs fois entre l'observation d'un objet et la lecture de son cartel¹¹. » Des Incohérents ont joué avec ce type d'interaction comme par exemple Henri Gray avec *Les Pieds (Sculpture sur fromage)* (1882) ainsi décrits par Paul Eudel dans *Le Journal des arts* du 10 novembre 1882 :

Deux mignons petits pieds de femme, fort bien modelés, déposés sur un carreau de velours rouge, avaient reçu cette grosse inscription dédaigneuse de la glaise : « Sculpture en marbre de gruyère ». On s'approchait pour lire le sous-titre : « Ce que l'on sent et ce que l'on suit », et, par l'odeur effrayée, on s'empressait de se rejeter brusquement à l'arrière.

Eudel ne dit pas si le titre, *Les Pieds (Sculpture sur fromage)*, en plus de figurer dans le catalogue de 1882, figurait sur un cartel fixé sur un socle selon l'usage du Salon officiel. Il semble cependant qu'il ait modifié la partie du titre entre parenthèses par l'inscription « Sculpture en marbre de gruyère ». Sa description étant trop



17



18

Niezborni inspirowali się również powieściami, sztukami teatralnymi, tomikami poezji; pastiszowali je, manipulowali nimi, przekreślali je. W pracy anonimowego artysty Tybeau *Madame Chrysanthème* Pierre'a Loti staje się *Criesonthème*.²⁵ *Włoski słonkowy kapelusz* Eugène'a Labiche'a (1815–1888) zainspirował pracę niejakiego Bézodisa pod tytułem *Włoski kluskowy kapelusz*,²⁶ prawdopodobnie kapelusz wykonany z prawdziwego makaronu. Człowiek pióra Eugène Godin (1856–1942) przekreślił tytuł własnego zbioru poezji *Pospółstwo. Poezje satyryczne napisane przez republikanina* i uczynił go tytułem dzieła Niezbornego: *Pospółstwo. Esej o destylacji porównawczej*, znanego nam właśnie z reprodukcji kreskowej w katalogu.

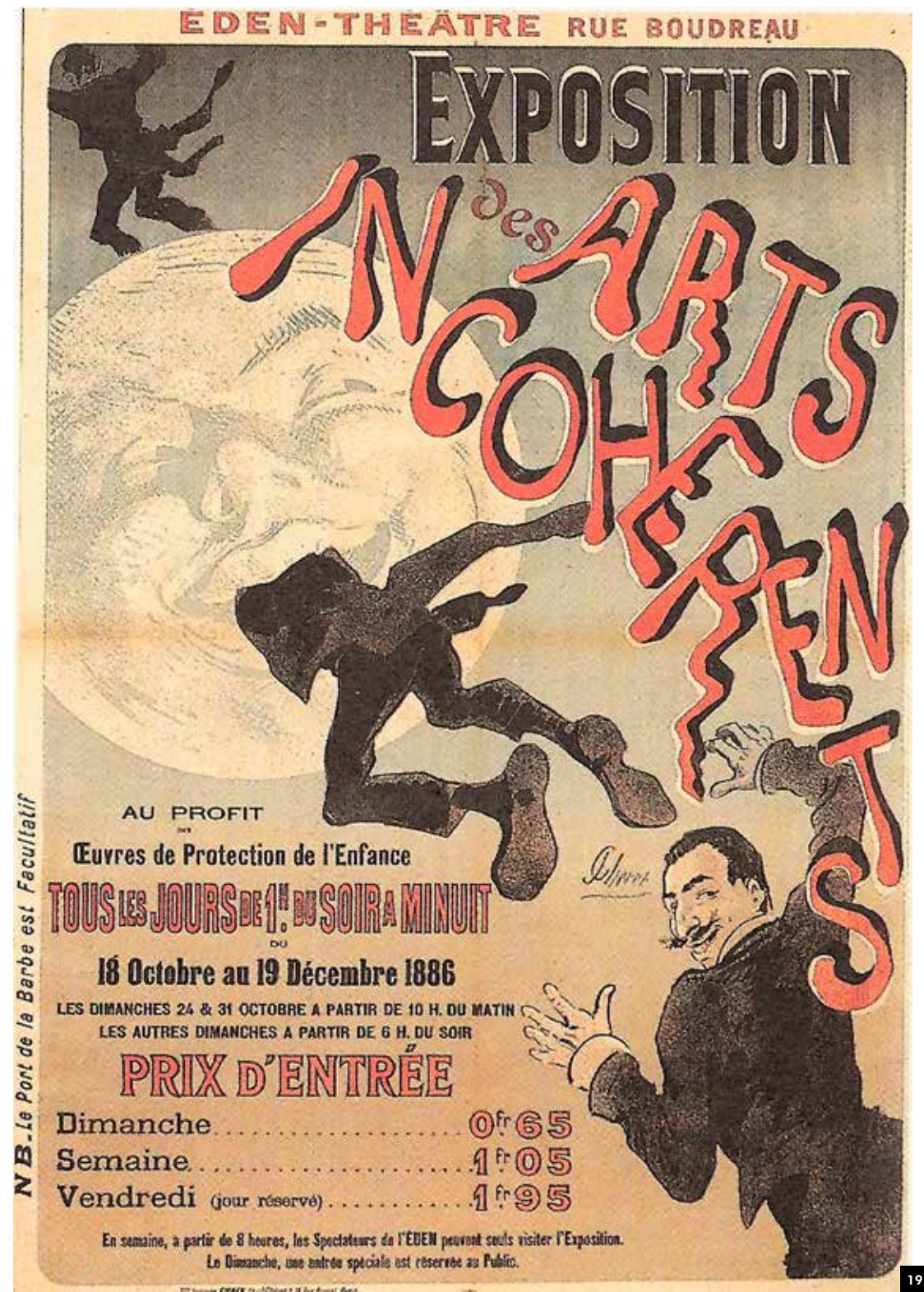
Niezborni monochromiści, jak wielki erudyta Alphonse Allais, z całą pewnością zainspirowali się także *Życiem i myślami JW Pana Tristama Shandy*, powieścią Laurence'a Sterne'a, opublikowaną w dziewięciu tomach, które ukazywały się we Francji, począwszy od roku 1776. W swojej powieści Sterne wprowadza zadrukowane na czarno strony (część I, rozdz. XII), strony puste (część VI, rozdz. XXXVIII), a nawet całe puste rozdziały (część IX, rozdz. XVIII i XIX).²⁷

PROSZĘ SIĘ ZATRZYMAĆ, NIE MA NA CO PATRZEĆ²⁸

Jak już dziś wiadomo, w XIX wieku na oficjalnych salonach lub w muzeach zwiedzający musiał kupić katalog, który był jego przewodnikiem i dostarczał mu informacji o tym, jak nazywa się artysta i jaki jest tytuł dzieła itd. Tabliczki z tytułami upowszechniały się powoli w połowie wieku w postaci etykietek przymocowanych do ramy obrazu lub do cokołu rzeźby. „Żonglowanie przedmiotem i etykietką pociąga za sobą ruch widza, który na przemian, wielokrotnie obserwuje przedmiot i czyta tabliczkę,” pisze Anne-Sophie Grassin. Niezborni bawili się tą interakcją, jak na przykład we wzmiankowanych już *Stopach* Henri Graya, które tak opisuje Paul Eudel na stronach *Le Journal des arts* z 10 listopada 1882:

Dwie wdzięczne i kształtne damskie stopy, pięknie wycyzelowane, postawione na pokrytej czerwonym suknem płycie, przyozdobione były tym okazałym napisem, który pogardzał gliną: „Rzeźba z marmuru serowego.” Widz zbliża się, aby przeczytać podtytuł: *To, co wączamy i czemu się przyglądamy*, i przerażony smrodem, pospiesznie odsuwa się do tyłu.

Eudel nie mówi, czy tytuł *Stopy (Rzeźba z sera)*, który figuruje w katalogu z roku 1882, znajdował się również na tabliczce przyklepionej, zgodnie z obyczajami oficjalnych salonów, do cokołu rzeźby.



Wydaje się jednak, że Eudel zmienił część tytułu w nawiasie, zastępując ją słowami: „Rzeźba z marmuru serowego.” Opis jego jest dość nieprecyzyjny, więc nie możemy stwierdzić, czy słowa te zostały wycięte w samej rzeźbie, czy też figurowały na tabliczce przyklepionej do cokołu. Podtytuł, który Eudel podaje, także nie figuruje w katalogu wystawy Niezbornych.

Jak wspominaliśmy, dwie główne tendencje estetyczne rysowały się w całości humorystycznych dzieł stworzonych przez Niezbornych. W kategorii dzieł odwołujących się do „dokumentów rzeczywistości” monochromia była rodzajem samym w sobie, ale nie znajdujemy jej śladów w ilustrowanych katalogach Niezbornych. Na wystawę Sztuk Niezbornych w roku 1883 – przypomnijmy, że jej katalog, tak jak w roku 1882, nie był ilustrowany – wielu artystów dało odpowiednik czarnego monochromu Paula Bilhauda, czyli czarnej kartki papieru w ramie, zatytułowanej *Walka Murzynów w nocy*, z roku 1882. Pomijając *Pierwszą komunię bledniczych dziewczynek w śnieżną pogodę* Alphonse’a Allais, był wśród nich *Efekt śniegowy, w okolicach Irsuka* [Irkucka?] (*Syberia*). *Ciekawy efekt plenerowy* Émile’a Cohla, także przedstawiony za pomocą zwykłej, białej kartki papieru. Zwiedzający zatrzymywał się przed wieloma „obrazami w białym stylu,” na których nie było absolutnie niczego do oglądania. Później Niezborni wystawili jeszcze inne monochromy. Wspomnijmy małego Paula Amilleta (1877–1963), wówczas dwunastoletniego chłopca, który zaprezentował w 1889 roku czarny „obraz,” tak jak jego wujek Paul Bilhaud, a także *Niebo bez chmurki*, monochrom niebieski, aktora Coquelina juniora (1848–1909). Fabrykant tektury Ernst Bérard (?–?) przeliczył wszystkich w tej kategorii, transponując *Historyczną noc* z malarstwa na rzeźbę; nadto oglądający jego rzeźbę byli zarazem jej aktorami, gdyż w autentycznym stereoskopie oglądali najczarniejszą noc, czyli czarny monochrom. Była także biała książka, zatytułowana *Uwaga na oczy!!! autorstwa Francisca Sarcelles*, wydawcy Auguste’a Ghio (?–?). Prowokując wybuchy śmiechu, tytuły „wyjaśniały” tu sens „obrazów,” wyzwalając potencjalnie w wyobraźni widza rzeczywiste sceny i tematy. „Współpraca” widza była zatem czynnikiem decydującym. Ale na jakich dokumentach zapisane były tytuły monochromów? Na tabliczkach przyklepionych do ram? A jeśli dzieła nie były oprawione w ramy? W przypadku *Pierwszej komunii*... Alphonse’a Allais tabliczka była prawdopodobnie położona obok dzieła. Czy tytuły figurowały jedynie w katalogach wystaw? Brakuje nam wielu informacji na ten temat, i to w przypadku większości dzieł Niezbornych. Pod nieobecność tabliczek katalog wystawy zastępował ich funkcję dokumentalną w stosunku do widza. Ale wyobraźmy sobie przez chwilę, że tabliczki te naprawdę istniały. Widoczna na tym samym planie, co dzieło, tabliczka mogła być potraktowana jako „dokument artysty,” jako nośnik informacji o tytule, niezbędny zatem dla samego zaistnienia dzieła w momencie wystawienia go przez artystę. Tabliczka byłby zatem substytutem dzieła, jego namiastką, jako nośnik jego tytułu, a zatem i sensu.

Wspomnijmy na koniec o nowatorskiej praktyce Niezbornych na wystawie z roku 1883, gdzie widzowie musieli się zatrzymywać także po to, aby nie móc nic zobaczyć. Aby obejść prawo z 2 sierpnia 1882 roku o obrazie moralności, Niezborni prezentowali swe dzieła zakryte w części tablicami z napisem „zakryte z powodu moralności.” Ciekawski widz, który usiłował zobaczyć to, co zostało zasłonięte, musiał zerwać tablicę skrywającą rzekomo niemoralną scenę i stawał się tym sposobem aktorem dzieła. Nie wiemy, czy wszystkie te tablice były identyczne. Czy były integralną częścią dzieła? Chyba tak, ponieważ były wszak częścią scenografii wystawienniczej dzieł zabronionych spojrzeniom. Tablice te także traktować można jako „dokumenty artystów,” gdyż były one nieodłączne od systemu prezentacji każdego dzieła.

PRZYPADEK ALPHONSE’A ALLAIS

Niezaprzeczalnie osobowość najbardziej pasjonująca Sztuk Niezbornych i ich postać najważniejsza, tym bardziej że kontynuował tę przygodę poza krótkim okresem istnienia grupy, Alphonse Allais i jego twórczość wyjaśniają miejsce dokumentu drukowanego i reprodukowanego w historii ruchu i jego recepcji. Ostatnia wystawa Niezbornych miała miejsce w roku 1893. W *Albumie primaaprilisowym* z roku 1897, retrospektywnie i po raz pierwszy, Allais reprodukuje dzieła, które wcześniej wystawiał na salonach Sztuk Niezbornych. *Album*... jest zatem dla archeologii Sztuk Niezbornych dokumentem pierwszorzędnej wagi, gdyż nadał monochromom nową popularność i nową wiarygodność. W pierwszej przedmowie, po której następuje seria reprodukcji malarskich monochromów, Allais pisze:

imprécise, nous ignorons si cette mention était gravée sur la sculpture ou si elle était notée sur un cartel chevillé à un socle. Par ailleurs, le sous-titre noté par Eudel est absent du catalogue d'exposition Incohérent.

Deux grands courants esthétiques se dégagent de l'ensemble des œuvres d'humour créées par les Incohérents, on l'a vu. Concernant les œuvres faisant appel à des « documents du réel », la monochromie fut un genre à part entière, dont pourtant il n'y a pas de traces de reproduction dans les catalogues illustrés des Incohérents. À l'exposition des Arts Incohérents de 1883 – rappelons que le catalogue comme en 1882 n'était pas illustré –, maints artistes avaient donné la contrepartie au « monochrome » noir de Paul Bilhaud, une feuille de papier noir dans un cadre, intitulé *Combat de nègres pendant la nuit* et créé en 1882. Outre la *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* par Allais, il y avait un *Effet de neige, environ d'Irsouk (Sibérie)*, curieux effet de plein air par Émile Cohl, également figuré par une simple feuille de papier blanc. Le visiteur s'était alors arrêté devant plusieurs « tableaux à la manière blanche » où il n'y avait absolument rien à voir. Par la suite, les Incohérents présentèrent d'autres « monochromes ». Évoquons le petit Paul Amillet (1877-1963), âgé de douze ans, qui présenta en 1889 un « tableau » noir, comme son oncle Paul Bilhaud, puis de l'acteur Coquelin cadet un *Ciel sans nuage*, un « monochrome » bleu. Le cartonnier Ernest Bérard (?-?), lui, marquait une surenchère dans le genre puisque, avec *La Nuit historique*, il le transposait de la peinture à la sculpture ; de plus, le regardeur était acteur de son œuvre, car dans un véritable stéréoscope, il regardait la nuit la plus noire ou un « monochrome » noir. Il y avait aussi un livre blanc, intitulé *Prenez garde à vos yeux !!!* par Francis Sarcelles, de l'éditeur Auguste Ghio (?-?). Provoquant le rire, ce sont les titres qui « expliquaient » ces « tableaux ». Les titres rendaient la présence d'une scène ou d'un sujet effectif dans l'esprit du spectateur, virtuellement. Le concours de ce dernier était primordial. Dans le cas précis des « monochromes », sur quels documents leurs titres étaient-ils inscrits ? Sur des cartels fixés sur le cadre ? Et si l'œuvre n'était pas encadrée, comme vraisemblablement *Première communion* d'Allais, le cartel se trouvait-il placés à ses côtés ? Les titres figuraient-ils uniquement dans les catalogues d'exposition ? Des informations nous manquent à ce sujet, et cela vaut pour l'ensemble des productions Incohérentes. À défaut des cartels, le catalogue Incohérent remplaçait leur fonction documentaire auprès du visiteur. Mais supposons un instant que ces cartels aient vraiment existé. Visible sur le même plan que l'œuvre, le cartel aurait pu être placé à ses côtés, ou fixé sur son cadre. En l'espèce, on pourrait donc le qualifier de « document d'artiste », puisque, porteur de l'intitulé de l'œuvre, il aurait été indispensable à son existence au moment de son exposition par l'artiste. Ce cartel aurait été en quelque sorte un ersatz de l'œuvre, car porteur de son titre, et par conséquent de son sens.

Pour terminer, signalons une pratique innovante des Incohérents à l'exposition de 1883, car le spectateur devait s'arrêter, là aussi, pour ne rien voir. Ainsi, pour contourner la loi du 2 août 1882 sur l'outrage aux bonnes mœurs, des Incohérents présentèrent leurs œuvres couvertes en partie par des pancartes où il était écrit : « Caché pour cause de moralité. » Le visiteur curieux qui devait forcément tenter de voir, d'arracher les pancartes qui dissimulaient des scènes prétendument immorales, était là aussi acteur de l'œuvre. Est-ce que ces pancartes étaient toutes identiques ? Nous l'ignorons. Faisaient-elles partie intégrante des œuvres ? Nous pouvons l'affirmer quant au moment de leur exposition, puisqu'elles faisaient partie de la mise en scène des œuvres interdites au regard. On peut considérer ces pancartes comme des « documents d'artiste » car elles sont indissociables du dispositif de chaque œuvre.

LE « CAS ALLAIS »

Indéniablement, Alphonse Allais est la personnalité la plus passionnante des Arts Incohérents, leur figure la plus importante, d'autant plus qu'il poursuivit l'aventure au-delà de la courte période de l'existence du collectif. Allais et son œuvre permettent de comprendre la place du document, imprimé, reproductible, et de sa réception. La dernière exposition des Arts Incohérents eut lieu en 1893. Dans son *Album primo-avrilisque*, en 1897, rétrospectivement et pour la première fois Allais reproduit les œuvres qu'il avait exposées auparavant au Salon des Arts Incohérents. Pour l'archéologie des Arts Incohérents, l'*Album* est donc un document essentiel parce qu'il leur a accordé une nouvelle visibilité, une crédibilité. Dans la première préface, dans laquelle est reproduite une série de « monochromes » picturaux, Allais écrit :



20



21



22

je pus enfin exposer une première œuvre : *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*. Une seule Exposition m’avait offert son hospitalité, celle des *Arts incohérents*, organisée par un nommé Jules Lévy, à qui, pour cet acte de belle indépendance artistique et ce parfait détachement de toute coterie, j’ai voué une reconnaissance quasi durable.

L’*Album* se clôt sur un « monochrome musical », *Marche funèbre composée pour les funérailles d’un grand homme sourd*, une partition vierge de notes, précédée d’une seconde préface. Au fil des pages, on compte sept « monochromes » picturaux qui, encadrés et titrés, se déclinent en noir, bleu, vert, jaune, rouge, gris et blanc, le dernier étant la *Première communion*. Le catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1883 complète nos données sur ce « monochrome » blanc, tandis que le catalogue de 1884 nous renseigne sur les autres œuvres Incohérentes d’Allais :

1883. N° 3. *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*. Acquis par l’État.
- L’État c’est moi.
1884. N° 3. *Récolte de la tomate, sur le bord de la mer rouge par des cardinaux apoplectiques*. (Effet d’aurore boréale). Offert à S. S. Léon XIII, comme denier de Saint-Pierre.
N° 4. *Terre cuite. (Pomme de)* Acquis par le ministère de l’Angleterre.
N° 5. *Les grandes douleurs sont muettes*. - Marche funèbre incohérente.¹²

Comme nous le constatons, la *Terre cuite. (Pomme de)* est absente de l’*Album*. Quant au « monochrome » noir, qui ouvre la série, intitulé *Combat de nègres...*, il est attribué à un maître dont Allais tait le nom. Comme on l’a vu, il se référait au *Combat de nègres...* du monologuiste Paul Bilhaud, exposé en 1882 aux Arts Incohérents. Allais assumait donc sa vocation de peintre à la différence de Bilhaud qui abandonnera cette voie après avoir toutefois initié la monochromie aux Arts Incohérents et même dans les arts plastiques¹³. Le mérite d’Allais était d’avoir pressenti que son œuvre « monochrome » était vouée à un bel et multiple avenir. Par le tirage de ses « monochromes » en multiples, il critique l’idée d’un chef-d’œuvre unique, « faisant appel aux techniques modernes des industries graphiques de son temps pour imprimer les aplats de couleur directement sur le papier¹⁴ ».

Rétroactivement, en 1904, dans un article signé Ésope fils paru dans *Le Sourire*, Allais revient encore sur le « monochrome » noir de Bilhaud. Un demi-siècle avant Yves Klein (1928-1962), il y valide le terme « monochrome » pour désigner des œuvres d’une seule et même couleur. En effet, en 1954, Yves Klein prendra lui aussi soin de publier ses premiers monochromes dans *Yves-Peintures*, album sensiblement distinct de celui d’Allais – pas de titres, pas d’encadrements, uniquement des « collages » de papiers colorés sur des feuilles libres, etc. À partir de ce document d’art de 1904, dont la pertinence passa inaperçue, se rejoue l’histoire de la généalogie du monochrome. Ce document est d’une importance capitale au regard de l’histoire de l’art, car c’est précisément ici que le terme de monochrome remplace le terme « monochroïdal » qui permettait aux historiens de l’art de valider l’énorme différence entre les « monochromes pour rire » des Incohérents et les « monochromes sérieux » du XX^e siècle¹⁵.

« DOCUMENTS HUMAINS¹⁶ »

Alors que l’administration s’organisa... au XIX^e siècle, nous l’avons vu, les Incohérents défiaient tout étiquetage, tout formatage, tout classement, réservés justement aux documents bureaucratiques. Plusieurs Incohérents furent d’ailleurs employés dans diverses administrations. Et si justement ces artistes voulaient dire, tout simplement, que l’art n’est point administrable, mais qu’il est la vie, et donc incohérent, faillible, changeant comme le temps, qu’il est pétri de sensations, autrement dit de « documents humains », d’« un peu de cette histoire individuelle qui, dans l’Histoire, n’a pas d’historien » ? Déconstructeurs du langage, les Incohérents prirent au pied de la lettre l’étymologie de « sensation », si cher aux impressionnistes : une impression produite par les objets sur les sens. Outre le fait de provoquer le scandale dans l’opinion – en 1883 l’Institut de France s’était scandalisé de leurs productions¹⁷ –, il s’agissait de faire sensation, de créer un effet de surprise sur le

Mogłem wreszcie wystawić moje pierwsze dzieło: *Pierwszą komunię bledniczych dziewczynek w śnieżną pogodę*. Jedna tylko wystawa ofiarowała mi swą gościnność, a mianowicie Sztuki Niezborne, zorganizowana przez Jules’a Lévy, dla którego za ten piękny akt artystycznej niezależności oraz za jego niezawisłość wobec wszelkich koterii żywię niemal dozgonną wdzięczność. (*Album...* s. 5)

Album... kończy się monochromem muzycznym *Wielkie cierpienia są nieme* – partyturą bez jednej nuty, poprzedzoną drugą przedmową. Na kolejnych stronach zreprodukowanych jest siedem monochromów malarskich, w ramkach i z tytułami, w kolorach: czarnym, niebieskim, zielonym, żółtym, czerwonym, szarym i białym. Ostatni to właśnie *Pierwsza komunია...* Katalog wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1883 uzupełnia naszą wiedzę na temat tego białego monochromu, katalog z roku następnego zaś przynosi informacje o innych dziełach Niezbornych Alphonse’a Allais.

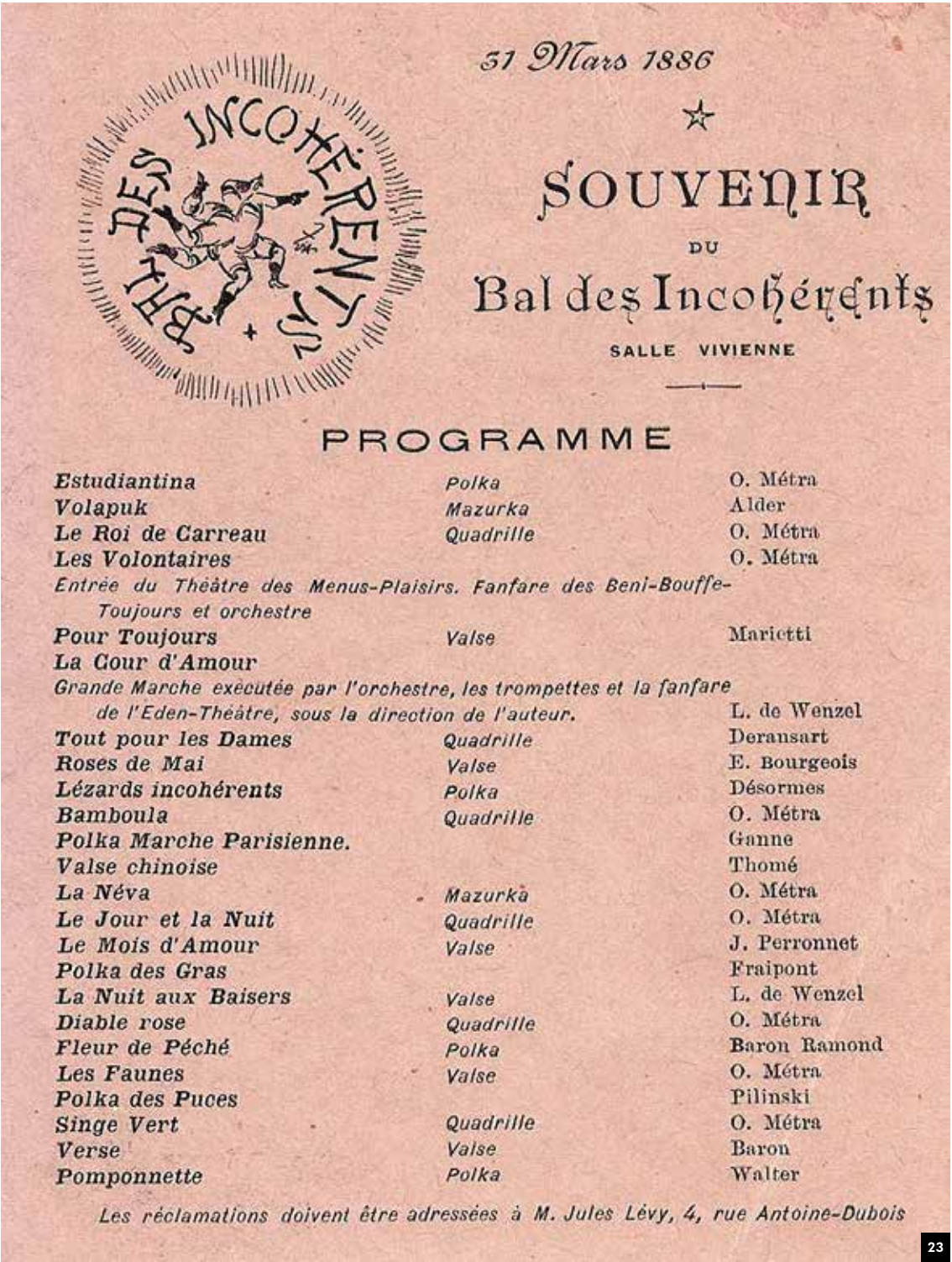
- 1883, n°3: *Pierwsza komunია bledniczych dziewczynek w śnieżną pogodę*. Zakupione przez państwo.
– Państwo to ja.
1884, n°3: *Zbiór pomidorów nad brzegiem Morza Czerwonego przez apoplektycznych kardynałów. (Efekt zorzy polarnej)*. Ofiarowany Jego Świątobliwości Leonowi XIII jako denar świętego Piotra.
1884, n°4: *Terre cuite (Pomme de)*.²⁹ Zakupione przez ministerstwo Anglii.
1884, n°5: *Wielkie cierpienia są nieme*. – Niezborny marsz żałobny.

Jak widzimy, *Terre cuite (Pomme de)* nieobecna jest w *Albumie...*, *Walka Murzynów...* zaś, która otwiera serię monochromów, przypisana jest mistrzowi, którego nazwisko Allais przemilcza. Jak widzieliśmy, odnosi się do *Walki Murzynów...* monologisty Paula Bilhauda, zaprezentowanej w roku 1882 na wystawie Sztuk Niezbornych. Allais identyfikował wszelako się ze swoim powołaniem malarskim, w odróżnieniu od Bilhauda, który drogę tę porzucił, ale to on wszak zainicjował monochromię w Sztukach Niezbornych, a nawet ogólnie: w sztukach plastycznych.³⁰ Zaslugą Allais było zaś przeczucie, że „monochrom” miał przed sobą wielką i wieloraką przyszłość. Drukując „monochromy” w istotnym nakładzie, krytykował on koncepcję unikalnego arcydzieła, „posługując się nowoczesną techniką przemysłu graficznego tamtej epoki i drukując bezpośrednio na papierze kolorowe aple.”³¹

Retrospektywnie, w roku 1904, w artykule podpisanym Ezop syn, który ukazał się w *Le Sourire* (Uśmiech³²), Allais powraca jeszcze raz do „monochromu” Bilhauda. Pół wieku przed Yves’em Kleinem (1928–1962) uświęca w nim termin „monochrom” jako dzieło jednokolorowe. W istocie Klein zadba o to, by w roku 1954 opublikować swoje pierwsze monochromy w albumie *Yves-Peintures*, bardzo zresztą niepodobnym do *Albumu...* Allais, bo niezawierającym ani tytułów, ani obramowań, ale jedynie kolaże z kolorowego papieru przyklejonego do niepołączonych kartek. Poczynając od tego właśnie dokumentu sztuki z roku 1904, którego znaczenia nie dostrzeżono, rozgrywa się genealogia monochromu. A artykuł ten ma decydujące znaczenie dla historii sztuki, gdyż to tutaj właśnie termin „monochrom” zastępuje „monochroid,” używany jeszcze w *Albumie...*, który pozwalał historykom podkreślać wielką różnicę między „monochromami do śmiechu” malarzy Niezbornych i „monochromami na poważnie” wieku XX.³³

DOKUMENTY LUDZKIE³⁴

Administracja jest wynalazkiem XIX wieku. Widzieliśmy, jak artyści Niezborni krytykowali wszelkie formy etykietowania, formatowania, klasyfikowania itp., które były właśnie prerogatywą dokumentów papierowych. Wielu spośród nich zatrudnionych zresztą było w administracji. Być może Niezborni chcieli właśnie powiedzieć, że sztuką nie da się administrować, ponieważ jest ona samym życiem, i że sztuka jest zatem niezborna, omylna, zmienna jak czas, i że jest mieszaniną wrażeń i sensacji zwanych „ludzkimi dokumentami,” czyli „kawalkami historii indywidualnych, które w Historii nie mają swoich historyków.” Niezborni jako dekonstrukcyjniści języka, w sensie dosłownym odnosili się do etymologii słowa „sensacja,” tak drogiego impresjonistom, czyli znaczenia „wrażenie,”³⁵ jakie na zmysłach odciska postrzegany przedmiot. Pomijając sam fakt



sprowokowania skandalu w oczach opinii publicznej (zresztą sam Institut de France obruszył się na Sztuki Niezborne³⁶), szło także o to, by wywołać sensację, silne wrażenie, otrzymać efekt zaskoczenia, stworzyć dzieła sensacyjne. Gdyż artysta Niezborny grał na emocjach zwiedzających. Jak widzieliśmy, rzeźba z sera Graya mobilizowała ciało oglądającego; monochromiści odwoływali się do jego wyobraźni, ponieważ każdy monochrom był obrazem intymnym, osobistym ze względu na własne przeżycia odbiorcy i na jego stan ducha.

Artyści Niezborni wciągali także w swą grę krytyków sztuki, postaci nieodzowne dla zaistnienia dzieła. Starali się zbijać ich z tropu i zaskakiwać. Krytykom sztuki niełatwo było zaklasyfikować dzieła Niezborne, gdyż nie przystawały one do żadnej kategorii sztuk pięknych. Z braku lepszego rozwiązania pisali o nich jako o karykaturach, podczas gdy sami artyści odrzucali ten termin, zachowując go dla dobrze znanego proceduru rysunków „z dużą głową i małym ciałem.” Adolphe Wilette (1857–1926), który także wystawiał z Niezbornymi, proponował wyrażenie „rysunek humorystyczny,” wolne od stereotypów i otwarte na „dokumenty ludzkie.” Tak na przykład jego Pierrot hochsztapler, którego przygody publikował dziennik *Le Chat noir*, jest niezdarnym w miłości melancholikiem, pochodzącym ze zubożałej klasy społecznej. Wielu Niezbornych wystawiało dzieła naznaczone duchem poezji: Georges Lorin (1850–1927), autor *Komety*, czy Georges Monet (1849–1908), autor *Robaka zakochanego w gwieździe*.

Trzeba też podkreślić, że artykuły prasowe na temat Niezbornych są sprawozdaniami pisanymi najczęściej na żywo, w niejednym przypadku nawet przed wernisażem wystawy. Tego typu „dokumenty ludzkie” są siłą rzeczy subiektywne. Wizyta Édouarda Maneta (1841–1883), któremu towarzyszyli Auguste Renoir (1841–1919) i Camille Pissarro (1830–1903), na drugiej wystawie Sztuk Niezbornych w mieszkaniu Jules’a Lévy 1 października 1882 dostrzeżona została – z tego, co wiemy – przez jednego tylko dziennikarza w *Le Panurge* (Panurg³⁷) z 8 października, w sposób anegdotyczny i bez żadnej innej analizy ani informacji. Niezrozumiany, odrzucony z oficjalnych salonów, Manet zbliżył się do artystów o nowatorskich praktykach, najpierw do impresjonistów, którzy traktowali go jako swojego przewodnika, a którzy to po Komunie Paryskiej i wojnie domowej z lat 1870–1871 spotykali się w kawiarni Guerbois na Batiniolach. Później, na krótko przed śmiercią, zbliżył się do Niezbornych, do których zaliczali się jego przyjaciele. W mieszkaniu Lévy wystawiali na przykład pisarz Charles Monselet (1825–1888), gorący zwolennik twórczości Maneta, oraz specjalista od akwaforty Henri Somm (1844–1907), bywalec kawiarni Guerbois, który uczestniczył również w wystawie impresjonistów w 1879 roku. Mimo że sam był przedmiotem ataków na salonach karykatur, niekoniecznie dlatego, że twórczość jego była tam osądzana krytycznie, w młodości Manet próbował swych sił w karykaturze właśnie, choć niewiele na ten temat wiemy, co nie jest być może bez związku z rewolucją, jakiej dokonał w malarstwie. Tak więc jeden tylko dziennikarz odnotował wizytę Maneta na wystawie Niezbornych. A przecież można sądzić, że Manet był najstosowniejszą osobą, aby oceniać specyficzną awangardowość Sztuk Niezbornych.³⁸ Wyobraźmy sobie te ramy bez obrazów, pejzaże morskie bez wody, malarstwo na wszelkiego rodzaju podłożach... Chory i mocno osłabiony Manet chciał zatem koniecznie zobaczyć arcydzieła Niezbornych. Widzimy go, jak zasięga informacji o numerach i tytułach dzieł, o biografiach artystów, tak jak na oficjalnych salonach, i jak śmieje się do rozpuku. Na samym początku listy artystów figuruje Niezborny, który nie podaje swego nazwiska i przedstawia się jako „Anonim (bez imienia), próżniak, mniej niż zero,³⁹ uczeń publiczności, kariery amerykańskie.”

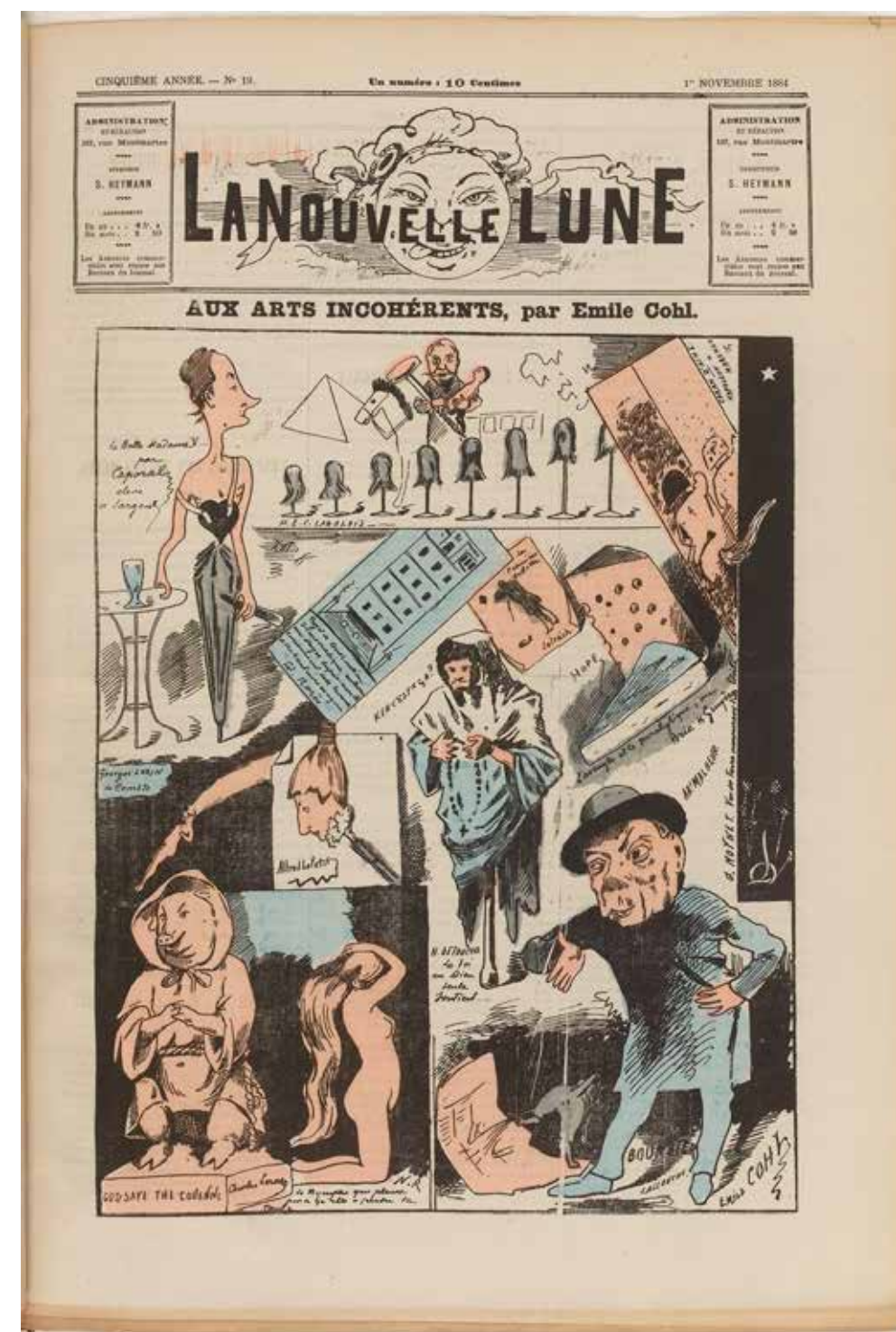
Krytycy nie brali na ogół na poważnie sukcesu skandali Sztuk Niezbornych. Następujące po sobie w tamtych czasach awangardy nie ułatwiły im zadania: nie potrafili wyciągnąć konsekwencji z *tabula rasa* Niezbornych, z ducha transgresji, który pukał już do drzwi Akademii i Instytutu. A przecież było kilku dziennikarzy, jak H.E.C. Langlois, którzy przyznali Sztukom Niezbornym należne „im miejsce w historii sztuki współczesnej” i którzy zrozumieli, że Niezborni eksperymentowali „sztukę nadchodzących wieków.”⁴⁰ Niewielu tylko spośród nich zastanawiało się nad statusem dzieł Niezbornych, choć liczne dokumenty potwierdzają wolę „uartystycznienia” tej twórczości przez samych Niezbornych i nie ma większego znaczenia, że była ona przeznaczona „do śmiechu.” Usytuowana między sztuką i niesztuką, już sama nazwa Niezbornych ucieleśniała filozoficzny i egzystencjalny paradoks sztuki. Co to jest sztuka? Czy mogą w niej zamieszkiwać, tak jak w życiu, sprzeczne ze sobą rzeczywistości? Czy powinna przeciwstawiać zadziwienie konformizmowi? To pytania, które zapowiadają dwudziestowieczne postawy dadaizmu. Słowo „dokument” miało dla nich przede wszystkim znaczenie ludzkie.

spectateur, de faire des œuvres à sensation. L'artiste Incohérent jouait avec les émotions du visiteur. Avec *Les Pieds (Sculpture sur fromage)*, Gray impliqua le corps du regardeur, on l'a vu ; les monochromistes sollicitèrent l'imagination des regardeurs. Chaque monochrome était alors un tableau intime, personnel, perçu selon son propre vécu, son humeur.

L'artiste Incohérent entraînait dans son jeu également le critique d'art, figure indispensable à l'existence de l'œuvre. Les Incohérents prenaient au dépourvu les critiques. Ces derniers peinant à classer les œuvres Incohérentes, qui n'entraient alors dans aucune catégorie des Beaux-Arts. Faute de mieux, ils en parlaient comme des caricatures alors même que ce terme était réfuté par les artistes eux-mêmes qui le réservaient à proprement parler au procédé connu du dessin avec « une grosse tête et un petit corps ». Adolphe Willette (1857-1926), lui-même exposant Incohérent, y préférerait l'expression « dessin d'humour », loin des stéréotypes, ouverte à la large palette des « documents humains ». Ainsi, son Pierrot fumiste, dont il publia les aventures dans *Le Chat noir*, est un rêveur, un mélancolique, un maladroit en amour... d'une classe sociale défavorisée. Maints Incohérents exposèrent des œuvres aussi teintées de poésie, Georges Lorin (1850-1927), auteur de *La Comète*, ou Georges Moynet (1849-1908), auteur du *Ver de terre amoureux d'une étoile*.

Enfin, les articles de journaux sur les Arts Incohérents sont des comptes rendus pris sur le vif, généralement avant le vernissage des expositions. Ces « documents humains » sont forcément subjectifs. La visite d'Édouard Manet (1832-1883) accompagné d'Auguste Renoir (1841-1919) et Camille Pissarro (1830-1903) à la deuxième exposition des Arts Incohérents qui se déroula chez Jules Lévy le 1^{er} octobre 1882, fut relevée, à notre connaissance, par un seul journaliste, dans *Le Panurge* du 8 octobre 1882, et de manière anecdotique. Incompris, exclu par les officiels, Manet s'était rapproché des artistes novateurs, des impressionnistes, dont il fut considéré comme le chef de file, qui après la Commune et la guerre civile de 1870-1871 se rencontraient au café Guerbois des Batignolles. Peu avant de mourir, il alla voir ses propres amis qui exposaient chez Jules Lévy : l'écrivain Charles Monselet (1825-1888), défenseur de son œuvre, ou encore l'aquafortiste Henri Somm (1844-1907), un habitué du café Guerbois, qui avait participé à l'exposition impressionniste de 1879. Lui-même objet de moqueries dans les salons caricaturaux dessinés (pas forcément pour juger négativement son œuvre), Manet s'était essayé, dans sa jeunesse, à la caricature, ce qui n'est sans doute pas sans incidence sur la révolution qu'il mena en peinture. Ainsi, un seul journaliste grava dans le marbre, ou plutôt dans *Le Panurge*, la visite de Manet aux Arts Incohérents, et pourtant on peut penser qu'Édouard Manet était le plus à même de juger leur avant-gardisme singulier¹⁸. Figurez-vous des cadres sans toiles, des marines sans eau... des peintures sur toutes choses... On imagine un Édouard Manet affaibli, très malade, qui avait tenu à voir les chefs-d'œuvre de l'Incohérence. On l'imagine s'informant des numéros et des titres des œuvres, de la biographie des artistes, comme au Salon officiel, et puis rire aux éclats. En tête de liste, un Incohérent, qui ne dit pas son nom, se présente en tant qu'« Anonyme (pas de prénoms), fainéant, né ant, élève du public, carrières d'Amérique ».

Dans l'ensemble, les critiques ne prirent pas au sérieux le succès à scandale des Arts Incohérents. Étant donné le contexte artistique de l'époque, les avant-gardes se succédant, ils ne surent pas tirer les conséquences de la *tabula rasa* des Incohérents, l'esprit de transgression étant désormais à la porte de l'Académie, à la porte de l'Institution. Cependant, quelques journalistes, comme H.E.C. Langlois, donnèrent aux Arts Incohérents « leur place dans l'histoire artistique contemporaine », comprenant que les artistes Incohérents étaient en train d'expérimenter l'« art des futurs siècles¹⁹ ». Par ailleurs, peu de journalistes s'interrogèrent sur le statut d'œuvre d'art des productions Incohérentes, alors que divers documents actent une tentative d'artification de ces productions par les artistes Incohérents eux-mêmes, et peu importait que ce fût pour rire ; entre non-art et art, leur appellation, Les Arts Incohérents ou Arts Incohérents, incarnait à elle seule un paradoxe philosophique, existentiel de l'art : peut-il être habité, comme la vie, de réalités contraires ? Doit-il être un étonnement luttant contre le conformisme ? Autant de questionnements qui annoncent notamment l'attitude Dada au siècle suivant. Avec eux le propre du mot « document » est avant tout d'être humain.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

24

DOCUMENTS À LA PLACE DES ŒUVRES

La pratique de l’art éphémère a nécessairement entraîné la dématérialisation des œuvres Incohérentes. Quelques œuvres originales ont été heureusement préservées, telles que le photomontage de Lanquest, le portrait de Sarah Bernhardt par Alfred Le Petit, que nous avons déjà évoqués.

Ce n’est que dans les années 1960, lorsque la farce envahit le champ culturel, que les Arts Incohérents intéressèrent quelques historiens, notamment le pataphysicien François Caradec (1924-2008), les pratiques artistiques des Incohérents faisant alors écho aux pratiques artistiques contemporaines et à celles, redécouvertes, des dadaïstes. Mais la découverte de Dada occulta les Arts Incohérents qui, malgré les efforts d’un Caradec, furent plongés dans l’oubli. Pendant plusieurs décennies régna un silence complet sur les Incohérents, notamment en tant que précurseurs des dadaïstes.

Ce n’est qu’en 1992 que put être aménagée une rétrospective des Arts Incohérents. Ayant suffisamment de matières ou sources primaires amassées auprès des collectionneurs, Catherine Charpin – auteur, en 1990, du premier ouvrage consacré aux Arts Incohérents – coorganisa avec Luce Abélès une exposition historique au musée d’Orsay, accompagnée d’un catalogue. Excepté neuf œuvres originales, elle se composait d’environ deux cents documents de l’époque des Incohérents (catalogues d’exposition, cartes d’entrée, affiches, tracts, photographies, livres, etc.). S’y ajoutaient une dizaine de reconstitutions des œuvres Incohérentes, qui se référaient aux reproductions au trait des livrets d’exposition Incohérents, et/ou aux descriptions journalistiques de l’époque. Elles avaient été réalisées par le collectif d’artistes anonymes Présence Pantchounette²⁰, en 1988, et, pour l’occasion par Orsay, en 1992.

J’envisage de renouveler l’expérience, en m’appuyant notamment sur mon *Catalogue raisonné des Arts Incohérents – Un attentat à l’art*, document préparatoire à cette exposition. Le lieu et l’institution restent à trouver ! Faire une exposition sur les Arts Incohérents reviendrait donc à exhiber des œuvres originales, dont la liste a sensiblement augmenté ; en effet, trois originaux recensés dans mon *Catalogue raisonné* s’ajoutent aux neuf œuvres originales montrées à Orsay en 1992. Il s’agirait de faire une exposition composée en majorité de documents : des « documents historiques » imprimés du XIX^e siècle, si possible les reconstitutions du XX^e et de nouvelles reconstitutions créées au XXI^e. Il s’agirait de rendre un nouvel hommage aux artistes Incohérents, en tant que pionniers de l’art du XX^e siècle.

DOKUMENTY W MIEJSCE DZIEŁ

Efemeryczna praktyka sztuki nieuchronnie prowadziła do dematerializacji dzieł Niezbornych. Na całe szczęście zachowało się kilka dzieł oryginalnych, jak wspomniany wcześniej portret Sary Bernhardt autorstwa Alfreda Le Petit.

Dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku, kiedy farsa zalewa pole kulturalne, Sztuki Niezborne zaczynają przyciągać uwagę kilku historyków, a w szczególności „patafizyka” François Caradeca (1924–2008), ponieważ praktyki artystyczne Niezbornych odbijały się echem w praktykach sztuki lat 1960–1980, a także w odkrywanych na nowo praktykach dadaistów. Ale sukces dadaistów przyćmił Sztuki Niezborne, które zatopiły się w niepamięci pomimo wysiłków Caradeca. Przez wiele dziesięcioleci zapomniała całkowita cisza na temat Niezbornych, zwłaszcza jako prekursorów dadaizmu.

Retrospektywa Sztuk Niezbornych stała się możliwa dopiero w roku 1992. Zgromadziwszy wystarczającą ilość materiałów i źródeł będących w posiadaniu kolekcjonerów, Catherine Charpin, autorka pierwszej publikacji książkowej poświęconej Sztukom Niezbornym z roku 1990, zorganizowała wraz z Luce Abélès wystawę historyczną w Muzeum Orsay, której towarzyszył katalog. Poza dziewięcioma oryginalnymi dziełami na wystawę składało się około dwustu „dokumentów sztuki” z epoki Niezbornych (katalogi wystaw, karty wstępu, afisze, ulotki, fotografie, książki itp.). Uzupełniało ją dziesięć rekonstrukcji dzieł Niezbornych, które odpowiadały reprodukcjom kreskowym w broszurach wystaw Niezbornych albo dziennikarskim opisom z epoki. Zostały one zrealizowane przez anonimową grupę artystów Présence Panchounette⁴¹ w roku 1988 oraz przy okazji wystawy w Muzeum Orsay w roku 1992.

Mam w planach ponowienie tego doświadczenia i zorganizowanie wystawy w oparciu o mój *Catalogue raisonné des Arts Incohérents. Un attentat à l’art* (Katalog *raisonné* Sztuk Niezbornych. Zamach na sztukę), który byłby przesłanką dla nowej wystawy. Pozostaje znaleźć miejsce i instytucję! Nowa wystawa na temat Sztuk Niezbornych powinna przedstawić dzieła oryginalne, których lista znacznie się powiększyła; w istocie trzy oryginały opisane w moim *Catalogue raisonné des Arts Incohérents. Un attentat à l’art* powiększają listę znanych nam oryginalnych dzieł Niezbornych. Wystawa prezentowałaby głównie dokumenty: dziewiętnastowieczne druki, a także – w miarę możliwości – dwudziestowieczne rekonstrukcje oraz nowe, dwudziestopierwszowieczne odtwórcze rekonstrukcje. Byłby to nowy hołd oddany artystom Niezbornym jako pionierom sztuki XX wieku.

ILUSTRACJE

0.

Jules Lévy et les Incohérents à Clamart, photographie, coll. BnF.

Jules Lévy i Niezborni w Clamart, pod Paryżem, zbiory BnF.

1.

Maurice Neumont, *L’Affranchissement des esclaves*, 1889, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1889, p. 85.

Maurice Neumont, *Uwolnienie niewolników*, 1889, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1889, s. 85. Zob. przypis 3.

„Reprodukcją kreskową” nazywali polscy drukarze trawienie płyty cynkowej bez rastra, jedynie pełna czerní lub pełna biel. Przeciwnieństwem jest reprodukcja rastrowa. Reprodukca kreskowa w XIX wieku, to staloryt przerysowywany z natury albo ze zdjęcia. (przyp. tłumacza)

2.

Van Drin, *La Vénus de mille eaux. (Sculpture)*, 1889, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1889, p. 56.

Van Drin, *Wenus z tysiąca wód*, 1889, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1889, s. 56. Zob. przypis 4.

3.

Ernest O. Nair, *Canard aux petits pois*, 1889, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1889, p. 52.

Ernest O. Nair, *Kaczka na grochu*, 1889, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1889, s. 52. Zob. przypis 17.

4.

Georges Lanquest, *Jules Lévy personnifiant les Arts Incohérents. (Acheté par l’État pour le Musée du Louvre)*, 1893, photomontage, 20,5 x 23,5 cm, coll. BnF.

Georges Lanquest, *Jules Lévy ucieleśniający Sztuki Niezborne (zakup państwa dla muzeum Luwru)*, 1893, fotomontaż, 20,5 x 23,5 cm, zbiory BnF.

5.

Émile Cohl, *Portrait flatté d’après photographie. Il suffit de donner une photographie pour avoir un portrait aussi ressemblant que celui-ci. Prix: 53 fr. 35 c.*, 1883, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1884, p. XIV.

Émile Cohl, *Pochlebający portret według fotografii. Wystarczy dać zdjęcie, aby otrzymać portret tak podobny, jak ten. Cena 53 franki 35 centymów*, 1883, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1884, s. XIV.

6.

Henri Langlois et Saint-Edme (1861- ?), *Portrait de M. H. de L. (Dédié à M. H. de Lapommeraye)*, 1883, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1884, p. IX.

Henri Langlois et Saint-Edme (1861- ?), *Portret M. H. de L. (Dedykowany panu H. de Lapommeraye)*, 1883, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1884, s. IX.

7.

E. J. N. Allard, *La Libération de la mère noire*, 1886, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1886, p. 93.

E. J. N. Allard, *Uwolnienie czarnej matki*, 1886, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1886, s. 93. Zob. przypis 22.

8.

Amédée Marandet, *Un litre d’esprit de la Comédie-Française : Est-il rond?* (E. Thiron), 1886, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1886, p. 99.

Amédée Marandet, *Czy litr spirytualistów z Comédie-Française jest okrągły, jak bania?* (E. Thiron), 1886, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1886, s. 99. Zob. przypis 23.

9.

Louis Tybeau, *Madame Criesonthème*, 1893, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1893, p. 51.

Louis Tybeau, *Pani Chryzantema*, 1893, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1893, s. 51. Zob. przypis 25.

10.

Bérard, *La Nuit historique*, 1889, reconstitution (dessin au trait du *Nouveau Larousse Illustré* retouché numériquement par Corinne Taunay, 2010).

Bérard, *Historyczna noc*, 1889, rekonstrukcja (reprodukcja kreskowa z *Nouveau Larousse illustré*, w opracowaniu cyfrowym Corinne Taunay, 2010).

11.

Auguste Ghio, *Prenez garde à vos yeux !!! par Francis Sarcelles*, 1884, reconstitution (livre blanc photographié par Corinne Taunay, 2010).

Auguste Ghio, *Uwaga na oczy!!!, autorstwa Francisa Sarcelles*, 1884, rekonstrukcja (biała książka sfotografowana przez Corinne Taunay, 2010).

12.

Alphonse Allais, *Terre cuite. (Pomme de)*. Acquis par le ministre de l’Angleterre, 1884, reconstitution (pomme de terre photographiée par Christine Taunay, 2019).

Alphonse Allais, *Ziemniak ze gotowanej gliny. Zakupiony przez ministerstwo Anglii*, 1884, rekonstrukcja (ziemniak sfotografowany przez Corinne Taunay, 2019). Zob. przypis 29.

13.

Vanfin Schen, *Les Sept péchés capitaux, vus par les pieds*, 1886, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1886, p. 128.

Vanfin Schen, *Siedem grzechów głównych, widzianych od strony stóp*, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1886, s. 128.

14.

François Carabin, *Conscience d’un homme politique*, 1889, reconstitution (élastique photographié par Corinne Taunay, 2009).

François Carabin, *Świadomość męża stanu*, rekonstrukcja (gumka do majtek sfotografowana przez Corinne Taunay, 2009).

15.

Eugène Habert, *La levrette en pal’tot*, 1884, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1884, p. 87.

Eugène Habert, *Na pieska, ale w płaszczyku,** 1884, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1884, s. 87.

16.

Eugène Habert, „La Cigale – Y’a-t-il rien qui vous agace comme une Levrette en panetot!” *Le Courrier français*, 29 novembre 1885, p. 8.

Eugène Habert, „La Cigale. Czy nic bardziej nie drażni [twych zmysłów?], niż na pieska w płaszczyku!” *Le Courrier français*, 29 listopada 1885, s. 8.

„Levrette,” to „charcica,” czyli „samica charta;” w podtekście erotyczna gra słów: „levrette,” to także, w języku potocznym już w XIX wieku, pozycja miłosna „na pieska” (dosłownie: „na charta”). Trudno nie dostrzec, że młode dziewczę wiatr roznegliża, gdy tymczasem piesek pozostaje w zimowym ubranku. Na tych dwóch ilustracjach, trzy różne pisownie „płaszcz-:” „paletot” (jedyna poprawna), „pal’tot” i panetot;” być może by przyciągnąć uwagę na wyrażenie „tomber sur le paletot de quelqu’un,” które może oznaczać „dopaść kogoś.” Rozwiązaniem tego wizualnego rebusu może więc być także domyslny tytuł: *Dopaść na czworaka, ale w paltociku*. Wydrukowana w *Le Courrier français* prawie ta sama ilustracja nosi tytuł LA CIGALE. Po francusku „cigale” to konik polny, antyczny symbol muz i muzyki; ale La Cigale, to nazwa paryskiej sali kawiarniano-koncertowej w dzielnicy Pigalle, znanej ze swych erotycznych rewii... tyle, że sala ta skonstruowana została dopiero w roku 1887, trzy lata po publikacji tych rysunków. Może jesteśmy u źródeł nazwy La Cigale? Na obu rysunkach, ręcznie i z błędami, podtytuł wydrukowany pod ilustracją: „Czy nic bardziej nie drażni [twych zmysłów?], niż na pieska w płaszczyku.” Albo: „... niż z konikiem polnym w paltociku.” (przyp. tłumacza)

17.

Charles Angrand, *Paysage financier ; fragment*, 1884, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1884, p. 93.

Charles Angrand, *Pejzaż finansowy. Fragment*, 1884, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1884, s. 93.

18.

Jules de Marthold, *Carton d’un vitrail laïque pour un hôtel de la rue Sainte-Beuve. Rome 1880*, 1883, reproduction au trait dans : *Raphaël et Gambrinus* de John Grand-Carteret (Paris : Louis Westhausser, 1886), 162.

Jules de Marthold, *Projekt na podłożu kartonowym dla hotelu z ulicy Sainte-Beuve. Rzym 1880,** 1883, reprodukcja kreskowa z: John Grand-Carteret, *Raphaël et Gambrinus* (Paryż: Louis Westhausser, 1886), 162.

Transkrypcja: „*Carton d’un vitrail laïque pour une chapelle Sainte-Beuve [sic !]. / Le poème du cochon. Drame en cinq actes. / I. L’heureux cochon flânait, / II. Un bruit, soudain l’émeut ; lui de fleurir le vent / III. Sentant qu’on le poursuit, il retourne la tête, IV. Un couteau luit dans l’air, il devine, il s’enfuit. / V. Mais le sort est le sort, et la Bête a vu Dieu ! / Médaille 1^{er} classe / Arts Incohérents / Jules de Marthold / Roma 1882.*” – „*Projekt na podłożu kartonowym do laickiego witraża dla kaplicy Sainte-Beuve [sic! – zmiana w tytule w stosunku do katalogu]. / Poemat o śwince. Dramat w pięciu aktach. / I. Przechadzała się szczęśliwa świnka, / II. Nagle wzburzył nią hałas; zaczęła węszyć na wietrze / III. Czując, że ją gonia, odwraca głowę, / IV. Nóż zabłysnął w powietrzu, świnka zrozumiała i ucieka. / V. Ale los, to los, i świnka stanęła przed Bogiem! / Medal 1-szej klasy / Sztuki Niezborne / Rzym 1882*” (przyp. tłumacza)

19.

Jules Chéret, affiche de l’exposition des Arts Incohérents à l’Eden-Théâtre, 1886, lithographie en couleurs, imprimerie Chaix, 123,6 x 86 cm.

Jules Chéret, afisz wystawy Sztuk Niezbornych w teatrze Eden, 1886, barwna litografia, drukarnia w Chaix, 123,6 x 86 cm.

20.

Henri Boutet, carte d’invitation au vernissage de l’exposition des Arts Incohérents le 1^{er} octobre 1882, 13 x 16 cm.

Henri Boutet, zaproszenie na wernisaż wystawy Sztuk Niezbornych 1 października 1882, 13 x 16 cm.

21.

Ferdinandus, carte d’exposant pour l’exposition des Arts Incohérents du 11 octobre au 15 novembre 1883, 11,8 x 15,7 cm.

Ferdinandus, karta wstępu dla uczestników wystawy Sztuk Niezbornych od 11 października do 15 listopada 1883, 11,8 x 15,7 cm.

22.

Émile Cohl, carte d’exposant pour l’exposition des Arts Incohérents du 17 octobre au 19 décembre 1886, 10,9 x 14,1 cm.

Émile Cohl, karta dla uczestników wystawy Sztuk Niezbornych od 17 października do 19 grudnia 1886 roku, 10,9 x 14,1 cm.

23.

Ferdinandus, carte programme du bal des Incohérents du 31 mars 1886, 8,5 x 11 cm.

Ferdinandus, program balu Niezbornych 31 marca 1886, 8,5 x 11 cm.

24.

Émile Cohl, „Aux Arts Incohérents,” *La Nouvelle Lune*, 1^{er} novembre 1884, 1.

Émile Cohl, „Za Sztuki Niezborne,„ *La Nouvelle Lune* (księżyc w nowiu), 1 listopada 1884, 1.

Notes

^[1] Le lecteur qui souhaite s’informer sur le mouvement des Arts Incohérents pourra prochainement consulter mon *Catalogue raisonné des Arts Incohérents – Un attentat à l’art*, à paraître aux Éditions du Sandre. Plusieurs sujets de cet article y sont développés.

^[2] Jean-Charles Adolphe Alphand (1817-1891), ingénieur des Ponts et Chaussées français, mena des travaux urbains de grande ampleur pour la transformation de Paris, sous la direction du baron Haussmann, sous le Second Empire, puis sous la III^e Répu-blique. Les Incohérents raillent un Paris qui n’en finit pas d’être en travaux.

^[3] Il y eut deux Salons des Arts Incohérents en 1882, qui durèrent une journée, le 2 août et le 1^{er} octobre. Puis chaque Salon In-cohérent dura un mois ou plus, en 1883, 1884, 1886, 1889 et en 1893. En plus de ces manifestations artistiques, les Incohérents organisèrent des banquets, donnèrent des bals costumés et des revues jusqu’en 1896.

^[4] Nous en avons identifié une partie, les autres demeurent anonymes.

^[5] Des œuvres originales Incohérentes furent montrées au public à l’occasion de la rétrospective sur les Arts Incohérents au musée d’Orsay, en 1992. Nous y reviendrons.

^[6] Fondé par l’écrivain Emile Goudeau (1849-1906), le club des Hydropathes (1878-1880 ; 1884) était une sorte de laboratoire de recherche littéraire et musicale formé par de jeunes créateurs qui s'autoproduisaient publiquement, dans des cafés de la rive Gauche à Paris.

^[7] Le premier numéro du *Chat noir* est paru en janvier 1882, deux mois après l’ouverture de son cabaret fin novembre 1881 ; le premier numéro du *Courrier français* en novembre 1884.

^[8] Cf. Pierre Verrare, *Gil Blas*, 1^{er} octobre 1882, p. 2.

^[9] Le lecteur peut consulter ce poème sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201371c/f97.image.

^[10] Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. Guy Jouvet, Auch, Tristam, 2012, respecti-vement, p. 61-62, 653 et 871-872.

^[11] Anne-Sophie Grassin, « Le jonglage objet-cartel », *La Lettre de l’OCIM*, n° 110, 2007, p. 4. http://doc.ocim.fr/LO/LO110/LO.110(1)pp.04-12.pdf.

^[12] « Les grandes douleurs sont muettes » deviendra une citation dans la seconde préface de l’*Album*.

^[13] Corinne Taunay, « Alphonse Allais e le Arti Incohérenti » (traduzione di Sara Ricci), *Quaderno del Collage de ‘Pataphysique / direttrice Tania Sofia Lorandi*, n° 14, Sovere (Italia), Domenica 22 Merdra anno 146 dell’Era Patafisica, giugno 2019 (volga-re), p. 38-42.

^[14] François Caradec, *Alphonse Allais*, Paris, Fayard, 1997, p. 432.

^[15] Cf. Corinne Taunay, « La généalogie du monochrome. Des Arts Incohérents à Yves Klein », *Papiers nickelés*, n° 27, 4^e trime-stre 2010, p. 16-17.

^[16] Nous empruntons cette locution à Edmond de Goncourt qui l’utilisa très certainement pour la première fois en août 1876, date de la préface de *Quelques créatures de ce temps*, livre coécrit avec son frère, Jules : « Ce volume complète l’Œuvre d’ima-gination des deux frères. Il montre, lors de notre début littéraire, la tendance de nos esprits à déjà introduire dans l’invention la réalité du document humain, à faire entrer dans le roman un peu de cette histoire individuelle, qui dans l’Histoire, n’a pas d’historien. » Puis Edmond de Goncourt nous donne des précisions à propos de cette locution dans la préface de son roman *La Faustin* (1882), « un roman bâti sur des *documents humains* », ajoutant en note : « Cette expression très blaguée dans le moment, j’en réclame la paternité, la regardant, cette expression, comme la formule définissant le mieux et le plus significative-ment le mode nouveau de travail de l’école qui a succédé au romantisme : l’école du *document humain*. » Voir, respectivement, *Quelques créatures de ce temps* [originellement publié en 1856 sous le titre *Une voiture de masques*], Paris, G. Charpentier, 1878, préface, n. p., et *La Faustin*, Paris, G. Charpentier, 1882, préface, p. II.

^[17] La rumeur selon laquelle les Arts Incohérents étaient un « attentat à l’art » se répandait dans la presse. Voir par exemple l’ar-ticle de Pierre Decourcelle, « Les Arts Incohérents. L’Institut entre en guerre » paru dans *Le Gaulois* du 15 octobre 1883, p. 1-2.

^[18] Voir Corinne Taunay, « Les Incohérents », *Impressionnisme et littérature*, colloque dirigé par Gérard Gingembre, Florence Naugrette et Yvan Leclerc, Rouen, PURH, 2010, p. 213-224. En ligne : https://books.openedition.org/purh/907.

^[19] H.E.C. Langlois, *La Comédie humaine*, 7 novembre 1886, p. 7. Eux-mêmes exposants Incohérents, Henri, Saint-Edme et Ca-mille (H.E.C.) Langlois étaient frères. Journalistes, ils furent ensemble secrétaires de rédaction du journal satirique *La Comédie humaine* (1886-1887).

^[20] Collectif d’artistes anonymes situationnistes venus de Bordeaux, Présence Pantchounette fut actif de 1968 à 1990.

Przypisy

^[1] Czytelnicy, którzy chcieliby pogłębić wiedzę o Sztukach Niezbornych, będą mogli niebawem przeczytać moją książkę *Catalogue raisonné des Arts Incohérents. Un attentat à l’art* (Katalog *raisonné* Sztuk Niezbornych. Zamach na sztukę), w druku, éditions du Sandre.

^[2] Jean-Charles Adolphe Alphand (1817-1891) – francuski inżynier dróg i mostów, który prowadził prace miejskie na dużą skalę pod dyktando barona Haussmanna w czasach Drugiego Cesarstwa, a potem w epoce Trzeciej Republiki. Niezborni wyśmiewali się z Paryża, który był jednym niekończącym się placem budowy.

^[3] Gra słów: we francuskim zwrocie *affranchir une lettre* – „nakleić znaczki na list” występuje czasownik *affranchir* mający także znaczenie „uwolnić” [przyp. tłum.].

^[4] Gra słów: *Vénus de mille eaux* („Wenus z tysiąca wód”) wymawia się tak samo jak *Vénus de Milo* („Wenus z Milo”) [przyp. tłum.].

^[5] Jak precyzuje tekst, *dessin* – „rysunek” jest homonimem religijnych „świętych” – *des saints* (forma w dopełniaczu, razem z rodzaj-nikiem) lub kobiecych „piersi” – *des seins* [przyp. tłum.].

^[6] Dwa jednodniowe salony Sztuk Niezbornych miały miejsce w roku 1882, 2 sierpnia i 1 października. Każdy następny salon Nie-zbornych, w 1883, 1884, 1886, 1889 i 1893 roku, trwał miesiąc lub dłużej. Ponadto niezależnie od tych manifestacji artystycznych Niezborni organizowali bankiety, bale kostiumowe i rewie aż do roku 1896.

^[7] Mniej więcej połowa Niezbornych wystawiała pod pseudonimami, z których część udało się zidentyfikować, inne pozostają ciągle anonimami.

^[8] Oryginały dzieł Niezbornych udostępnione zostały publiczności przy okazji retrospektywy Sztuk Niezbornych w Muzeum Orsay w roku 1992. Wróćmy do tego w konkluzji.

^[9] *Fumistes*, słowo, które przełożyć można jako „kpiarze,” to nazwa jednej z paryskich grup literackich tamtej epoki [przyp. tłum.].

^[10] Założony przez pisarza Emila Goudeau (1849-1906) klub Hydropatów (1878-1880, 1884) był rodzajem laboratorium badań literackich i muzycznych, skupiającym młodych twórców, którzy dawali spektakle publiczne w kawiarniach rive Gauche w Paryżu.

^[11] Od nazwy kabaretu *Chat noir* [przyp. tłum.].

^[12] Gra słów: *bas relief* – „płaskorzeźba” znaczy dosłownie „niski relief,” ale *bas* – „niski,” tutaj „płaski,” znaczy także „pończocha” [przyp. tłum.].

^[13] Pierwszy numer *Le Chat noir* ukazał się w styczniu 1882 roku, dwa miesiące po inauguracji kabaretu (listopad 1881), a pierwszy numer *Le Courrier français* – w listopadzie 1884.

^[14] *Laid*s-arts to homonim słów: *lézard* – „jaszczurka,” ale także „pęknięcie,” oraz *lèse-art*, które należałoby przełożyć jako „nieposłu-szeństwo wobec sztuki” albo „zamach na sztukę” (*léser* znaczy „zranić,” ale zwrot *lèse-majesté* oznacza atak na suwerenność pana, czyli „nieposłuszeństwo;” *le crime de lèse-majesté* to „zbrodnia stanu”). Stąd *laid*s-arts – „sztuki szpetne” to zarazem „zamach na sztukę” [przyp. tłum.].

^[15] Étretat – miejscowość i znane ze skalnych klifów plaże w Normandii, uwiecznione przez Courbeta, Moneta, Baudina, Marqueta i innych impresjonistów, a także słynnych pisarzy francuskich: Maupassanta, Flauberta, Leblanca [przyp. tłum.].

^[16] Pierre Verrare, *Gil Blas*, 1^{er} octobre 1882, 2.

^[17] Gra słów: *petits pois* – „groszek” jest homonimem *poix* – „smoła.” W odniesieniu do prasy *canard* to popularna w XVIII i XIX wieku forma prasowa w postaci wolnej kartki papieru, zadrukowanej głównie nowinami ze świata przestępczego, często ilustrowa-nej [przyp. tłum.].

^[18] Cały wiersz tutaj: dostępny 9.6.2019, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201371c/f97.image.

^[19] Gra słów: *rame au lit* – „wiosłuje w łóżku” jest homonimem *Rameau lit* – „Rameau czyta” [przyp. tłum.].

^[20] Gra słów: *Rameau lit* – „Rameau czyta” jest także homonimem *ramoli* – „zwiotczały” [przyp. tłum.].

^[21] Tu wyjaśnia się cała gra słowna: *lit* oznacza „czyta” albo „łóżko,” ale choć wyciągnięty na łóżku, Rameau czyta opowieści do spania na stojąco (czyli nudne) [przyp. tłum.].

^[22] Gra słów: *La libération de la mer Noire* należałoby przełożyć jako „uwolnienie czarnej matki,” bo *mer* („morze,” tutaj „Morze Czarne”) jest homonimem *mère* – „czarna matka” [przyp. tłum.].

^[23] Gra słów: między *esprit* („duch,” „umysł”), *spirituel* („duchowy”) i *spirit* (jak *white spirit* – „alkohol przemysłowy”) istnieją w ję-zyku francuskim podskórne rezonanse. Stąd pytanie w tytule, czy *lit*r spirytualiów/duchowości *Comédie-Française*, wielowiekowej i trochę archaicznej instytucji teatralnej, jest „nietrzeźwy;” w istocie wyrażenie *être rond* oznacza po francusku „zalaný w pestkę.” Oto zatem swobodny przekład: *Czy litr spirytualistów z Comédie-Française jest w kółko jak na bani?* [przyp. tłum.].

^[24] Nie jest już głodny /tak sądzę przynajmniej / bo zjadł z pewnością / piękną ramę z chleba.

^[25] Gra słów: po francusku pani *Chrysanthème* („chryzantema”) jest niemal dokładnym homonimem wyrażenia *Crie-son-thèm*, czyli pani, która „wykrzykuje swój temat” [przyp. tłum.].

^[26] *De paille* – „słomkowy” zamieniło się tu w *de pâte* – „makaronowy” [przyp. tłum.].

^[27] Dostępny 9.6.2019, http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html.

^[28] Śródtytuł ten jest trawestacją popularnego zwrotu francuskiego: „Proszę się rozejść, nie ma na co patrzeć” (*Circuler, il n’y a rien à voir*), który należy, rzecz jasna, do słownika policyjnego, ale którego używa się także, by powiedzieć, że ktoś usiłuje ukryć widoczny wszelako dla wszystkich problem [przyp. tłum.].

²⁹ Gra słów: *terre cuite*, czyli „terakota,” to dosłownie „wypalana ziemia,” a „ziemniak” to po francusku *pomme de terre*, dosłownie „jabłko ziemi;” *pomme de terre cuite* to „ugotowany ziemniak.” Stąd swobodny przekład tytułu: *Ziemniak z gotowanej gliny* [przyp. tłum.].

³⁰ Zob. Corinne Taunay, „Alphonse Allais e le Arti Incoherenti,” traduzione di Sara Ricci, *Quaderno del Collage de 'Pataphysique / direttore Tania Sofia Lorandi* no. 14, Sovere (Italia), Domenica 22 Merdra anno 146 dell'Era Patafisica, giugno 2019 (volgare), 38-42.

³¹ François Caradec, *Alphonse Allais* (Paris: Fayard, 1997), 432.

³² Od końca 1899 roku aż do śmierci Alphonse Allais był redaktorem naczelnym tego dziennika humorystycznego, który miał być konkurencją dla dziennika *Rire* (Śmiech); *sourire* jest homonimem *sous-rire*, który można by przełożyć jako „podśmiej” [przyp. tłum.].

³³ Zob. Corinne Taunay, „La Généalogie du monochrome – Des Arts Incohérents à Yves Klein,” *Papiers nickelés* no. 29 (2010): 16-17.

³⁴ Wyrażenie „dokument ludzki” zapożyczamy od Edmunda de Goncourt, który z całą pewnością pierwszy się nim posłużył w sierpniu 1876 roku we wstępie do książki *Kilka osobowości naszych czasów*, wydanej wspólnie z bratem Jules'em: „Książka ta dopełnia Dzieła wyobraźni obojga braci. Ten debiut literacki ukazuje tendencję naszego umysłu do wprowadzania w twórcze wynalazki rzeczywistości pochodzącej z dokumentów ludzkich, do wprowadzania w powieść kawałków historii indywidualnych, które w Historii nie mają swoich historyków.” Edmund de Goncourt dodaje kilka szczegółów na temat tego wyrażenia w przedmowie do swojej powieści *La Faustin* (1882), „opartej na dokumentach ludzkich,” notując w przypisie: „Wyrażenie to, mocno w pewnym momencie ośmieszane, jest mojego autorstwa i traktuję je jako formułę, która najlepiej i w sposób dosadny wyraża nową metodę pracy w szkole, która zastąpiła romantyzm: w szkole dokumentu ludzkiego.” Por. Edmond et Jules de Goncourt, *Quelques créatures de ce temps* (Paris: G. Charpentier, 1878). Oryginalny tytuł pierwszego wydania z roku 1856: *Une voiture de masques*. Wydanie z 1878 roku jest poszerzone o cytowaną tutaj przedmowę z sierpnia 1876.

³⁵ *Sens* to po francusku znaczy „zmysł;” *sensation* – „wrażenie” jako przedmiot zmysłów, ale także „sensacja” [przyp. tłum.].

³⁶ Instytut rozpowszechniał w prasie wieści, według których Sztuki Niezborne były „zamachem na sztukę;” zob. na przykład: Pierre Decourcelle, „Les Arts Incohérents – L'Institut entre en guerre,” *Le Gaulois* (Gal), 15 octobre 1883, 1-2.

³⁷ Imię jednej z głównych postaci powieści satyrycznej François Rabelais'go *Gargantua i Pantagruel* [przyp. tłum.].

³⁸ Corinne Taunay, „Les Incohérents,” w *Impressionnisme et littérature* (Rouen: PURH, 2010), 213-224. dostępny 9.6.2019, <https://books.openedition.org/purh/907>.

³⁹ Niemożliwa do oddania gra słów: *né ant* wymawia się jak *né an* – „urodzony rok,” ale *néant* znaczy „nicość” [przyp. tłum.].

⁴⁰ H.E.C. Langlois, *La Comédie humaine* (Komedia ludzka), 7 novembre 1886, 7. Bracia Henri, Saint-Edme i Camille (H.E.C.) Langlois wystawiali z Niezbornymi; byli dziennikarzami i sekretarzami redakcji dziennika satyrycznego *La Comédie humaine* (1886–1887).

⁴¹ Grupa artystów sytuacjonistycznych z Bordeaux, działająca w latach 1968–1990.

Wybrana bibliografia Sztuk i artystów Niezbornych

Bibliographie non exhaustive sur les Arts et les artistes Incohérents

Caradec, François. „L'Exposition des Arts Incohérents.” W *Encyclopédie des farces, attrapes et mystifications*, red. François Caradec i Noël Arnaud, 368-370. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1964.

Charpin, Catherine. *Arts Incohérents. Académie: 1882-1893*. Wstęp François Caradec, „Le Big bang de la modernité.” Paris: Syros Alternatives (coll. Zigzags), 1990.

Charpin, Catherine i Luce Abélès. *Arts Incohérents. Académie du dérisoire*. Paris: RMN, 1992. Kat. wyst. w Musée d'Orsay. Ten katalog został przełożony na język polski i wydany jako: *Sztuki Niezborne, czyli akademia szyderstwa*. Tłum. Elwira Milczyńska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003.

Grojnowski, Daniel i Denys Riout. *Les Arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*. Paris: José Corti, 2015.

Taunay, Corinne. Broszura niskonakładowa, zawierająca biografię Jules'a Lévy, założyciela Arts Incohérents, wydana z okazji wystawy *Hommage à Jules Lévy*. Villiers-sur-Marne: Médiathèque Jean Moulin, 2005.

Taunay, Corinne. „André Laclôte / Hellé »croit qu'il doit être Incohérent«.” Dostępny 18 grudnia 2008. <http://amisdhelle.blogspot.fr/2009/12/scoop-helle-aux-arts-incoherents.html>.

Taunay, Corinne. „De Laclôte à Hellé: Hellé-mentaire!” Dostępny luty 2009. <http://amisdhelle.blogspot.fr/2010/02/normal-o-21-false-false-false.html>.

Taunay, Corinne. „Le Vertige des Arts Incohérents.” *Bulletin Mémoires d'images*, no. 21 (Hiver 2009): 1-3.

Taunay, Corinne. „Généalogie du monochrome: des Arts Incohérents à Yves Klein.” *Papiers nickelés*, no. 27 (octobre-novembre 2010): 16-17.

Taunay, Corinne. „Les Choses prises au mot: les anticipations plastiques des Arts Incohérents.” *Le Magasin du XIX^e siècle*, Société d'études romantiques & dix-neuviémistes, Paris, Éditions Champ Vallon, no. 2 (2012): 102-109.

Taunay, Corinne. „Les Incohérents.” *Impressionnisme et littérature* / symposium zorganizowane przez Gérarda Gingembre, Florence Naugrette et Yvana Leclerc, Rouen, PURH (2010): 213-224. <https://books.openedition.org/purh/907>.

Taunay, Corinne. „Une Presse marginale à la fin du XIX^e siècle.” *Papiers nickelés*, 1^{er} volet, *Le Journal parlé*, no. 39 (janvier-mars 2013): 22-25.

Taunay, Corinne. „Les Arts Incohérents.” Wywiad przepr. przez Philippe'a Raulin, audycja: *La Philanthropie de l'ouvrier Charpentier*, Radio libertaire, 23 novembre 2013. <http://www.la-philanthropie-rl.org/index.php?emission=106>.

Taunay, Corinne. „Pour un *Catalogue raisonné des Arts Incohérents*.” *Cahiers Mirbeau*, no. 21 (avril 2014): 257-258.

Taunay, Corinne. „Une Presse marginale à la fin du XIX^e siècle.” *Papiers nickelés*, 2^d volet, *Le Mur*, no. 41 (avril-juin 2014): 24-26.

Taunay, Corinne. „Avec nos compléments.” *Papiers nickelés*, no. 43 (octobre-décembre 2014): 14.

Taunay, Corinne. „L'Émancipation féminine et les Arts Incohérents.” *Ridiculusa*, no. 21 (2014): 105-120.

Taunay, Corinne. „Marcel Duchamp. L'air de Paris à New York.” *Papiers nickelés*, część pierwsza, „Marcel Duchamp vu par les Fakirs,” no. 46 (juillet-septembre 2015): 14-16.

Taunay, Corinne. „Journal du Commissaire Dada consacré à Alphonse Allais et aux Arts Incohérents.” *Mon Lapin Quotidien*, no. 1 (2017): 5.

Taunay, Corinne. „Alphonse Allais et les Arts Incohérents.” Tłum. z j. włoskiego Sara Ricci. *Cahier du Collage de Pataphysique* / Tania Sofia Lorandi red., no. 14, Sovere (Italie), (juin 2019): 38-42.

Taunay, Corinne. *Catalogue raisonné des Arts Incohérents - Un attentat à l'art* (Katalog *raisonné* Sztuk Niezbornych. Zamach na sztukę). Thèse de doctorat, Paris VIII, 2013. Publication dans édition du Sandre à paraître en 2020, comporte une bibliographie raisonnée, très documentée, de 1897 à nos jours. Doktorat, uniwersytet Paris VIII, 2013. Publikacja doktoratu, przewidziana na rok 2020 w éditions du Sandre, zawiera wyczerpującą bibliografię od roku 1897 do dziś.

ENG - LISH SUM - MARY

Corinne TAUNAY

INCOHERENT ARTS AND THE PRACTICE OF DOCUMENT (1882-1893)

The last exhibition of Incoherent Arts took place in 1893. However, Alphonse Allais retroactively presented three of four pieces from 1883 and 1884 displayed during the Incoherents' exhibition as late as in his 1897 *April Fools' Day Album* which features mainly "monochromes." It is true that only three titles are registered in the Incoherents' catalogues: *First Communion of Anemic Young Girls in the Snow*, *Tomato Harvesting by Apoplectic Cardinals on the Shore of the Red Sea*, *Great Pains Are Silent*. It was retroactive as well when in 1904 - long before Yves Klein - in an article signed "Aesop Jr.", printed in *Le Sourire*, Allais established the term "monochrome" to describe pieces created with the use of one color only. This very text from 1904, which content seems to have been overlooked, marks the beginning of the monochrome's genealogy. Considering the analysis scheme of Alphonse Allais's work presented here a starting point, it is easy to understand the role which documents – prints – have played in the history of Incoherent Arts and their reception up until now. In this article I am analyzing publications where certain documents were printed (daily newspapers, exhibition catalogues, entry cards, bills, posters, etc.) throughout the history of the artistic group known as Incoherents. The group which used to consist of over six hundred artists and presented more than a thousand pieces during their seven exhibitions organized in Paris between 1882-1893 exists in our collective memory nowadays, despite the great volume of its artwork, solely thanks to archives. Paradoxically the group members ignored all administrative conventions and classifications in power at that time. They held in disregard rules settled by the Academy of Fine Arts and adopted a different, seemingly simple one: "Show an exhibition of drawings made by people who cannot draw." Incoherent artists created many innovative pieces, anticipating the most avant-garde artistic forms of the XX century;

they were artists of a new kind – people of different professions. To present some examples of the few humoristic masterpieces I would like to mention *Feet* by Henri Gray, sculpted in a piece of gruyère cheese, or *Venus de Mille Eaux* (Venus of Thousand Waters which pronounced in French sounds the same as Venus de Milo) – a plaster copy of the Greek statue overlaid with bottled mineral water etiquettes. The ephemeral artistic practice was bound to result in dematerialization of Incoherent works; what remains are no more than a dozen of original pieces. Thus, these are documents of all types that allow one to analyze some of Incoherent works' meaning, reveal the Incoherent artists' intentions and deepen one's knowledge concerning this still rather obscure artistic movement. For many years it was thought nothing more than a farce, a group of people making "insignificant jokes," now however, we have discovered that Incoherents were closely connected with avant-garde movements of their day, such as naturalism or impressionism, though, they parodied those. Ridiculing everything including themselves they criticized the bourgeois social and political reality. Thanks to press releases we managed to establish that their first exhibition, with no catalogue or poster, took place on 2nd August 1882, on the day when the parliament passed a law concerning morality image. Thanks to documents, which we continue to discover, it is now known that the movement was far more complex than it may have primarily seemed. The radical contempt for classical academic drawing situates the group next to other avant-gardes of the late XIX century, its critical perspective questioned the culture of "good taste" as well as the middle-class, institutionalized notions concerning beauty. Incoherents pioneered many avant-garde artistic forms that flourished in the XX century, though particularly – that is what we claim – their attitude towards the relation between art and non-art anticipated the dada movement.



**BITTE SEIEN SIE ACHTSAM.
ANDERE BRAUCHEN IHREN KARLSPLATZ
VIELLEICHT NOTWENDIGER**



**BITTE SEIEN SIE ACHTSAM.
ANDERE BRAUCHEN IHREN KARLSPLATZ
VIELLEICHT NOTWENDIGER**

Exhibition, lecture, workshops, interventions, screening, rapping, performances
Studio for Conceptual Art [Post-conceptual Art Practices//PCAP]
Academy of Fine Arts Vienna in collaboration with Kunsthalle Wien

When: 6.05, 7.05 and 8.05.2019

AT: Skulpturenplatz@Kunsthalle Wien
Karlsplatz & Kunsthalle Wien

Addresses:

Kunsthalle Wien Karlsplatz - Treitlstrasse 2, 1040 Wien
Kunsthalle Wien Museumsquartier - Museumsplatz 1, 1070 Wien

WITH

Iklim Dogan (installation), Đejmi Hadrović (screenings), Mai Ling (screenings),
Asma Aiad, Megan Audur, Lia Castillo Espinosa, Victoria Eliseykina,
JACK Kollektiv, Sarah Raffaela Jackel, Robert Jolly, Maisie Jowett, Aaron
Kimmig, Leonie Rosa Knez, Yul Koh, Marta Grace Latigo, Catherine Lehnerer,
Dean Maassen, Patrick Peljhan, Valentin Pfenniger, Manuel Prammer, Xhejlane
Rexhepi, Julien Segarra, Sophie Anna Stadler, Dafina Sylejmani alias DACID
GO8LIN, Dominik Szereday (audio/interview laboratory, performative interventions
with banners and talks)

and passers-by

&

GUESTS:

Mindj Panther, Heba Y. Amin, James Nguyen, Faris Cuchi, Marissa Lobo, maiz

Cooking by Asma Aiad, Manuel Prammer with help by Cathérine Lehnerer
Sound equipment and sound providing by Robert Jolly
Zine concept by Megan Auður, Victoria Eliseykina, Cathérine Lehnerer,
and Anna Sophie Stadler

Organization:

Studio for Conceptual Art [Post-conceptual Art Practices]
Prof. Marina Grzinic, Maren Grimm, Julia Hohenwarter, Mika Maruyama
Supported by Kunsthalle Wien
Vanessa Joan Müller, Gerhard Prügger, and Martina Piber

Previous page: Opening Performance at Skulpturenplatz @ Kunsthalle Wien Karlsplatz.
Date: 6.05.2019. Photo: Lia Castillo Espinosa.

Public lecture by Heba Y. Amin *Female Subjectivities and Technological Dystopias*
organized in collaboration with the Studio for Conceptual Art [Post-conceptual Art Practices]
From the Academy of Fine Arts in Vienna and Kunsthalle Wien.
Date: 7.5.2019. Photo: Dean Maassen.

BITTE SEIEN SIE ACHTSAM. ANDERE BRAUCHEN IHREN KARLSPLATZ VIELLEICHT NOTWENDIGER.

consists of two threads along which we want to elaborate certain questions:

First, what is our responsibility in entering the public space? Who can open it and/or has access to it?

Second, how is it possible to deconstruct the concept of going public with artworks and performative bodies? Can we raise any social awareness, can we “wake the public space and the people” on questions of marginalization, discrimination, precarity?

In this regard students enter the public space with interventions, constructing topical art objects with discursive and political potentials; the temporary built performative spaces (rapping, shouting, manifesting) will exchange with the passerby, and as well with the specific art and any public.

We want to open with this project a platform for dialogue with everybody passing by, building temporary communities and questioning the politics of art practice, the performative of words uttered and bodies in the public space. Using the title, referring to an announcement known from the public transport and adapted to the actual area, we will start this conversation.

AT: SKULPTURENPLATZ © KUNSTHALLE WIEN KARLSPLATZ & KUNSTHALLE WIEN MUSEUMSQUARTIER
Kunsthalle Wien Karlsplatz - Treitlstraße 2, 1040 Wien
Kunsthalle Wien Museumsquartier - Museumsplatz 1, 1070 Wien



Statements and talk: *What the disobedient bodies speak?*

Organized by Grace Marta Latigo with the participation of Asma Aiad, Faris Cuchi, and Marissa Lobo.

Date: 8.05.2019. Photo: Lia Castillo Espinosa.



Workshop by James Nguyen in situ with students and passers-by *Australia-Austria: A New Terra Nullius (immigration as amnesia) — the violence of recurrent colonisations in contemporary Australia.*

Date: 8.05.2019. Photo: Julien Segarra.



Social food: *Beim Essen kommen die Leute Zam*. Cooking project by Asma Aiad, Manuel Prammer with help by Cathérine Lehnerer. Date: 6-7.05.2019. Photo: Julien Segarra.



Iklim Dogan,
The Bench, 2019,
Kunsthalle Wien
Skulpturenplatz.
Photo: Lia Castillo
Espinosa.

Performance with rapping
by Mindj Panther Simonida
and Sandra Selimović
(Vienna). Date: 6.05.2019.
The performance is also
connected with the major
holiday for the Roma
community that is Feast of
Saint George. It is celebrated
on the 6th of May. Photo:
Lia Castillo Espinosa.



Intimate Bureaucracy.
Workshop by Heba Y. Amin
with students and passers-by.
Date: 7.05.2019.
Photo: Christian Guzzu.

**Do not get rid of
artwork with
bananas!
Get rid of your
sexism, racism
and contempt for
"Others"!**



The Art Studio for Post-Conceptual Art Practices [PCAP] led by prof. Marina Grzinic at the Academy of Fine Arts in Vienna with the students, and Anka Lesniak, Ph.D, an artist-researcher from the Intermedia Institute from the Academy of Fine Arts in Gdansk, OeAD scholarship holder based at the Academy in Vienna, made a statement intervention opposing the censorship of the artwork by Polish artist Natalia LL and other women artists, that has been removed from the exhibition at the National Museum in Warsaw by its director Jerzy Miziolek. The statement was a part of the project collaboration entitled BITTE SEIEN SIE ACHTSAM. ANDERE BRAUCHEN IHREN KARLSPLATZ VIELLEICHT NOTWENDIGER by the Post-Conceptual Art Practices Studio, and the Kunsthalle Wien at the Karlsplatz project space. Date 6.05.2019. Photo by Lia Castillo Espinosa.

**Nie pozbywaj się sztuki z bananami!
Pozbądź się swojego seksizmu, rasizmu
i pogardy wobec „Innych”!**

Studentki i studenci Pracowni Postkonceptualnych Praktyk Artystycznych [PCAP] Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu prowadzonej przez prof. Marinę Grzinic, wraz z dr Anką Leśniak, artystką i badaczką z Katedry Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, stypendystką OeAD na Akademii w Wiedniu, zrealizowali akcję - protest przeciwko cenzurze polskiej artystki Natalii LL i innych artystek, których prace zostały usunięte z wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie przez jego dyrektora Jerzego Miziołka. Akcja zrealizowana została w ramach projektu PCAP pt. BITTE SEIEN SIE ACHTSAM. ANDERE BRAUCHEN IHREN KARLSPLATZ VIELLEICHT NOTWENDIGER.*

na Karlsplatz, przy wsparciu Kunsthalle Wien 6.05.2019. Fot. Lia Castillo Espinosa.

* Tytuł odnosi się do komunikatu z wiedeńskiego metra, który można przetłumaczyć „Prosimy o uważność. Inni może bardziej potrzebują twojego miejsca”. W tym przypadku jest też grą słowną z wyrazem „platz” oznaczającym miejsce ale też plac. Karlsplatz jest końcową stacją linii U2.

