

MIECZYŚLAW JUDA

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
<https://orcid.org/0000-0002-0220-3712>

Sztuka jako źródło cierpień

Art as the Source of Suffering

Artykuł recenzowany

Abstract

This text pertains to the motif of the association of art and suffering, albeit in a variant up to now not realised / ignored / bypassed, in which artefacts, as a rule described in a wide circuit and consensual acceptance as works of art, become the object of negative and, upon occasions, even violent reactions, cause a tumult and heated and highly emotional disputes, as well as the use of excluding language, and, generally speaking, produce an impression / reaction that they as such are a source of the suffering of their recipients / preceptors. The text achieves this by means of three steps: I. Map – a definition of the problem together with the domains of its occurrence, II. Territory – examples from the domain of art, somewhat canonical within the objective question and themselves the object of antagonistic tension, III. Response – answering the question “for what purpose” and indicating reasons for the recorded state of things produce such a result by referring to its own conception of a work of art envisaged as an interaction of cultural biographies. Coda IV closes the text.

Keywords: art; suffering; work of art; cultural biography

Abstrakt

Tekst podejmuje wątek powiązania sztuki i cierpienia, jednak w wariacie dotychczas nierealizowanym / niedostrzeganym / pomijanym, gdy artefakty sztuki, dotąd zazwyczaj w szerokim obiegu i konsensualnej akceptacji nazywane dziełami sztuki stają się przedmiotem negatywnych reakcji, czasem nawet gwałtownych, powodują tumult, gorące spory o dużym emocjonalnym nacechowaniu, użyciem wykluczającego języka i generalnie powodują przeświadczenie / reakcję, że one same są źródłem cierpień ich odbiorców / adresatów / perceptorów. Tekst czyni to w trzech krokach: I. Mapa – zdefiniowanie problemu wraz polami jego występowania, II. Terytorium – egzemplarze / przykłady z obszaru sztuki, niejako kanoniczne w przedmiotowej kwestii i same będące przedmiotem agonistycznego napięcia, III. Respons – danie odpowiedzi dlaczego, wskazanie na powody zanotowanego stanu rzeczy przynosi taki rezultat, odwołując się do własnej koncepcji dzieła sztuki jako interakcji biografii kulturowych. Całość kończy IV. Coda.

Słowa kluczowe: sztuka; cierpienie; dzieło sztuki; biografia kulturowa

O autorze

Mieczysław Juda – doktor nauk humanistycznych. W latach 2001–2023 kierownik Zakładu Teorii i Historii Sztuki ASP w Katowicach. Stypendysta rządu francuskiego, członek senatu ASP i kapituły Medalu ASP. Członek i wieloletni Prezes Zarządu Towarzystwa Przyjaciół NOSPR (Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia) w Katowicach. Redaktor szeregu publikacji i autor artykułów z zakresu teorii sztuki, filozofii oraz cyberkultury.

Sztuka jako źródło cierpień

I. Mapa

21 maja 2024 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach odbyła się uroczystość nadania honorowego doktoratu sir Richardowi Longowi – wybitnemu artyście, jednemu z najbardziej rozpoznawalnych twórców swojego pokolenia, jednemu, który czterokrotnie został nominowany do nagrody Turnera, którą otrzymał w 1989 roku, dwukrotnie reprezentował swój kraj, Wielką Brytanię, na documenta w Kassel oraz, także dwukrotnie, podczas weneckiego Biennale Arte. Nie byłoby w tym nic zaskakującego, że artysta o takim statusie akademia nadaje swoją najwyższą godność. Tyle tylko, że chodzi o to, że Richard Long chodzi. Jak napisał w tytule recenzji Tadeusz Ślawek: *Richard Long – który idzie*¹. Dzisiaj obok Roberta Smithsona czy Roberta Morrisa jest najważniejszym przedstawicielem *land artu*, choć sam wołał być identyfikowany raczej z *arte povera*. Z własnego chodzenia uczynił metodę twórczą², a z pozornie banalnych, trywialnych czynności – artystyczne medium i rytuał. Co nie znaczy, że Long zaczął jakoś specjalnie, „artystycznie” chodzić³. Po prostu jego chodzenie i pojawiające się wskutek tego artefakty to celebrowanie doświadczenia bycia w konkretnym czasie w konkretnym miejscu. Long pozostawia ślad, lecz nie osad siebie, a efekt każdorazowej mikrointerwencji w przyrodę, czyli naturę. Artysta budzi zainteresowanie i uznanie, ale zapewne niemało i tych, dla których postać tego-który-idzie może budzić reakcje niechęci, a nawet oburzenia, że z czynności, takich jak zgniecenie trawy i stokrotek w *A Line by Walking* (1967), wyłowienie wodorostów na plaży w Kornwalii (1970), kopanie kamieni w *A Line in Bolivia – Kicked Stones* (1981) albo tworzenie wodnych linii poprzez wylanie codziennie wody z butelki podczas spaceru po Portugalii i Hiszpanii w *Waterlines* (1989), można zbudować strategię artystycznego działania, co więcej: że tak szacowna instytucja jak państwowa Akademia Sztuk Pięknych decyduje nadać autorowi najwyższy akademicki laur w postaci godności doktoratu *honoris causa*.

Spodziewane zdziwienie czy odrzucenie może być porównywalne chyba tylko z praktyką wykonawczą *Obrazów liczonych*⁴ Romana Opalki, który od 1965 roku codziennie pokrywał jednakowej wielkości płócienną *panneaux*

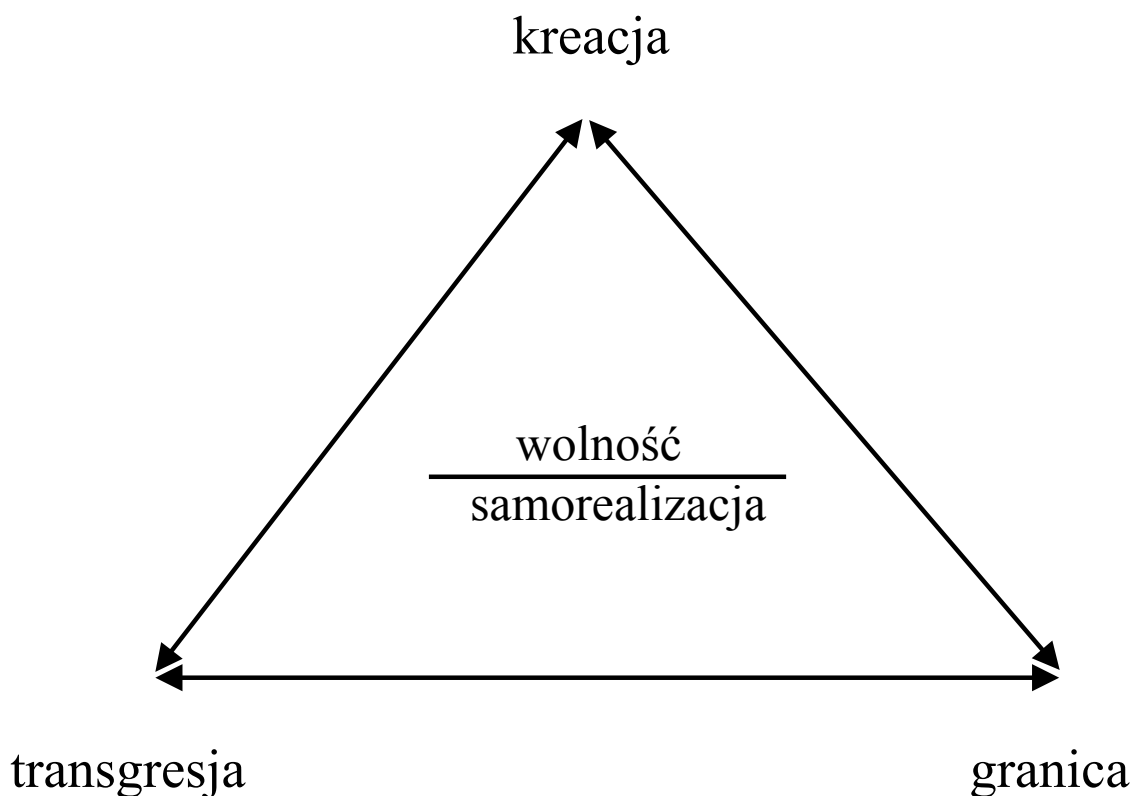
liczbami⁵. Poirytowanie, a nawet oburzenie aktywnością „malarza czasu nieodwracalnego” było rzeczywiste – opinia o jego twórczości, że bardziej interesujące od niej jest nawet przeglądanie książki telefonicznej, to najłagodniejszy przejaw tej reakcji. Z podobnym odbiorem spotykały się twórczość Wojciecha Ćwiertniewicza⁶, niektóre prace Andrzeja Szewczyka⁷, Kojiego Kamojiego⁸, Marka Chlandy⁹ czy Tomasza Struka¹⁰, nie wypominając efemerycznych akcji Robertowi Kuśmirowskiemu¹¹. Dotykamy bowiem kwestii oceny, komunikacji, rozumienia sztuki – rozpoznania i identyfikowania dzieła jako dzieła sztuki. Nie są to kwestie ani nowe – pojawiające się w teraźniejszości, ani takie, które same budziłyby zdziwienie (że są). Sztuka w swoich najróżniejszych przejawach w całym zachodnim doświadczeniu – począwszy od źródłowej tutaj trójjedynę *chorei*¹², aż po czas „teraz” – ma bardzo różne artykulacje. Od kanonicznego (a przez to klasycznego) greckiego rozumienia identyfikującego ją jako *technē*, rzymskiego *ars*¹³, poprzez mocowanie się *artes liberales* z *artes vulgares*, po odkrycie indywidualności i wolności tworzenia, także w Akademii Florenckiej. Wolność tworzenia objawi piękno ziemskie jako *disegno / figura / ekspresja*. Charles Batteux w oświeceniowej perspektywie wyprowadzi koncept sztuk pięknych (*beaux-arts*), XIX-wieczny zamysł *correspondence des arts* postawi pytanie o to, która ze sztuk ma dzierżyć palmę pierwszeństwa pośród nich¹⁴, Croce’ańskie przeświadczenie ujmie geniusz twórczy jako substancjalnie identyczny ze smakiem¹⁵, a absolutność i uniwersalizm formy będą szczytować w utopiach Wielkiej Awangardy¹⁶. Jednakże modernistyczne olśnienia historycznych awangard domkną jedynie świadomość konieczności realizowania wolności twórczej, otwierając zarazem pole możliwości rozumienia przejawów sztuki do tej pory nierozpoznanych, jak instytucjonalizm¹⁷, kontekstualizm¹⁸, artworld¹⁹, sztuka mediacyjna²⁰, a pojawienie się cyfrowego tsunami zmyje dotychczasowe toposy i pojawią się *shiftart*²¹ i *arte ciphra*²². I tak wolność indywidualna (wolność indywiduum) jako niezbywalna cecha człowieka objawi się jako samorealizacja, której nie sposób wymknąć się spod nacisku, bo to tak, jakby chcieć przestać być człowiekiem, a już w szczególności twórcą. Artysta, który nie ma poczucia / przeświadczenia, że oto całą swoją obecnością w świecie realizuje postulat samorealizacji, daje świadectwo jakby zaprzeczając samemu sobie, bo zaprzeczyłby powinności artysty.

Jeszcze do niedawna Heinrich Wölfflin, Harold Rosenberg, Clement Greenberg, Rosalind Krauss i Hal Foster mówili nam, czym jest sztuka²³: płótno jako płaszczyzna działania²⁴, istota malarskiego medium i delimitacja *kitsch*²⁵, czy sztuka po 1900 roku²⁶ – *grosso modo*; że artystyczny artefakt staje się rezultatem takiego działania i spotkania, które zrywa granicę między sztuką a życiem (cokolwiek to znaczy i znaczyć by miało) oraz zjawia się jako kategoria budująca fundament artystycznego bycia – ryzyko. Ryzyko artystyczne będzie odtąd papierkiem lakmusowym rzeczywistego, artystycznego *métier*. Być artystą oznaczać będzie tego, kto podejmie ryzyko. Ten, który tego nie czyni, z konieczności

obsuwa się do poziomu trywialnej reprodukcji, poszerzania sfery banału. Harald Szeemann²⁷ ogłosił dotychczasową praktykę doświadczania sztuki z oczywistej, oswojonej praktyki konsumowania obiektów na rzecz jej procesualności²⁸. Ale teraz artysta jako do końca wolny twórca nie będzie słuchać się wynysławczy teorii i jak zawsze będzie dokonywać przekroczenia (transgresji) według własnych pomysłów i na własnych warunkach. Malarstwo materii Jeana Dubuffeta, Antoniego Tapięsa, czy Jeana Fautriera jako fragment szerszego nurtu *informel* boleśnie dotknie tych, którym zdało się, że mogą „mieć” rzeczywistość sztuki. Lucio Fontana będzie nacinać i palić płótno, nie pytając nikogo o pozwolenie²⁹, Yves Klein odleci w mistykę błękitu³⁰, *pop-art* zsakralizuje banalną codzienność³¹, Robert Rauschenberg wymaże gumką rysunek de Kooninga³², a Roy Lichtenstein będzie przemalowywać fragmenty komiksu i ogłoszeń reklamowych na swoje obrazy³³. Streetartowcy zaanektują przestrzeń publiczną, stosując początkowo strategię *guerillas*³⁴, ale dziś *street art* z niemal całkowicie wyrugowanym potencjałem wywrotowym stanie się tak oswojonym³⁵, że w Katowicach władze miejskie będą współfinansować kolejne edycje Street Art Festiwalu, a na przechodniów ciepło będą spoglądać ze ścian kamienic Zbigniew Wodecki, Krystyna Bochenek i John Baidon. Lecz wszystko to należy do „tamtego świata”, bo opis „tego świata”, już ponad ćwierć wieku temu proroczo wyłożył Pierre Lévy, wieszcząc nam wizję drugiego potopu: „Zalew informacji będzie trwał bez końca. Arka nie osiadzie na górze Ararat. Drugi potop nigdy się nie skończy. Ocean informacji jest bez dna [...]. Wśród powszechnego falowania jedno jest pewne: Idea stałego lądu jest przedpoto-

powa”³⁶. To świat policentryczny, poliwalentny i rozproszony (niehierarchiczny, sieciowy, płynny), to kultura *remixu*, *scratchu*, *recyklingu*. To faktyczne *wirtualne realis*³⁷, w którym pytanie o to, czy AI / GenAI nas pochłonie, nie ma artykulacji „czy”, tylko „kiedy”³⁸. Potem już będzie można wszystko, ale możliwość wszystkiego roz(s)tworzy czeluść, w której panoptikum konstruowania, rekonstruowania i redefiniowania tożsamości stanie się ciężarem czasem nie do udźwignięcia, bo strategię retoryczną podmiotu jako praktyka artystycznej dekonstrukcji staną się chlebem powszednim, by nie powiedzieć, że czymś przymusowym³⁹. W ten sposób nowożytnie poczęta wolność indywidualna w teraźniejszej epifanii samorealizacji na nowo zdefiniuje paradygmat sztuki:

Trylemat sztuki opisuje jej pole, gdzie kluczowym elementem definiującym, warunkiem koniecznym dla jej istnienia jest wolność – teraz finalizująca się jako samorealizacja. Jednakże wolność, także wolność twórcza, może się jedynie realizować poprzez odpowiednie osadzenie w realiach. Uznajemy, że jej elementem inherentnym, niezbywalnym jest kreacja, a samorealizacja jest – dla nas – widowym znakiem ukonstytuowania się wolności. Jednakże wolność nigdy nie jest zupełna (nieograniczona), wszystko pojawia się / przybywa skądś, mając naturalną ramę, czyli granicę. Po to zaś, by wolność mogła się zrealizować, musi dokonać się (dokonywać) zakwestionowanie jej granicy, czyli transgresja. To stwarza ciągle napięcie pomiędzy granicą, która jest powłoką normy, a niezbędnością jej przekraczania. Co więcej, napięcie pomiędzy wszystkimi trzema determinantami: transgresją, granicą i kreacją jest trwałe, a jego



Rys. 1: Trylemat sztuki.

hipotetyczne zaniknięcie spowoduje anihilację całości. Ten, kto podejmuje pracę o twórczym charakterze, bo przecież nie tylko w sztuce, ale w każdym rodzaju pracy jako społecznie rozpoznawalnej i identyfikowalnej *praxis*, doświadcza tego napięcia trwale. Sposoby i efekty radzenia sobie z nim są rzecz jasna różne, lecz środowiskowo wytwarzane i respektowane poprzez praktykę wykonawczą reguły sztuki⁴⁰ wyposażają nas w skuteczne narzędzia działania. Są też pola, w których faktycznie dokonująca się transgresja warunkująca (dla nas) osiągnięcie stanu samorealizacji stanowi obszar doświadczenia o szczególnej wrażliwości, to jest – efektywnie możliwego, czasem nieuniknionego konfliktu. Moje „ja chcę” niekoniecznie musi trafić na bezproblemową i pozbawioną wyjątków akceptację. Problem ten daje się ująć w postaci dwóch warstw: pierwsza dotyczy treści pola problemowego, zawierając aspekty tego „co” oraz sposobu atakowania problemu „jak”, a druga (strukturalna), na którą składa się to, co indywidualne / subiektywne i to, co nieindywidualne / ponadindywidualne identyfikowane jedynie jako intersubiektywne / relacyjne.

Naturalnie wszystko zależy od historii zdarzeń (tego-co-się-dzieje) i tego, jakie są nasze możliwości percepcyjne, jednakże horyzont zdarzeń, przyjmując możliwość przytomnego funkcjonowania w obu wskazanych wymiarach, ma charakter zamykający się w aspektach: estetycznym, obyczajowym, politycznym, aksjologicznym, etycznym, prawnym. Oczywiście jest, że w bezpośredniej praktyce artystycznej wyszczególnione elementy nie będą od siebie sztywno oddzielone, będą na siebie zachodzić. Między nimi a tym, co bezpośrednio (faktualne), zachodzi stosunek taki, jak między mapą a terytorium⁴¹ – mapa odzwierciedla terytorium, pozwalając po nim nawigować, nigdy jednak nie jest czymś przylegającym do swojego terytorium w sposób zupełny, bo wówczas powtarzałyby jedynie to, co bezpośrednio dane, i jej *modus operandi* nie miałby sensu oraz żadnej funkcjonalnej sprawności.

II. Terytorium

Sztuka, jaką znamy i rozumiemy, powoduje całe spektrum reakcji podziwu, głębokiej satysfakcji, zadowolenia, estetycznego zachwyty czy wręcz doznawanej zmysłowej rozkoszy, ale także wywołuje reakcje negatywne – nieakceptacji, niechęci, odrzucenia, abiektu⁴², a nawet fizycznego ataku. Pamiętać też musimy, że to, co niegdyś uznawano za niedopuszczalne (z jakichkolwiek powodów), dzisiaj nie musi takie być i najczęściej nie bywa, a związany z tym niegdyś skandal zdążył już stać się strategią sfamiliaryzowaną tak dalece, że należy do klasyki działania, również marketingowego. W reklamie zasada *sex sells* jest oczywistą oczywistością. Przerobiliśmy już przed trzydziestu laty i zaakceptowali jej oblicze jako „uśmiechniętego ścierwa”⁴³, nurty *pom chic*⁴⁴ oraz *cocaine chic*⁴⁵. Żyjemy w społeczeństwie spektaklu i fetyszizmu towarowego na nasze własne życzenie⁴⁶, stąd w tej sprawie niewinność utraciliśmy dawno i nieodwołalnie.

Przywołane poniżej przykłady zdarzeń w sztuce wybrane zostały jako egzemplaryczne ze względu na to, że w swoim czasie były właśnie przedmiotem gwałtownych reakcji do tego stopnia, że ci, którzy mieli z nimi kontakt, przeżywali swoisty rodzaj cierpienia, nie mogąc znieść tego, że one właśnie takie są, ujawniają takie treści i wyrażają stany dla receptorów nie do zaakceptowania, nie tylko w sensie estetycznym, ale każdym. Zapewne zawsze tak bywało, że ktoś czegoś z jakichś powodów nie akceptował. Uchodzący tu za referencyjny eksces związany z prapremierowym wykonaniem w Paryżu *Święta wiosny* Igora Strawińskiego w roku 1913, po którym doszło do rękoczynów, czy oskarżanie Arnolda Schönberga za pierwsze dodekafoniczne kompozycje jako przejawy „muzyki mózgowej” mogą budzić dziś tylko uśmiech politowania. Przykłady przekroczeń, z którymi mamy do czynienia, za zwyczaj dotyczą jednego z czterech obszarów, są to: ciało i to, co cielesne (erotyczne, seksualne), władza i przestrzeń polityki, własność (pieniądze, majątek, źródła ich pochodzenia), religia i związana z religią otulina instytucjonalna (praktyki sprawowania kultu, obecności religii czy instytucji Kościoła w przestrzeni publicznej, wpływanie na porządek prawny państwa itp.) albo miks tych elementów w różnych proporcjach.

Sztuka konsumpcyjna z 1972 roku, a potem *Sztuka postkonsumpcyjna* z roku 1975 to jedne z najbardziej znanych prac Natalii Lach-Lachowicz (1937–2022). Tu modelka ze zdjęć wprost patrzy na widzów, jedząc banana. Na innych pracach wkłada do ust palce, parówki, kisiel. Stroi miny. Ewidentnie widoczny jest temat zmysłowej przyjemności. Tyle, że jeśli uznamy, że jedzeniu banana nadana zostaje erotyczna wymowa, to kto tę sytuację tak definiuje? Autorka zdjęć, odbiorca, pozująca modelka? Jeśli w konsumpcyjnym świecie jedyną przyjemnością staje się *k o n s u m o w a n i e*, to zdjęcia te nie tylko unaocniają przyjemność stąd pochodzącą, ale mają swój krytyczny, a nawet subwersywny potencjał, gdyż mówienie o rozbuchanym konsumpcjonizmie w czasach real socjalizmu zakrawa na szyderstwo. A widziano tu tylko erotyzm, ofensywny, manifestacyjny seks. Seksualne niybyistnienie / nieistnienie w przestrzeni publicznej przełomu lat 60. i 70., świata nieporównanie bardziej pruderyjnego i zakłamanego⁴⁷, było jak cała tamta rzeczywistość – trochę straszne, a trochę beznadziejnie śmieszne⁴⁸.

Natalia LL zajmowała się fotografią, grafiką, malarstwem i rysunkiem. Działała na pograniczu sztuk medialnych, realizowała filmy eksperymentalne, wideo, performansy i instalacje, była czynna w obszarze *body* i *foto artu*, związana ze sztuką pojęciową i polskim konceptualizmem. W roku 2007 została odznaczona Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, w 2013 otrzymała Nagrodę im. Katarzyny Kobro, a w roku 2018 została uhonorowana Rosa Schapire Art Prize. W roku 2019 ówczesny dyrektor Muzeum Narodowego, Jerzy Miziołek, nakazał usunąć z Galerii Sztuki XX i XXI Wieku *Sztukę konsumpcyjną* Natalii LL i *Pojawienie się jako Lou Salomé* Katarzyny

Kozyry. Decyzję o usunięciu argumentował tym, że muzeum odwiedzają nastolatki i dzieci, miała to być odpowiedź na interwencję zatroskanej matki. Cała sytuacja spotkała się z ogromnym sprzeciwem społecznym – na Facebooku pojawiła się grupa *Jedzenie Bananów pod Muzeum Narodowym*. Ostatecznie po protestach publicznych pod Muzeum obie prace wróciły do Galerii.

Orlan (ur. 1947, właściwie Mireille Suzanne Francette Porte) zajmuje się fotografią, instalacją, rzeźbą, sztuką wideo, performansem. Ze swego ciała uczyniła materiał rzeźbiarski, stąd kierunek swojej działalności artystycznej, wariant *bio-artu*, określiła mianem *carнал art*. Jej biografia, życie prywatne nie są szerzej znane⁴⁹. W 1971 roku ochrzciła się *Świętą Orlan*, a wkrótce zaczęła nosić coraz bardziej przesadzone kostiumy barokowe w inscenizowanych *tableaux vivants*. Kontrastowe, kolorowe fotografie *Świętej Orlan*, zarówno żywej lalki, jak i żywej rzeźby, zostały zintegrowane z fotokolażami i filmami jej fikcyjnej hagiografii. Od roku 1990 realizuje projekt *Reinkarnacja Świętej Orlan*. To seria pokazów, podczas których jej twarz, ale także inne elementy ciała ulegają metamorfozie przy pomocy chirurgii plastycznej. Każda z operacji była dokumentowana fotograficznie, a od 1993 roku transmitowany i emitowany na żywo performans można było oglądać w galeriach sztuki. Najnowsze projekty to *Zniekształcenie-Refiguracja, Autohybrydacje Majów* z 2022 roku, *Le slow de l'Artiste* z 2023, *Upoważniam Cię do bycia mną, Autoryzuję się do bycia Tobą* z 2024. Na Biennale w Wenecji w 2017 roku można było oglądać jej upublicznione zdjęcie rentgenowskie.

Orlan nieustannie gra tożsamością – Orlan to nie jej imię; jej twarz to nie jej twarz, a jej ciało wkrótce nie będzie jej ciałem. Swoją działalnością narusza szereg zakorzenionych tabu – tożsamości ciała, trwałej tożsamości w ogóle, przyzwyczajeni i spetryfikowanych ujęć zarówno własnej osoby, jak i relacji, w jakich funkcjonujemy. Orlan w istocie pyta o prawdę naszej egzystencji i autentyczność życia. Nie jest w tym jedyna, podobne podejście widać u Cindy Sherman, Nikki S. Lee, Nancy Burson, Giny Pane, a w Polsce na przykład u Ewy Partum, Alicji Żebrowskiej; Yayoi Kusama sama będzie wyglądać jak dzieło sztuki, wróżka, obsesyjna przewodniczka w uniwersum kropek⁵⁰.

Robert Mapplethorpe (1946–1989) to jeden z najbardziej znanych, ale i szokujących fotografów XX wieku, specjalista od wystylizowanych czarno-białych portretów. Jego ascetyczne, perfekcyjne technicznie prace zostały uznane za arcydzieła na całym świecie i trafiły do kolekcji największych muzeów. Ich śmiałość i homoerotyczna stylizacja sprawiły jednak, że Mapplethorpe często uchodzi za skandalistę. Lecz nie tylko on, podobnie Wolfgang Tillmans, Will McBride, czy Karol Radziszewski.

Głównymi tematami jego fotografii były kwiaty, w szczególności orchidee, portrety innych artystów i aktorów – między innymi Davida Hockneya, Andy'ego Warhola i Roya Lichtensteina, a także Pabla Picassa, Louise

Bourgeois, Grace Jones, Patti Smith i Iggy'ego Popa – homoerotyzm, akty BDSM (również koprofagia) oraz akty klasyczne i śmierć. Fotografie Mapplethorpe'a zachwycają idealną kompozycją, proporcjami i harmonią podkreślonymi wyrafinowaną grą światła. Hołdował on ideałowi pięknego, silnego, muskularnego ciała kobiet i mężczyzn, jego męskie akty do złudzenia przypominają wystylizowane, „wydoskonalone” akty kobiece, a martwe natury z kwiatami o wyszukanych kształtach ewokują seksualne skojarzenia. Seria *Portfolio X* z początku lat 90. jako część objazdowej wystawy *The Perfect Moment* składała się z odważnych zdjęć (z penisami w wzwodzie włącznie). Wśród nich znalazł się także autoportret ukazujący byczy bat umieszczony w odbycie.

Jego prace wzbudzały skrajne reakcje. Z jednej strony były regularnie wystawiane w miejscach publicznych, z drugiej – konserwatywne i religijne organizacje, takie jak American Family Association, wykorzystywały te wystawy, aby publicznie protestować, uznając, że są to tylko sensacyjne prezentacje obscenicznych materiałów schlebujące pornografii. W efekcie Mapplethorpe stał się zarówno dla zwolenników, jak i przeciwników doskonałą przyczyną radykalnych wystąpień. Jego fotografie ciemnoskórych mężczyzn były także traktowane jako sugerujące rasistowski podtekst twórczości⁵¹. Mówiono o nim „prereklamowany fotograf” i był jednym z najdrożej wycenianych nowojorskich artystów, jego wystawy budziły w USA i w innych krajach ostre protesty, a dziś wymieniany jest wśród klasyków.

Nobuyoshi Araki (荒木 経惟, ur. 1940 w Tokio) to japoński fotograf i artysta uważany za jednego z najbardziej płodnych artystów Japonii i świata. Szacuje się, że opublikował ponad 350 książek (fotobooków)⁵², wiele z nich to prace erotyczne, o niektórych mówi się, że pornograficzne. Jest autorem ogromnej ilości zdjęć, w tym swojej żony, poczynawszy od tych wykonanych podczas ich podróży poślubnej (*Podróż sentymentalna*), po te z jej ostatnich dni przed śmiercią w 1990 roku (*Podróż zimowa*). U Arakiego trudno ustrzec się „pierwszego spojrzenia”, że kobieta jest tu zwykłym obiektem, że zdaje sobie sprawę z patrzących na nią mężczyzn i jest w pełni świadoma, że taka właśnie jest jej rola – istnienie dla satysfakcji pożądlivych, męskich oczu.

W swoich pracach Araki podejmuje różnorodną tematykę, wielokrotnie balansując na granicy pomiędzy sztuką a epatowaniem erotyką / pornografią. Być może właśnie ten niejasny, niesprecyzowany, a zarazem ekscytujący charakter jego twórczości wpływa na zainteresowanie współpracą z nim jako artystą. Przekroczenie, transgresja są tu doświadczeniem codziennym. Zastanawiać może, na ile jej charakter i głębokość są amplifikowane dodatkowo przepaścią kulturową konfrontującą europejskie doświadczenie z japońskim. Bezsprzecznie traktuje on swoje modelki przedmiotowo, jako odgrywające role w przemocowych filmach pornograficznych spod znaku fetyszystycznego BDSM, często jako posta-

cie zniewolone i poniżone. Wiele jego fotografii ma radykalny wydźwięk: sadomasochistyczne portrety kobiet, ofensywne pokazywanie narządów płciowych, sytuacji po prostu seksualnych. Lecz to, co niepokoi, to fakt niezatrzymywania się na tym polu, a przekraczania jego granicy w kierunku poszukiwania prawdy – jego modelki, nieważne czy bogate tokijskie mieszkanki, czy po prostu młode kobiety, spontanicznie obnażają się do jego zdjęć. Być może ma to nawet dla nich charakter emancypacyjny, ale tego się nie dowiemy. Niepokojąco blisko u Arakiego od tego-co-seksualne do tego-co-śmiertelne. Jednocześnie jego sposób widzenia (spojrzenie) skutecznie przesunął się z ideologii na ciało (krew) oraz z rzeczy wielkich na małe, codzienne⁵³. Bardzo często jego prace mają koloryt i klimat przedstawień gejsz z klasycznych drzeworytów japońskich albo – te rozebrane – z pism dla dorosłych. Arakiemu udało się ponownie wywołać dyskusję o granicach wolności artystycznej, granicach pornografii i sztuki oraz o tym, czy istnieją nieprzekraczalne granice wolności ludzkiej.

Jeżeli u kogokolwiek pośród twórców XX i XXI wieku możemy spotkać intencjonalne naruszenie wszelkich granic, tabu oraz transgresji jako takiej, to z pewnością jest to grupa akcjonistów wiedeńskich z kluczową rolą Hermanna Nitscha (1938–2022). Okrzyknięty gremialnie papieżem Wiedeńczyków, Nitsch wraz z Günterem Brusem, Ottonem Mühllem i Rudolfem Schwarzkoglerem przemodelowali obraz sztuki lat 60., roszadując jej tradycyjne granice, definiując na nowo sztukę jako działanie rzeczywiste, cielesne i gwałtowne. Wykorzystywali do tego symbole, takie jak krew, krzyż, baranek, narządy płciowe, a także wypracowali mowę ciała, która zastąpiła język i mowę. Ich celem było samopoznanie – osiągnięcie całkowitej swobody cielesnej oraz przełamanie mentalnych przyzwyczajęń społeczeństwa austriackiego.

Do samego końca działalności publiczność Nitscha nie była zwykłymi gośćmi wydarzenia, ale aktywnymi uczestnikami jego liturgii. Jego działanie rysuje paralele między religią a rytualnym spirytualizmem kreatywności. Dysydent, kwestionujący teologię chrześcijańską, aktywnie poszukujący *katharsis* poprzez ból i współczucie, dąży do eterycznego uwolnienia i oświecenia poprzez przyjęcie pierwotnego instynktu i starożytnego sakramentu. Nitsch, wyrastający – jak i cały ruch – ze sprzeciwu wobec katolicko-mieszczańskiego stylu życia panującego w powojennej Austrii, był celebrowany i znieważany w równym stopniu: przybierając pozory pogańskiej ceremonii i włączając do akcji procesje w szatach, symboliczne ukrzyżowanie, pijany nadmiar, nagość, orgie seksualne, ofiarowanie zwierząt, picie krwi, rytualne rozmazywanie wnętrzości. W latach 50. XX wieku powołał do życia Teatr Orgii i Misteriów, w ramach którego w latach 1962–1998 przedstawił blisko sto akcji performanskich.

Jedno z najgłośniejszych działań akcjonistów (Brusa, Mühla, Wienera) to *Uni-Ferkelei* z 1968 roku. W jego

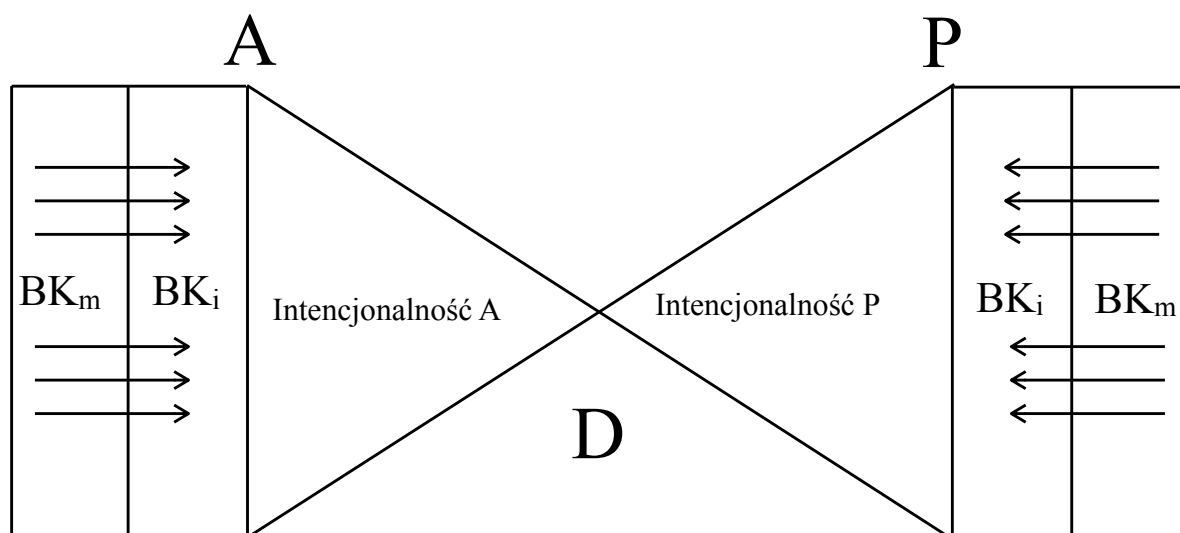
trakcie złamano intencjonalnie wszelkie tabu: nagość, publiczna masturbacja i defekacja, biczowanie, samokałeczenie, smarowanie własnych ciał ekskrementami i wymiocinami, a wszystko to w trakcie wykonywania austriackiego hymnu narodowego, co spowodowało postawienie w stan oskarżenia wszystkich uczestników. W przypadku Nitscha skończyło się to wyrokami sądowymi (pierwszy zapadł w 1963 roku), opuszczeniem Austrii w 1968 roku, powrotem i osiedleniem się na zamku we wsi Prinzendorf, gdzie do końca życia w 2022 roku przeprowadzał swoje akcje.

Dwa poniżej przywoływane przykłady zdają się mieć charakter emblematyczny w przedmiotowej kwestii: *Pasja* Doroty Nieznalskiej i *La nona ora* Maurizioa Cattelana⁵⁴.

Nieznalska (ur. 1973) to polska artystka wizualna reprezentująca nurt sztuki krytycznej. W jej twórczości dominują obiekty rzeźbiarskie i instalacje, zajmuje się jednak także sztuką wideo i fotografią. Problematykę społecznych uwarunkowań i funkcjonowania człowieka, jego cielesności odnosi do polskiej, katolickiej rzeczywistości, dokonując dekonstrukcji roli kobiety i mężczyzny w patriarchalnym społeczeństwie. Stara się także podejmować problem ksenofobicznej przemocy. *Pasja* to część wystawy *Nowe Prace* z 2001 roku. Instalacja składa się z dwóch części: 45-minutowego, zapętlonego i pozbawionego dźwięku materiału wideo przedstawiającego w zwolnionym tempie twarz mężczyzny, który ćwiczy na siłowni, oraz ze stalowego krzyża greckiego (o wymiarach 104,7 cm × 90 cm × 19,5 cm) zawieszonego na łańcuchu i przykrytego kolorowym zdjęciem prącia z genitaliami w centralnym punkcie. Tytuł nawiązuje do dwuznaczności słowa pasja, które w języku polskim można rozumieć zarówno jako zamiłowanie do czegoś, jak i mękę Chrystusa. Tym samym termin ten należy i do sfery *sacrum*, i *profanum*.

Tematyka wystawy i użyte w niej środki wywołały oburzenie, między innymi wśród grupy działaczy i posłów LPR⁵⁵, którzy, choć nie widzieli pracy Nieznalskiej, wniesli oskarżenie o obrazę uczuć religijnych. W efekcie artystka została skazana w 2003 roku na karę sześciu miesięcy ograniczenia wolności⁵⁷. Ostatecznie w 2010 roku, po wniesieniu apelacji, Nieznalska prawomocnie została uznana za niewinną i oczyszczona z zarzutu obrazy uczuć religijnych. Skandal towarzyszący temu wydarzeniu⁵⁸ zarówno zaszkodził recepcji jej twórczości, jak i ogromnie spopularyzował jej nazwisko, które stało się symbolem w dyskusji na temat roli artysty, możliwych (albo nie) granic jego działania, a także powinności krytyki artystycznej.

Kolejnym artystą, którego twórczość uznawana jest często za obrazoburczą i staje się źródłem kontrowersji, jest Maurizio Cattelan (ur. 1960), włoski rzeźbiarz i twórca instalacji artystycznych. Jego prace wiele razy były cenzurowane, a nawet niszczone przez oburzonych widzów. W 2000 roku podczas wystawy w warszawskiej Zachęcie z okazji setnej rocznicy powstania jego praca *La nona ora* (*Dziewiąta godzina*) została uszkodzona przez po-



Rys. 2: Dzieło sztuki: interakcja biografii kulturowych.

słów ZChN⁵⁹. Rzeźba-instalacja z 1999 roku przedstawia hiperrealistyczną naturalnych rozmiarów postać papieża Jana Pawła II leżącego na czerwonym suknie i przygniecionego przez czarny meteoryt. Za medialne zamieszanie wokół dzieła odpowiada częściowo PAP, która w jednym z komunikatów prasowych błędnie podała, że dzieło jest wystawiane obok wideo kopulującej pary, jak miało to miejsce w Londynie. Na skutek akcji posłów rzeźba została naruszona i częściowo zniszczona, wystawa zamknięta, a Anda Rottenberg⁶⁰ ostatecznie zmuszona do dymisji ze stanowiska dyrektora Zachęty. Sprawca incydentu został oskarżony o zniszczenie dzieła sztuki, skazany wyrokiem sądowym po 16 latach (z odstępniem od wymierzenia kary) i na końcu ulaskawiony przez prezydenta Andrzeja Dudę w 2017 roku.

Pośród artystów ocierających się o problematykę polityczną lub dotyczących samej natury polityczności sztuki⁶¹ David Černý (ur. 1967) stanowi jeden z najbardziej spektakularnych przykładów. Jest artystą tworzącym pełne symboliki rzeźby i instalacje w przestrzeni publicznej, komentujące społeczną i polityczną rzeczywistość. W istocie, na nowo tagując przestrzeń materialną / symboliczną, Černý przepracowuje przeszłość, tożsamość historyczną i kulturową Czech i Czechów. Jego prace są zwykle pełne dystansu do własnej narodowej tradycji, a także ironicznego stosunku do niej. Są rozsiane po całej Pradze i wtapiają się w jej tkanę miejską. Wiele z nich znajduje się blisko największych atrakcji miasta i stało się ważnymi atrakcjami. Černý jest autorem między innymi postaci dzieci wspinających się na žižkovską Wieżę Telewizyjną oraz rzeźby świętego Wacława w praskiej Lucernie. Dzieło przedstawia patrona Czech siedzącego na martwym, odwróconym koniu, stąd jest odczytywane jako parodia najsłynniejszego praskiego pomnika Świętego Wacława autorstwa Josefa Václava Myslbeka.

Sikający (cz. *Čůrán* lub *Čurající fontána*), ponaddwumetrowa rzeźba zlokalizowana w Pradze obok muzeum

Franza Kafki (Malá Strana), przedstawia dwóch mężczyzn stojących naprzeciw siebie i oddających moczkę do basenu w kształcie Czech. Biodra i penisy mężczyzn są ruchome, a widzowie mogą kierować strumieniem wody za pomocą SMS-ów. Autor pomnika zamierzał w ten sposób uczcić wejście Czech do Unii Europejskiej, wskazując, że w jego opinii oddawanie moczu, podobnie jak wejście Czech do Unii Europejskiej, jest przyjemne. Praca była między innymi przedmiotem ataku pochodzącego z skinów, a narządy płciowe postaci są od czasu do czasu uszkodzane. Za to pozytywne reakcje polegają na picciu wody przez publiczność bezpośrednio z penisów.

Koň (cz. *Kůň*), rzeźba z 1999 roku, która obecnie znajduje się w pałacu Lucerna w Pradze, wcześniej stała w dolnej części placu Wacława. Pierwotna lokalizacja podkreślała jej przewrotny i ironiczny charakter jako nawiązania do pobliskiego konnego pomnika świętego Wacława z 1912 roku. Černý przedstawił konia patrona Czech jako zdechłego, zwisającego ze sklepienia brzuchem do góry, z językiem wystającym z pyska. Święty Wacław, tak jak w oryginalnym przedstawieniu, dumnie, z odwagą patrząc przed siebie i dzierżąc lancę w rękę, siedzi na koniu – jednak nie na jego grzbiecie, lecz na brzuchu. Instalację rzeźby wspierała Dagmar Havlová, szwagierka Václava Havla i właścicielka pałacu Lucerna.

W roku 2000 Černý został uhonorowany Nagrodą Chalupieckiego – najważniejszym w Czechach wyróżnieniem w dziedzinie sztuk plastycznych.

III. Respons

Pytanie o to, dlaczego tak zróżnicowane reakcje na dzieło sztuki – od zachwytu i uwielbienia po odrzucenie / obrzydzenie – mają charakter rzeczywisty i trwały, jest pytaniem o zasadniczym charakterze. Próbowano na nie odpowiadać na najróżniejsze sposoby: wiele mieliby tu do powiedzenia i Wilhelm Dilthey, i klasycy symbolicznego interakcjonizmu: George Herbert Mead, Charles

Cooley i Herbert Blumer, zapewne mogliby też pomóc Stanisław Ossowski i Alfred Schütz oraz Erving Goffman i Harold Garfinkel. Ze swej strony proponuję koncepcję dzieła sztuki jako interakcji biografii kulturowych twórcy / kreatora i perceptorów / odbiorcy osadzającą się na Ingardenowskim założeniu podwójnej intencjonalności dzieła sztuki, która zostaje nasycona elementami świata społecznego własnego doświadczenia partnerów interakcji estetycznej. W schematycznej postaci koncepcja ta przedstawia się tak, jak pokazałem⁶² na rysunku numer 2, gdzie A i P to podmioty działania – artysta i perceptor, BK_m i BK_p – warianty biografii kulturowej: indywidualna i metaindywidualna, a D to samo dzieło sztuki. Całość wpisuje się w szerszą kategorię przedmiotów intencjonalnych Romana Ingardena jako przedmiotów trzeciego typu, poza przedmiotami realnymi i idealnymi⁶³, charakteryzujących się swoistą niesamodzielną bytowością (heteronomią), dwustronnością intencjonalnego zakorzenienia w świadomości tak twórcy, jak odbiorcy oraz w przypadku dzieła sztuki warstwową budową i schematyczną strukturą z miejscami niedookreślenia wypełnianymi w akcie odbiorczej konkretyzacji⁶⁴. Osobną kwestią jest struktura jakości estetycznie walentnych⁶⁵ nakładająca się na schemat warstwowej struktury dzieła sztuki. Ingardenowskie przedmioty czysto intencjonalne mają szczególnie *hiatus* bytowy. Nie mają one żadnych immanentnych kwalifikacji jakościowych, a wszystkie własności są im jedynie przypisane w posiadającym odpowiednią treść akcie świadomości. Tym są dzieła sztuki.

Każde dzieło sztuki posiada swoje przeznaczenie „bycia dla kogoś” i do swojego zupełnego zaistnienia potrzebuje odbiorcy, który nie jest abstrakcyjnym bytem, a który w sytuację kontaktu z dziełem, tu: sytuację estetyczną, wnosi całe swoje dotychczasowe społeczne uwikłanie i ogół kulturowych zapośredniczeń. Sztuka zasadniczo wyrasta z życia społecznego, poza nim nie istnieje. Dlatego w przestrzeni różnych kultur możemy badać jej funkcje heteroteliczne: seksualne, magiczne, badamy sztukę na usługach władzy politycznej lub jako narzędzie walki o przewagę społeczną. Powstaje jednak pytanie, jak możliwe jest przejście od ontologii dzieła sztuki do jego socjologii. Odpowiedzią może być kategoria biografii kulturowej. Przyjmujemy, że taki przedmiot-dzieło powstaje dzięki dokonaniu (się) charakterystycznych aktów świadomości, lecz istnieje tylko dla pewnej społeczności lub mnogości rozumiejących się nawzajem podmiotów świadomych⁶⁶.

Biografia kulturowa (BK) w sensie, w jakim tu ją przyjmujemy, to ogół kulturowego doświadczenia jednostki, kształtujący się w trakcie wchodzenia w społeczny świat poprzez funkcje kulturowe rodziny, sieć relacji ze wszystkimi znaczącymi Innymi, zanurzenie w przestrzeni symboli i znaczeń komunikowanych oraz stanowiący jej własne odniesienie. Składa się na nią wszystko to, co w zakresie wartości i norm zdołaliśmy sobie przyswoić, co zostało nam przekazane w trakcie celowego, instytu-

cjonalnego oddziaływania (system edukacyjny⁶⁷), a także to, co dzięki indywidualnej aktywności osiągnęliśmy w sprawie poszerzania pola naszej świadomości i własnego rozwoju. Innymi słowy: biografia kulturowa to wszystko to, co posiadamy, co wiemy i odczuwamy jako nasze. To nasze zadowolenie się w świecie i możliwość naszego z nim współdziałania. Nasza własna biografia kulturowa określa nas i dostarcza sposobów, za pomocą których dokonuje się ekspresja naszej osobowości. Stanowi dla nas niewyczerpany rezerwuariusz sensu i możliwość rozumienia tego, z czym w świecie się spotykamy, oraz nadawania temu znaczenia.

Można mówić o indywidualnym (BK_i) i ponadindywidualnym (BK_m) aspekcie biografii kulturowej. Aspekt indywidualny określa to, co w jej polu stanowi o naszej indywidualności i niepowtarzalności i co wypełnione jest doświadczeniem osobistym, niepowtarzalnym i różniącym się od doświadczeń wszystkich innych. Aspekt ponadindywidualny wytyczają zaś normy i wartości wspólne nam jako członkom tej samej wspólnoty kulturowej. Niektóre z elementów biografii kulturowej są przez nas uświadamiane, inne nie. One też dają najgłębszy i najczęściej w naszej naturalnej postawie (husserliańskim nastawieniu naturalnym) niezauważalny fundament dokonywania ocen, choć same są wówczas dla nas przezroczyste. Całość kulturowej biografii staje „po między” nami a światem społecznych relacji, w którym żyjemy. Porozumienie sensu wspólnot komunikowania, jakie można uzyskać i dzięki któremu możemy przekraczać barierę obcości i samotności, możliwe jest przez co najmniej podobieństwo biografii kulturowych w wymiarze metaindywidualnym (ponadjednostkowym). A ponieważ kultura to swoiste intencjonalne *universum*, możliwa jest również przez to, że dokonuje się kulturowe dziedziczenie organizujących ją i strukturujących kategorii podstawowych, ich znaczeń i zakresów.

W swojej zawartości biografia kulturowa nie jest identyczna dla wszystkich, różni ludzie mają różne biografie kulturowe. Ale jeśli biografia kulturowa każdego nie zostaje wypełniona identycznie dla wszystkich, to biografia każdego należącego do tej samej wspólnoty kulturowej jest całkowicie odmienna, nie ma miejsc wspólnych z innymi. Gdyby biografie kulturowe były niezróżnicowane – identyczne co do zawartości, to nie byłoby dynamiki kultury, także artystycznej, a być może w ogóle nie do pomyslenia byłoby dzieło sztuki. Gdyby zaś była absolutnie różna w swoich jednostkowych reprezentacjach, nie byłoby w ogóle możliwe odbieranie, a nawet właściwe identyfikowanie dzieła sztuki, nie mówiąc już o jego adekwatnej percepcji.

To właśnie metaindywidualny poziom biografii kulturowej generuje pojęcia sztuki, piękna, wartości estetycznej dzieła, sposobów ich definiowania, ich sensu i reguł kontaktowania się z nimi. Wszystkie te reguły pozostają dla nas przezroczyste i oczywiste aż do momentu, gdy zostaje nakierowana na nie nasza świadoma uwaga, a dzieje

się to wówczas, gdy doznajemy przekroczenia dotychczasowych reguł sztuki, lub gdy my sami jesteśmy podmiotami tej transgresji. To przede wszystkim instytucjonalnie wytworzone wzory poprawności w zakresie sztuki. Tu ponadjednostkowy wymiar kulturowej biografii składa się z reguł wiążących system społecznych relacji z całością doświadczenia. Tu tworzą się i są przechowywane konwencje, które akceptuje się jako obowiązujące postaci dzieła. Każdy może słuchać (oglądać, czytać) w dowolny sposób, wedle własnych upodobań, ale reguły słyszenia (widzenia, czytania) nie są niezdeterminowane (dowolne). Dla amatorskiego, czysto spontanicznego odbierania charakterystyczne jest to, co nakierowane na bezpośrednie emocje i satysfakcje, w muzyce: słuchanie akustyczne (*l'écoute acoustique*)⁶⁸, w literaturze śledzenie powierzchniowej narracji, w sztukach wizualnych aktualizowanie przyswojonych konwencji. Natomiast odbieranie zreflektowane – w muzyce słuchanie profesjonalne (*l'écoute professionnelle*)⁶⁹, lektura apaktyczna, oglądanie jako współuczestniczenie w procesie – ma wymiar odbierania perspektywnego, zawierającego reguły przygotowujące do odbioru sztuki, reguły wykształcenia (muzycznego, literackiego, sztuk performatywnych).

Jeśli poprzez twórczy akt artysty zanegowane zostają centralne wartości aktualnie uznawanej konwencji i tworzy on swój osobny język wypowiedzi radykalnie odbiegający od obowiązującego, narażony jest na komunikowanie się ze sobą samym. Jeśli natomiast zachowa wobec nich całkowity konformizm, będzie jedynie epigonem powtarzającym cudze gesty. Oryginalność dzieła istnieje, ale nie można jej szukać jedynie w specyficznym, własnym języku artysty ani w bezpośredniej relacji do tradycji. To skomplikowany obszar zależności o dużym stopniu nieprzewidywalności. Jeżeli Schönberg czy Webern uważani byli na początku XX wieku za wielkich prekursorów i twórców nowego języka wypowiedzi muzycznej, to w tym samym czasie i nawet przed nimi inni kompozytorzy, jak na przykład Josef M. Hauer, dysponowali i używali formalnie podobnego języka, a jednak ich oryginalność oceniana jest jako znacznie mniejsza. James Joyce i Samuel Beckett musieli dopiero oswoić publiczność z *work in progress*, John Barth, Harry Matthews i Thomas Pynchon nie wiedzieli, że kiedyś będą „wyczerpaniem neoawangardy”, a Barnett Newman i Mark Rothko mogli pojawić się dopiero wówczas, gdy drogę przetarli im Kandinsky, Mondrian i Klee.

W tworzeniu uniwersum estetycznego mamy do czynienia z ciągłym napięciem pomiędzy zachowywaniem konwencji a ich przekraczaniem. To konwencje określają reguły konstruowania dzieła, same będąc ich skutkiem, i wyznaczają pole doświadczenia wypełnianego w trakcie społecznego życia dzieła, gdy zostanie ono wprowadzone do społecznego obiegu. Może to stanowić efekt uzgodnienia, ale może być agonistycznym zmaganiem. To nie my sami się mylimy w obliczu spotkania z dziełami innych kultur, to nasza kultura nas myli, gdyż daje nam wiele

rzeczy ustalonych⁷⁰. Stąd czujemy się bezradni, nie wiedząc, jakim kodem operuje i jak zreflektowane są w niej jej elementy.

Dopóki istnieje minimalna wspólnota kodu, możliwe jest komunikowanie artystyczne. Nie zanika ono również wtedy, gdy radykalizm działania twórców celowo i świadomie przekracza dotychczasowe sensy i znaczenia. Stopniowo nawet największe (kiedyś) odstępstwa od zastanych reguł i konwencji zostają zasymilowane – Mauricio Kagel *Privat* (1968), *Imaginary Landscape* (1938) Johna Cage'a, *Helikopter-Streichquartett* (1995) Karlheinz Stokhausena czy realizacje-wykonania-performanse Ensemble MW2. Można słuchać „statyków”, „noisowców”, „dynamistów” nowej złożoności, utworów Simona Steena-Andersena, zespołu Ragazze Quartet razem z formacjami Slagwerk Den Haag lub Kapok, aż po doświadczenia *field recordingu* i głębokiego słuchania⁷¹, możemy śledzić z satysfakcją rozwijający się utopijny projekt edukacyjny A–Z [*Gabloty edukacyjne*]⁷², a możemy to wszystko mieć za kpiny z publiczności. Tu może bardziej niż gdzie indziej widać, że sztuka to po prostu rozwijanie prawdy. Nie jest opowiadaniem o niej i jej opisem, ale jest nią. W sytuacji estetycznego spotkania dochodzi bowiem do rozpoznania statusów kulturowych partnerów interakcji estetycznej i jednoczesnej negocjacji sensu i znaczenia dzieła. Właściwym podmiotem w sytuacji estetycznej stają się biografie kulturowe twórcy i odbiorcy, bo pomiędzy nimi i pomiędzy obszarami sensów i znaczeń, które je wypełniają, dochodzi do ukonstytuowania się dzieła w pełni jego jakościowych kwalifikacji (albo nie).

IV. Coda

Kiedy 2 października 2015 roku po koncercie Marthy Argerich w sali koncertowej NOSPR w Katowicach, w trakcie którego wykonała I koncert fortepianowy Ludwiga van Beethovena, spotkałem Gabrielę Szendzielorz z mężem Andrzejem Jungiewiczem, rozmawialiśmy o dopiero co zakończonym wydarzeniu. Wszyscy byliśmy pod przemożnym wrażeniem zarówno kunsztu wykonawczego pianistki, jak i nieokiełznanej swobody, z jaką traktowała materię zagranego koncertu. Wymieniając uwagi na ten temat, zwróciłem się do Gabrieli w ten mniej więcej sposób: „No właśnie, a czegoż to kadra nauczająca w Akademii przestrzega jako jednej z kardynalnych reguł wykonawstwa fortepianowego, pod groźbą profesjonalnej ekskomunikacji? Że nie wolno nigdy z Beethovena robić Mozarta – a tu z czym mieliśmy przed chwilą do czynienia?”. I w odpowiedzi usłyszałem: „Mój drogi, Martha Argerich nie musi zachowywać żadnych reguł, ona je po prostu tworzy”. Mogłem jedynie w podziękowaniu z pokorą pochylić głowę tej głębokiej lekcji, jaką właśnie otrzymałem. Wielki artysta / wykonawca / twórca jest nim właśnie dlatego i w tym realizuje się jego wolność, że dokonuje przekroczenia tego, co jest, tworząc nową rzeczywistość, która dopiero wówczas wchodzi w relacje z tym, co było. Jak ujął to Gilles Deleuze: do istoty przedstawienia należy to, że

przedstawia ono nie tylko coś, ale także własną przedstawieniowość⁷³, gdyż, zdaniem Romana Nieczyporowskiego, sztuka jest zawsze negocjowaniem rzeczywistości.

* Artykuł stanowi rozszerzoną wersję referatu wygłoszonego na zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Karola Szymanowskiego oraz Uniwersytet Śląski interdyscyplinarnej konferencji naukowej *Ars Passionis*, która odbyła się w Katowicach w dniach 22–23 maja 2024 roku.

Przypisy

- ¹ Tadeusz Sławek, *Richard Long – który idzie*, [w:] *Sir Richard Long Doctor Honoris Causa*, ASP, Katowice 2024, s. 31.
- ² Począwszy od *A line made by walking* z 1967 roku.
- ³ Anna Markowska, *Artysta w drodze*, [w:] *Sir Richard...*, dz. cyt., s. 11.
- ⁴ Z czasem przyjęła się formuła *Opalka 1956/1.–∞*.
- ⁵ Tworzenie „obrazów liczonych” (*Detali*) stało się dziełem życia Romana Opalki (1931–2011). Pierwszy pojawił się w 1965 roku i było to czarne płótno o rozmiarach 196 × 135 cm pokryte liczbami białego pigmentu od 1 do 36327. Końcówką, zanotowaną / namalowaną liczbą była 5604000. Sam autor marzył, by dojść do siedmiu siódemek zanotowanych białą na białej (z czasem zaczął podłóża rozjaśniać). Wówczas namalowane liczby byłoby widać tylko chwilę, do wyschnięcia pigmentu, a przeszłość, teraźniejszość i przyszłość zlałyby się w jedno.
- ⁶ Janusz Antos, *Praktykowanie utopii. O związkach modernistycznych abstrakcji z kołami i „Dzienników” Wojciecha Cwiertniewicza*, [w:] *Akademia 2007+*, red. Mieczysław Juda, Folia Academiae, Katowice 2009, s. 39–53.
- ⁷ Por. *Diariusz 1981–1983*, *Manuskrypty*, Biblioteka Tydzień – ostatnia z cyklu prac Biblioteki.
- ⁸ Por. na przykład 10 rysunków taoistycznych z cyklu *Rysunki Taoistyczne / Świt albo Jangcy – Łódka z trzciny*, [w:] *Prace – w siedmiu pokojach. Koji Kamoji*, 1998.
- ⁹ Por. na przykład instalacje / obrazy *Oczy naprzeciw ściany*, *Obrazy spod podłogi*, *Kodeks Nadwiślański*, *Sprawną ręką*.
- ¹⁰ Mieczysław Juda, *Między transcendencją a immanencją: to, co etyczne, to, co estetyczne*, [w:] *Przestrzenie międzyprzestrzeni [hommage à Otto Freundlich]*, red. Roman Lewandowski, Folia Academiae, Katowice 2020, s. 49–65.
- ¹¹ Por. na przykład przekształcenie skrzynki militarnej na obiekt artystyczny – *Antynóż* (2024) lub wykorzystując eksponaty z pracowni Zespołu Szkół Kolejowych w Lublinie i Muzeum Kolejnictwa Wąskotorowego w Karczmiskach dla własnej akcji / interwencji, a także „podrabiając” tabor kolejowy z wagonem naturalnych wymiarów, czy w 2003 roku inscenizując podróż z Paryża, przez Luksemburg, do Lipska, wcielając się w rolę cyklisty żyjącego w latach 20. XX wieku, by wziąć udział w wystawie *Cultural Territories #4* organizowanej przez Galerie für Zeitgenössische Kunst w Lipsku.
- ¹² Por. Tadeusz Zieliński, *Grecja niepodległa*, KiW, Warszawa 1958.
- ¹³ Jeśli nie wskazano inaczej, przemiany pojęcia sztuki podaje za: Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN Warszawa 1988, s. 21–62.
- ¹⁴ Por. Iwona Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffman, Baudelaire, Norwid*, WUJ, Kraków 2008.
- ¹⁵ Por. Benedetto Croce, *Zarys estetyki*, przekł. zbior. pod kier. Stanisława Gniadka, PWN, Warszawa 1962.

- ¹⁶ Por. Wassily Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, przeł. Stanisław Fijałkowski, PGS, Łódź 1996; tegoż, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. Stanisław Fijałkowski, PIW, Warszawa 1986; Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy*, PWN, Warszawa 1990; Grzegorz Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Neriton, Warszawa 2011.
- ¹⁷ George Dickie, *Art and Aesthetic: An Institutional analysis*, Cornell University Press, 1974; tegoż, *Art and Value*, Blackwell Publishers, Malden, Massachusetts 2001.
- ¹⁸ Jan Świdziński, *Art as Contextual Art*, Galerie S. Petri, Lund 1976; tegoż, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977.
- ¹⁹ Artur Danto, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy” 1964, nr 19, s. 571–584.
- ²⁰ *Co daje mediacja sztuki*, red. Daria Milecka, ASP, Wrocław 2019.
- ²¹ Antoni Porczak, *Sztuka przesunięta. Shiftart*, [w:] *Akademia 2007+*, dz. cyt., s. 297–294.
- ²² Termin wprowadzony przez Mariana Oslisłę pod koniec lat 90. w obliczu zmiany paradygmatu sztuki z analogowego na cyfrowy i wyzwań z tym związanych zarówno dla twórczości artystycznej, jak i projektowania.
- ²³ Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, przeł. Danuta Hanulanka, Ossolineum, Wrocław 1962.
- ²⁴ Harold Rosenberg (1906–1978), amerykański krytyk sztuki i poeta; profesor New York University; współpracownik pisma „New Yorker”, twórca terminu *action painting*.
- ²⁵ Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, „Partisan Review” 1939, nr 6–5, s. 34–49.
- ²⁶ Hal Foster, Rosalind Krauss i in., *Sztuka po roku 1900. Modernizm, antymodernizm, postmodernizm*, Arkady, Warszawa 2023.
- ²⁷ Kurator przełomowej wystawy z 1969 roku w berneńskiej Kunsthale *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information: Live In Your Head*.
- ²⁸ W wystawie berneńskiej wzięli udział: R. Moris, R. Serra, B. Nauman, E. Hesse, J. Beuys, M. Heizer. Szeemann był też kierownikiem artystycznym 5. edycji documenta w Kassel i dwukrotnie (1999, 2001) kuratorem głównym Biennale w Wenecji, a w roku 2000 kuratorował wystawie *Uważaj, wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych*, zorganizowanej w Zachęcie z okazji stulecia jej istnienia.
- ²⁹ Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, po 1950, *Quanta* (cykl), po 1959.
- ³⁰ Por. między innymi *Monochrome bleu sans titre*, CEUVRE 1957; *Monochrome bleu sans titre*, CEUVRE 1959; *Sculpture éponge bleue sans titre*, CEUVRE 1960.
- ³¹ Por. między innymi Richard Hamilton, *Just What Is It that Makes Today's Holmes So Different, So Appealing?*, 1956; Eduardo Paolozzi, *I was a Rich Man's Plaything*, 1947.
- ³² Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953.
- ³³ Roy Lichtenstein, *In the Car*, 1963.
- ³⁴ Akcja, wywiad radiowy z The Guerilla Art Action Group dla sieci WBAI, nadany 1 maja 1970, [w:] *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny*, opr. Stefan Morawski, t. II, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 274–283.
- ³⁵ Por. Alessandra Mattanza, *Street Art. Wielcy artyści i ich wizje*, przeł. Paweł Kwiatkowski, Arkady, Warszawa 2020.
- ³⁶ Pierre Lévy, *Drugi potop*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, red. Maryla Hopfinger, Oficyna Naukowa Warszawa 2005, s. 374.
- ³⁷ Por. *Hortus electronicus*, red. Mieczysław Juda, Folia Academiae, Katowice 2019.
- ³⁸ Por. https://youtu.be/6c_ckeE2uYA?si=Os9GaOc71O-UtUyPn, dostęp: 15.03.2025; <https://youtu.be/>

- ScexdyMUcS0?si=tkdiCPHlmc_j2wM2, dostęp: 15.03.2025; a także <https://youtu.be/xioRP0tHigU?si=R-BqOE7BVWfilJUAc>, dostęp: 15.03.2025.
- ³⁹ Por. Roman Lewandowski, *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, Folia Academiae, Katowice 2018.
- ⁴⁰ Por. Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków 2015; tegoż, *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. Piotr Biłos, WN Scholar, Warszawa 2005.
- ⁴¹ Por. Stefan Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie (iżmnie) i kryzysie kultury*, UMK, Toruń 1999.
- ⁴² Por. Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, WUJ, Kraków 2008.
- ⁴³ Por. Oliviero Toscani, *Reklama. Uśmiechnięte ścierwo*, przeł. Michał Misiorny, Delta W-Z, Warszawa 1997.
- ⁴⁴ Por. Katarzyna Jewtuch, *Pomografia współczesna*, SBPiEP Trixter, Wrocław 2017, s. 61–69.
- ⁴⁵ Modelki na pokazach wyglądały jak po zażyciu kokainy lub wręcz suflowane były takie sugestie, nigdy jednak żadne zarzuty oficjalnie nie zostały sformułowane, a szeroka publiczność albo nie reagowała, albo wręcz przyjmowała tę sytuację w cichej akceptacji.
- ⁴⁶ Guy Debord, *Spółczesność spektaklu*, przeł. Anka Ptaszkowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
- ⁴⁷ Oficjalnie doroczne wystawy fotograficzne *Venus* miały na celu propagowanie piękna kobiecego aktu, ale dla nikogo nie było wątpliwości, że to jedyna dostępna przestrzeń, gdzie oficjalnie, czyli legalnie, można mieć kontakt z erotyką. Drugim takim polem były filmy fabularne, gdzie niezależnie od sensowności scenariuszowej narracji musiała się pojawić jakaś rozbierana / roznegliżowana / erotyczna scena uwalniająca nagie treści. Pojawiające się od początku gierkowskiej prosperity *lifestylowe* pisma tygodniowe, na ostatniej albo przedostatniej stronie miały zazwyczaj fotografie skąpo ubranych aktorek (albo i całkiem rozebranych) o głośnych nazwiskach, bo tak sobie wyobrażano lepszy świat.
- ⁴⁸ Por. Krystyna Duniec, Joanna Krakowska, *Soc, sex i historia*, WKP, Warszawa 2014.
- ⁴⁹ Notabene w oficjalnym CV nigdzie nie podaje swego pierwotnego nazwiska: <http://www.orlan.eu/wp-content/uploads/2020/10/CV-2020.pdf>, dostęp: 15.03.2025.
- ⁵⁰ Por. oficjalna strona artystki <http://yayoi-kusama.jp/e/information/index.html>, dostęp: 15.03.2025.
- ⁵¹ Glenn Ligon, *Notes on the Margins of the "Black Book"* <https://www.guggenheim.org/artwork/10382>, dostęp: 15.03.2025.
- ⁵² Niektóre źródła mówią nawet o 500.
- ⁵³ Roman Nieczyפורowski, *Sztuka Nobuyoshi Araki, czyli dylematy wykładowcy historii sztuki*, [w:] *Akademia* 2007+, dz. cyt., s. 53–67.
- ⁵⁴ Pierwszą pracą, która spotkała się z tego typu reakcją, była *Piramida zwierząt* Katarzyny Kozyry z 1993 roku, a także *Naziści* Piotra Uklańskiego (1998), *Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery (1996), *Artura Żmijewskiego Berek* (1999) i *Lekcja śpiewu* (2001).
- ⁵⁵ Liga Polskich Rodzin – polska prawicowa partia polityczna o wyraźnym katolickim i radykalnie narodowym profilu.
- ⁵⁶ Zjawili się w Galerii zamkniętej tego dnia dla publiczności.
- ⁵⁷ Po ogłoszeniu wyroku list w obronie artystki napisali G. Kłaman i A. Szyłak, podpisali się pod nim między innymi: A. Turowski, P. Piotrowski, W. Godzic, K. Szczuka, M. Janion, M. Tulli i dyrektorzy polskich muzeów. Przeciwnicy instalacji Nieznalskiej wydali oświadczenie, w którym uznali
- Pasję za „antychrześcijańską prowokację”, byli to: B. Dobrzyńska, G. Górny, J. Kotański, J. Kowalski, P. Milcarek, A. Nowak, J. Pospieszalski, M. Pawlicki, P. Semka. Kościół katolicki nie zajął oficjalnego stanowiska w sprawie.
- ⁵⁸ Podobne, por. między innymi: Andres Serrano, *Piss Christ* (1987), Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary* (1996), Renée Cox, *Yo Mama's Last Supper* (1996), Jacek Markiewicz, *Adoracja Chrystusa* (1993), Adam Rzepecki, *Matka Boska Częstochowska z wąsami* (1983), Katarzyna Górna, *Madonny* (1996–2001), Oliver Frlić, *Kłątwa* (2017).
- ⁵⁹ Zjednoczenie Chrześcijańsko-Narodowe – polska partia polityczna o profilu narodowo-chrześcijańskim działająca w latach 1989–2010, nawiązująca między innymi do przedwojennych tradycji Narodowej Demokracji.
- ⁶⁰ Anda Rottenberg – historyczka sztuki, krytyczka, kuratorka sztuki i publicystka, w latach 1993–2001 dyrektorka PGS Zachęta w Warszawie. Członkini Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA), kuratorka licznych wystaw w Polsce i za granicą, autorka tekstów i książek o sztuce współczesnej.
- ⁶¹ Por. Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, WKP, Warszawa 2007.
- ⁶² Więcej na ten temat: Mieczysław Juda, *O intymnym związku sztuki z socjologią*, [w:] *Specyfika formy czy specyfika treści? Studia z zakresu socjologii sztuki*, red. Łukasz Trembaczowski, Folia Academiae, Katowice 2017, s. 125–150, stamtąd też pochodzą główne tezy referowanej tutaj koncepcji dzieła sztuki jako interakcji biografii kulturowych.
- ⁶³ Roman Ingarden, *Spór o istnienie świata*, PWN, Warszawa 1961, t. 1, s. 87 i nast.
- ⁶⁴ Por. tenże, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, PWN, Warszawa 1960.
- ⁶⁵ Tenże, *Studia z estetyki*, PWN, Warszawa 1970, t. 3, s. 266–288.
- ⁶⁶ Tamże, s. 120.
- ⁶⁷ Por. Jean-Claude Passeron, Pierre Bourdieu, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. Elżbieta Neyman, PWN, Warszawa 1990.
- ⁶⁸ Pierre Boulez, *Mémoire et création II*, wykład w Collège de France, Paris 1989/1990.
- ⁶⁹ Tamże.
- ⁷⁰ Tamże.
- ⁷¹ Por. Marta Lisok, *Głębokie słuchanie*, BWA, Katowice 2019.
- ⁷² Projekt Andrzeja Tobisa to lingwistyczno-wizualna podróż po Polsce, w której za przewodnik służy wydany w 1954 roku w NRD słownik *Bildwörterbuch Deutsch und Polnisch*.
- ⁷³ Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak, KR Warszawa 1997, s. 365.