

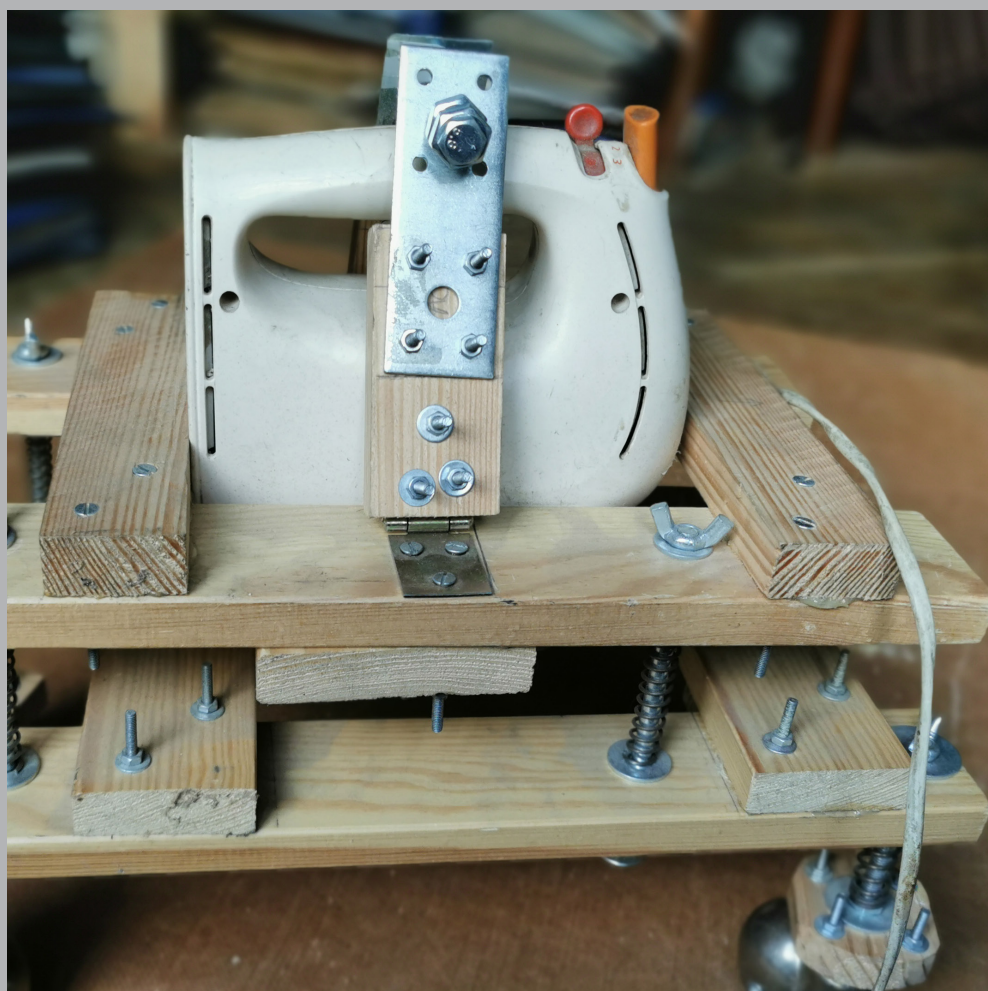
Czasopismo
naukowo-artystyczne
ISSN 2720-2046
elementymag.art

4/2023

ELEMENTY

Temat numeru:

Obiegi i sieci



ELEMENTY

Sztuka i Dizajn

Obiegi i sieci

WSTĘP

1	Magdalena Ujma EDYTORIAL: „INNE” OBIEGI”	4
---	---	---

CZĘŚĆ I – WIDZIALNE I NIEWIDZIALNE

2	Redakcja SAMOWYSTARCZALNE ŚWIATY? ROZMOWA REDAKCYJNA	10
---	--	----

3	Michał Zawada GLOBALNE MUZEUM I POLITYKA WIDOCZNOŚCI	30
---	---	----

CZĘŚĆ II – OBIEGI I SIECI

4	Anita Wincencjusz Patyna PODWÓJNE OKO ARTYSTY. GRAFICZNE INTERPRETACJE DZIEŁ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W POLSKICH KSIĄŻKACH INFORMACYJNYCH DLA DZIECI I MŁODZIEŻY	46
---	---	----

5	Cezary Hunkiewicz EWOLUCJE. SZTUKA ULICZNA I JEJ AKTUALNOŚĆ	62
---	--	----

6	Łukasz Murzyn OBSZAR SZTUKI METAFIZYCZNEJ, RELIGIJNEJ I SAKRALNEJ W POLSCE. SZKIC PANORAMY	76
---	--	----

7	Joanna Nikodem PŁASZCZAKI I GRA W ŻYCIU	90
---	--	----

CZĘŚĆ III – POLSKA: PRZYPADKI

8	Piotr Lisowski PERYFERYJNE POLE GRY. TAM, GDZIE WSZYSTKO SIĘ KOŃCZY ALBO ZACZYNA	108
---	--	-----

9	Agnieszka Jankowska-Marzec „WYKŁĘTY” CZY NIEOBECNY? KRYTYCY WOBEC TWÓRCZOŚCI JERZEGO DUDY-GRACZA	124
---	--	-----

10	Jarosław Lubiak KOSMOS NA KARTCE PAPIERU, PRZEZ ROZTARGNIENIE... O ARTYSTYCZNEJ MONADOLOGII HONZY ZAMOJSKIEGO	138
----	--	-----



CZĘŚĆ IV – WIZUALNIE

11 Karolina Jarzębak
MEME LASCAUX 159

12 Joanna Wowrzeczka
PERYFERIA I SZTUKA SPOŁECZNIE WRAŻLIWA –
TYSIĄCE WKŁUĆ 172

CZĘŚĆ V – KRÓTKIE FORMY

13 Maciej Sieńczyk
MASZYNA DO KOLOROWANIA RYSUNKÓW „DORA” 178

14 Jakub Argasiński, Mikołaj Spodaryk
NA POCZĄTKU WYSYŁANO PLIKI POCZTĄ.
NA DYSKIETCE, W KOPERCIE 196

Magdalena Ujma

EDYTORIAL: „INNE” OBIEGI

Wiele obiegów kultury funkcjonuje dzisiaj, nie zyskując dostatecznej uwagi obserwatorek i obserwatorów pola sztuki. Wiele pozostaje dla nich wręcz niewidzialnymi. Ramy pojęciowe, w jakich mieści się znaczna część historii sztuki współczesnej, pozostają bowiem za wąskie, by obejmować zjawiska lokujące się na domniemanym marginesie, mimo prób poszerzania granic dyscypliny i rozszczelnienia definicji obiektu jej badań. Podobnie dzieje się z dzisiejszą krytyką artystyczną, która cierpi na swego rodzaju plemiennosc, polegającą na zajmowaniu się głównie własnym kręgiem towarzyskim.

Już od czasów konceptualizmu zanikają granice między dyscyplinami artystycznymi. Nie ma już dzisiaj malarstwa ani rzeźby, nie ma rysunku, nie ma nawet sztuk projektowych. A przynajmniej ma ich nie być. Współczesny artysta postępować ma jak projektant, bo najważniejsza jest koncepcja, a potem dopiero wybiera do niej odpowiednie media: techniki, materiały, środki wyrazu.

Wskazania te są na pewnym poziomie trafne. Obserwacja dotycząca projektowania zbieżna jest przecież z teoriami twórczości, sięgającymi głęboko w przeszłość. To idea, czyli koncepcja stoi za dziełem sztuki czy szerzej – aktem twórczym. Jednak nie pierwszy raz życie weryfikuje założenia teoretyczne. Dyscypliny sztuki mają się dzisiaj dobrze, zwłaszcza malarstwo, co jest przecież wymuszone przez rynek. Tak samo dobrze mają się indywidualne obiegi, które stanowią całości obszerniejsze niż dyscypliny, z naciskiem na to, jak sztukę się wytwarza i jak się ją odbiera.

Z tego właśnie powodu obiegi mogą, ale nie muszą być tożsame z dyscyplinami artystycznymi. Obejmując społeczne funkcjonowanie sztuki, dotyczyć będą zarówno wielbicieli komiksu, jak i wczesnych gier komputerowych, osób zgromadzonych wokół jakiejś galerii czy czytelników powieści biograficznych o słynnych artystach. W numerze „Elementów”, który właśnie Państwu prezentujemy, staramy się poddać analizie kilka przypadków takich obiegów, między innymi przez ich przedstawicieli i sposoby działania.

Na początek zapraszam do zaznajomienia się z dyskusją redakcyjną, w trakcie której staramy się zarysować pole tematyczne i możliwe sposoby podjęcia tematu „innych” niż dominujące obiegi. Odnajdujemy przykłady takich obiegów, zastanawiamy się, jak one funkcjonują i jak można je badać. Dyskusję dopełnia swym esejem Michał Zawada. Znajdzie się tutaj propozycja ram pojęciowych dla teorii funkcjonowania artworlду i reżimów widzialności, z propozycją wprowadzenia kategorii globalnego „muzeum”. Poza takim muzeum istnieje wprawdzie twórczość artystyczna, ale bez szans na uzyskanie rozpoznawalności. Innym tekstem ustanawiającym ramy teoretyczne, w tym wypadku jednak na gruncie matematyki, jest esej Joanny Nikodem. Autorka zajmuje się w nim m.in. tematem odległości w Internecie, zastanawiając się, czy w przypadku tego, dominującego przecież medium komunikacji, można stosować pojęcia prowincji i centrum.

Następna grupa tekstów przynosi próby uszczegółowienia tematu poprzez wskazanie obszarów, które mogą wyczerpywać definicję interesującego nas, „innego” obiegu sztuki. Anita Wincencjusz-Patyna podejmuje więc temat informacyjnych książek obrazkowych, z których wyodrębnia podgrupę książek dla dzieci mających wprowadzać młodych czytelników w zagadnienia sztuki współczesnej. Łukasz Murzyn dokonuje przeglądu sztuki penetrującej obszary metafizyczne i religijne. Szkicuje panoramę współczesnej odsłony takiej sztuki, przywołuje kategorię sacrum i omawia jej zróżnicowanie. Cezary Hunkiewicz porusza natomiast ważny jeszcze w Polsce kilka lat temu, a dzisiaj zanikający w szerszym odbiorze temat street artu. Zastanawia się nad przyczynami tego stanu rzeczy i porusza kwestię komercjalizacji.

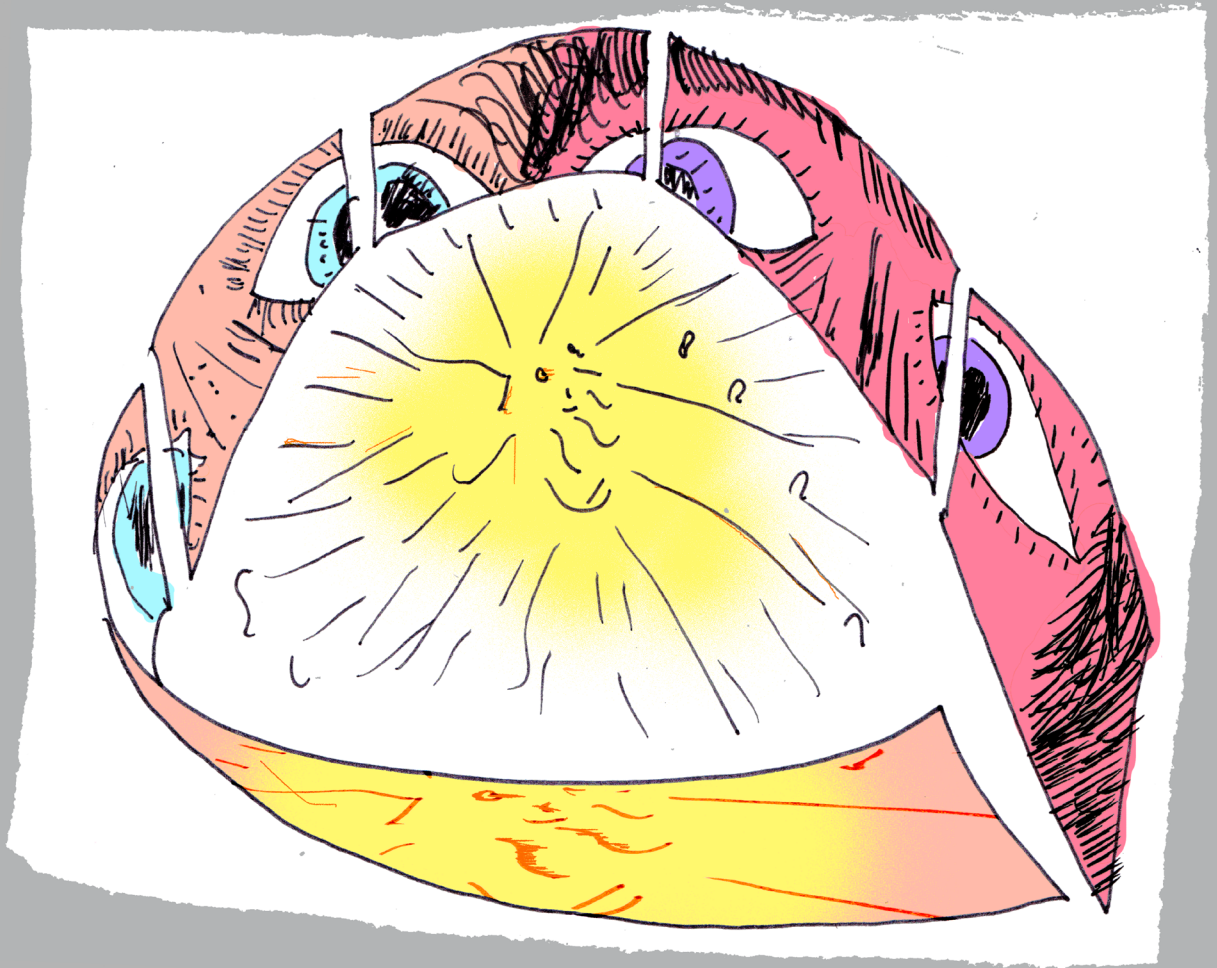
Inną jeszcze grupą tekstów są te, które wskazują na osoby zajmujące z różnych powodów pozycje outsiderów. Piotr Lisowski ukazuje postać Jerzego Ludwińskiego jako tego, który konsekwentnie poruszał się po peryferiach świata sztuki, stanowiąc zarazem jednoosobowe centrum dla stwarzanego przez siebie środowiska i systemu (post)artystycznego. Agnieszka Jankowska-Marzec przygląda się procesowi przemiany opinii krytyki o twórczości Jerzego Dudy-Gracza, w którym widać przejście od artysty uznanego do artysty „wyklętego”. Jarosław Lubiak interpretuje całość różnorodnej twórczości Jana Honzy Zamojskiego, pokazując, jak konsekwentnie utrzymywał on pozycję obok głównego nurtu życia artystycznego.

Joanna Wówrzeczka w swym eseju wizualnym ukazuje efekty działań związanych z upadłym już dzisiaj przemysłem tekstylnym w Cieszynie. Karolina Jarzębak penetruje krańce sieci i dziwnego podobieństwa malarstwa jaskiniowego do podrzędnej twórczości internetowej. Maciej Sieńczyk opisuje działalność domowego wynalazcy, wskazując mimochodem, jak wiele ma ona wspólnego z twórczością, mimochodem zajmuje się też sztuką rysunku. Jakub Argasiński i Mikołaj Spodaryk opowiadają o pionierskich latach demosceny w Polsce.

Materiały, jakie zebraliśmy w „Elementach”, dają ledwie wyrywkowy obraz tego, co może uchodzić za materiał do badań na temat „innych” sposobów wytwarzania, rozumienia i odbierania sztuki. Mamy nadzieję, że pociągniemy za sobą nowe publikacje i badania dotyczące obszarów dotąd słabo widzialnych lub niewidzialnych dla badaczek i krytyków.

CZEŚĆ I

**WIDZIALNE
I
NIEWIDZIALNE**



Redakcja

SAMOWYSTARCZALNE ŚWIATY? ROZMOWA REDAKCYJNA

OBIEGI

Magdalena Ujma: Podczas pracy nad numerem „Elementów” poświęconym alternatywnym obiegom sztuki zastanawiałam się, na czym właściwie miałyby polegać ich alternatywność i czy możemy mówić o ich marginalizacji w stosunku do tego, co uznajemy za obieg główny. Jeśli myślimy o komiksie, rysunku czy nawet ekslibrisie, to każda z tych „nisz” ma przecież grono swoich wyznawców i ich obiegi funkcjonują tak, jak przewidywali to socjologowie kultury w początkach Internetu: że będziemy żyli w świecie obiegów niszowych i że nie będzie już jednego centrum. No właśnie, mówiąc o marginalizowaniu, odnosimy się do centrum. Co nim jest?

Jakub Woynarowski: „Centrum” to ktoś, kto wyznacza hierarchię – obieg, który pretenduje do bycia głównym. Jeśli mówimy o sztuce współczesnej, mamy najczęściej na myśli jej obieg instytucjonalny. Odnosimy się więc do tego, co osoby animujące ten obieg uznają za centrum, a co za peryferie. Interesujące nas obiegi alternatywne są słabo obecne albo w ogóle nieobecne w oficjalnym dyskursie instytucjonalnym. Jeśli się pojawiają, to sporadycznie, na zasadzie pokazów utrzymanych w duchu „zajrzyjmy, co tam słychać”.

MU: Na historii sztuki w ogóle nie uczyliśmy się o designie, a jest on przecież w tej chwili kwitnącą dziedziną. Mimo to można powiedzieć, że w instytucjonalnym obiegu sztuki design odgrywa – mimo pewnych wyjątków – marginalną rolę.

JW: Jeśli wpływ na rzeczywistość jest ważnym kryterium, to design wydaje się realizować je w większym stopniu niż wystawa w galerii. Istnieje oczywiście presja tych, którzy wykładają pieniądze na konkretny projekt. W instytucjach również – ze strony czynników państwowych, samorządowych czy prywatnych mecenasów finansujących ich działalność. Niemniej jednak jeśli myślę o sztuce zaangażowanej w zmiany społeczne, to design w większym stopniu spełnia te założenia...

Michał Zawada: Ze względu na bezpośredni wpływ na rzeczywistość.

MU: A sztuki wizualne cierpią na brak sprawczości... Co do nurtów alternatywnych, nawet w instytucjonalnym obiegu znaleźć można galerie specjalizujące się w marginalizowanym rysunku czy komiksie. Prawda, że znajdują się na uboczu, mam tu na myśli BWA w Zamościu i Jeleniej Górze.

JW: Jeśli chodzi o rysunek, to do pewnego stopnia jest obecny w „głównonurtowym” obiegu sztuki. Wciąż funkcjonuje choćby Think Tank Lab Triennale we Wrocławiu, podejmujące ciekawą próbę wpisania rysunku w szerszy obieg artystyczny. Większy problem mamy z ilustracją. W tym kontekście warto

Z pewnością nie ma jednego centrum, postulowanego przez różne teorie spiskowe świata sztuki. Raczej mogłoby to wyglądać jak sieć punktów grawitacyjnych, wokół których skupiają się różne środowiska.

przypomnieć na przykład wystawę *Malarze ilustracji* w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Był to jednak raczej pojedynczy „strzał” – tego typu prezentacje z reguły potwierdzają status ilustracji jako osobnego zjawiska, które nie funkcjonuje w obiegu sztuki jako jego część. To samo dzieje się z komiksem. Postrzegany jest jako odrębny kosmos, pokazywany w instytucjach sztuki na zasadzie tematycznej „pigułki” przybliżającej dany fenomen publiczności nie do końca zorientowanej w tym temacie. Ale komiks nie należy do głównego obiegu sztuki jako coś stale obecnego, równoważnego w stosunku do innych jego nurtów.

MZ: Nie do końca chodzi o podział wyznaczony przez medium czy gatunek, ale raczej o stosunek instytucjonalnej sztuki do podziału kapitału symbolicznego. Możemy sobie doskonale wyobrazić sytuację artysty czy artystki dysponujących kapitałem symbolicznym, działających właśnie w tych zmarginalizowanych obszarach sztuki. Pomyślmy np. o Sasnalu robiącym komiks. Mimo że jest to medium pozornie spoza głównego obiegu instytucjonalnych sztuk wizualnych, w rękach mainstreamowego artysty staje się dla świata sztuki interesujące. Wydaje się więc, że to nie forma wypowiedzi określa granicę między tym, co uznane, a tym, co marginalne. Myślę, że trzeba wrócić do pierwszego pytania: czy istnieje centrum i – jeśli tak – jak ono wygląda. Z pewnością nie ma jednego centrum, postulowanego przez różne teorie spiskowe świata sztuki. Raczej mogłoby to wyglądać jak sieć punktów grawitacyjnych, wokół których skupiają się różne środowiska. Z pewnością mają one cechy wspólne, jakościowe połączenia, natomiast równie dobrze mogą działać zupełnie niezależnie. Możemy np. myśleć o centrach organizujących się w poszczególnych krajach, regionach czy lokalnych ośrodkach sztuki. Grawitacja działa tak, że cięższe ciało przyciąga do siebie lżejsze, a więc tworzy się rodzaj zhierarchizowanej przestrzeni. Wokół centrum orbitują mniejsze podmioty, wzbogacając jego „ekosystem”,

ale – jak wiemy – centra mogą rozrastać się do tego stopnia, że pożerają swoje peryferie. Pytanie brzmi: co determinuje tę siłę grawitacyjną? Czy są to pieniądze, czy raczej coś innego? Wydaje mi się, że w instytucjonalnym polu sztuki chodzi zarówno o pieniądze, jak i o coś mniej namacalnego, czyli...

JW: ... kapitał symboliczny. Myślę, że w polskich warunkach to nawet on przeważa, bo pieniędzy nie jest tak dużo.

MZ: Są momenty, kiedy kapitał symboliczny zazębia się z monetarnym.

Kinga Nowak: Wracając do marginalizowanych obiegów, to rzeczywiście, ilustratorzy są czasami włączani do głównych galerii, jako wyjątki potwierdzające regułę.

JW: Dobrym przykładem jest Maciej Sieńczyk, który funkcjonuje na styku świata sztuk wizualnych, ilustracji, komiksu i literatury. Mimo, że jest on obecny przede wszystkim w obiegu wydawniczym, to od czasu do czasu pojawia się także w instytucjach artystycznych. Jest też – przynajmniej teoretycznie – reprezentowany przez Galerię Raster. Widać więc, że takie przypadki się zdarzają. Była też głośna wystawa *Black and White* w MSN-ie, gdzie pojawiły się komiks i animacja oraz – w pewnym stopniu – także ilustracja, ale bardziej jako narzędzia wykorzystywane przez artystki/artystów o ugruntowanej pozycji w obiegu instytucjonalnym. O tym zjawisku wspominał przed chwilą Michał Zawada. Jest trochę osób funkcjonujących na pograniczu, takich jak Dan Perjovschi, który rozpoczął swoją karierę artystyczną jako zaangażowany politycznie rysownik prasowy. Takie fuzje są więc możliwe, jednak nie zawsze się udają. Pamiętam próbę wciągnięcia w obieg galeryjny Marka Raczkowskiego – byłem bardzo ciekawy, co z tego wyniknie, ale nie wynikło nic.

MU: Jeśli chodzi o przejście w drugą stronę, to pamiętam Janka Kozę. Jego korzenie były w świecie sztuk wizualnych.

JW: Był nawet – według klasyfikacji krytyków Rastra – uznawany za przedstawiciela pop-banalizmu, na równi z Grupą Ładnie. Później poszedł jednak w stronę satyrycznej ilustracji prasowej i pozostał już w tym obszarze. Zdarzają się więc pojedyncze przepływy. Niemniej jednak obecność ilustratorek/ilustratorów w obiegu sztuki nie jest widoczna. Incydentalne pokazy raczej utrwalają gettoizację tego obszaru jako estetycznej niszy. Ironicznie nazywam to zjawisko „wystawami etnograficznymi”. Przyglądamy się im jak sztuce nieprofesjonalnej.

MU: No właśnie, etnografia. Na przykład sztuka artystów o korzeniach rzymskich, Małgorzaty Mirgi-Tas czy Krzysztofa Gila, wchodziła do głównego obiegu przez muzea etnograficzne.

MZ: Aspirowała do uznania i czekała, aż instytucje będą gotowe na ich przyjęcie. Dokładnie ten sam mechanizm trwał przez cały XIX wiek i XX przy uznawaniu marginalizowanych grup i zjawisk artystycznych.

MU: Do tych przykładów chcę dodać jeszcze fotografię. Istnieją co najmniej dwa jej obiegi. Tworzą ją fotografowie, ale także artyści wizualni – i te obiegi raczej się ze sobą nie przenikają...

JW: O tym dokładnie pisał André Rouille w książce *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, gdzie precyzyjnie określił oba zjawiska jako „sztukę fotografów” i „fotografię artystów”. Podobna zasada będzie działać także w przypadku komiksu, animacji, filmu – istnieje wiele obszarów, gdzie ten mechanizm się powiela.

MZ: Zdarza się, że na przykład amator posługujący się językiem fotografii – w końcu każdy z nas fotografuje – może mieć łatwiejszy dostęp do instytucjonalnego obiegu sztuki niż profesjonalista, który poświęcił całe swoje życie na szlifowanie warsztatu. Wszystko zależy od procesu konceptualizacji projektu.

MU: Teraz dopiero dokonuje się włączanie do obiegu galeryjnego fotografów gazetowych z ogromnym dorobkiem, jak Wojciech Plewiński.

KAPITAŁY

Małgorzata Płazowska: W tym, co mówicie, widać podział na sztukę użytkową, która jest bardziej dostępna, i sztukę wysoką. Cały czas ten podział się utrzymuje.

MU: Sztuka czysta znajduje się w centrum.

JW: Przez „użyteczność” można rozumieć także bardziej zrozumiałe i łatwiej weryfikowalne środki wyrazu, takie jak na przykład klasyczny warsztat. W przypadku głównego nurtu sztuki instytucjonalnej sięganie po formułę wypowiedzi przystępniejszą dla odbiorcy/odbiorcy „z zewnątrz” bywa źle odbierane – jako dowód, że ktoś nie przyswoił sobie arsenału środków sztuki współczesnej, że nie do końca czyta jej język. Przykładowo, w „fotografii fotografów” częściej spotykamy klasyczny warsztat, co dla zwykłego odbiorcy może być bardziej zrozumiałe. Tutaj

więc ujawnia się istotny aspekt sztuki spoza instytucjonalnego głównego nurtu, związany z jej użytkowością czy przystępnością.

MZ: Droga fotografii do emancypacji w ramach dyskursu sztuk pięknych jest w tym kontekście bardzo interesująca. Jeszcze w XIX wieku fotografia musiała imitować język mainstreamowego medium, jakim było malarstwo, żeby pojawić się w obiegu artystycznym. Podobnie film na początku starał się imitować teatr i sztuki wizualne.

MU: Nawiążę do tego, co już mówiliśmy o centrum – że znajduje się tam kapitał ekonomiczny i prestiż, czyli kapitał symboliczny. Przypomnę opublikowany w 3. numerze „Elementów” tekst Wojciecha Szafrąńskiego. Według niego kapitały na polskim rynku sztuki się rozjeżdżają: ten ekonomiczny nie musi równać się prestiżowi. Tacy twórcy, jak Rafał Olbiński czy Jacek Yerka zarabiają grube miliony, to jednak nie przenosi się na ich uznanie w obrębie historii sztuki. Dostają etykietkę realizmu magicznego.

MZ: Tak, dochodzi do sytuacji, w której często bardzo dobrze prosperujący ekonomicznie artysta czy artystka jest zupełnie nieobecny w obrębie obiegu instytucjonalnego. To jest zastanawiające. Pytanie brzmi, czy jest to zależne od polskiej specyfiki, czy jest to zjawisko zupełnie powszechne, co oznaczałoby, że istnieje jakiś mechanizm działania świata sztuki, który musi skutkować takim rozdziałem. Wszyscy wiemy, że malarstwo jest „dyscypliną galeryjną”, a jednak okazuje się, że część produkcji w obrębie tego medium zostaje ograniczona do obiegu pracownia-odbiorca, z pominięciem instytucji. Czasem, poza bezpośrednią sprzedaż z pracowni, może pojawić się jeszcze aukcja jako ogniwo pośrednie, chociaż w dobie Instagrama często już nawet dom aukcyjny ze swoim prestiżem i zapleczem ekonomicznym nie jest elementem koniecznym. Istnieje środowisko galeryjne, które taką sztukę prezentuje, ale coraz częściej funkcjonuje tylko jako dodatek.

KN: To jest ciekawe, że te prace nie wymagają żadnej weryfikacji i żadna krytyka nie zmieni tej sytuacji. Można powiedzieć, że część sztuki może być poddana krytyce, a inna część nie.

JW: Nieobecność krytyki jako kryterium?

MZ: Krytykiem czy krytyczką jest po prostu konkretny klient, który decyduje, czy daną pracę zakupić, czy nie. I tutaj przebiega kluczowa weryfikacja.

JW: W związku z tym zewnętrzny obserwator może odnieść wrażenie, że ten obieg sztuki jest bardziej zdemokratyzowany.

MZ: Jestem przekonany, że świat tego alternatywnego obiegu malarskiego jest mniej podatny na spekulacje. Tutaj rozwój cen jest stabilny i bardziej przewidywalny – dużo bardziej zbliżony do klasycznego obiegu towarowego.

MU: Rynek handlujący Olbińskim, Yerką i Siudmakiem nie potrzebuje potwierdzenia z zewnątrz. Nie potrzebuje akceptacji tego, co my uznajemy za mainstream. Ma swoje własne autorytety. Ma własne galerie. Akces do niego czyniła Państwowa Galeria Sztuki za poprzedniego dyrektora Zbigniewa Buskiego. Nie potrzebuje naszej krytyki, bo ma swoją. Piotr Sarzyński czyni ukłony w stronę tamtego świata. Ten obieg ma własnych twórców i kolekcjonerów. Jeżeli potrzebuje krytyki, to raczej pochwalnej i takiej, o której pisał kiedyś James Elkins, że jest niezbędnym dodatkiem do portfolio artysty.

JW: Jednak całkiem często zdarza się, że artystki/artyci „drugiego obiegu” mimo ustabilizowanej pozycji finansowej zazdroszczą kapitału symbolicznego, który oferuje główny obieg instytucjonalny...

MZ: Nasuwa się pytanie, dlaczego artyści, będący twórcami pożądanymi, których prace regularnie się sprzedają i pojawiają na licznych aukcjach, nigdy nie będą mieć wystaw w Zachęcie? Pojawia się obustronne napięcie: w jednej grupie jest stabilność finansowa, a w drugiej dostęp do kapitału symbolicznego.

Warto pamiętać, że to instytucjonalny mainstream definiuje kanon, który – nawet jeśli dynamicznie się zmienia i ewoluuje, staje się bardziej inkluzywny – wciąż określa to, co uznajemy za godne miana sztuki.

MP: Zastanawiam się, czy na Zachodzie też jest taka duża rozbieżność pomiędzy tymi dwoma światami. A jeśli jej nie ma, czy to wynika z lepszego wykształcenia publiczności. Tam jednak ludzie są od młodych lat kształceni w dziedzinie sztuki i dzięki temu te dwa światy się bardziej zbliżają do siebie – ten rynkowy i ten czołowych instytucji artystycznych.

JW: Równocześnie warto pamiętać, że to instytucjonalny mainstream definiuje kanon, który – nawet jeśli dynamicznie się zmienia i ewoluuje, staje się bardziej inkluzywny – wciąż określa to, co uznajemy za godne miana sztuki. Gdy mówimy o potrzebie edukacji, bardzo często pojawia się argument: gdyby społeczeństwo było lepiej wyedukowane, to wiedziałyby na przykład, że sztuka konceptualna jest warta zainteresowania, poświęcenia pieniędzy na jej zakup itd. Ale tak naprawdę to w interesie „centrum” jest sprzedać nam wiarę, że sztuka konceptualna faktycznie jest wartościowa, że kapitał symboliczny, który za nią stoi, przeważa... Myśląc więc o całym dyskursie towarzyszącym instytucjonalnemu obiegowi artystycznemu, a więc o historiografii, historii sztuki, teorii sztuki, krytyce – warto pamiętać, że to w interesie centrum jest, żeby kształtować ten dyskurs w taki sposób, by odpowiadał jego wyobrażeniom.

MU: Tworzyć opowieść o sztuce bez niespójności i pięknięć, o nieustannym rozwoju, postępie, doskonaleniu. Mimo że to nieprawda.

JW: Kanon cały czas ewoluuje. Widzimy, w jaki sposób wizja rozwoju sztuki XX wieku zmieniła się od czasów pamiętnego diagramu Alfreda Barra i jak teraz wygląda historia awangardy. Pojawiły się w tej opowieści zjawiska nieobecne wcześniej, co nie zmienia faktu, że w dalszym ciągu nie dysponujemy kompletnym obrazem sytuacji. Można zresztą spodziewać się, że nie nastąpi to nigdy, ponieważ każda historyczna narracja wykazuje tendencje do hierarchizacji rzeczywistości. Coś zostanie uznane za bardziej godne uwagi, a coś wypadnie z pola widoczności.

MU: Pamiętajcie, co mówił Piotr Piotrowski w swoich ostatnich wypowiedziach, gdy pracował nad globalnym ujęciem sztuki Europy Środkowej i Wschodniej? Mówił, że centrum można odnaleźć na peryferiach. Opowiadał się za sieciową historią sztuki, czyli ukazywaniem poziomych sieci połączeń i współpracy, na przykład Ameryka Południowa – Europa Wschodnia. Ważne było także poszukiwanie marginalności centrów. Czy myślicie, że to przenosi się na dzisiejszą sytuację w naszym świecie sztuki?

MZ: Na pewno widać skutki takiego myślenia, chociaż nie redukuje ono istnienia centrum. Mamy mnóstwo imprez, festiwali, biennale poza centrum geograficznym, ale jednak cały czas oscylujemy wokół tych pierwotnych hierarchii.

MU: Wracając jednak do tego, co dzieje się w Polsce, to widać tutaj potrzebę prestiżu. Polskie społeczeństwo jest go głodne, przeżyło awans społeczny i chce pokazywać świeżo zdobyty status. Aspiracje są chyba jedną z przyczyn powstania rynku realizmu magicznego i jego pochodnych. Widać także, że dziedzictwo Polski Ludowej skończyło się swoją karykaturą, bo przecież w PRL-u chodziło o to, żeby nieść do szerokich mas sztukę modernizmu – przykładem obwoźne wystawy sieci BWA czy Muzeum Sztuki w Łodzi. Co z tej szczytnej idei zostało? Przecież sztuka współczesna, ta instytucjonalnie potwierdzona przez główne instytucje sztuki, Zachętę, MSN, Muzea Narodowe, stała się kompletnie elitarna.

JW: Prowokuje to oddolny protest, który znajduje wyraz w powracającym wciąż pytaniu: jakim cudem publiczne instytucje za publiczne pieniądze pokazują sztukę, której nikt nie chce oglądać, podczas gdy sztuka, która się dobrze sprzedaje i jest obecna w życiu Polaków i Polek, pozostaje zmarginalizowana.

KN: Aspirujący do prestizowego centrum kolekcjonerzy pragną się zapisać w historii sztuki. Zastanawiam się, czy te duże pieniądze, które inwestują, zwrócą się, w tym sensie, że ci malarze nurtu magicznego zapiszą się w historii. Ich prace nie są weryfikowane w żaden sposób. Jeżeli przetrwają, to jako co?

JW: A propos „nurtu magicznego” – warto zauważyć, że obok tego popularnego zjawiska w „drugim obiegu” występują różne estetyki, takie jak hiperrealizm czy pop-art, które pojawiają się również w obiegu instytucjonalnym. Problem dotyczy więc nie tylko konkretnej stylistyki – jest to także kwestia podejmowanych tematów czy wyboru artystycznych strategii.

KN: Tam jest większe bezpieczeństwo finansowe. Być może też łatwiejsze funkcjonowanie, bo nie walczy się o prestiż społeczny, więc nie dochodzi do nieprzyjemnych spięć.

MZ: Bo też stawka w obiegu mainstreamowym jest bardzo wysoka. W gruncie rzeczy tylko prestiż symboliczny dla tej ścieżki instytucjonalnej gwarantuje jakąkolwiek stabilizację finansową. Więc bardzo małe grono osób na tym wygrywa, a temperatura sporów jest wyższa.

MU: A co powiecie o artystach sfrustrowanych, którzy aspirują do uznania w obrębie dobrej sztuki, niekomercyjnej, ale tam się nie dostali? Są wkurzeni, bo uważają, że są równie dobrzy. I często rzeczywiście tak jest.

Jeśli chodzi o przynależność do instytucjonalnego świata sztuki, to na pewno istnieje duża tendencja, żeby kierować się ku centrum. Więc nawet jeśli jakaś inicjatywa pojawia się na peryferiach, będzie potrzebowała potwierdzenia centrali.

JW: Taka tendencja jest obecna we wszystkich obiegach. Zawsze marginalizuje się pewne postawy.

MZ: W polskiej sytuacji, która silnie ciąży do symbolicznego centrum zlokalizowanego w jednym miejscu, takie postawy nie mają żadnego wentyla, żadnego innego ujścia. W bardziej zdecentralizowanych środowiskach można mówić o większym pluralizmie. Łatwiej jest gdzieś się zahaczyć, a w Polsce, jeśli artysta się nie zaczepi w tym „głównonurtowym” obiegu, to się nie zaczepi już nigdzie.

CENTRA

MP: Mam takie pytanie: czy za centrum można uznać tylko Warszawę, czy inne ośrodki, jak Kraków, Gdańsk itd. są na tyle silne, że stanowią dla niej konkurencję?

MZ: Co najmniej od dwóch dekad postępuje proces centralizacji kapitału symbolicznego w Warszawie, co jednoznacznie pokazuje, że w Polsce jest tylko jedno takie miejsce.

JW: Warszawa wysłała wszystko. Pamiętam jeszcze moment, około 15 lat temu, kiedy analizowano potencjał mniejszych ośrodków artystycznych jako realnej przeciwwagi dla stolicy. Były to jednak tylko życzenia, które nigdy nie zostały zrealizowane. Jako obiecujący przykład przywoływano w tym kontekście historię wystaw indywidualnych Tomka Kowalskiego, który wkrótce po krakowskim debiucie w Galerii Nova budował swój kapitał symboliczny podczas mini-tournée po zachodniej Polsce, by zaraz potem – z pominięciem Warszawy – otworzyć solowy pokaz w berlińskiej galerii Carlier | Gebauer.

MU: Miał głośną wystawę w Zielonej Górze.

JW: Wydaje się, że częścią problemu jest również centralizacja kapitału ekonomicznego – ostatecznie niemal wszystkie liczące się polskie galerie komercyjne zmieniły swój adres na warszawski albo po prostu zniknęły z rynku.

MZ: Jeśli chodzi o przynależność do instytucjonalnego świata sztuki, to na pewno istnieje duża tendencja, żeby kierować się ku centrum. Więc nawet jeśli jakaś inicjatywa pojawia się na peryferiach, będzie potrzebowała potwierdzenia centrali. Ale jeśli spojrzymy na to od strony użytkowej, czyli na przykład użyteczności działania społecznego, to bardziej interesuje nas oddziaływanie lokalne. Wtedy potwierdzenie ze strony centrum nie ma większego znaczenia.

MU: Z jednej strony funkcjonuje obieg, który potrzebuje potwierdzenia w Warszawie. „Prowincja” musi dostawać w takim wypadku to potwierdzenie, Warszawa musi się nią zainteresować, przysłać wysłanników, którzy sprawdzą i wydadzą wyrok typu: „Tarnów jest dobry, bo ma takie wystawy, jak w Warszawie”. To też przypadek Szalonej Galerii, kiedy artyści z Warszawy ruszyli ze sztuką współczesną „oświecać” prowincję. Równolegle funkcjonuje – jak mówisz, Michał – inny obieg, można go nazwać lokalnym. Należące do niego ośrodki dobrze sobie radzą z własnymi odbiorcami, własnymi wystawami. BWA w mniejszych miastach, jak w Krośnie czy w Zamościu, funkcjonują dla miejscowych społeczności i nie zawracają sobie głowy odległym centrum. Prowadzą działalność wystawienniczą, przyciągają uczestników warsztatów i innych zajęć, pokazują twórców z własnego środowiska, mają także kontakty z podobnymi ośrodkami. Często organizują plenery, sprzedaż dzieł.

JW: Te pomniejsze galerie muszą zyskać autoryzację w środowisku lokalnym, dlatego siłą rzeczy ich repertuar jest bardziej synkretyczny – nawet jeśli importują coś z centrum, to muszą uwzględnić twórcynie/twórców działających w danym ośrodku. Przyglądając się listom uczestniczek/uczestników organizowanych tam wystaw sztuki współczesnej, można dostrzec nazwiska, które w centrum w ogóle się nie pojawiają. Jednak im bliżej centrum, tym bardziej „lista obecności” ulega usztywnieniu. Działa tu wiele mechanizmów, opisanych jeszcze w latach 90. w krytycznych tekstach z kręgu Rastra. Ważną rolę w „układzie scalonym” polskiej sztuki odgrywały galerie BWA, sklasyfikowane właśnie względem ich zależności od Warszawy jako „buły czerstwe i chrupiące”. „Czerstwe” ośrodki to takie, które odłączyły się od centrum i w których nie znajdziemy już ulotek warszawskich instytucji. [śmiech]

MU: Dla mnie fenomenem zawsze było Muzeum Sztuki w Łodzi, bo ono usiłowało stać się odrębnym centrum i mieć własny, odrębny układ odniesień, nie warszawski. Podobnie w innym układzie odniesień funkcjonuje CSW w Toruniu.

MZ: Tak, ale w przypadku Muzeum Sztuki to już jest siła samej instytucji, zasadzona na bardzo solidnej bazie. Centrum daje widzialność, więc jeśli przyjmujemy, że artyście czy artystce zależy na uniwersalności przekazu, to na pewno centrum może mu/jej pomóc. Działając lokalnie, pozostajemy przywiązani do bardzo konkretnego pola widoczności.

JW: Jeśli instytucja jest profilowana na działanie lokalne, to w gruncie rzeczy nie potrzebuje ona namaszczenia zewnętrznego, ponieważ jej misja spełnia się w bezpośrednim działaniu na miejscu.

MU: Kwestia widzialności wywołuje mnóstwo emocji. Nie chodzi nawet o to, czy dana instytucja jest uwzględniona w opiniotwórczym, nadającym widoczność, czasopiśmie krytyki artystycznej, ale raczej o zauważenie przez media wysokonakładowe, niepoświęcone sztuce. Ważniejsze jest, by zostać opisanym chociaż krótką notką w „Polityce”, „Wyborczej”, czy w takim glamourowym „Vogue”. To były naprawdę mocne aspiracje instytucji „z interioru”, w tej chwili jednak wiedzą one, jak wygląda selekcja materiałów do mediów ogólnopolskich. Jeśli dziennikarce z „Wysokich Obcasów”, spodoba się wystawa w CSW Kronika, to ją opisze, ale to jest kwestia przypadku i łańcuszka znajomych, którzy są w stanie do niej dotrzeć. Warszawa interior pokazuje jako ciekawostkę. Wszyscy wiemy, że media ogólnopolskie działają jako lokalne warszawskie i to jest duży problem.

Chciałam was zapytać jednak o to, na co orientuje się to nasze centrum. Czy wciąż jesteśmy tak zależni od Zachodu, jak tuż po transformacji? W latach 90. odbywała się dyskusja, czy polska sztuka jest zależna od Zachodu, czy powinna zachować własną swoistość. Jak to w państwach półperiferyjnych (jak nazywają nas niektórzy badacze za Immanuelem Wallersteinem), zmagają się u nas ze sobą wątki kultury rodzimej i kosmopolitycznej. Jak to dzisiaj wygląda?

MZ: Uważam, że jesteśmy ciągle zależni od Zachodu. Zależność przyjęła nieco inną formę, ale trwa cały czas. Dopóki polskie instytucje orientują się na instytucje globalne, na przykład documenta, Biennale w Wenecji czy Manifesta, ta zależność istnieje.

MU: Jakim wielkim wydarzeniem jest u nas zawsze konkurs na Pawilon Polski w Wenecji! Jest tak dyskutowany, jakby to było najważniejsze

Wcześniej było regułą, że trzeba było najpierw wywieźć artystę na Zachód, a dopiero potem sprzedawać go w Polsce.

wydarzenie na Biennale, tymczasem udział Polski w tej imprezie jest mało widocznym drobiazgiem w bogatym programie.

MZ: Ale sytuuje artystę czy artystkę w globalnym panteonie. Z perspektywy kraju to najwyższe uznanie.

KN: Trochę się to zmieniło, wcześniej było regułą, że trzeba było najpierw wywieźć artystę na Zachód, a dopiero potem sprzedawać go w Polsce. Teraz w Polsce jest trochę tego kapitału i wywiezienie artysty, żeby zatwierdzić go w głównym centrum, już nie jest takie niezbędne. To znaczy, że są w tej chwili artyści skierowani do publiczności polskiej. Prawdą jest, że większość artystów z FGF wywożona jest za granicę i dopiero potem kapitalizowana w Polsce. Niemniej jednak, w Polsce przybyło kapitału i można sztukę kapitalizować bez wywożenia jej na Zachód.

MU: Przykładem kariera Mirosława Bałki. Po polskim początku został wyeksportowany na Zachód. I dopiero po kilku latach został triumfalnie w Polsce zaprezentowany wystawą *Rampa* w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1994 roku.

JW: W przypadku artystek/artystów, będących zarazem akademikami/akademikami, konieczność kariery zagranicznej zostaje powiązana z wymogami uczelnianej „punktozy” i kryteriami ewaluacji. Do tego dochodzi jeszcze społeczny stereotyp mówiący, że obecność artystki/artysty za granicą stanowi dowód jej/jego prestiżu. Studiując biogramy wielu twórczyń/twórców, często dostrzeżemy, że w opisie ich dorobku na pierwszym miejscu wymieniana jest wystawa zagraniczna w dużym ośrodku, nawet jeśli odbyła się w mało znaczącej galerii.

MU: Raster określał swoich odbiorców w początkach działalności jako młodą polską inteligencję.

JW: W polskiej krytyce kwestia odbiorcy prawie nie istnieje. Sztuka współczesna funkcjonuje przede wszystkim jako fenomen środowiskowy i ekspercki, analizowany przez inne twórcynie/twórców oraz krytyczki/krytyków, potwierdzających jego jakość. Trudno uniknąć wrażenia, że jest to *de facto* błędne koło, w którym odbiorczynie/odbiorcy z zewnątrz stanowią miły, choć niekoniecznie potrzebny dodatek.

POŁĄCZENIA

MU: Przyszedł mi do głowy Stach Szablowski. To jest krytyk warszawski i jednocześnie kurator. Jest widzialny – jako krytyk piszący regularnie do „Dwutygodnika”, „Przekroju” i do kolorowego magazynu „Zwierciadło”. Ale przecież nie trzyma się centrum. I jest wyjątkiem. Wiele jeździ. Ostatnio zrobił wystawę kuratorską Bielskiej Jesieni. Czy myślicie, że przełamuje monopol centrum? To prawda, przywozi ze sobą artystów, ale też poznaje innych na miejscu.

JW: Jest w tym potencjał. Im więcej takich osób, które gdzieś migrują – z przyczyn ekonomicznych czy jakichkolwiek innych – tym lepiej, bo informacje przenoszone są w lepszy sposób, przez bezpośrednie kontakty, a nie przez jakieś plotki i domysły. Kategoria ciekawości świata jest tu zresztą niezwykle istotna, choć niestety pozostaje słabo obecna w naszym środowisku.

MU: Kuratorzy z Zachęty mało jeździli po Polsce. Zawsze mnie to dziwiło.

JW: Ja myślę, że taki objazd powinien być standardem, rutyną.

MZ: Coroczny.

MU: Inny wpływowy krytyk, Karol Sienkiewicz, niby deklarował, że pochodzi ze wsi, ale nie prezentuje ciekawości tego świata, który nie został zatwierdzony przez Andrę Rottenberg oraz GFG. Poza tym popularnemu odłamowi polskiej krytyki przyświeca założenie „nie analizuję tego, co widzę, tylko piszę o tym, co mi się skojarzyło”.

JW: Są też recenzje typu „nie byłem i wam też nie polecam”. [śmiech]

MU: Chcę jeszcze powrócić do pytania, które zadała Małgorzata: czy istnieją ośrodki, które konkurują z Warszawą? Czy takim ośrodkiem był Wrocław, czego kulminacją stała się jego nominacja na Europejską Stolicę Kultury? Gdańsk z Nomusem?

*Systemowy problem polega na tym,
aby dostrzegać wszystkie języki
sztuki równocześnie i zarazem
dokonywać trafnego „tłumaczenia”
z jednego na drugi.*

MZ: Peryferyjne ośrodki muszą znaleźć w sobie siłę, żeby stwierdzić: „OK, mimo wszystko warto zainwestować w to, co dzieje się lokalnie”. Jest to proces odbudowywania na zgłiszczach. Polskie miasta powyżej 100 000 mieszkańców były kiedyś żywymi centrami, zostały zjedzone przez Warszawę i teraz ponownie odkrywają własną tożsamość.

MU: Miasta bardzo wzmocniły się po wejściu do Unii. Ale z drugiej strony w Polsce postępuje centralizacja. Wcześniej wymuszana przez neoliberalny dyktat rynku, a teraz jeszcze wzmocniana przez władzę, która w dziedzinie kultury dąży do tego, by jak najwięcej instytucji weszło pod kuratelę Ministerstwa. Myślę, że te miasta, które miały ambicję być centrami kultury, spotkała porażka. Po Stolicy Kultury we Wrocławiu okazało się, że miasto miało wcześniej po prostu dobry PR, a potem w złym stylu pożegnano się ze świetnie sobie radzącą w MWW Dorotą Monkiewicz czy z wieloletnim dyrektorem BWA Markiem Puchałą. Gdańsk miał spore ambicje, ale ostatnia afera z Nomusem (choć akurat on należy do Muzeum Narodowego) zepsuła obraz miasta w oczach naszego środowiska. Poznań przegapia swoją szansę. Mają znakomitą Galerię Miejską, która znalazła się na celowniku prawicowych działaczy. Atakowano szczególnie zastępczynię dyrektora, Zofię Nierodzińską, autorkę zupełnie wyjątkowego w Polsce, czułego na tematy społeczne programu. Zofia odeszła.

Ale chciałabym postawić jeszcze pytanie o to, jakie jeszcze widzicie inne obiegi, alternatywne wobec mainstreamu? Czy demoscena może być takim przykładem?

JW: Ona sama w sobie jest wielkim kolektywem, którego spoiwem są cykliczne zloty typu „demoparty”, stanowiące naturalne punkty węzłowe tej subkultury. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że ze względu na uwarunkowania technologiczne typowe demo powstaje jako efekt kooperacji kilku osób – priorytetem nie jest tu promocja „natchnionej” twórczej jednostki, ale przede wszystkim sam utwór jako zaawansowana inżynierska konstrukcja. Choć demoscena ma z zasady niekomercyjny charak-

ter, to oczywiście wykształciła ona własne mechanizmy widzialności, związane z różnymi formami rywalizacji. W demoscenie ciekawi mnie aspekt sprzętu – często jest on archaiczny, co sprzyja realizacji strategii „twórczych przymusów”. Dodatkowo utrudnienie wiąże się z generowaniem dema w czasie rzeczywistym w oparciu o przygotowany kod. Istotne znaczenie ma tu performatywny, ale też materialny aspekt całej sytuacji, wynikający z faktu, że demoparty odbywa się stacjonarnie, a nie online. Podobnie jak w przypadku biennale sztuki jest to moment kumulacji, potwierdzający wewnątrzśrodowiskowe więzy. Zarazem demoscena stanowi też zamknięty ekosystem, w małym stopniu połączony z innymi obiegami sztuki.

MU: Czy uczestnicy demosceny nie dbają o swoją widzialność, czy po prostu inni nie chcą ich zobaczyć?

JW: Myślę, że systemowy problem polega na tym, aby dostrzegać wszystkie języki sztuki równocześnie i zarazem dokonywać trafnego „tłumaczenia” z jednego na drugi. Zauważam spory deficyt w zakresie umiejętności symultanicznego myślenia w różnych „dialektach” kultury. Z pewnością jest to trudne – wymaga czasu, kompetencji, ciekawości, dużej mobilności... Mam wrażenie, że twórcynie/twórcy różnych segmentów kultury posługują się podobnymi pojęciami, ale przypisują im inne znaczenia i w związku z tym nie mogą się ze sobą dogadać. Brakuje łączników – personalnych, instytucjonalnych, jakichkolwiek. Obserwując różne obiegi sztuki, widzę analogie i różnice między nimi – dzięki temu wzajemnie się definiują, jedne poprzez drugie.

MU: Myślisz, że w ogóle są potrzebni łącznicy i tłumaczenie? Bo przecież te obiegi dają sobie świetnie radę, stanowią jakby wsobne, samowystarczalne światy.

MZ: Takie współistnienie jest zupełnie naturalne i jest jak najbardziej w porządku. Myślę, że kłopoty zaczynają się dopiero w momencie, kiedy jedna ze stron próbuje ingerować w tę drugą. Kiedy jedna strona twierdzi, że tamci to nie jest sztuka.

JW: To dotyczy również demosceny, do której – ze względu na jej niekomercyjny charakter – nie przystają standardy typowe dla rynku sztuki. Osoby współtworzące demoscenę nie traktują artworłdu jako punktu odniesienia, a zainteresowanie ich utworami „z zewnątrz” również pojawia się incydentalnie. Mam tu na myśli między innymi działania Piotra Mareckiego w ramach projektu UBU lab, czy niedawną wystawę 8 bitów sztuki w tarnowskim BWA. W kontekście demosceny pojawia się także

ważny aspekt, związany ze sprofesjonalizowaniem technologicznym, które sprzyja oddzieleniu od siebie poszczególnych obiegu sztuki. Dotyczy to również innych zjawisk, takich jak grafika warsztatowa czy autorski film animowany, który „przyłgnął” do obiegu filmowego i incydentalnie się pojawia w orbicie świata sztuki.

MZ: Dokładnie to samo dotyczy malarstwa. Nakierowane na warsztat malarstwo jest peryferyjne.

JW: Ważna jest tu także kwestia dystrybucji, sposobów prezentacji dzieł. Instytucje sztuki oferują określony zbiór utartych konwencji wystawieniowych, które mogą zniechęcać twórcze środowiska funkcjonujące w inny sposób.

MU: Czy rzeczywiście one potrzebują potwierdzenia ze strony centrum?

JW: Jak widać, nie potrzebują, choć tak naprawdę cierpi na tym samo centrum, w coraz większym stopniu zorientowane tylko na jeden kierunek działania. Nie chodzi tu nawet o fundamentalną zmianę optyki – peryferyjne i hybrydyczne zjawiska, o których mówimy, mogłyby zaistnieć w dyskursie na temat sztuki współczesnej choćby jako nowy kontekst czy interesujące tło, na którym wyraźniej zarysują się cechy instytucjonalnego głównego nurtu.

MU: Wracam jeszcze na koniec do outsiderów. Czy możliwe jest życie na geograficznej prowincji i zyskanie widzialności w centrum? Do głowy przychodzą mi przykłady wydawnictw: twórcy oficyny Bored Wolves mieszkają przecież w niewielkiej beskidzkiej wsi, a założyciele większego i znanego Czarnego – w Beskidzie Niskim.

Michał Bratko: Przecież Bored Wolves drukują w Krakowie, sprzedają w Nowym Jorku i w Warszawie. To nie są peryferie... Więc to jest życie gdzieś na jakiejś prowincji, ale funkcjonowanie w samym centrum.

JW: Kluczowy jest tu fakt odpowiedniego umocowania towarzyskiego – jeśli czyjeś działanie zostało już uprawomocnione przez centrum, to w sensie geograficznym może ona/on przebywać tam, gdzie chce.

MZ: Chodzi o networking. Jeśli się go nie robi, to nie ma możliwości rozwoju na peryferiach. Monet musiał najpierw znaleźć się w Paryżu, żeby osiąść w Giverny, Gauguin, żeby wyjechać na Tahiti, wcześniej musiał zawojować Paryż. Podobnie Cézanne i wielu innych.

KN: Na naszym podwórku też widać, że osoby, które uzyskują widzialność, wycofują się z życia towarzyskiego, nie chodzą, nie bywają, ale tworzą. Mogą sobie na to pozwolić.

HYBRYDY

MZ: Interesuje mnie proces powstawania nowego centrum, zawsze powiązane z jakimś rodzajem dominacji ekonomiczno-politycznej. Historia sztuki Zachodu pokazuje dobitnie, że tak właśnie się działo. W perspektywie najbliższych dekad centrum będzie się najprawdopodobniej przenosić na Wschód, do Indii i Chin. Jak długo będzie jeszcze trwać hegemonia kulturowa Zachodu? Ekonomiczna dominacja przechyla się powoli na stronę mocarstw wschodnich. Chiny mają przecież tradycję sztuki o wiele dłuższą niż Europa. W XIX i XX wieku zwróciły się jednak ku językowi wytworzonym na Zachodzie, począwszy od idiomu socrealistycznego za czasów Mao, aż po globalny język galeryjny w latach 90. Zachodnie galerie zaczęły otwierać swoje filie właśnie w Chinach. Teraz, zyskując dominację ekonomiczną, te mocarstwa nie mają jeszcze autonomicznego, kulturowego języka, ale myślę, że go zyskają. Tymczasem język naszej kultury z dużą łatwością rozprzestrzenił się po całym globie i stał się *lingua franca* dla każdego. Modelu sztuki stworzonego przez Europejczyków używają wszyscy pozostali. Więc jest bardzo ciekawe, co się wydarzy w czasie najbliższych dekad i czy nowy język powstanie na bazie starego.

MU: Nowe centrum żyje w długim cieniu swojego poprzednika. Pragnie się uwiarygodnić poprzez przejęcie jego języka. Przykładem Amerykanie kochający Paryż oraz nowoczesne malarstwo amerykańskie powstałe pod wpływem wojennej emigracji artystów z Francji.

MZ: To pokazuje, że nie ma centrum bez dominacji ekonomicznej i politycznej.

MU: Na Dalekim Wschodzie, w Korei czy w Chinach, istnieje **środowisko performerskie**. Istnieją festiwale tej dziedziny sztuki. Tamtejsi artyści dobrze zaadaptowali performance, bo zgadza się z ich sposobem bycia w świecie, tradycyjnym treningiem ciała i umysłu. Działania performerskie odczytywane w kodach kulturowych Wschodu zyskują jednak inne znaczenia niż na Zachodzie.

JW: Może zauważenie podobieństwa dominującego języka globalnej sztuki do lokalnych zjawisk da początek jakiemuś przebiegunowaniu? Czasem w ten sposób – małymi krokami – następuje istotne przesunięcie, wynikające z faktu, że pewne elementy „rymują” się ze sobą, intencjonalnie

lub nie. Można uznać to za objaw istnienia hybrydycznej struktury, którą nazywam tkanką łączną, wypełniającą przestrzenie pomiędzy centrami. Proces stopniowego przesuwania akcentów, poszukiwania analogii – czasem niedokładnych, lecz odsłaniających pewną prawdę – może okazać się skuteczniejszy niż radykalna rewolucja.

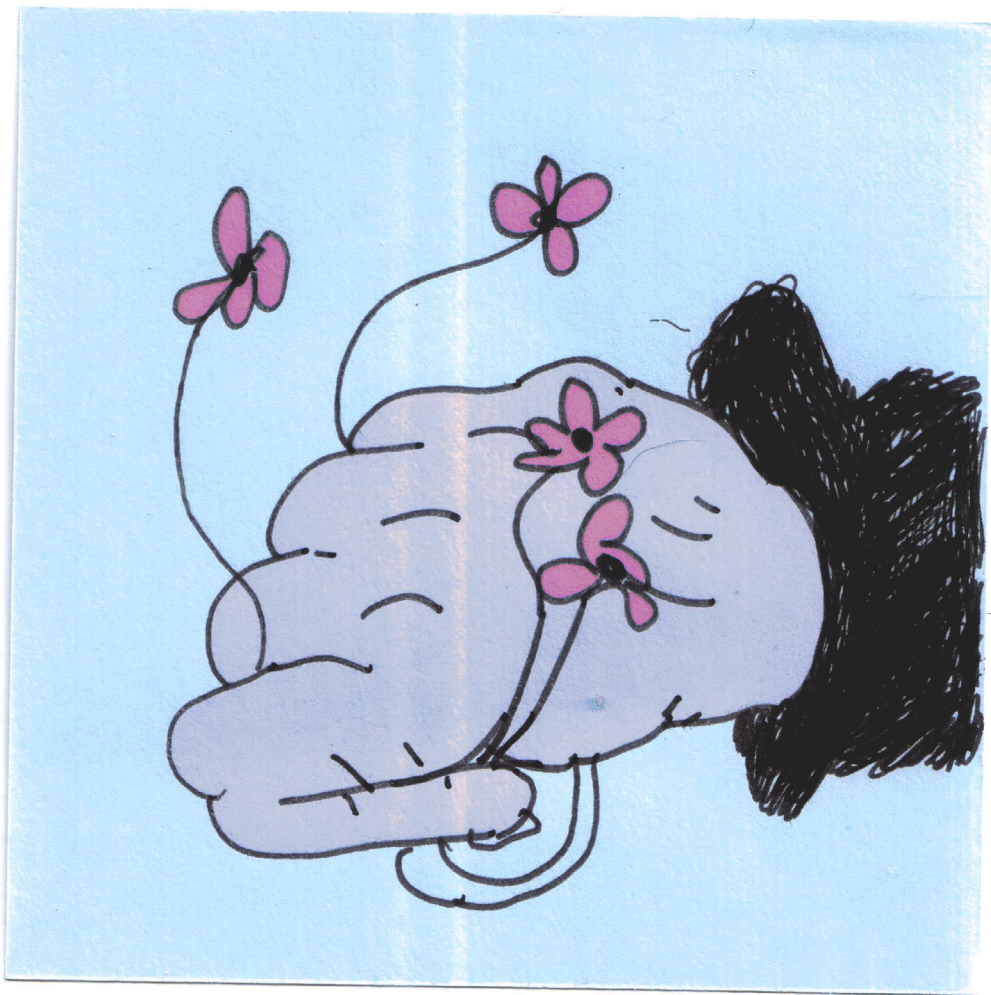
MZ: To jest zupełnie naturalny proces, że szuka się punktów zaczepienia w postaci jakichś podobieństw, które umożliwią proces komunikacji między kulturami. Ale całkowitej inności nie da się zasymilować.

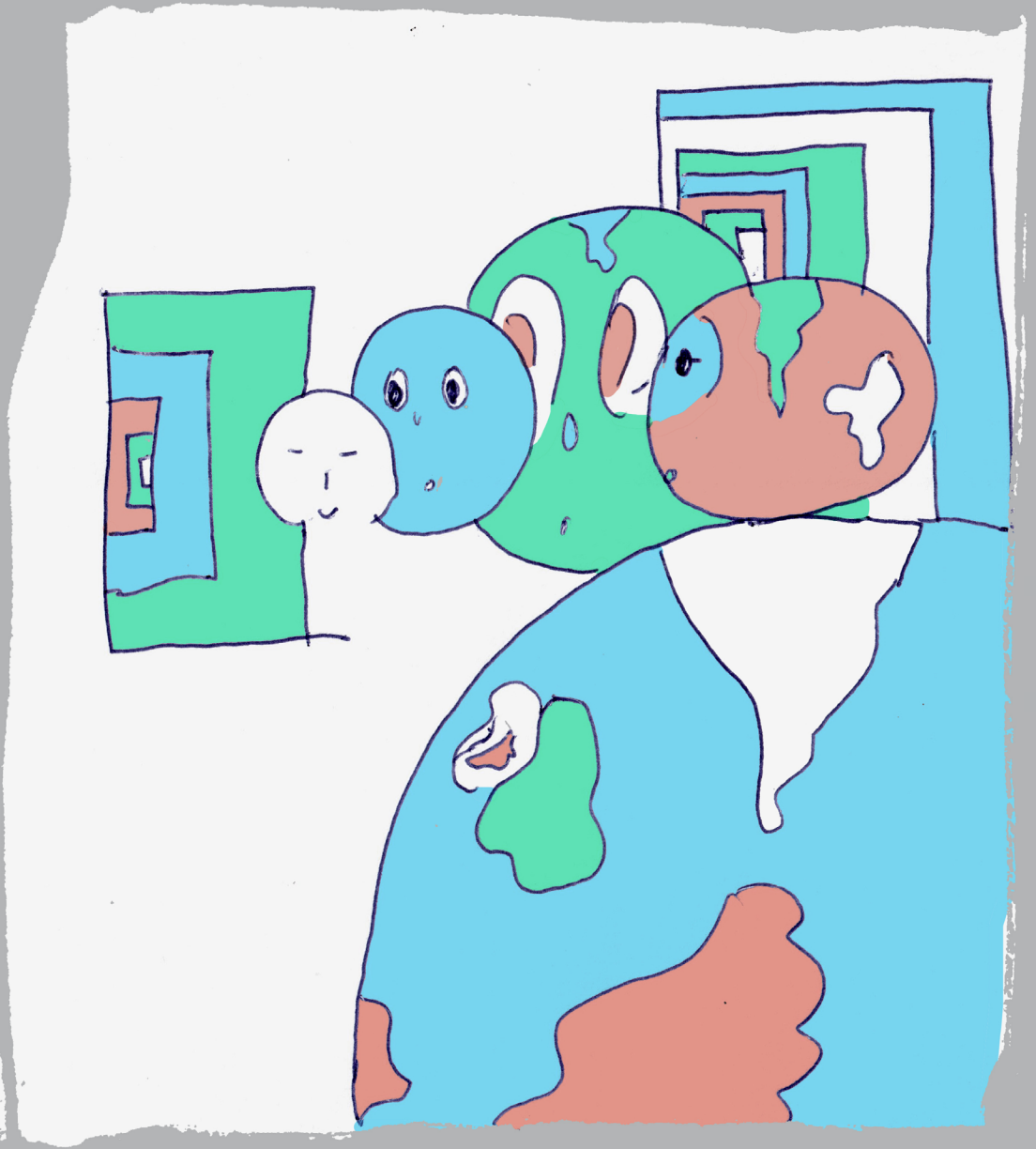
JW: Na podobnej zasadzie odbywa się poszukiwanie „świeżej krwi” w artystycznym mainstreamie. Potrzebujemy czegoś innego, ale trochę podobnego.

MZ: Ale nie radykalnie innego.

JW: Na pewno musi nam się kojarzyć ze sztuką współczesną. [śmiech]

MZ: To zjawisko wiąże się z samą definicją sztuki. Nie da się określić szczegółowych kryteriów, bo sztuka się im wymyka. Sztuka jest nienazywalna, więc cała branża ma fantazmatyczne jądro. Kryteria i hierarchie, które tworzą się instytucjonalnie wokół tego pojęcia, są raczej intuicyjne niż ustalone na stałe – przeczuwamy, czym jest sztuka, a więc i czym jest mainstream w sztuce, ale kategorie te podlegają ciągłej zmianie.





Michał Zawada

**GLOBALNE MUZEUM I POLITYKA
WIDOCZNOŚCI**

To, co zwykliśmy nazywać sztuką, funkcjonuje w przestrzeni silnie ustrukturyzowanej i hierarchicznej. Każda relacja hierarchiczna wytwarza swoje centrum, wokół którego organizuje się określony porządek. W niniejszym tekście, będącym przepracowaniem myśli wyrażonych w innym miejscu¹, spróbuję przyrzeć się temu, jak ukształtowany w procesie historycznym system instytucji buduje i dystrybuuje nadrzędną walutę sztuk wizualnych – widoczność i jak waluta ta wpływa na podział ról w obrębie różnorodnego i heterogenicznego pola sztuki, tworząc silne punkty centralne i ich peryferie. Zadanie to wymaga spojrzenia na ogół działań artystycznych z perspektywy społecznych i politycznych (a przez to historycznych i materialnych) mechanizmów, które determinują procesy budowania hierarchii i rozdzielania prestiżu. Kategorie centrum i peryferii nie będą tu rozumiane w ściśle geograficzno-przestrzennym kontekście, ale dotyczyć będą wszelkich przejawów napięć hierarchicznych, które cechują współczesne instytucje sztuki.

Pytam więc o to, jakie procesy sprawiają, że istnieje zasadnicza różnica pomiędzy zbiorami tych, którzy mówią, a tych, których ostatecznie słyszymy oraz tych, którzy pokazują, a tych, których ostatecznie widzimy. To pytania, które muszą wybrzmiewać w obliczu konfrontacji artystek i artystów z tym, co nazywamy światem sztuki w kontekście globalnych zmian ekonomicznych, społecznych, klimatycznych i politycznych. W tym tekście skupiam się na ideologicznym uwarunkowaniu podziałów i struktur władzy w obrębie świata sztuki. W celu lepszego zrozumienia systemu zjawisk i stosunków w obrębie świata sztuki: dzieł, twórców, interpretacji, odbiorców, instytucji i występujących między nimi relacji, określał je będę pojęciem globalnego „Muzeum”. To termin, który porządkuje ogół wspomnianych elementów, ale sytuuje je w obrębie procesu historycznego i politycznego.

Ogół języków sztuki i języków o sztuce – czasem współbrzmiających ze sobą, czasem wzajemnie sprzecznych i wykluczających się, a przez to współtworzących jej heterogeniczny pejzaż – sytuuje się w szerokim polu złożonego systemu reprezentacji. System ten (a raczej metasytem, na który składają się historycznie i geograficznie zmienne podsystemy) określić można za Louisem Althusserem jako ideologiczny aparat semiotyczny, będący strukturą znaczącą, reprezentującą realne warunki życia i generującą złożoną stratyfację sensów².

Zdaniem Althussera ideologie to systemy reprezentacji składające się z pojęć, idei, mitów i obrazów, w których ludzie przeżywają wyobrażeniowe relacje do realnych warunków egzystencji. Ta definicja ideologii jako systemów reprezentacji uznaje ich dyskursywny i semiotyczny charakter.

1 M. Zawada, *Języki sztuki i globalne Muzeum*, „Zeszyty Malarstwa” 13: 2019, s. 36–40.

2 L. Althusser, *W imię Marksa*, przeł. M. Herer, Warszawa 2009, tenże, *Ideologia i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, Paryż 1976.

Systemy reprezentacji to systemy, poprzez które przedstawiamy świat sobie i innym. Ideologiczna wiedza jest efektem specyficznych, historycznych praktyk związanych z produkcją znaczenia. Potrzebujemy systemów, poprzez które reprezentujemy to, co realne, sobie i innym i jako ludzie nie możemy po prostu żyć w niezapośredniczonej ideologicznie przestrzeni. „Jedynie na gruncie światopoglądu ideologicznego możliwe jest wyobrażenie świata bez ideologii, utopijna idea świata, z którego wszelka ideologia (a nie tylko taka czy inna jej historyczna postać) zniknęła bez śladu, by ustąpić miejsca nauce”³ – pisał Althusser. I dalej: „Ideologia nie jest więc żadną aberracją ani przypadkową ekstrawagancją historii – stanowi strukturę z konieczności towarzyszącą historycznemu życiu wszelkich społeczeństw. I jedynie uznanie tej konieczności pozwala wywierać jakiś wpływ na ideologię, przekształcać ją w narzędzie świadomego oddziaływania na bieg historii”⁴. Relacje społeczne i warunki egzystencji faktycznie istnieją, niezależnie od naszej woli – dlatego nasze reprezentacje relacji społecznych nie wyczerpują ich efektów. Dostęp do nich mamy jednak tylko poprzez owe zapośredniczenia. Ideologia jest zasadniczo nieświadoma „i to nawet wtedy, gdy [...] prezentuje się w przemyślanej formie. Ideologia jest wprawdzie systemem przedstawień, jednak same te przedstawienia przeważnie nie mają nic wspólnego ze «świadomością» – zazwyczaj są to obrazy, czasem pojęcia, zdecydowanej większości ludzi narzucają się jednak w postaci struktur, które omijają całkowicie ich «świadomość»”⁵. Ideologia ściśle wiąże się zatem z problemem dystrybucji widoczności i określaniem hierarchii.

Muzeum jest uwarunkowanym historycznie, geograficznie i społecznie (klasowo) systemem funkcjonującym jako aparat ideologiczny. Poprawna identyfikacja ideologicznego uwarunkowania (dokonywana, co oczywiste, z wnętrza ideologii) jest tylko pierwszym krokiem. Najistotniejsza etycznie kwestia możliwości podjęcia działania pozostaje jednym z najbardziej palących imperatywów stojących przed praktykami instytucji sztuki.

Koncepcja sztuki, którą po wielu reinterpretacjach posługujemy się współcześnie, jest, rzecz jasna, tworem stosunkowo młodym, rzecz można, *par excellence* nowoczesnym. Jej powstanie łączy się z początkiem refleksji estetycznej i równocześnie z powstaniem i rozwojem jej pierwszych europejskich publicznych instytucji w XVIII i na początku XIX wieku⁶. Warto

3 L. Althusser, *W imię Marksa...*, dz. cyt., s. 267.

4 Tamże, s. 268.

5 Tamże.

6 Choć instytucje wystawiennicze eksponujące obiekty zaliczane dziś do obszaru sztuk pięknych powstawały już w XV i XVI stuleciu, na okres oświecenia przypada zwrot ku udostępnianiu kolekcji szerszej publiczności: Muzea Kapitołińskie w 1734, British Museum w 1753, królewskie zbiory bawarskie

podkreślić, że jest to także moment dojrzewania nowoczesnego kapitalizmu oraz – z jednej strony – powstania idei państw narodowych, a z drugiej – początków globalizacji. Wszystkie kolejne przemiany w jej obrębie, dokonywane zwłaszcza w awangardzie i współczesności, bazują na rekonfiguracji tej pierwotnej koncepcji. To, co rozumiemy w danym momencie jako sztukę, wiąże się z konkretnymi, wyrastającymi z okoliczności historycznych i społecznych, zmiennymi sposobami doświadczenia⁷. Podążając za myślą Jacques’a Rancière’a, sztuka to założenie, które sprawia, że obiekty, które w innych okolicznościach pełniłyby odmienne funkcje, stają się widoczne – decyduje o tym konkretny podział przestrzeni prezentacji⁸. Proponowany przeze mnie termin „Muzeum” pomaga odróżnić dociekania zakorzenione w ideologicznej definicji pola sztuki od refleksji nad pojęciem sztuki rozumianym ponadhistorycznie. Wiąże się on z centralnym aparatem instytucjonalnym włączającym artefakty w obieg świata sztuki, a więc gwarantującym ich widoczność.

Muzeum to uwarunkowany historycznie i geograficznie system reprezentujący ogół zjawisk i stosunków w obrębie świata sztuki: dzieła i jej twórców, języki interpretacji i reprezentacji, odbiorców, instytucje i zawiązujące się pomiędzy nimi relacje. Muzeum jako ideologia, poprzez interpelację, odpowiada za upodmiotowienie wspomnianych zjawisk w ramach systemu. Jest zdecentralizowanym, wielopoziomowym aparatem władzy sprawowanej w obrębie swoich nieustająco zmieniających się granic. Ze względu na brak jednoznacznego centrum oraz brak ograniczeń i barier możemy uznać, że ta definicja Muzeum jest bliska koncepcji Imperium Michaela Hardta i Antonio Negriego, przeniesionej w obręb funkcjonowania świata sztuki⁹. W warunkach współczesności Muzeum funkcjonuje, podobnie jak Imperium, jako aparat globalny, hegemonicznie inkorporując w swoje ramy wszystkie pożądane przez siebie praktyki, jednostki i artefakty. Muzeum ma moc nazywania, a więc sprawuje władzę nad procesem upodmiotowienia. To ono decyduje, co zostanie włączone w jego strukturę, a przy tym sprawia wrażenie, jak gdyby posiadało wiedzę o tym, czego pragnie włączany podmiot. Tym pragnieniem jest zbliżenie się do artystycznego jądra systemu, natomiast Muzeum stara się przedmiot tego pragnienia odpowiednio regulować.

w 1779, Uffizi we Florencji ok. 1789. Udostępnienie zbiorów francuskich w Luwrze w czasie trwania Wielkiej Rewolucji Francuskiej (1793) stanowi w tym pochodzie ważny punkt odniesienia z uwagi na polityczny, republikański kontekst. Zob. *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and Early 19th-Century Europe*, ed. Carole Paul, Los Angeles 2012.

7 Zob. J. Rancière, *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, New York-London, 2019, s. IX–XII.

8 Tenże, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 24.

9 M. Hardt, A. Negri, *Imperium*, przeł. A. Kołbaniuk, S. Ślusarski, Warszawa 2011.

W centrum sytuuje się niemożliwa do precyzyjnego uchwycenia idea sztuki – niemożliwa do ostatecznego zdefiniowana, a więc podatna na przekształcanie i ciągły proces interpretacji. To ona staje się warunkiem wszystkich przeprowadzanych przez Muzeum operacji ideologicznych. To rodzaj czarnej dziury, która siłą swojej grawitacji przyciąga do siebie upodmiotowione, choć wyalienowane jednostki i praktyki. Włączenie przez Muzeum w obręb dyskursu wydaje się obietnicą zbliżenia do tego centrum.

Muzeum jako aparat ideologiczny dążący do utrzymania rozproszony władzy jest współcześnie ściśle powiązane z hegemoniczną pozycją globalnego kapitalizmu. Ta trywialna konstatacja o włączeniu w ekonomiczny i polityczny system ideologiczny ma jednak łatwe do codziennego zignorowania konsekwencje dla w zasadzie wszystkich przejawów aktywności na tym polu. Warunkuje codzienność, hierarchizację i wartościowanie, reguluje języki, determinuje ich słyszalność i widzialność, ale i moderuje gesty oporu. Współczesne zwyczajowe utożsamienie świata sztuki z rynkiem sztuki (a tym samym z jednym z najbardziej patologicznych przejawów funkcjonowania globalnego rynku) jest tego procesu doskonałym symptomem. Strategie antykapitalistyczne, które pojawiają się w obrębie współczesnego Muzeum, są skazane na funkcjonowanie w paradygmacie wyznaczonym już przez hegemoniczną pozycję euroatlantyckiego kapitalizmu.

Każda dyskusja nad hierarchicznym i nierównym podziałem ról w obrębie świata sztuki, a więc i debata kwestionująca strukturę wyznaczającą pozycje w centrum i na peryferiach, powinna starać się dotrzeć do źródła procesów. Proponuję więc poniższy, z pewnością fragmentaryczny zestaw cech globalnego Muzeum, który pomoże lepiej zrozumieć jego stopniową ewolucję.

- a. Muzeum jest zjawiskiem uwarunkowanym historycznie. Historyczność decyduje więc o ciągłej fluktuacji jego tożsamości, podlegającej ciągłej renegocjacji i translacji w nowe warunki ekonomiczne, polityczne i społeczne. W największym uproszczeniu jego idea krystalizuje się u zarania nowożytności, by dojrzałą formę przyjąć w oświeceniu. Symbolicznym momentem dla tego procesu jest otwarcie w Luwrze królewskich kolekcji dla przedstawicieli wszystkich stanów w czasie rewolucji francuskiej, a także przekształcenie akademii artystycznych o jednoznacznie autorytarnym charakterze w nowoczesne szkoły¹⁰. Powstanie pierwszych instytucji stopniowo rodzi dyskursy wokół sztuki – rodzi się nowoczesna

10 Proces zmian w obrębie szkolnictwa artystycznego trwał dłużej i choć rewolucja francuska przyniosła redefinicję modelu funkcjonowania akademii, prawdziwie

akademicka historia sztuki oraz estetyka. Muzeum po raz pierwszy tak radykalnie separuje sztukę zamieszkującą teraz w jego wnętrzu od tego, co pozostaje na zewnątrz. Historia sztuki, w geście estetyzacji, niejako anachronicznie „nazywa” wybrane obiekty „sztuką”, odzierając je z ich pierwotnych funkcji. Boris Groys twierdzi jeszcze bardziej radykalnie, że od czasów rewolucji francuskiej sztuka była traktowana jako zdefunkcjonalizowany i wystawiony na widok publiczny trup przeszłej rzeczywistości (rewolucja zamieniła obiekty użytkowe ancien régime'u w sztukę pozbawioną jakiejkolwiek funkcji)¹¹. Wreszcie, co wydaje się symptomatyczne – moment powstania Muzeum zbiega się z początkiem sekularyzacji społeczeństw Europy Zachodniej¹².

b. Muzeum jako zjawisko uwarunkowane historycznie podlega nieustającym metamorfozom, wśród których za punkty zwrotne uznać można między innymi kryzys paryskiego Salonu u schyłku XIX stulecia, historyczne awangardy, przeniesienie centrum z Europy do Stanów Zjednoczonych w okresie II wojny światowej czy dominację sektora prywatnego od II połowy XX wieku. Nowe okoliczności – bez względu na to, czy polityczne, społeczne czy estetyczne – prowokują reakcje ze strony instytucji sztuki, które adaptują swój język do zmienionych reguł gry.

c. Muzeum powstaje w określonym miejscu geograficznym – Europie Zachodniej, przeżywającej w owym momencie stopniową tendencję do odchodzenia od absolutyzmu. Dzięki instytucjonalnej i hegemonicznej tendencji estetyki i historii sztuki stopniowo kolonizuje inne ośrodki, na które Europa wpływa kulturowo i politycznie.

d. Muzeum rozwija się więc w ośrodkach stopniowo zyskujących przewagę ekonomiczną i dominację kulturową. XIX wiek jest historycznym momentem przełomu układu sił ekonomicznych na korzyść Europy i atlantyckiego systemu produkcyjno-handlowego oraz okresem przyspieszającej kolonizacji¹³. Muzeum dojrze-

spektakularne przemiany w instytucjonalnych sposobach nauczania przyniosł dopiero dojrzały modernizm w wieku XX.

- 11 B. Groys, *On Art Activism*, w: tegoż, *In the Flow*, New York-London 2017, s. 47–49. Tekst dostępny także: <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> [dostęp: 28.12.2022].
- 12 O relacji pomiędzy powstaniem nowoczesnego pojęcia sztuki a procesami sekularyzacji pisał m.in.: H. Belting, *Obraz i kult*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010. Zob. także: J. Dehail, *Secular Objects and Bodily Affects in the Museum*, w: *Secular Bodies, Affects and Emotions. European Configurations*, red. M. Scheer, N. Fadil, B. Schepern Johansen, Bloomsbury 2019, s. 61–74.
- 13 Więcej na temat punktów reorientacji w historii globalnej ekonomii w: K. Pobłocki, *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Warszawa 2017.

Muzeum to uwarunkowany historycznie i geograficznie system reprezentujący ogół zjawisk i stosunków w obrębie świata sztuki: dzieła i jej twórców, języki interpretacji i reprezentacji, odbiorców, instytucjei zawiązujące się pomiędzy nimi relacje. Muzeum jako ideologia, poprzez interpelację, odpowiada za upodmiotowienie wspomnianych zjawisk w ramach systemu. Jest zdecentralizowanym, wielopoziomym aparatem władzy sprawowanej w obrębie swoich nieustająco zmieniających się granic.

wa więc wraz z przyspieszeniem euroatlantyckiego kapitalizmu, a jego funkcjonowanie i sposoby hierarchizacji ściśle związane są ze spekulatywnym, finansowym modelem funkcjonowania systemu ekonomicznego.

e. Muzeum cechuje tendencja do hegemonii i ekspansji (kolonizacji). Produkowane przez nie definicje sztuki, mimo swego uwarunkowania historycznego i europejskiej genezy, roszczą sobie zwykle prawo do uniwersalizmu – dlatego Muzeum tak łatwo systematycznie zawłaszcza wytwory odmiennych regionów świata i odmiennych czasowości.

f. Muzeum rozwija się wraz z ideą państwa narodowego, którego kryzys u schyłku XX wieku wpływa także na funkcjonowanie świata sztuki. Muzeum łączy jednoczesność funkcjonowania wymiaru globalnego (uniwersalistycznego) z lokalnym, partykularnym (czego doskonałym przykładem może być trwanie tradycji pawilonów narodowych w ramach międzynarodowego przedsięwzięcia wystawienniczego, jakim jest weneckie biennale).

g. Początek Muzeum wiąże się z określoną klasą (arystokracją i burżuazją), która sprawuje kontrolę nad jego dyskursami i systemem hierarchizacji i wartościowania. Gest estetyzacji i defunkcjonalizacji obiektów jest dla niej narzędziem neutralizacji wrogich jej porządków politycznych. Mimo stopniowego otwierania Muzeum dla przedstawicieli najniższych klas czy marginalizowanych grup najistotniejsze ośrodki władzy pozostają w rękach najbogatszych i najbardziej wpływowych podmiotów.

h. Muzeum stworzyli mężczyźni.

i. Muzeum eksploatuje i mitologizuje twórczy potencjał jednostki – bazuje na antagonizacji i konkurencyjności, przenosząc je później na inne, wyższe poziomy (grup, instytucji, ośrodków).

j. Jego powstaniu towarzyszy powstanie instytucji zabezpieczających jego interes. Obok muzeów powstają związki artystyczne (np. niemieckie Kunstvereine), specjalizujące się w dziełach sztuki domy aukcyjne, publiczne instytucje muzealne, prywatne galerie, biennale etc.

k. Muzeum istnieje jako struktura hierarchiczna wyznaczająca ciągle zmienne systemy wartościowania. Bez względu jednak na metody ewaluacji oraz zachodzące w jego obrębie procesy demokratyzacji, zachowuje ono warunkowaną rynkiem i kapitałem symbolicznym tendencję do hierarchizowania podmiotów. Polityka Muzeum opiera się w znacznej mierze na produkcji niedoboru (regulacji nadprodukcji artystycznej prowadzonej właśnie poprzez zachowywanie określonych hierarchii i wartości). Zjawisko to sprawa, jak przekonywali niedawno Nika Dubrovsky i David Graeber,

że „nawet najbardziej szczerze radykalnie antykapitalistyczni krytycy, kuratorzy i galerzyści wyznaczają granice dla możliwości, by każdy mógł stać się artystą, nawet w najszerszym znaczeniu tego słowa. Świat sztuki pozostaje w przytłaczającej większości światem heroicznych jednostek, nawet jeśli próbuje odzwierciedlać postulatory grup i kolektywów i nawet jeśli deklarowanym celem tych kolektywów było unicestwienie podziału między sztuką i życiem”¹⁴.

l. Wraz z postępującą globalizacją i rozprzestrzenianiem się tendencji liberalnych w obrębie Muzeum pojawiają się procesy przynajmniej deklaratywnej demokratyzacji, zachodzące jednak przy ciągłym zachowaniu silnego rdzenia władzy. Muzeum składa uniwersalną, demokratyczną obietnicę partycypacji, dbając jednocześnie, by jego rdzeń zachował ściśle hierarchiczny, oparty na jednostkach charakter.

m. Muzeum opiera się na fetyszyzacji artefaktów jako towarów. Wraz z radykalnym przyspieszeniem kapitalizmu oraz kryzysem publicznego systemu wsparcia kultury dokonuje się przyspieszenie spekulacyjnego charakteru rynku sztuki.

n. Walutą Muzeum jest kapitał symboliczny, rozumiany jako prestiż jednostek i instytucji, który nie zawsze związany jest z merkantylną wartością artefaktów. Najniższą klasą w porządku świata sztuki jest zdefiniowana przez Gregory’ego Sholette’a ciemna materia, która zapewnia Muzeum sprawne funkcjonowanie¹⁵.

o. W czasach dominacji porządku liberalnego olbrzymi odsetek działań artystycznych deklaratywnie izoluje się od porządku politycznego, przyjmuje pozycję neutralną. Działania radykalne natomiast zostają stopniowo neutralizowane i instytucjonalizowane.

Muzeum jest więc strukturą, w obrębie której wybrzmiewają języki sztuki produkowane między innymi przez: artystki i artystów, ich dzieła, muzea, galerie, szkoły artystyczne, lokalne i globalne biennale, wydawnictwa i fundacje zarówno w obrębie sektora publicznego, jak i prywatnego, krytyczki i krytyków, kuratorki i kuratorów, estetyków, filozofów sztuki

14 N. Dubrovsky, D. Graeber, *Another Art World, Part 1: Art Communism and Artificial Scarcity*, „e-flux Journal” 2019, 102: <https://www.e-flux.com/journal/102/284624/another-art-world-part-1-art-communism-and-artificial-scarcity/>, [dostęp: 9.11.2019].

15 Zdaniem Gregory’ego Scholette’a, na ciemną materię świata sztuki składają się artystki i artyści, którzy przegrali w wyścigu o instytucjonalną widoczność. Obecność tych niewidzialnych aktywności umożliwia jednak konstruowanie hierarchicznych relacji w oficjalnym polu sztuki. Zob. G. Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London-New York 2011.

czy edukatorów. Każde z ogniw tej ideologicznej struktury gwarantuje jego funkcjonowanie i ciągły rozrost.

Muzeum jest dla tych języków jedynym globalnym systemem reprezentacji, a więc i dystrybucji instytucjonalnej widoczności. Dlatego też każdy, kto pragnie być usłyszany (zobaczony), nawet najbardziej radykalny jego kontestator, skazany jest na poruszanie się w jego obrębie.

Podmioty władzy w obrębie Muzeum reprezentują pełny obraz polityczny i społeczny, począwszy od najbardziej rewolucyjnych i radykalnie demokratycznych, po najzatarwadziałej konserwatywne – z tą różnicą, że podmioty o ściśle konserwatywnej perspektywie wierzą, iż zajmują pozycję poza ideologią, w czystej przestrzeni, z której dokonywać mogą moralnych osądów. Jak zauważył Althusser, „to, co w rzeczywistości dzieje się w ideologii, wydaje się działać poza nią: jednym z rezultatów ideologii jest praktyczne zanegowanie ideologicznego charakteru ideologii przez ideologię: ideologia nigdy nie mówi «jestem ideologiczna»”¹⁶. Podmioty Muzeum mogą opowiadać/pokazywać zarówno wizje nagłej przemiany, emancypacji i partycypacji, jak i snuć marzenia o utraconej (choć nigdy nieistniejącej) przeszłości. Dopóki jednak generują swoje dyskursy w paradygmacie hierarchii i fetyszyzacji rynkowej, generują je w obrębie Muzeum, które obciąża je swoim ładunkiem ideologicznym.

Czy istnieje aktywność artystyczna poza Muzeum? Tak. To ogół zjawisk często określanых jako peryferyjne, bez względu na to, czy peryferyjność tę wyznacza geograficzny dystans od światowych centrów artystycznych, pochodzenie etniczne bądź klasowe twórczyni lub twórcy czy niszowy zestaw środków technologicznych bądź formalnych, w ramach których podejmuje się aktywność. Jednak to Muzeum składa obietnicę jej upodmiotowienia i uczynienia widzialną – dlatego też każdy z nas tak chętnie przychodzi do jego gmachu. Dominacja kulturowa regionu euroatlantyckiego od przynajmniej połowy XIX stulecia zagwarantowała zachodniej koncepcji sztuki hegemonię, w obrębie której kolonizowane regiony mogą tylko prowadzić systematyczną asymilację. Proces ten szcze-

16 L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, cyt. za: http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki_on-line/?id=888 (dostęp: 13.11.2019). Wyraznym symptomem tej tendencji na polskim podwórku jest upubliczniony program merytoryczny i organizacyjny CSW Zamek Ujazdowski, przygotowany przez dyrektora Piotra Bernatowicza. Deklaruje on w nim czystość ideologiczną – wolność przed zideologizowaniem rozumianym, jak sam pisze, jako „mechanizm myślenia oderwany od rzeczywistości”. Takie tropienie „ideologii” z domniemanej perspektywy ideologicznej wolności pozostaje nie tylko rozbrajająco naiwne, lecz nakłada na nas obowiązek jeszcze bardziej wzmoczonej czujności krytycznej; http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/ogloszenia/2019/Program_merytoryczny_i_organizacyjny_csw_-_zu_na_2020-2026_z_akceptacja_Ministra.pdf [dostęp: 13.11.2019].

gólnie wyraźnie widoczny był po upadku żelaznej kurtyny czy rozpadzie reżimów kolonialnych. Nowi aktorzy wchodzący na scenę sztuki poszukują mechanizmów jednocześnie czytelnych globalnie i zachowujących lokalną partycypacyjność. Proces asymilacji tego, co radykalnie odmienne, trwa bowiem dłużej i jest zdecydowanie bardziej skomplikowany.

Każde działanie podejmowane w dystansie od centrum może być potencjalnie włączone w obręb Muzeum, ale niesie w tym samym momencie możliwość zmiany jego kształtu, nawet jeśli nieznacznej lub długofalowo nieistotnej. Aktywność poza ośrodkami dominujących dyskursów może stać się laboratorium nowych możliwości i form współpracy. Ich intensyfikacja prowadzić może do systematycznego przekształcania Muzeum i rozluźniania hierarchii. Nie sposób wyobrazić sobie jednak takiej zmiany, która nie towarzyszyłaby zmianom o charakterze społecznym i politycznym, nawet jeśli dotychczasowe próby inkluzywnej reorganizacji przestrzeni sztuki okazywały się krótkotrwałe, a czasem pozorne. Być może, jak przekonują Hardt i Negri¹⁷, istnieje szansa powołania nowego Zgromadzenia, opartego na radykalnej wielości znoszącej hegemonię i proponującej w zamian kooperacyjne relacje w obrębie życia społecznego i kulturalnego. Czy zbierze się ono jednak wokół „sztuki”? Podejmowane na wielu forach dyskusje na temat zjawisk peryferyjnych, ciągły proces emancypacji tych, którzy z Muzeum byli dotychczas wykluczeni, debaty inicjowane w kontekście wydarzeń takich, jak kuratorowane przez indonezyjską Ruangrupę Documenta 15, wytwarzają realne szczeliny w trzeszczącym gmachu¹⁸. Nie sposób stwierdzić ich trwałości, jednak świadomość, że Muzeum powstało w wyniku konkretnych przemian historycznych, gwarantuje, że jest konglomeratem instytucji, które podlegać mogą ciągłej rekonfiguracji.

Sam proces emancypacji wykluczonych zjawisk nie rozwiązuje problemu hegemonii instytucjonalnej. Musimy mieć świadomość, że procesy upodmiotowienia, jakkolwiek pożądane w obrębie instytucji Muzeum, ciągle mogą replikować elitarne hierarchie, a tym samym prowadzić do dalszych wykluczeń. Nie każda zmiana pochodząca z peryferii jest z definicji zmianą pożądaną, podobnie jak nie każda decyzja podejmowana z pozycji centrum jest decyzją błędną. Nie sposób myśleć o polu sztuki jako przestrzeni wyzbytej agonicznej dynamiki, wyzutej z napięć i konfliktów. Nie istnieje również świat pełnej i egalitarnej widoczności. Im bardziej jednak procedury jej regulowania będą się rozpraszać,

17 M. Hardt, A. Negri, *Assembly*, Oxford 2017.

18 Mi You, *What Politics? What Aesthetics?: Reflections on documenta fifteen*, „e-flux Journal”, 131, listopad 2022, <https://www.e-flux.com/journal/131/501112/what-politics-what-aesthetics-reflections-on-documenta-fifteen/> [dostęp: 19.06.2023].

tym mniej dominujące będą centra. Procesy rozszerzania widoczności dotyczyć muszą wszystkich instytucji artystycznych – twórczych, wystawienniczych, ale i badawczych oraz teoretycznych. To ostatecznie instytucje niosą ciężar kolektywnych wysiłków w obrębie sztuk wizualnych¹⁹. Ponieważ warunki dominacji ciągle się zmieniają, również procesy systematycznej krytyki instytucjonalnej muszą się adaptować do realiów współczesności. Fale krytyki instytucjonalnej od lat 70. XX wieku same systematycznie się instytucjonalizowały, by stać się w końcu kolejnym narzędziem ewaluacji praktyk artystycznych. Staje się jasne, że nie tylko instytucje muszą być poddawane krytyce, lecz także same strategie krytyki. Stawką takiej mechaniki krytycznej (lub „metakrytycznej”, która przyjmuje w ostatnim czasie formy *instituent practices*²⁰), jest pluralizm, który ciągle czeka na realizację, pozostając nieustająco w sferze teoretycznych hipotez i deklaracji często niepopartych realnymi działaniami. Należy jednak mieć się na baczności: współczesny polski kontekst instytucjonalno-polityczny pokazuje, że renegocjacja modelu funkcjonowania obiektów eksponujących sztukę współczesną może przyjąć charakter kontrrewolucyjny, oparty na resentymencie i brutalnym zawłaszczeniu. Fakt ten nie może przesłonić potrzeby ciągłej renegocjacji aktualnych globalnych hierarchii. Ich efekty wciąż jednak trudne są do przewidzenia.

19 Zob. Tal Beery, *Instituent Practices: Art After (Public) Institutions*, „Temporary Art Review” 2018, January 2, <https://temporaryartreview.com/instituent-practices-art-after-public-institutions/>.

20 Termin ten wprowadził Gerald Raunig w *Flatness Rules: Instituent Practices and Institutions of the Common in a Flat World*, w: *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*, red. P. Gielen, Amsterdam 2013, definiując go jako „aktualizację przeszłości w teraźniejszym stawianiu się”.

Bibliografia

- Althusser L., *Ideologia i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, Paryż 1976 (http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki_on-line/?id=888 [dostęp: 13.11.2019]).
- Althusser L., *W imię Marksa*, przeł. M. Herer, Warszawa 2009.
- Beery T., *Instituent Practices: Art After (Public) Institutions*, „Temporary Art Review” 2018, January 2, <https://temporaryartreview.com/instituent-practices-art-after-public-institutions/>.
- Dehail J., *Secular Objects and Bodily Affects in the Museum*, [w:] *Secular Bodies, Affects and Emotions. European Configurations*, red. M. Scheer, N. Fadil, B. Schepelern Johansen, Bloomsbury 2019, s. 61–74.
- Dubrovsky N., Graeber D., *Another Art World, Part 1: Art Communism and Artificial Scarcity*, „e-flux Journal” 2019, 102: <https://www.e-flux.com/journal/102/284624/another-art-world-part-1-art-communism-and-artificial-scarcity/> [dostęp: 9.11.2022].
- Groys B., *On Art Activism*, w: tegoż, *In the Flow*, New York-London 2017, s. 47–49. Tekst dostępny także: <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> [dostęp: 28.12.2022].
- Hardt M., Negri A., *Assembly*, Oxford 2017.
- Hardt M., Negri A., *Imperium*, przeł. A. Kołbaniuk, S. Ślusarski, Warszawa 2011.
- Rancière J., *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, New York-London, 2019.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Warszawa 2007.
- Raunig G., *Flatness Rules: Instituent Practices and Institutions of the Common in a Flat World*, w: *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*, red. P. Gielen, Amsterdam 2013.
- Mi You, *What Politics? What Aesthetics?: Reflections on documenta fifteen*, „e_flux Journal”, 131, listopad 2022, https://www.e_flux.com/journal/131/501112/what_politics_what_aesthetics_reflections_on_documenta_fifteen/ [dostęp 19.06.2023].
- Zawada M., *Języki sztuki i globalne Muzeum*, „Zeszyty Malarstwa” 13: 2019,

Abstrakt:

Tekst podejmuje próbę diagnozy regulujących widzialność hierarchicznych stosunków w obrębie instytucji sztuk wizualnych. Mimo procesów zwiększających deklaracyjną inkluzywność instytucji artystycznych, nazywanych przez autora globalnym Muzeum, realia obiegu sztuki pozostają uwarunkowane przez relacje wobec hegemonicznych podmiotów. Posiłkując się koncepcją aparatów ideologicznych państwa, autor traktuje instytucjonalny obieg sztuki jako złożony, uwarunkowany historycznie i społecznie system. Osadzenie w kontekście historycznym pozwala na lepsze zrozumienie procesów kształtowania się podziału na centrum i peryferie w obrębie zglobalizowanego świata sztuki. Artykuł zadaje także pytanie o możliwe scenariusze wyjścia poza zamknięty obieg hierarchicznych relacji regulujących to, kto w obrębie instytucjonalnym staje się widoczny, a kto pozostanie zmarginalizowany.

Słowa kluczowe:

globalne Muzeum, instytucje, świat sztuki, hierarchia, hegemonia, ideologia, aparaty ideologiczne państwa, centrum i peryferie, wykluczenie, widoczność, instituent practice

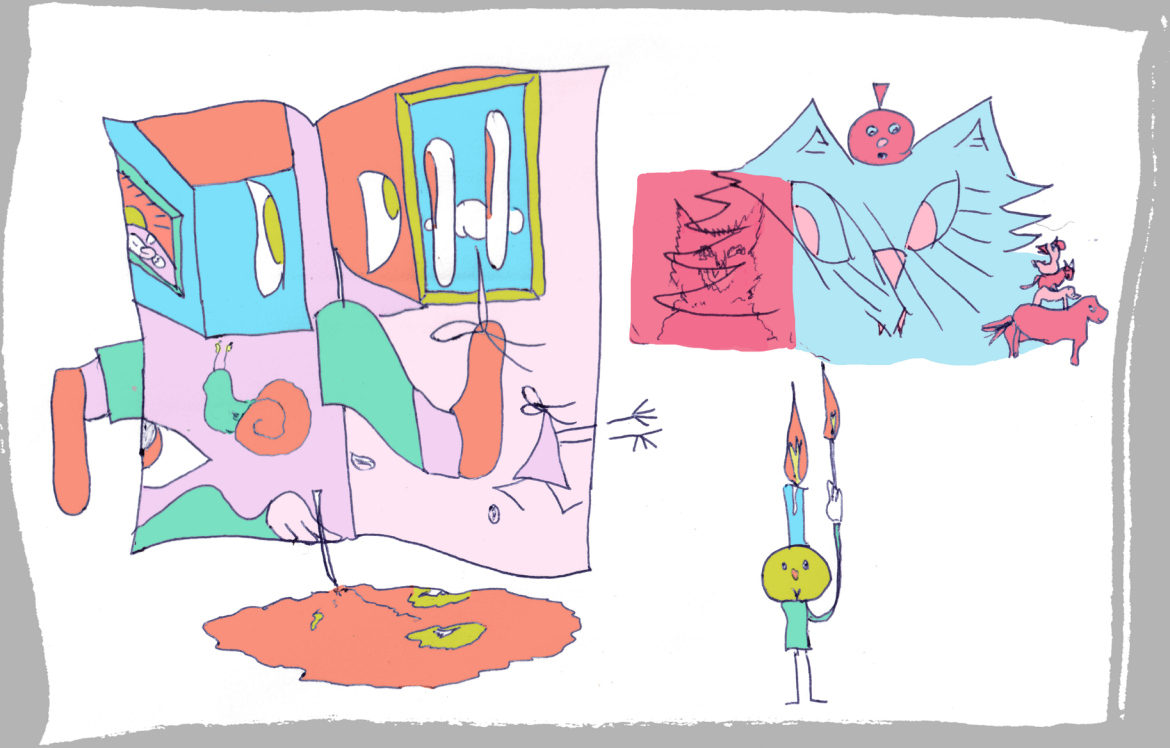
Michał Zawada

Ur. w 1985 roku w Krakowie. W latach 2004–2009 studiował historię sztuki na UJ, a w 2005–2010 malarstwo w ASP w Krakowie w pracowni prof. A. Bednarczyka. W 2013 otrzymał stopień doktora sztuki, a w 2020 uzyskał stopień doktora habilitowanego. Od 2012 roku zatrudniony jest w VI Pracowni Malarstwa prof. A. Bednarczyka. Laureat Stypendium Republiki Austriackiej (Akademie der bildenden Künste Wien, 2014–2015). Od 2016 do 2019 pełnił funkcję prodziekana Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie. Autor dziesięciu wystaw indywidualnych, brał udział w kilkudziesięciu pokazach zbiorowych w Polsce i za granicą.

ORCID: 0000-0002-9308-7357

CZĘŚĆ II

**OBIEGI
I SIECI**



Ania Wincencjus-Patyna

**PODWÓJNE OKO ARTYSTY.
GRAFICZNE INTERPRETACJE
DZIEŁ SZTUKI WSPÓŁCZES-
NEJ W POLSKICH KSIĄŻKACH
INFORMACYJNYCH DLA DZIECI
I MŁODZIEŻY**

Książki informacyjne stanowiły znaczącą część oferty wydawniczej dla młodych czytelników i były w niej obecne praktycznie od samego początku dziejów książki dziecięcej. Wystarczy wspomnieć tu o pionierskim dziele – encyklopedii obrazkowej autorstwa czeskiego pedagoga, filozofa i reformatora Jana Amosa Komeńskiego – zatytułowanym *Orbis sensualium pictus* [Świat zmysłowy w obrazach], opublikowanym w 1658 roku. Jest ono szczególnie ważne dla podjętego tu tematu z uwagi na obfitość zawartego w nim materiału ilustracyjnego. Dzieło to nieprzypadkowo przecież uznawane jest za pierwszą na świecie książkę obrazkową¹.

Obecnie w polskojęzycznej literaturze przedmiotu obok najbardziej zdomowionego określenia „książki popularnonaukowe” (J. Papuzińska, N. Paprocka, B. Staniów, A. Wandel) czy nieco szerszego, ale o wyraźnym pierwiastku dydaktycznym, „książki edukacyjne” (M. Zając, J. Friedrich), coraz częściej stosowany jest desygnat „książki informacyjne”² (ang. informational books) (E. Jamróz-Stolarska, K. Rybak) które, podobnie jak powszechnie stosowana międzynarodowa kategoria *nonfiction* (książki nie będące literaturą piękną)³, znacząco poszerzają listę reprezentowanych obszarów tematycznych, kojarzonych niegdyś przede wszystkim z osiągnięciami nauki i techniki⁴. Wykraczając bowiem poza tradycyjnie pojmowane dyscypliny naukowe, określenia te mogą odnosić się do wszelkich przejawów działalności ludzkiej, w tym interesującej nas tutaj najbardziej twórczości z dziedziny sztuki. Niepodważalną funkcją tych książek, bez względu na terminologię, jest upowszechnianie wiedzy o otaczającym nas świecie, „zaspokajanie i rozwijanie u czytelników zainteresowań [...], wyrabianie w nich krytycyzmu i samodzielności myślenia oraz pogłębianie wiedzy”⁵.

- 1 M. Cackowska, J. Szyłak, *Jan Amos Komeński Orbis sensualium pictus w: Książka obrazkowa. Leksykon*, t. 1, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2018, s. 19–26.
- 2 Jest to wynikiem, jak się wydaje, aktywności polskich naukowców i naukowiec w międzynarodowej sieci badawczej skupionej na problematyce książki obrazkowej. Zapewne do popularności terminu „książka informacyjna” przyczyniło się także kompendium dotyczące książki obrazkowej *Routledge Companion to Picturebooks*, red. B. Kümmerling-Meibauer, Oxon-New York, 2018, a zwłaszcza rozdział autorstwa N. von Merveldt, *Informational picturebooks*, s. 231–245. Najnowszy przegląd problematyki, w tym samego pojęcia „książka informacyjna”, i dalszą obszerną literaturę zob.: K. Rybak i in., *Dziecięca książka informacyjna w Polsce. Wybrane problemy*, „Filoteknos” 2022, vol. 12, s. 363–383.
- 3 Por. kategorie konkursowe dla książki dziecięcej i młodzieżowej z najważniejszą konfrontacją międzynarodową BolognaRagazzi Award s. <https://www.bolognachildrensbookfair.com/en/awards/bolognaragazzi-award/8382.html> [dostęp: 16.01.2023].
- 4 *Książka popularnonaukowa* [hasło], w: *O książce. Mała encyklopedia dla nastolatków*, red. J. Majerowa, Wrocław 1987, s. 194–195.
- 5 M. M[atwijiów], *Książka popularnonaukowa* [hasło], w: *Encyklopedia książki*, t. 2., red. Anna Żbikowska-Migoń, Marta Skalska-Zlat, Wrocław 2017, s. 165.

Książka informacyjna dla młodych, operująca rozbudowaną stroną graficzną, znakomicie rozwijała się w Polsce już w okresie dwudziestolecia międzywojennego za sprawą awangardowych projektów Franciszki i Stefana Themersonów z lat 30. xx wieku⁶. W drugiej połowie ubiegłego stulecia dynamiczna działalność i bogata oferta wydawnicza przede wszystkim Naszej Księgarni oraz Państwowych Zakładów Wydawnictw Szkolnych, a od 1974 roku Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych zaowocowały nawet specjalizacjami twórców-illustratorów w określonej tematyce. Warto odnotować w tym miejscu nazwiska Waldemara Andrzejewskiego, Mateusza Gawrysia, Janusza Grabiańskiego, Jerzego Heintze, Romualda Klaybora, Ludwika Maciąga, Stanisława Rozwadowskiego, Włodzimierza Terechowicza, Janusza Towpika i Bohdana Zieleńca⁷.

Wydaje się jednak, że wraz z wyraźnie zauważalnym w XXI wieku odrodzeniem polskiej książki ilustrowanej dla dzieci i młodzieży popularność bogatych w ikonografię książek informacyjnych, zwłaszcza publikacji o charakterze książek obrazkowych, osiągnęła nieznane wcześniej rozmiary. Jedną z bezspornych przyczyn takiego stanu rzeczy jest międzynarodowy sukces odniesiony przez Aleksandrę i Daniela Mizieleńskich dzięki ich autorskim projektom – z bezprecedensowymi *Mapami* na czele⁸ oraz brawurowo zilustrowane przez Piotra Sochę wielkoformatowe książki *Pszczoly*, *Drzewa* i *Brud*⁹.

Bogato ilustrowane książki informacyjne dla dzieci i młodzieży stanowią istotną część katalogów rodzimych wydawców, a coraz większa liczba polskich twórców może wskazać tego typu tytuły w swoich portfolio. Obok duetu Mizieleńskich warto wymienić w tym miejscu m.in. Jacka Ambrożewskiego, Jana Bajtlika, Maćka Błaźniaka, Katarzynę Bogucką, Roberta Czajkę, Agatę Dudek i Małgorzatę Nowak, Emilię Dziubak, Bartka Ignaciuka, Nikolę Kucharską, Gosię Kulik, Agatę Loth-Ignaciuk, Mariannę Oklejak, Ewę i Pawła Pawlaków, Joannę Rzezak, Tomasza Samojlika, Piotra Sochę i Adama Wójcickiego. Warto nadmienić, że wiele ze zrealizowanych przez nich projektów ma charakter autorski, czyli graficy odpowiadają także za zawarte w książkach teksty.

6 Wystarczy przytoczyć kilka tytułów: *Pan Tom buduje dom*, *Poczta czy Narodziny liter*.

7 Por. A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008, zwłaszcza s. 71–82.

8 A. i D. Mizieleńscy, *Mapy. Obrazkowa podróż po lądach, morzach i kulturach świata*, Warszawa 2012. Książka do dzisiaj ukazała się w 39 krajach – ich pełna lista oraz wiele innych informacji na stronie domowej twórców: <https://oladaniel.com/maps>.

9 P. Socha, *Pszczoly* (z tekstem opracowanym przez W. Grajkowskiego), Warszawa 2015; P. Socha i W. Grajkowski, *Drzewa*, Warszawa 2018; P. Socha, M. Utnik-Strugała, *Brud*, Warszawa 2022.

Obfitość książek poszerzających wiedzę w atrakcyjny (także za sprawą rozbudowanej warstwy graficznej) i niekonwencjonalny (np. komiks) sposób nie przekłada się na adekwatnie obszerną literaturę przedmiotu. W opracowaniach o charakterze syntetycznym badacze książki dziecięcej i młodzieżowej swoją uwagę poświęcają różnym dziedzinom proporcjonalnie do popularności poszczególnych tematów. Dominują te związane z naturą (zwierzęta, rośliny, środowisko człowieka, problematyka ekologiczna, żywy organizm człowieka, w tym choroby), eksplorowaniem kuli ziemskiej (wyprawy, podróże) i kosmosu, dziejami poszczególnych części świata, rozwojem techniki czy historią odkryć i wynalazków. Najmniej miejsca – jak się wydaje – poświęcone zostało kulturowej aktywności ludzkiej (może z wyjątkiem kulinariów). To wszak równie co natura rozległy obszar – literatura, muzyka, teatr, film, folklor, sztuki piękne i użytkowe. Tylko pewna część tej działalności odnosi się do świata sztuki, a – co zrozumiałe – jeszcze mniejsza do problematyki związanej ze sztuką współczesną¹⁰.

Nie zajmuje mnie tutaj problem kategoryzacji i wyróżników samej książki obrazkowej jako stanowiącej, z mojej perspektywy, część większego zbioru książki (bogato) ilustrowanej. Nie poświęcam uwagi kategoriom wiekowym odbiorcy. Nie poddaję też analizie tekstów zawartych w wybranych publikacjach. Jako autorkę niniejszego artykułu interesuje mnie przede wszystkim warstwa wizualna omawianych książek, wybór stylistyki oraz środków ekspresji. Przede wszystkim natomiast ciekawi mnie efekt zastosowania „podwójnego filtra”, jaki upatruję w nałożeniu interpretacji dokonanej przez grafików odpowiedzialnych za warstwę wizualną omawianych książek na dzieła sztuki przedstawionych tam twórców, które są wszak także wynikiem interpretacji.

„ZACHĘTY DO SZTUKI” (Z) ZACHĘTY

Dzieła sztuki pojawiają się w książkach ilustrowanych jako cenne i złożone źródło inspiracji, zapożyczeń, trawestacji, jako obszar szczególnej,

¹⁰ Nie miejsce tu na wyjaśnianie niejednoznacznego pojęcia „sztuka współczesna”. Najczęściej jest ono stosowane w odniesieniu do całokształtu zjawisk mających miejsce w dziejach sztuki od około połowy XX wieku do dzisiaj, a bywa zawężane do intuicyjnie pojmowanej sztuki najnowszej – z dzisiejszej perspektywy chodzi tu o bieżące stulecie. Analizując materiał zawarty w książkach poświęconych „sztuce współczesnej”, można dojść do wniosku, że ich autorzy skupiają się na pokazaniu strategii nowatorskich, awangardowych, odkrywczych, na działalności artystów nietuzinkowych, wykorzystujących nowe media i technologie, stawiających na transdyscyplinarność, przełamujących ograniczenie dyscyplin artystycznych, poszukujących, komentujących rzeczywistość, podejmujących trudne tematy.

nierzadko wyrafinowanej gry podejmowanej z odbiorcą¹¹ na różnych poziomach, często stając się dzięki temu propozycją wieloadresową, porzucającą kategorie wiekowe. O różnym charakterze związków ilustracji z dziełami sztuki pisałam w książce *Odpowiedni dać rzeczy obraz. O genezie ilustracji książkowych*, w części zatytułowanej *Dłużnicy sztuki*¹². Książki odnoszące się do sztuki mogą traktować o jej dziejach bądź o wybranych zjawiskach. Częściej pojawiają się odniesienia do historii sztuki niż sztuki współczesnej. Najwięcej publikacji przybliża lub podejmuje twórczy dialog z dokonaniem wybranej osoby¹³. Nierzadko książki o sztuce mogą stanowić propozycję interpretacji konkretnego dzieła. Doskonałym polskim przykładem jest tu niewątpliwie zamknięta już seria *Mały Koneser* wydawnictwa Dwie Siostry, której sporo uwagi poświęciła Elżbieta Jamróz-Stolarska w swoim artykule *Sztuka książki – książki o sztuce*¹⁴.

Sztuka w publikacjach dla młodych może funkcjonować jako obszar eksploracji i doskonalenia oraz urozmaicenia własnego rozwoju. Twórczość plastyczna dziecka bywa zatem stymulowana za pośrednictwem książek aktywnościowych, które zachęcają do rysowania, malowania, bazgrania, wycinania, uzupełniania, wklejania itd., a mają jednocześnie walor edukacyjny, zając się z interesującymi nas tu książkami informacyjnymi. Tytuły o wyraźnym charakterze poznawczym najczęściej wykorzystują reprodukcje oryginalnych dzieł sztuki, artyście pozostawiając opracowanie graficzne książki, choć zdarzają się, że zawierają one wątek fikcyjny, który zyskuje już swój oryginalny kształt plastyczny. Do takich należą publika-

-
- 11 Por. S. Beckett, *Artistic Allusions in Picturebooks*, w: *New Directions in Picturebook Research*, red. T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, C. Silva-Diaz, London-New York 2010; S. Beckett, *Crossover Picturebooks. Genre for All Ages*, New York & London 2012; *Postmodern Picturebooks*, red. L. Sipe, S. Pantaleo, New York & London 2008; M. Howorus-Czajka, *Gry ze sztuką w książce obrazkowej*, w: *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2018, s. 173–190.
 - 12 A. Wincencjusz-Patyńska, *Odpowiedni dać rzeczy obraz. O genezie ilustracji książkowych*, Wrocław 2019, s. 206–327.
 - 13 Wydaje się, że jedną z popularniejszych postaci w tego typu publikacjach w skali światowej jest Frida Kahlo – por. B. Westergaard Bjørlo, *Frida Kahlo picturebook biographies: Facts and fiction in words and images*, w: N. Goga, S. Hoem Iversen, A.-S. Teigland (red.), *Verbal and visual strategies in nonfiction picturebooks. Theoretical and analytical approaches*, Oslo 2021, s. 110–123. Także w Polsce ukazała się edukacyjna książka aktywnościowa poświęcona meksykańskiej malarce: M. Kowerko-Urbańczyk, J. Styszyńska, *Idol. Frida Kahlo*, Warszawa 2017.
 - 14 E. Jamróz-Stolarska, *Sztuka książki – książki o sztuce. Wpływ współczesnych polskich wydawców na kształtowanie wrażliwości estetycznej młodych czytelników*, „Sztuka Edycji” 2020, nr 2, s. 7–18. Por. także M. Howorus-Czajka, *Gry ze sztuką w książce obrazkowej*, dz. cyt., s. 181.

cje firmowane przez Zachętę Narodową Galerię Sztuki, a wymyślone przez Zofię Dubowską(-Grynberg): *Zachęta do sztuki*¹⁵ i *Kto to jest artysta?*¹⁶.

Zachęta do sztuki. Sztuka współczesna dla dzieci na ostatniej stronie okładki została zareklamowana jako „pierwsza książka dla dzieci o polskiej sztuce współczesnej”¹⁷. Powstała na kanwie warsztatów prowadzonych przez Dubowską w stołecznej galerii, a przedstawia rozmaite zjawiska z obszaru sztuki, głównie z 2. połowy XX wieku, ilustrując je kilkudziesięcioma pracami 25 artystów. W książce znalazły się zarówno mocno osadzone w tradycji malarskiej dwie kompozycje Andrzeja Wróblewskiego z lat 1953–1954, wyznaczające dolną ramę chronologiczną, jak i realizacja wideo Jarosława Kozakiewicza zatytułowana *Transfer* z 2006 roku jak przykład sztuki najnowszej.

Natka Luniak¹⁸, odpowiedzialna za opracowanie graficzne książki, inspirowała się sztuką dziecka – domyślnego odbiorcy *Zachęty do sztuki*. W wielu ilustracjach towarzyszących reprodukcjom oryginalnych dzieł sztuki odwołała się do rysunku dziecięcego z jego szczerą, żywiołową niedoskonałością charakteryzowaną przez niedomknięty kontur, krzywą linię zamiast prostej (budynki, skład pociągu, rzędy okien), uproszczone sylwetki ludzkie i zwierzęce, niepewność w odwzorowywaniu trudniejszych kształtów (wymyślne formy wazonów, pantografy), naiwność rejestracji świata widzialnego (stosunki przestrzenne, rzędy kwiatów w wazonie), wychodzenie kredkami poza kontur. Zestawiając efekty dziecięcej lub quasi-dziecięcej twórczości z dziełami dorosłych profesjonalistów w bezpośredni sposób zachęca do podjęcia takiej aktywności, demonstrując jednocześnie wachlarz możliwości w zakresie techniki – odciski (barwne ślady dłoni, stemple z ziemniaka), szablony, asamblaże – kompozycje z drobnych gotowych elementów, fotografię, rozmaitych możliwości użycia kredek, ołówków, pisaków, farb. W kompozycji rozkładówek inspirowane aranżacją form, zestawem użytych barw, środkami ekspresji i pojedynczymi motywami z wybranych dzieł sztuki, interpretując je za każdym razem w inny sposób, podrzucając jeden z możliwych tropów inspiracji – warsztatowy, stylistyczny, treściowy, kolorystyczny, hybrydowy. Książka jest właściwie swoistym receptariuszem artystycznym – zawiera 25 pomysłów na stworzenie własnego dzieła sztuki, a jednocześnie oswaja młodych uczestników

15 Z. Dubowska-Grynberg, *Zachęta do sztuki. Sztuka współczesna dla dzieci*, proj. graf. N. Luniak, Warszawa 2008.

16 Z. Dubowska, J. Bajtlik, *Kto to jest artysta?*, Warszawa 2013.

17 Z. Dubowska-Grynberg, *Zachęta do sztuki*, dz. cyt., tylna strona okładki.

18 Natka Luniak (ur. 1981), absolwentka Europejskiej Akademii Sztuk w Warszawie. Twórczyni marki Kalimba ze specjalizacją w zabawkach – w ofercie lalki, pacynki, pluszaki, maskotki. Projektuje także gry, puzzle, książki, stroje i akcesoria.

kultury ze sztuką współczesną, objaśniając jej zawłości i nieoczywistości oraz wprowadzając sporą dawkę profesjonalnej terminologii.

Pięć lat późniejsza książka obrazkowa *Kto to jest artysta?*, według koncepcji Zofii Dubowskiej, została z rozmachem zaprojektowana przez Jana Bajtlika¹⁹. Okładka kojarzy się z kalejdoskopem i trafnie wprowadza do barwnego i różnorodnego świata strategii współczesnych artystów. W warstwie wizualnej znalazły się 23 (24 z Matejkowską *Bitwą pod Grunwaldem*, której czarno-biała reprodukcja stanowi rdzeń instalacji Edwarda Krasińskiego z 1997 roku) prace polskich artystów, głównie z lat 90. ubiegłego stulecia i pierwszej dekady XXI wieku. Najstarszym dziełem jest niedatowana *Martwa natura (Liliowy dzban)* Artura Nacht-Samborskiego (zapewne z lat 50. XX wieku), a najnowszymi grafika komputerowa Tymka Borowskiego oraz rysunek flamastrem na papierze Jaśminy Wójcik – obie prace z 2012 roku.

Wykorzystując niezmierny potencjał typografii, Bajtlik w większości przypadków wkomponował w reprodukcje oryginalnych dzieł sztuki krótkie teksty stanowiące odpowiedzi na tytułowe pytanie publikacji. Nazywając podstawową czynność twórczą dla każdej z realizacji, warszawski grafik inspirował się już to wprost szablonowym liternictwem użytym w oryginalnej pracy (Paweł Susid), już to feerią kolorów, która zabarwiła wymalowane litery (Tadeusz Dominik), już to techniką – lepienia (plastelina u Jadwigi Sawickiej, taśma u Bajtlika). Czasem punktem wyjścia jest kompozycja pracy. I tak na przykład *Piramida zwierząt* Katarzyny Kozyry „przełożona” została na kolumnę rozciągniętego na całą rozkładówkę tekstu – książkę należy obrócić dla intensyfikacji efektu, a odwracanie kształtu kadłuba łodzi i odczytywanie nowych znaczeń u Krzysztofa Bednarskiego skutkuje umieszczeniem podpisu do góry nogami. Dla sugestii ruchomego obrazu (Zbigniew Libera sfotografowany przez Zygmunta Rytkę podczas filmowania) czcionka została rozmyta. Dużemu zbliżeniu detalu pracy Joanny Rajkowskiej zatytułowanej *Miłość człowieka zwanego psem*, ukazującemu fragment stóp gipsowej figury i martwe świerszcze, towarzyszy „rozsypany” tekst odbity niestarannie i nierównomiernie (pojedyncze litery są niewyraźne, inne z kolei rozmazane z powodu nadmiernej ilości farby) układający się w komunikat: „Nie wszystko, co robi, jest «ładne»”.

Bajtlik stosuje czcionkę czarną i kolorową, pismo odręczne, szeryfowe i bezszeryfowe, korzysta z istniejących fontów i wymyśla nowe. Na wielki finał wprowadził paradę liter układających się w prostą konsta-

19 Jan Bajtlik (ur. 1989), absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w Pracowni Grafiki Wydawniczej prof. Lecha Majewskiego oraz Pracowni Projektowania Książki prof. Macieja Buszewicza (2013). Grafik o międzynarodowej renomie. Ilustruje i projektuje książki oraz okładki, zajmuje się plakatami. Jako ilustrator prasowy współpracował z wieloma czasopismami w kraju i za granicą, jako projektant graficzny współpracuje z domem mody Hermès Paris. Członek STGU.

tację: „To, co tworzą artyści, nazywa się sztuką”. Są tu dostojne czcionki blokowe z historycznym ornamentem, są i niepozorne, zwyczajne fonty, a także autorskie dowcipne kreacje uźbionych zanimalizowanych „C” i „A”. Omawiana publikacja stanowiła dla warszawskiego grafika swoisty poligon doświadczalny przed przygotowaniem autorskiej książki aktywnościowej *Typogryzmol*, za którą otrzymał on wyróżnienie BolognaRagazzi Award w 2015 roku.

W książkach Zofii Dubowskiej dzieła „oryginalne”²⁰ sąsiadują z graficznym komentarzem lub zlewają się w całość kompozycyjną, zwłaszcza w projekcie Bajtlika, który nierzadko „zasłania” sporą część reprodukowanych prac. Nowa jakość wynika ze ścisłej wizualnej relacji, a to, na co patrzymy w omawianych publikacjach, za każdym razem zostało przepuszczone przez spojrzenie dwóch różnych artystów. Mamy tu do czynienia z podążaniem za zmienną optyką poszczególnych twórców. Zgoła odmienną taktykę przyjęto natomiast w trzech kolejnych pozycjach, w których doszło do swoistej homogenizacji dorobku różnych artystów za sprawą autorskich trawestacji ilustratorów.

S.Z.T.U.K.A.

W cieszącej się międzynarodowym uznaniem *S.E.R.I.I.* wydawnictwa Dwie Siostry²¹, w której wcześniej wydano tytuły poświęcone współczesnej architekturze (*D.O.M.E.K.*) i projektowaniu (*D.E.S.I.G.N.*), w 2011 roku ukazała się książka Sebastiana Cichockiego zatytułowana *S.Z.T.U.K.A. Szalenie Zajmujące Twory Utalentowanych i Krnąbrnych Artystów*²². Wszystkie trzy tomy zostały opracowane graficznie przez Aleksandrę i Daniela Mizieleńskich²³, a warto zaznaczyć, że *D.O.M.E.K.* był jednocześnie ich debiutem książkowym²⁴.

W odróżnieniu od wyżej omówionych pozycji publikacja ta prezentuje dzieła artystów z całego świata z przestrzeni dziejowej bez mała

20 Rozumiane jako materiał wyjściowy tych publikacji. Wszystkie prace reprodukowane w obu książkach należą do kolekcji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki.

21 Więcej o serii zob. A. Wincencjusz-Patyna, *Odpowiedni dać rzeczy obraz*, dz. cyt., s. 133–139.

22 S. Cichocki, *S.Z.T.U.K.A. Szalenie Zajmujące Twory Utalentowanych i Krnąbrnych Artystów*, oprac. graf. A. i D. Mizieleńscy, Warszawa 2011.

23 Aleksandra (ur. 1982) i Daniel (ur. 1982) Mizieleńscy, absolwenci warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dyplomy przygotowali w Pracowni Projektowania Książki prof. Macieja Buszewicza i prof. Grażki Lange (2007). *D.O.M.E.K.* z 2008 r. został uznany za Książkę Roku Polskiej Sekcji IBBY, wpisany na Listę Honorową IBBY oraz White Ravens, a licencję sprzedano do 12 krajów. Autorskie projekty *Co z ciebie wyrośnie?* (2010) i *Którędy do Yellowstone?* (2020) zostały wyróżnione w konkursie BolognaRagazzi Award.

24 Na okładce i stronie tytułowej widnieje panięskie nazwisko Aleksandry – Machowiak.

Prowincja zatem to te tereny, które otaczają wielkomiejskie ośrodki, rozlewają się wokół nich. Jeśli zastosować dość prostą paralełę, to prowincję można postrzegać jak plaster sera żółtego, natomiast centra jak dziury w serze, które pozostają z nim w pewnej współzależności, ale które do niego nie należą. Ten terytorialny, geograficzny aspekt nie jest jednak dla mnie istotny sam w sobie. Określa on jedynie granice przedmiotu mojego zainteresowania. Tym przedmiotem są różnego rodzaju figury (obiekty) przestrzenne (choćby pomniki, rzeźby czy instalacje), które obecnie wznoszone są na polskiej prowincji, czyli na wsi lub w niewielkich miastach.

stu lat – od bezsprzecznego zwrotu w sztuce, jaki dokonał się za sprawą wystawienia *Fontanny* Marcela Duchampa (1917), po 24-godzinny kolaż filmowy zatytułowany *Zegar* amerykańskiego artysty Christiana Marclaya (2010). 51 krótkich rozdziałów, odpowiadających liczbie przywołanych przez Cichockiego dzieł, opisuje realizacje najpełniej demonstrujące awangardowość postaw poszczególnych artystów, za każdym razem wprowadzając do świata sztuki nieznaną wcześniej jakość. Mizielińscy, rezygnując w swoim projekcie z użycia reprodukcji dzieł czy zdjęć obiektów, wprowadzili wspólny mianownik graficzny dla tych wszystkich tak różnorodnych realizacji.

Wyrazisty, gruby czarny kontur, nasycone czyste kolory, nierzadko używane w kontrastowych zestawieniach. Obok planów ogólnych dbających o realistyczną iluzję przestrzeni pojawiają się też panoramy i zbliżenia. Ludzie – artysta i odbiorcy sztuki wydają się jednak najważniejsi. Karykaturalny rys postaci zapewnia element humorystyczny prezentowanych scen. Sami twórcy ujęci w uproszczonych, ale trafnych wizerunkach portretowych przedstawiani są w towarzystwie swych najśłynniejszych/najbardziej kontrowersyjnych/najlepiej rozpoznanych dzieł na pierwszej rozkładówce z tekstem informacyjnym (w podtytule rozdziału zawsze umieszczono nazwisko artysty i czas powstania realizacji), podczas gdy drugą rozkładówkę zajmuje już wyłącznie jedna duża ilustracja. Najczęściej przedstawia ona publiczność w interakcji z dziełem.

Czasem pojawia się widok z lotu ptaka, zwłaszcza w przypadku land artu (np. Robert Smithson, Christo i Jeanne-Claude), założen ogrodowych (Ian Hamilton Finlay) czy projektów w nieograniczonej przestrzeni (rejs po oceanie Basa Jana Adlera), albo z żabiej perspektywy dla projektów wielkoskalowych (Oskar Hansen). Mizielińscy sięgnęli też po schematyczne rysunki z ich technicznym charakterem (maszyna Wima Delvoye'a, instalacja Petera Fischli i Davida Weissa), dodając tu i ówdzie strzałki i podpisy dla sprecyzowania informacji. Chętnie też sięgają po rozwiązania znane z klasycznych komiksów, zwłaszcza dymki dla wypowiedzi komentującej publiczności (prace Cildo Meirelesa, Andrzeja Szewczyka, Pawła Althamera, Tino Sehgal'a czy Roberta Kuśmirowskiego) czy sekwencje obramowanych obrazków w obrębie jednej rozkładówki (posklejana sztuka Christiana Marclaya lub dom Gregora Schneidera).

Za każdym razem wybór środków (multiplikacja, panorama, szczegółowy schemat, zbliżenie na detal) podyktowany jest charakterem konkretnego działania artystycznego, projektu czy realizacji. Cechą wspólną jest natomiast dominujący w ujęciu tych prac dynamizm. Większość twórców została ukazana w działaniu, na jednym z etapów procesu twórczego albo w interakcji z publicznością, mamy też sceny przedstawiające publiczność reagującą na dzieło, nierzadko wymagające ruchu w procesie percepcji.

Rozmaitość strategii artystycznych: od sztuki konceptualnej, przez performance, po gigantyczną skalę otwartego oceanu, od działania przekształcającego określony teren, przez konstruowanie zadziwiających machinerii, po wytwarzanie milionów miniaturowych porcelanowych ziarenek słońca. Różnorodność projektów artystów z całego świata została również zaakcentowana kolorem. Każdy minirodział ma swoją tonację kolorystyczną i wyraźnie kontrastuje z opowieścią umieszczoną w książce po sąsiedzku.

BAŁWAN W LODÓWCE

Rodowód komiksowy ilustracji w książce historyka i krytyka sztuki Łukasza Gorczyca *Bałwan w lodówce*²⁵ z 2017 roku jest zasługą znakomitego rysownika, docenianego w Polsce i za granicą twórcy komiksów Krzysztofa Gawronkiewicza²⁶. Współzałożyciel Rastra, jednej z najważniejszych polskich galerii sztuki, w obyczajowym kontekście powieści dla dzieci, przedstawił strategie 12 artystów współczesnych, skupiając się na wybranych konkretnych realizacjach z ich dorobku. Z Polski wybrał Władysława Hasiora, Romana Opałkę, Edwarda Krasińskiego, Pawła Althamera, Oskara Dawickiego, Anetę Grzeszykowską, Julitę Wójcik i Joannę Piotrowską, a zagranicę reprezentują niemiecki malarz Georg Baselitz, szwedzka artystka upcyklingu Klara Lidén oraz słynna para performerska Marina Abramović i Ulay.

Podobnie jak w książce *S.Z.T.U.K.A.* dokonania różnych artystów zostały ubrane w taką samą formę. Realistyczny styl Gawronkiewicza wydatnie przyczynił się do stworzenia swoistego reportażu graficznego. Bohaterowie książki – dzieci pracownika galerii – ukazane zostały we wnętrzach odwiedzanych mieszkań i swoim własnym domostwie oraz w pracowniach i instytucjach sztuki. Pokazane są podczas wykonywania codziennych banalnych czynności, ale także w trakcie realizowania działań zainspirowanych spotkaniami z artystami lub ich sztuką. Obierają ziemniaki, oznaczają ściany pokoju taśmą, budują kryjówkę z krzesel i koców, „robią własnego hasiora” ze stosu zabawek, oglądają własny film w parku i odwiedzają tytułowego bałwana mieszkającego w lodówce. To skoncentrowanie na akcji, czynności lub na czytelnym znaku plastycznym czy charakterystycznych przedmiotach zadziwiająco trafnie odzwierciedla sens i sedno podejmowanych działań, na swój sposób destyluje

25 Ł. Gorczyca, *Bałwan w lodówce*, il. K. Gawronkiewicz, Warszawa 2017.

26 Krzysztof Gawronkiewicz (ur. 1969), absolwent Wydziału Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jeden z najbardziej uznanych polskich komiksiarzy, grafik i storyboardzista, malarz. Debiutował ilustracjami do „Nowej Fantastyki”, z Dennisem Wojdą współtworzył *Mikropolis*. Zdobył I nagrodę w Europejskim Konkursie Komiksowym (2003), dwukrotny zdobywca Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Komiksu w Łodzi.

dzieło. Dzięki szczegółowemu rysunkowi, starannemu stylowi i wierności detalom tym przedstawionym w książce scenom wierzymy jak fotografom.

Gawronkiewicz każdy z rozdziałów wzbogacił rysunkowym wizerunkiem bohatera opowieści-artysty przy pracy lub na tle swego rozpoznawalnego dzieła. Każdy z dziesięciu rozdziałów otrzymał imponującą rozmiarami ilustrację rozkładówkową. Te kompozycje mają odmienny charakter – od *horror vacui* zagraconej przestrzeni pracowni Oskara Dawickiego i pokoju dziecięcego czy zatłoczonego wnętrza autobusu po wielkie puste przestrzenie galerii, które dominują nad maleńkimi sylwetkami dzieci lub rozsypanymi kartoflami Julity Wójcik. Zgodnie z rzeczywistością są dynamiczne w swym chaosie albo poddają się rytmicznym podziałom uporządkowanej przestrzeni parku lub pejzażu z Chińskim Murem. Charakter twórczości artystów pozostał utrzymany i nie wydaje się, by graficzna interpretacja Krzysztofa Gawronkiewicza odebrała im coś cennego, raczej nadała sztuce wybranych artystów rangę znaku-symbolu.

WSZYSTKO WIDZĘ JAKO SZTUKĘ

Wydana przez Wytwórnę książka historyczki sztuki Ewy Solarz *Wszystko widzę jako sztukę*²⁷ to atrakcyjna prezentacja dziesięciu polskich artystów współczesnych: Edwarda Krasińskiego, Romana Opałki, Ryszarda Winiarskiego, Cezarego Bodzianowskiego, Maurycego Gomulickiego, Julity Wójcik, Anety Grzeszykowskiej, Moniki Drożyńskiej, Jana Dziaczkowskiego i Katarzyny Przezwańskiej, przedstawionych tym razem poprzez zestaw swoich prac i cytaty z wypowiedzi. Na końcu publikacji znalazły się miniaturowe reprodukcje dzieł i zdjęcia dokumentujące działania omawianych artystów.

Wizualną tkanką łączną książki jest opracowanie graficzne Roberta Czajki²⁸. Ten warszawski malarz i grafik projektowy z wirtuozerią operuje pozornie banalną płaską plamą barwną. Lubi czyste kolory, ze szczególnym akcentem na triadę barw podstawowych, choć i róż pudrowy zajął w tym projekcie sporo miejsca. W swojej twórczości Czajka zachowuje się tak, jakby malarstwo przekładał na język uproszczonej grafiki, syntetyzując kontury, rezygnując z detali oraz przejść tonalnych, a światłocien zamieniając na raster różnej ziarnistości. Chętnie korzysta z estetyki modernistycznej, łatwo usprawiedliwiając rzędy linii prostej. Nic dziwnego, że ochoczo wykorzystuje wszystkie rytmiczne układy: klawiatury,

27 E. Solarz, *Wszystko widzę jako sztukę*, il. i proj. graf. R. Czajka, Warszawa 2018.

28 Robert Czajka (ur. 1978), absolwent Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, dyplom w 2002 roku. Malarz, grafik i ilustrator, projektant papierowych zabawek. Stały współpracownik Teatru Lalka jako twórca identyfikacji wizualnej oraz scenograf. Opracował graficznie wielokrotnie nagradzane *Architekturki. Powojenne budynki warszawskie*.

szachownice, drabiny, barierki, kolumnady, biegi schodów, kratkowane plansze do gry i posadzki, elewacje bloków mieszkalnych, i geometryczne desenie ubioru.

Strategie wybranych sylwetek artystów znakomicie korespondują z ciągłością i trybem repetycji: słowo „blue” powtórzone przez Krasieńskiego pięć tysięcy razy i jego niebieska taśma, regularna rejestracja twarzy i obrazy liczone Opalki, obrazy losowe *Obszarów* Winiarskiego, partie szachów i wizyty z wysięgnika Bodzianowskiego, bąbelki Światłotrysku Gomulickiego, stos ziemniaków Wójcik, lalki Grzeszykowskiej, ściegi haftu politycznego Drożyńskiej, pocztówki Dziaczkowskiego, a wreszcie szczeliny chodnikowe i ornament Przezwańskiej. Za sprawą opracowania graficznego Czajki dokonania artystów pozornie tylko straciły swoje cechy wyróżniające, paradoksalnie, pozbawione szczegółów, sprowadzone zostały do istoty komunikatu. Taka jest również galeria portretów bohaterów książki przedstawiona na stronach 2–3 konsekwentnie w maksymalnie uproszczony sposób. Zmysł syntezy nie zawiódł Roberta Czajki, o czym przekona się każdy, kto porówna te konterfekty ze zdjęciami artystów.

Przedstawiona we *Wszystko widzę jako sztukę* działalność polskich twórców cały świat traktuje jako potencjalną materię sztuki. Pokazuje nieoczywiste podejście do oczywistych zjawisk, bierze rzeczywistość w podwójny nawias, pozornie zwyczajna – okazuje się oryginalna, niby komiczna, a staje się poważna, niby banalna, a skłania do refleksji. Ale przede wszystkim uczy nieszablonowego patrzenia na otaczający nas świat, a przy okazji jest wciągającym cyklem lekcji o sztuce.

PODSUMOWANIE

Dzięki płynnej tożsamości sztuki współczesnej, która wymyka się jakimkolwiek definicjom i co chwilę pokazuje inne (nie zawsze nowe) oblicze, sztuka ta wydaje się nieskończonym polem eksperymentu, także w zakresie odbioru sztuki. Jak pisał Jean Baudrillard w *Spisku sztuki*: „Sztuka współczesna bawi się tą niepewnością, niemożliwością podania uzasadnionej oceny wartości estetycznej i liczy na poczucie winy tych, którzy niczego z niej nie rozumieją lub którzy nie zrozumieli, że nie ma w niej nic do zrozumienia”²⁹.

Tym cenniejsze wydają się publikacje uczące młodych uczestników kultury percepcji tej tak różnorodnej i nieoczywistej sztuki, sztuki, która ucieka przed prostymi, jednoznacznymi objaśnieniami, która otwiera się na różne doświadczenia i różne wrażliwości, a przy okazji czasami pojawia się dla samego faktu pojawienia i oderwania od rutyny, nie wymagając od widza niczego więcej.

29 Cytat za: J.-L. Chalumeau, *Historia sztuki współczesnej*, przeł. A. Wojdanowska, Warszawa 2007, s. 12.

Zabieg ujednoczenia estetycznego, jakiego dokonano w książkach *S.Z.T.U.K.A.*, *Bałwan w lodówce* i *Wszystko widzę jako sztukę*, powierzając opracowanie graficzne konkretnym artystom: Aleksandrze i Danielowi Mizielińskim – dynamicznym rysownikom z zacięciem karykaturzysty, Krzysztofowi Gawronkiewiczowi – rasowemu komiksiarzowi i Robertowi Czajce – mistrzowi syntezy, przyniósł efekt destylacji, który z kolei pozwolił na wydobywanie najważniejszych cech strategii obieranych przez artystów przedstawionych w omówionych książkach. Niejako „streszczając” koncepcję i sens ich realizacji, pewnie niejednokrotnie pozostawiając rozliczne konteksty, udało się skupić na najważniejszym przekaziu. Na oko prezentowanego artysty nałożyło się oko artysty-illustratora, który we właściwym sobie stylu dokonał interpretacji, a może swoistej translacji graficznej. Karkołomne na pozór przedsięwzięcie zakończyło się wydaniem oryginalnych, wartościowych publikacji.

Bibliografia

- Cichocki S., S.Z.T.U.K.A. *Szalenie Zajmujące Twory Utalentowanych i Krnąbrnych Artystów*, oprac. graf. A. i Daniel Mizieliński, Warszawa 2011.
- Dubowska Z., Bajtik J., *Kto to jest artysta?*, Warszawa 2013.
- Dubowska-Grynberg Z., *Zachęta do sztuki. Sztuka współczesna dla dzieci*, proj. graf. N. Luniak, Warszawa 2008.
- Gorczyca Ł., *Bałwan w lodówce*, il. K. Gawronkiewicz, Warszawa 2017.
- Solarz E., *Wszystko widzę jako sztukę*, il. i proj. graf. R. Czajka, Warszawa 2018.

Bibliografia przedmiotowa

- Beckett S.L., *Artistic Allusions in Picturebooks*, w: *New Directions in Picturebook Research*, red. T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, C. Silva-Díaz, London-New York 2010.
- Beckett S.L., *Crossover Picturebooks. Genre for All Ages*, New York & London 2012.
- *Bologna Children's Book Fair*, strona domowa, <https://www.bolognachildrensbookfair.com/en/awards/bolognaragazzi-award/8382.html>, [dostęp: 16.01.2023].
- Chalumeau J.-L., *Historia sztuki współczesnej*, przeł. A. Wojdanowska, Warszawa 2007.
- Howorus-Czajka M., *Gry ze sztuką w książce obrazkowej*, w: *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2018, s. 173–190.
- Jamróz-Stolarska E., *Sztuka książki – książki o sztuce. Wpływ współczesnych polskich wydawców na kształtowanie wrażliwości estetycznej młodych czytelników*, „Sztuka Edycji” 2020, nr 2, s. 7–18.
- *Książka obrazkowa. Leksykon*, t. 1, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2018.
- *Książka popularnonaukowa* [hasło], w: *O książce. Mała encyklopedia dla nastolatków*, red. J. Majerowa, Wrocław 1987, s. 194–195.
- M[atwijów], M., *Książka popularnonaukowa* [hasło], w: *Encyklopedia książki*, t. 2, red. A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Zlat, Wrocław 2017, s. 165–167.
- von Merveldt, N., *Informational picturebooks*, w: *Routledge Companion to Picturebooks*, red. B. Kümmerling-Meibauer, London-New York 2018, s. 231–245.
- *Postmodern Picturebooks*, red. L.R. Sipe, S. Pantaleo, New York-London 2008.
- Rybak K. i in., *Dziecięca książka informacyjna w Polsce. Wybrane problemy*, „Filoteknos” 2022, vol. 12, s. 363–383.
- Westergaard Bjørlo B., *Frida Kahlo picturebook biographies. Facts and fiction in words and images*, w: *Verbal and visual strategies in nonfiction picturebooks. Theoretical and analytical approaches*, red. N. Goga, S. Hoem Iversen, A.-S. Teigland, Oslo 2021, s. 110–123.
- Wincencjusz-Patyna A., *Odpowiedni dać rzeczy obraz. O genezie ilustracji książkowych*, Wrocław 2019.
- Wincencjusz-Patyna A., *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008.

Abstrakt:

Artykuł podejmuje kwestie związane z interesującym zjawiskiem nakładania się dwóch interpretacji artystycznych obecnych w książkach informacyjnych dla dzieci i młodzieży. Pierwsza z nich to interpretacja pierwotna, wynikająca z własnej wrażliwości, dokonywana przez artystki i artystów w ich procesach twórczych, których finałem jest powstanie dzieł sztuki. Druga interpretacja polega na przetworzeniu tych dzieł przez ilustratorkę bądź ilustratora. Efekty tej ostatniej współtworzą warstwę graficzną książek podejmujących problematykę sztuki współczesnej, zarówno polskiej, jak i zagranicznej, adresowanych do niedorośliwych. Autorka artykułu przyjrzała się pięciu pozycjom z polskiego rynku wydawniczego. Zabieg ujednoczenia graficznego, jakiego dokonano w tych książkach, przyniósł efekt destylacji, który z kolei pozwolił na wydobycie najważniejszych cech strategii obieranych przez artystów współczesnych przedstawionych w omówionych publikacjach.

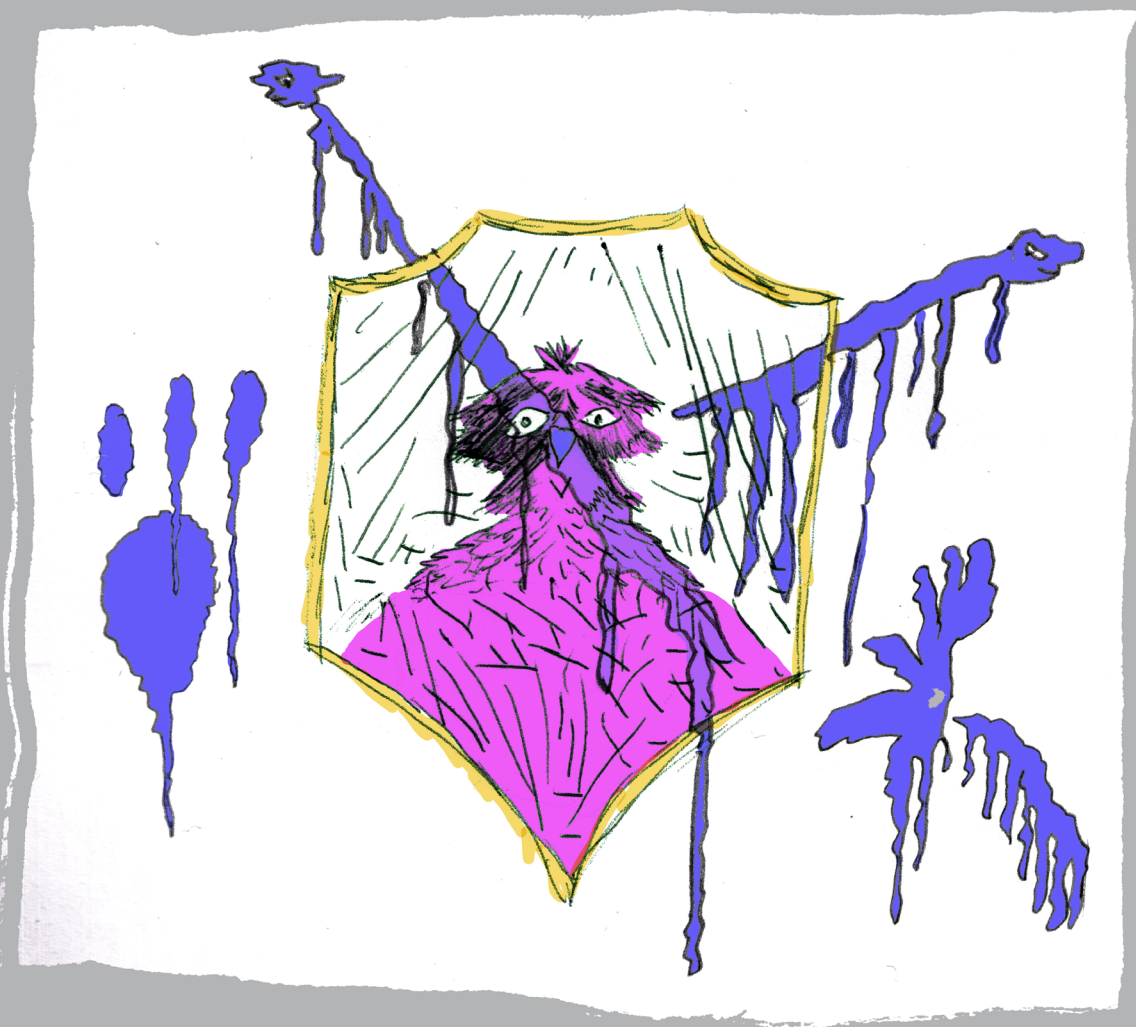
Słowa kluczowe:

książka informacyjna, interpretacja, ilustracja, sztuka współczesna, strategie artystyczne

Anita Wincencjusz-Patyna

Historyczka i krytyczka sztuki, doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce. Adiunktka i Kierowniczka Katedry Historii Sztuki i Filozofii w ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Autorka książek i artykułów poświęconych historii i teorii ilustracji. Redaktorka naczelna publikacji *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*. Członkini Polskiej Sekcji IBBY. Członkini jury ogólnopolskich konkursów „Książka Roku” PS IBBY (w kategorii graficznej), „Pióro Fredry” i „Dobre Strony” oraz „Szkic ma moc”. Kuratorka wystaw poświęconych ilustracji książkowej i sztuce współczesnej.

ORCID: 0000-0001-5473-5721



Cezary Hunkiewicz
**EWOLUCJE. SZTUKA ULICZNA
I JEJ AKTUALNOŚĆ**

Zastanawiając się nad aktualnością zjawiska, jakim jest street art, można wysunąć argumenty wskazujące na jego marginalizację albo zaproponować spójne rozumowanie odnoszące się do jego dominującej obecności w polu sztuki. Obie strategie wydają się zarazem dalekie i niedalekie od prawdy. Co zatem zrobić, aby zbliżyć się do aktualnego stanu rzeczy? Ustalić kryteria, uściślić pojęcia i zrekonstruować najbardziej wymierne i znaczące zdarzenia, jakie w ostatnich latach zaobserwowaliśmy w interesującej nas dziedzinie.

Zanim przystąpimy do właściwego omówienia tematu, poczyńmy zastrzeżenia, które doprecyzują zakres zainteresowań. Zastanówmy się przez moment nad tym, czym jest i czym nie jest street art. Czy występuje w jakiejś uniwersalnej postaci, czy może jego oddziaływanie i miejsce w polu sztuki zależy (na przykład) od regionu świata? Jak interesujący nas nurt rozwinął i rozwija się w Polsce, a jak na przykład we Francji, USA czy w krajach azjatyckich? To banalne pytania, jednak bez odniesienia się do nich nie będziemy w stanie powiedzieć wiele o interesującym nas zjawisku.

„Różnica między graffiti a street artem jest taka jak między jazzem a techno”¹ – tak w najkrótszych słowach określił relację między dwoma fenomenami Cedar Lewisohn, kurator wystawy *Street Art* w Tate Modern w Londynie. Formalnie precyzując pojęcia, street art to spontaniczna, oddolna i niezależna działalność artystyczna w przestrzeni miejskiej nakierowana na możliwie jak najszerszą grupę odbiorców, posługująca się przy tym właściwym sobie medium, takim jak: szablon, plakat itp. Street art nie jest i nie może być utożsamiany z graffiti, które także jest spontaniczną i oddolną działalnością w przestrzeni miejskiej, lecz towarzysząca mu intencjonalność nie jest konstytuowana przez chęć działania artystycznego, ale w założeniu stanowi hermetyczną formę komunikacji z innymi uczestnikami tej swoistej gry, której stawką są *fame* oraz *respect*. Właściwa jest tu także forma wyrazu ograniczająca się głównie do liternictwa, które jest inkluzywnie dystrybuowane i percypowane wyłącznie przez środowisko twórców graffiti.

Powyższe definicje regulujące funkcjonowanie street artu i graffiti są niezbędne do sformułowania pierwszej tezy rozważań, a mianowicie, że ani street art, ani graffiti nie są elementami aktualnego rynku sztuki, bowiem na mocy przyjętych definicji ulegają wykluczeniu jako fenomeny antyinstytucjonalne oraz antyrynkowe. Natomiast oba zjawiska z powodzeniem mogłyby być elementami szeroko rozumianego pola sztuki, zwłaszcza jako przedmiot rozważań z zakresu historii sztuki (ucieleśnienie procesów demokratyzacji czy postępującej egalitarności). Chociaż należy zastrzec, że najciekawszą i najbardziej odkrywczą perspektywą dla tych zjawisk byłaby ta społeczno-kulturowa, na przykład w perspektywie fenomenologicznej, szukającej istoty zjawisk w sensie działań, motywacjach i celach przyświecających jednostkom (i grupom). Tak postrzegane zjawisko staje się przedmiotem namysłu socjolo-

1 C. Lewisohn, *Street Art: The Graffiti Revolution*, London 2009, s. 15.

gicznego i jako takie pozwala między innymi postawić tezę o zachodzeniu relacji między na przykład rodzącym² się w Nowym Jorku ruchem graffiti, reprezentowanym przez środowiska społecznie, ekonomicznie i kulturowo wykluczone (Rammellzee, Jean-Michel Basquiat, Lee Quinones czy Lady Pink), a współczesnym ruchem skupionym na przykład wokół hasła *Black Lives Matter*.

STREET ART IS DEAD

Wracając do korzeni, ani graffiti, ani street art nie aspirowały programowo do bycia traktowanymi jako część pola sztuki, a formy ich włączania w nie są interpretacją i konsekwencją ewolucji zjawiska, zwłaszcza jego dekonstrukcji oraz profesjonalizacji³. Innymi słowy, street art czy graffiti, które rozpatrujemy jako dziś element świata sztuki, nie jest już tym samym street artem czy graffiti *per se*, który pragnęliśmy poznać. Są naszym wyobrażeniem o zjawisku, co zdają się potwierdzać liczne próby interpretowania street artu i graffiti w relacji do starożytnych napisów naskalnych, które to analogie nie mają żadnego zastosowania i po prostu zakresowo dotyczą zupełnie innych zjawisk (co wynika choćby z konstytutywnej roli współcześnie rozumianego miasta jako koniecznego elementu do zaistnienia street artu czy graffiti).

Powyższa uwaga nie oznacza, że odrzucono założenia realizmu epistemologicznego (w uproszczeniu zakładającego, że rzeczywistość jest możliwa do poznania). Chodzi raczej o postawienie daleko idącej tezy, że street artu już nie ma. Co w następstwie rodzi pytanie natury ontologicznej: skoro czegoś nie ma, to dlaczego wciąż o tym mówimy? Czym jest to *coś*, które istnieje zamiast street artu?

2 W tym miejscu zastosowano pewne uproszczenie, to znaczy pominięto dyskusję o początkach graffiti, które w narodziło się oczywiście w Filadelfii por.: *Public Wall Writing in Philadelphia*, Philadelphia 2007; R. Gastman, *Wall Writers Graffiti in its Innocence*, Berkeley 2016.

3 Ciekawym kontekstem jest śledzenie dynamiki pierwszych wystaw twórców związanych z graffiti. Począwszy od roku 1973 i wystawy *United Graffiti Artists* w Razor Gallery, poprzez wystawę *Wallstreet*, gdzie debiutował J. M. Basquiat (jako SAMO), *New York/New Wave* w PS1 (dziś MOMA PS1) 1981 czy przełomową *Post-Graffiti* w 1983 roku. (Zob. C. Pape, *Graffiti in Galleries*, w: R. Gastman, *Beyond the Streets: Vandalism as Contemporary Art*, New York, 2019, s. 138–163). Już wtedy w Nowym Jorku rysowała się opozycja między doświadczonymi, komercyjnymi galeriami a początkującymi inicjatywami wystawienniczymi o bardziej społecznie zorientowanym profilu. Pierwsze komunikowały graffiti jako nowy przełomowy nurt, który ma zdominować sztukę po pop-arcie, drugie zaś do zjawiska podchodziły z większym dystansem, widząc w nim potencjał na eksperyment wolny od obietnicy przełomu w sztuce (por. A. Waclawek, *Graffiti and Street Art*, London, 2011, s. 60–61).

Zanim rozwikłamy ten problem, podsumujmy dotychczasowy wywód. Wyszliśmy od pytania o aktualny status zjawiska, jakim jest street art. W obrębie problemu wskazaliśmy istnienie dwóch skrajnych postaw, które nazwać można:

- a. postawą afirmatywną, głoszącą, że street art jest zjawiskiem dominującym we współczesnym polu sztuki. W przypadku tej postawy najczęściej znajdujemy odwołania do medialności ikon street artu, oddziaływania na kulturę popularną czy na globalny charakter zjawiska⁴;
- b. postawą negacyjną, marginalizującą oddziaływanie street artu we współczesnym polu sztuki. Tu w argumentacji pojawić mogą się zdania o braku instytucjonalnego umocowania, sporadyczności wystaw o charakterze muzealnym czy swoistej naiwności zjawiska, któremu bliżej do działalności hobbystycznej niż profesjonalnej⁵⁶.

Obie postawy są mylące, nie tylko z powodu swojej skrajności ale z powodu *implicite* zunifikowania street artu i graffiti w dyskursie publicznym. Zatarcie tak kluczowej dystynkcji, daje nam pozorne przeświadczenie opisywania zjawiska, bez zwrócenia uwagi na jego niedostępność (graffiti)⁷ lub postępujące zerwanie z tradycją street artu na rzecz identyfikacji z nurtem urban artu (alternatywnie urban contemporary). Współcześnie to właśnie pojęcie urban artu jest tym najpełniejszym, naj-

4 Doskonałym przykładem tego podejścia jest wystawa *Beyond Graffiti Writing*, a także poprzedzająca ją wystawa *Art In The Streets*, która odbyła się w 2011 roku w Museum of Contemporary Art w Los Angeles (kuratorem był dyrektor MOCA, znany popularyzator i kolekcjoner abstrakcyjnego ekspresjonizmu i pop-artu Jeffrey Deitch). *Beyond Graffiti Writing* (kurator R. Gastman) swoją ostatnią odsłonę miała w Saatchi Gallery w Londynie (zob. R. Gastman, *Beyond the Streets*, London 2023).

5 Zob. np. C. Lewisohn, *Street Art...*, dz. cyt., s. 131.

6 Znacząca w tym kontekście zdaje się zaobserwowana przez J. Kimvalla ewolucja i dyskursywna transformacja niektórych prac w przestrzeni miejskiej, które z biegiem czasu z *przestępstwa* stawały się usankcjonowanymi instytucjonalnie *dzielami sztuki*, zob. J. Kimvall, *The G-Word: Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*, Arsta 2014, s. 156.

7 Przywołane definicje (i dystynkcja street art – graffiti) pokazały, że ani jedno, ani drugie zjawisko nie mogą być elementem pola sztuki, kiedy traktujemy te zjawiska w sposób przedmiotowy. Paradoks pojawia się wówczas, kiedy chcemy dokonać metaprzeciwmiotowego oglądu wskazanych zjawisk, bowiem stają się nieuchwytny. I o ile nieuchwytność graffiti wynika z charakteru niezwykle praktyki społecznej, to nieuchwytność street artu może być spowodowana zaniknięciem zjawiska.

pojemniejszym i dającym tożsamość artystom, którzy potocznie są określani mianem artystów ulicznych.

Powszechny brak identyfikowania się ze street artem jest tu znamienny. Pojęcie stało się w swoisty sposób zacierane, zarówno przez znaczącą grupę artystów i kuratorów⁸. Zaczęto stopniowo porzucać termin uznając, że nie jest już ono adekwatnym opisem zachodzących procesów twórczych. I tym sposobem aktualnie coraz trudniej odnaleźć stosowania nazwy street artu do samodefiniowania się artystów. Źródłem takiego stanu rzeczy, doszukiwać się można w trzech procesach: a) festiwalizacji, b) infantyilizacji, c) instytucjonalizacji.

Festiwalizacja jest prawdopodobnie najlepszym streszczeniem funkcjonowania zjawiska street artu w drugiej dekadzie XXI wieku. Tylko w Polsce pojawiło się kilkanaście inicjatyw festiwalowych, przypisujących sztuce ulicznej rolę służebną, względem doraźnych potrzeb promocyjnych jednostek samorządu terytorialnego. Paradoks funkcjonowania sztuki ulicznej, która włożona w ramy oficjalnych wydarzeń kulturalnych miała „ożywić ściany i kolorować miasto”, polegał na tym, że sztuka buntu stała się sztuką władz i zarzewiem procesów gentryfikacyjnych. Dodatkowo nośniki zostały zawężone (głównie) do murali, które gwarantowały widoczność i spektakularny efekt wydatkowania publicznych lub prywatnych (sponsoring) środków finansowych⁹. Opis ten jest pewnym skrótem myślowym, którego celem jest unaocznienie nieoczywistych (wówczas) kontekstów kolonizowania sztuki ulicznej, które to procesy możliwe były z powodu efektu nowości (twórcy mieli w końcu szansę wykonania obrazów wielkoformatowych) oraz braku namysłu kuratorskiego, gdzie pierwotne inicjatywy rodziły się z chęci pojawienia się murali w mieście, bez stosownego przygotowania, planowania, uchwycenia kontekstów urbanistycznych¹⁰. Widać zatem, że w postępująca festiwalizacja (której do dziś widocznym owocem jest tzw. *muraloza*) wynikała z braku bezpiecznika czy mediatora, funkcjonującego na styku działań artystycznych – interesu organizatorów – miasta i społeczności lokalnych. Na ocenę procesu festiwalizacji (który nie był wyłącznie polskim zjawiskiem) przyjdzie jeszcze czas, ale już dziś można wskazać pewne jego pozytywy. Jego beneficjentami stały się zaangażowane jednostki: artyści mogący profesjonalizować swoje działania i rozbudowywać krytyczną aparaturę uprawniającą ich działalność zarówno w przestrzeni miejskiej, jak i w pracy studyjnej.

8 Por. np. M. Filippi, *Street Art Is Dead. Again and Again. Brief State of the (Urban) Art*, „Street Art & Urban Creativity Journal” 5, 2019, z. 2, s. 84–90.

9 Por. M. Duchowski, J. Drozda, B. Kopczyński, i in., *Mury. Diagnoza dynamiki środowiska twórców malarstwa monumentalnego – raport badawczy*, Warszawa 2016, s. 104–105.

10 Panoramę zjawiska uchwycił np. W. Wilczyk, *Słownik polsko-polski*, Kraków 2019.

Infantylicyzacja wydaje się charakteryzować sposoby prowadzenia polityki kulturalnej wobec sztuki ulicznej, przez co bywała ona nieodpowiednie kojarzona ze sztuką naiwną i banalną. Egzemplifikacją tego bywały materiały promocyjne wydarzeń, gdzie za dominujący atrybut uchodziły spray czy typografia stylizowana na graffiti (najczęściej z tzw. *zaciekami*). Innymi słowy, cele czy intencje, jakie przypisywano street artowi, ograniczały się do formy i aktu, czyli do kolorowania fasad, bez łączenia kontekstów, co sprawiało, że sztuka ta stawała się twórczością niewymagającą namysłu. Sztuka uliczna powoli stawała się nośnikiem bez komunikatu, zyskiwała aplauz odbiorców dzięki spektakularnej formie (murale), która z czasem zaczęła wypełniać dodatkową funkcję – reklamową. Owo połączenie luki treściowej z atrakcyjnością wizualną i potencjałem oddziaływania doprowadziło do rozpropagowania idei murali patriotycznych czy też murali narodowych, które stopniowo zaczęły dominować w malarstwie wielkoformatowym w Polsce, stając się powszechną praktyką szeroko dotowaną przez resorty siłowe (Ministerstwo Obrony Narodowej), instytucje (Instytut Pamięci Narodowej) czy samorządy¹¹. Najistotniejszą cechą infantylicyzacji zjawiska jest uznanie, że rolą inicjatyw okoł artystycznych jest zapełnienie luki treściowej promowanymi wartościami z pominięciem etapu projektowania. Dokonując rewizji działań wokół murali patriotycznych, uznać można, że treść jest najważniejszą wartością dzieła i sam fakt jej zakomunikowania w przestrzeni miejskiej niweluje deficyt jakości artystycznej (przypadkowa kompozycja, dobór typografii, a często techniczny poziom wykonania). W wyniku postępującej infantylicyzacji nastąpiła era sankcjonowanej karykaturalności, której najpełniejszym obrazem były uroczyste odsłonięcia murali w obecności reprezentantów władzy z zapożyczonymi z akademii czy festynów rytuałami przycinania wstęg. Czyli zachowania symboliczne bliższe wydarzeniom sportowym czy politycznym niż kulturalnym.

Ostatnim wskazanym procesem była instytucjonalizacja, rozumiana tu w dużym uproszczeniu jako formy obiektywizacji indywidualnych praktyk, które – jako uporządkowane – stają się dostępne z zewnątrz i ustrukturyzowane, więc gotowe do oglądu¹². Wskaźnikiem postępującej instytucjonalizacji była swoista dążność do utworzenia miejsc dla prezentacji tak zwanej sztuki ulicznej – galerii i muzeów. O ile powstanie galerii skupionych na prezentacji czy stymulowaniu zjawiska było emanacją potrzeb środowiskowych, to w dyskursie publicznym można było zaobserwować elektryzujący wyścig o stworzenie miejsca, które można będzie nazwać *pierwszym* muzeum street artu. Efektem czego było powo-

11 Zob. M. Duchowski i in., *Mury. Diagnoza ...*, dz. cyt., s. 45.

12 Por. m.in. P.L. Berger, T. Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, przeł. E. Goździak, Warszawa 2010.

łanie aż pięciu pierwszych muzeów street artu¹³: Street Art Museum w St. Petersburgu (2014), Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art w Belinie (2017), Museum of Urban and Contemporary Art w Monachium (2017), STRAAT w Amsterdamie (2020) czy Amuseum w Monachium (2022). Wskazane inicjatywy były działaniami prywatnymi lub miejscami stworzonymi przez organizacje pozarządowe, zaś podstawowe różnice, jakie obserwujemy między nimi, to sposoby rozumienia street artu (implikujące strategie ekspozycyjne). W Amsterdamie i w St. Petersburgu muzeum zostało ukontekstualnione poprzez usytuowanie w postindustrialnej przestrzeni, która ma korespondować z ulicznym charakterem sztuki. W stronę utworzenia bardziej klasycznego (wyabstrahowanego) muzeum prezentującego obrazy, grafiki czy artefakty ukierunkowane zostały niemieckie muzea, które dodatkowo podejmują się przygotowania tematycznych ekspozycji i budowania kolekcji sztuki.

Pokusie utworzenia muzeum nie opierały się także inicjatywy działające w Polsce. Pomysł ten forsowała w 2021 roku fundacja Urban Forms, które odpowiedzialna jest za powstanie większości murali w Łodzi. Na konferencji prasowej nie ogłoszono jednak przy tej okazji zaawansowanego programu ani szerszej koncepcji tematycznej, poza wspomnieniem, że wzorem dla muzeum w Polsce ma być berlińskie Urban Nation, zaś muzeum ma służyć realizacji wystaw czasowych, prezentowaniu sztuki performance, organizacji warsztatów i wykładów¹⁴.

Zarysowane wyżej trzy procesy zdawały się wzajemnie przenikać i występować symultanicznie. Ich cechą była subtelność, dzięki czemu przez długi okres stanowiły dyskretne tło dla ruchu i środowiska działającego wokół street artu. Rekonstrukcja logiki działań pozwala nam interpretować proces uśmiercania street artu jako stopniowego kolonizowania zjawiska i zawłaszczania jego użytecznych właściwości¹⁵. W taki oto sposób oddolność street artu pozwalała utożsamiać go z młodością, spontaniczność z wolnością, zaś niezależność z niedostępnością czy niesterowalnością. Mechanizmy wspierania inicjatyw związanych ze sztuką

13 Osobnym przypadkiem było powstanie *Museum of Graffiti* w Miami, które otwarto w 2019 roku.

14 Zob.: *Łódzkie murale częścią muzealnej ekspozycji? W Łodzi ma powstać muzeum street artu*, tułódz.pl, 17 lipca 2021, <<https://tulodz.pl/wiadomosci-lodz/lodzkie-murale-czescia-muzealnej-ekspozycji-w-lodzi-ma-powstac-muzeum-street-artu/9thfj2TAHO1peL8A2cf>>:, [dostęp: 21.12.2022].

15 Ta generalizująca opinia nie może sprawić, że z horyzontu znikną nam ciekawe i wręcz kontestujące wydarzenia, prowadzone także w formule festiwalu (Katowice Street Art Festiwal pod opieką kuratorską Michała Kubieñca) czy biennale: Out od Sth we Wrocławiu i Traffic Design w Gdyni. Znaczące jest jednak, że obie inicjatywy stopniowo odeszły od podejmowania tematyki street artu.

uliczną miały pokazać interesariuszy jako atrakcyjnych i autentycznych. Bez znaczenia, czy dotyczyło to samorządów, czy komercyjnych marek, które dzięki street artowi pozycjonowały się jako wiarygodne, kreatywne, postępowe, otwarte.

W kolejnym kroku street art utożsamiony został z muralami, a masowość powstawania tych ostatnich ograniczała ich jakość i redukowała funkcjonalność do (mniej lub bardziej udanej) dekoracji przestrzeni miejskiej. To z kolei skutkowało powstaniem luki treściowej, wypełnianej symboliką preferowaną przez władzę. W ten sposób street art wytrącał swój pierwotny impet, ale jednocześnie dzięki powszechności i przypisywanym wartościom stał się zjawiskiem, którego nie można pomijać w dyskursie o współczesnej kulturze i sztuce, co zrodziło potrzebę instytucjonalizowania go w postaci inicjatyw posługujących się nazwą muzeum.

Powolne wykluczanie pojęcia street artu jako nieadekwatnego dla opisu aktualnego stanu rzeczy stworzyło idealną przestrzeń do wprowadzenia i usankcjonowania pojęcia urban artu (urban contemporary)¹⁶, który stał się szeroko stosowanym parasolem pojęciowym, obejmującym twórców oraz szereg inicjatyw, niegdyś utożsamianych ze street artem, ale wolnych dziś od ciężaru gatunkowego. W ramach urban artu nie pojawiają się już najpopularniejsze pytania o to, czy sztukę uliczną można pokazywać w galerii lub jak można kolekcjonować street art. Uznano, że artyści, którzy specyficzną i unikalną stylistykę wypracowali w kontekście działań w przestrzeni miejskiej, dziś z powodzeniem mogą ją rozwijać w pracowniach i sprawnie funkcjonować w świecie sztuki, o ile potrafią stworzyć dzieła nieredukowalne do kontekstu miejsca (miasta), w którym owe powstają. Na gruncie urban artu dochodzi do spotkania twórców wyrosłych z graffiti oraz street artu. Grono pierwszych podążyło ścieżką abstrakcji (Futura, Pantone, Jan Kalab¹⁷ i inni), wniosło elementy performatywne (np. Nug, Taps&Moses i inni), dokonało symbiozy oryginalnej typografii z ekspresyjnością w postaci tak zwanego *caligraffiti* (Retna, Jonone, El Seed i inni). Natomiast artyści wywodzący się ze street artu z powodzeniem odnaleźli się na gruncie malarstwa, a doświadczenia związane z tworzeniem murali sprawiają, że są zaliczani do nurtu

16 „Urban art to najczęściej sztuka galeryjna wykonana w stylistyce sztuki ulicznej”, U. Blanché, *Street Art and related terms – discussion and working definition*, „Street Art And Urban Creativity”, 2015, Vol. [Blanché, Ulrich. (2015). Street art and related terms – discussion and working definition. Street Art and Urban Creativity. 1. 32–39.] z. 1, s. 38.

17 W kontekście pozycjonowania *urban artu* warto przywołać, że obrazy czeskich artystów z tego nurtu: Jana Kalaba, Michała Skapy czy Pasta Onera były licytowane i sprzedane w 2021 roku w Sotheby’s na aukcji *20th Century Art: A Different Perspective*, czyli tej samej, gdzie oferowano prace Wojciecha Fangora, Jana Ziemskiego, Ryszarda Winiarskiego i innych.

Czym zajmowały się BWA? Poza działalnością wystawienniczą stawiano na upowszechnianie wiedzy o sztuce. Większość instytucji, działając w małych miejscowościach, mierzyła się „z brakiem nawyku chodzenia na wystawy” i nastawiona była przede wszystkim na działania edukacyjne. Organizowano akcje odczytowe w klubach terenowych, wiejskich i przyzakładowych, młodzieżowych i seniora (BWA w Koszalinie współpracowało nawet z przedszkolami), prezentacje artystów, pokazy filmów o sztuce, wystawy z plansz i reprodukcji (przygotowywane głównie przez Wydział Terenowy CBWA) w świetlicach, kawiarniach i klubach – nawet garnizonowych.

urban contemporary (Conor Harrington, Sainer /Przemysław Blejzyk). Zaznaczyć należy, że ich wystawy są prezentacjami wolnymi od jakiegokolwiek ulicznego kontekstu i funkcjonują w zakresie sztuki współczesnej (przykładem jest indywidualna wystawa Sainera *KOLOOR* w Muzeum Narodowym w Gdańsku w 2023).

W usankcjonowaniu urban artu pomocniczą rolę odegrało dostrzeżenie nurtu przez kolekcjonerów i rekordy aukcyjne, które obserwowane można było w okresie pandemicznym. To wówczas prace najbardziej rozpoznawalnego artysty, to jest Banksy'ego, osiągnęły spektakularny wzrost i nieosiągalne dla niego ceny na rynku sztuki¹⁸. A co istotne, aukcje sztuki coraz częściej zaczęły być tytułowane z jednoczesnym wykorzystaniem terminów *urban art & contemporary*, dzięki czemu na jednych aukcjach pojawiały się dzieła najważniejszych przedstawicieli urban artu (Banksy, Invader, Kaws, Shepard Fairey) oraz Hirsta, Koonsa czy Warhola. Była to swoista forma legitymowania twórców i nurtu, jako pełnoprawnych uczestników głównego obiegu sztuki.

BANKSY W EMPIKU. KAWS W BROOKLYN MUSEUM

Urban art stał się z czasem zjawiskiem na tyle atrakcyjnym i oddolnie reprodukowanym, że kwestią czasu było zderzenie się z postępującą komercjalizacją zjawiska. I nie chodzi tu o prostą konstatację, że artyści zaczęli funkcjonować jako rozchwytywani projektanci, używający swej stylistyki celem łączenia marki z oczekiwanymi wartościami, takimi jak: (wspominana wcześniej) kreatywność, młodość, wolność itp. Tego typu praktyki wspierane organicznymi zasięgami artystów w mediach społecznościowych są dziś codziennością w świecie kultury, zatem po wyswobodzeniu się z etosu street artu i z chwilą ukonstytuowania urban artu, komercjalizacja stała się dla artystów szansą, a niekiedy punktem docelowym, o którym długo marzyli¹⁹. Zostawiając ten wątek nieco na uboczu, przejdźmy do omówienia dwóch znaczących wydarzeń na gruncie urban artu, które mogą najpełniej zaprezentować aktualną kondycję nurtu.

Pierwszym zdarzeniem jest spór prawny Banksy'ego o prawa do własnej twórczości. Problem ten można sformułować w pytaniu: jak to się stało, że prace brytyjskiego artysty są dostępne w Empiku w cenie

18 Sygnowana edycja sitodruku *The Girl With Balloon* 11.12.2019 na Forum Auctions osiągnęła cenę 160800 GBP, a już 18.09.2020 w Sotheby's 469800 GBP. Zestawiając rezultaty jednego domu aukcyjnego (Bohman's), można zauważyć, że ceny za edycję niesygnowaną *The Girl With Balloon* wzrosły od 87652 GBP (18.12.2019) do 321600 GBP (15.12.2020).

19 Zwłaszcza dla pierwszego pokolenia artystów wywodzących się z USA, dla których sukces finansowy jest istotnym wskaźnikiem osiągnięcia sukcesu w polu sztuki. Osobną kwestią stały się indywidualne strategie balansowania pomiędzy sztuką a jej użytecznością na polach marketingowych.

kilkunastu złotych? Fakt ten jest konsekwencją kolonizowania street artu, o czym wspominaliśmy wyżej. Firma Full Color Black /Brandalised, korzystając z ogólnej dostępności prac Banksy'ego na ulicach, przy jednoczesnej anonimowości twórcy, zdecydowała się zastrzec wszystkie ikoniczne dzieła jako swój znak towarowy²⁰. Zyskała tym samym potencjał udzielania licencji na reprodukcję wzorów i sprawiła, że sam autor stracił (teoretyczną) możliwość zarobkowania. Spór prawny podsycił fakt, że Banksy w 2007 roku uznał, że „copyright is for losers”, co stało się jednym z argumentów dla chcącej zarejestrować znaki firmy. Dzięki tej sytuacji widzimy coraz wyraźniej, jak strategie właściwe street artowi nie mogą być dłużej utrzymane i same zjawisko musiało przejść konieczną metamorfozę, aby nie tylko stać się pełnoprawnym uczestnikiem świata sztuki, ale także zyskać swoistą ochronę swojej własności intelektualnej²¹. Wynik sporu na razie jest niekorzystny dla twórcy, bowiem przez swoją anonimowość nie może zostać wskazany jako wyłączny właściciel praw, zaś jego chęć zastrzeżenia znaków uznano za prowadzoną w złej wierze, bowiem nie zamierza ewentualnej licencji wykorzystywać w prowadzonej działalności (zarobkowej)²².

O zdolności zarobkowania oraz łączenia działalności artystycznej, wystawienniczej z potężną machiną sprzedażową wiele mówi wystawa Kawsa w Brooklyn Museum, która niczym soczewka ogniskuje współczesne dylematy urban artu. Dylematy związane z osiągnię-

-
- 20 D. Cassidy, *Banksy May Lose Trademark After Court Rules Greeting Card Company Can Sell His Work*, <https://www.forbes.com/sites/danielcassidy/2020/09/17/banksy-may-lose-trademark-after-court-rules-greeting-card-company-can-sell-his-work/> [dostęp: 04.07.2023]; J. Lawson-Tancred, *A Court Has Ruled That Banksy Can Keep His Trademarks – and Anonymity – in His Battle With a U.K. Greeting Card Company*, <https://news.artnet.com/art-world/banksy-trademark-decision-overturned-2211959> [dostęp: 04.07.2023]; A. Shaw, *Not laughing now: Banksy loses second trademark case over famous monkey image*, <https://www.theartnewspaper.com/2021/05/20/not-laughing-now-banksy-loses-second-trademark-case-over-famous-monkey-image>, [dostęp: 04.07.2023].
- 21 Sporów prawnych pomiędzy markami a artystami tworzącymi na ulicach było w ostatnich latach niezwykle dużo, wspomnieć można m.in. o wykorzystaniu fragmentu dzieł ulicznych Revoka przez firmę H&M, wykorzystaniu znaku Futury przez North Face czy w końcu sporze prawnym o usunięcie graffiti przez deweloperów na 5 Pointz w Nowym Jorku.
- 22 Dlatego w 2019 roku powołano sklep Gross Domestic Product, gdzie w drodze losowania można było nabyć oryginalne sygnowane limitowane prace artysty. Miejsce i sklep zostały stworzone, aby dowieść w sporze prawnym, że artysta aktywnie wykorzystuje zarówno swoje dzieła, jak i swoją markę. Nie przyniosło to jednak spodziewanego efektu i prace Banksy'ego oraz jego pseudonim mogą być licencjonowane przez firmę przywłaszczającą sobie jego twórczość.

ciem niebywałego sukcesu związanego z podbiciem rynku, obecnością w najważniejszych kolekcjach, wejściem w międzynarodowy, instytucjonalny obieg sztuki oraz brakiem rzeczowej refleksji i krytyki na gruncie omawianego nurtu. Wystawa *What Party*²³ była niezwykle oczekiwanym wydarzeniem, które miało zbudować pomost pomiędzy sztuką, projektowaniem a kulturą masową. Tymczasem sprowokowała bardzo ciekawą dyskusję, która co prawda ominęła główny obieg, ale może stanowić zarzewie do rozwoju krytycznego namysłu nad urban artem. Szczególnie trafnie głos zabrał Hrag Vartanian na łamach portalu Hyperallergic²⁴, który punktował przekrojową wystawę Kawsa za powiązanie sztuki ludzi wykluczonych z rynkiem nieruchomości, merchandisingiem i gentryfikacją. Co więcej, wskazywał na strategiczną apolityczność dzieł Kawsa, idealnie skrojoną pod najbogatszych, którzy w swoich kolekcjach nie chcą mieć prac krytykujących ich zachowania, a jedynie dekoracje, podkreślające ich bogactwo.

Warstwę ekspozycyjną Vartanian uznał za żalostną, „przypominającą filtry z Instagrama czy sztuczki z Photoshopa”, które mają wspierać dalszą sprzedaż, a twórczość Kawsa brutalnie porównał do klasy zegarków marki Swatch, oferowanych w różnych rozmiarach, kolorach i przedziałach cenowych. Na koniec wystawę w Brooklyn Museum określił jako pogardę dla sztuki współczesnej. Przekrojowa wystawa Kawsa demaskuje jego brak artystycznego rozwoju (Vartanian dowodzi tego poprzez porównanie prac z roku 2004 *Kimpsons* i 2013 *Better Knowing*), natomiast ikoniczną postać wykreowaną przez artystę (*Chum*) nazywa awatarem chciwości, który nie wykazuje absolutnie żadnej złożoności emocjonalnej.

Zarysowana problematyka stanowić może dopiero początek systematyzowania zjawiska urban artu w jego aktualnej postaci. Zwłaszcza z powodu swoistej graniczności nurtu, który zaczyna stopniowo wprowadzać kryteria selekcji i dystynkcji dzieł o wysokiej wartości artystycznej od tych, które te wartości jedynie pozorują. Ale w szerszym kontekście nie chodzi o samo nawołanie do uprawiania krytyki na gruncie urban artu, lecz o zyskanie swoistej samoświadomości zarówno wśród artystów, jak i szerokiego grona odbiorców sztuki. Street art stopniowo zanika w swej pierwotnej postaci, natomiast nabudowany na nim urban art proponuje zakorzenioną kulturowo i dojrzałą formalnie refleksję, wzbogacającą panoramę sztuki współczesnej.

23 Zob.: E. Tsai, D. Birnbaum (red.), *KAWS. What Party*, New York 2021.

24 H. Vartanian, *Kaws Is Terrible, But Thankfully Forgettable*, Hyperallergic, September 2, 2021, <<https://hyperallergic.com/674324/kaws-is-terrible-but-thankfully-forgettable/>>, [dostęp: 01.01.2023].

Bibliografia

- Berger P.L., Luckmann T., *Spoleczne tworzenie rzeczywistosci*, przeł. E. Goździak, Warszawa 2010.
- Blanché U., *Street Art and Related Terms – Discussion and Working Definition*, „Street Art And Urban Creativity”, 2015, z. 1, s. 32–39.
- Cassidy D., *Banksy May Lose Trademark After Court Rules Greeting Card Company Can Sell His Work*, <https://www.forbes.com/sites/danielcassady/2020/09/17/banksy-may-lose-trademark-after-court-rules-greeting-card-company-can-sell-his-work/> [dostęp: 04.07.2023].
- Duchowski M., Drozda J., Kopczyński B., i in., *Diagnoza dynamiki środowiska twórców malarstwa monumentalnego – raport badawczy*, Warszawa 2016.
- Filippi M., *Street Art Is Dead. Again and Again. Brief State of the (Urban) Art*, „Street Art & Urban Creativity Journal” 5:, 2019, z. 2, s. 84–90.
- Gastman R., *Wall Writers Graffiti in its Innocence*, Berkeley 2016.
- Gastman R., *Beyond the Streets: Vandalism as Contemporary Art*, New York 2019.
- Kimvall J., *THE G-WORD: Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*, Arsta 2014.
- Lawson-Tancred J., *A Court Has Ruled That Banksy Can Keep His Trademarks – and Anonymity – in His Battle With a U.K. Greeting Card Company*, <https://news.artnet.com/art-world/banksy-trademark-decision-overturned-2211959> [dostęp: 04.07.2023].
- Lewisohn C., *Street Art: The Graffiti Revolution*, London 2009.
- Łódzkie murale częścią muzealnej ekspozycji? W Łodzi ma powstać muzeum street artu, [tulodz.pl](https://tulodz.pl/wiadomosci-lodz/lodzkie-murale-czescia-muzealnej-ekspozycji-w-lodzi-ma-powstac-muzeum-street-artu/9thfj2TANo1peL8A2cf), 17 lipca 2021, <https://tulodz.pl/wiadomosci-lodz/lodzkie-murale-czescia-muzealnej-ekspozycji-w-lodzi-ma-powstac-muzeum-street-artu/9thfj2TANo1peL8A2cf>, [dostęp: 21.12.2022].
- *Public Wall Writing in Philadelphia*, Philadelphia 2007.
- Shaw A., *Not Laughing Now: Banksy Loses Second Trademark Case Over Famous Monkey Image*, <https://www.theartnewspaper.com/2021/05/20/not-laughing-now-banksy-loses-second-trademark-case-over-famous-monkey-image> [dostęp: 04.07.2023].
- Tsai E., Birnbaum D. (red.), *KAWS. What Party*, New York 2021.
- Waclawek A., *Graffiti and Street Art*, London 2011.
- Wilczyk W., *Słownik polsko-polski*, Kraków 2019.
- Vartanian H., *Kaws Is Terrible, But Thankfully Forgettable*, Hyperallergic, September 2, 2021, <https://hyperallergic.com/674324/kaws-is-terrible-but-thankfully-forgettable/>, [dostęp: 01.01.2023].

Abstrakt:

Artykuł próbuje zdiagnozować aktualny status street artu i graffiti. Podejmuje próbę opisanie procesów ewolucji zjawiska i moment pojawiania się urban artu, który jako aktualnie najpopularniejsza nazwa nurtu uitorował jej drogę do świata sztuki współczesnej. W artykule wprowadzono kilka autorskich definicji dla omawianych zjawisk oraz dokonano próby nazwania i ustrukturyzowania czynników występujących na styku sztuki, polityki i polityki kulturalnej. Dodatkowo wskazano na dwa symptomatyczne zjawiska, które są istotnym kontekstem dla rozwoju sztuki ulicznej: jej komercjalizację oraz zarządzanie sporami prawnymi o wykorzystanie dzieł, które funkcjonują w przestrzeni miejskiej.

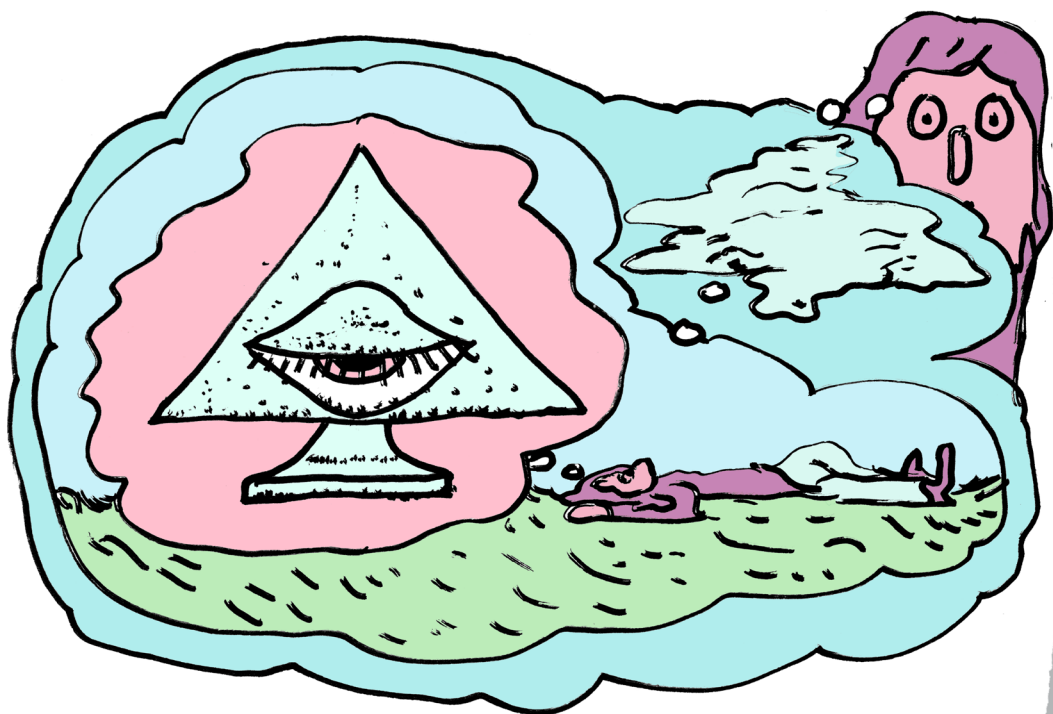
Słowa kluczowe:

graffiti, street art, urban art

Cezary Hunkiewicz

Socjolog, animator, nauczyciel akademicki. Badacz kultury, krytyk sztuki ulicznej, autor tekstów publikowanych w kraju i za granicą. Założyciel Europejskiej Fundacji Kultury Miejskiej, współzałożyciel i dyrektor Brain Damage Gallery w Lublinie. Organizator wydarzeń, wystaw i dyskusji dotyczących graffiti i street artu. Autor artykułów i referatów nt. kultury miejskiej. Od ponad 15 lat aktywnie uczestniczy w rozwoju sztuki niezależnej i sztuki ulicznej w Polsce i w Europie.

ORCID 0009-0004-2301-5026



Łukasz Murzyn

**OBSZAR SZTUKI METAFIZYCZNEJ,
RELIGIJNEJ I SAKRALNEJ
W POLSCE. SZKIC PANORAMY**

Twórczość inspirowana wierzeniami, wyrastająca z ludzkich przekonań wymykających się empirycznym kompetencjom, powiązana z metafizycznymi intuicjami i religijnością, jest stałą składową dziejów sztuki. W kulturze Zachodu, poczynając od epoki renesansowego humanizmu i reformacji, następuje powolne rozluźnienie związków sztuki i religii. Radykalnie przybiera ono na sile w dobie oświecenia, by zostać przypieczerowanym przez rewolucję społeczną początków XX wieku, kontrkulturę lat 60. i 70. oraz dekonstruuującą dawne struktury sensów ponowoczesność. Ten rodzaj twórczości zdaje się konsekwentnie tracić na znaczeniu, dryfując coraz dalej od tzw. głównego nurtu artystycznych wydarzeń. Tempo i charakter procesów sekularyzacji sztuki zależy od kontekstu kultur lokalnych i specyfiki przemian na poziomie poszczególnych społeczeństw. Szczegółne miejsce zajmuje na tej mapie polski obieg artystyczny koegzystujący z wciąż relatywnie powszechną chrześcijańską, a zwłaszcza katolicką religijnością. Istotny udział w naszym imaginariu komponentu religijnego przekłada się na fenomen polskiej sztuki metafizycznej, religijnej i sakralnej.

Jako ewenement na skalę światową można rozpatrywać zjawisko kultury niezależnej lat 80. XX wieku, będące reakcją rodzimego środowiska artystycznego na totalitarną kontrolę władz PRL w czasie stanu wojennego. Bojkotowi oficjalnego, państwowego obiegu sztuki towarzyszył zwrot artystów różnych mediów ku przestrzeniom sakralnym, które zyskały funkcję alternatywnych przestrzeni wystawienniczych¹. W korelacji z chętnym spoglądaniem na rzeczywistość społeczno-polityczną przez pryzmat wrażliwości i ikonografii chrześcijańskiej stworzyło to odrębną formację artystyczną o wyrazistości nie mniejszej niż późniejsza o ponad dekadę polska sztuka krytyczna. Okres łagodzenia represji u schyłku dyktatury komunistycznej, a następnie burzliwy i chaotyczny proces transformacji ustrojowej przyniósł dezintegrację kultury niezależnej zastąpionej na krótko przez pluralistyczny wielogłos artystyczny, który z kolei po 1993 roku coraz wyraźniej ustępował rosnącej dominacji sztuki spod znaku lewicowej zmiany społecznej. W okresie instytucjonalnej hegemonii tego paradygmatu sztuka powstająca z inspiracji chrześcijańskich została niemal całkowicie wyrugowana z oficjalnego obiegu. Jednak ani to „zejście do katakumb” nie oznaczało jej kresu, ani pewien zwrot konserwatywny w części instytucji kultury po roku 2015 nie jest tworzeniem zjawisk artystycznych *ex nihilo*.

Polski świat sztuki współczesnej współtworzy niemała grupa twórców, którzy na różne sposoby i z różnych perspektyw odnoszą się do metafizycznych i religijnych inspiracji.

Z jednej strony mamy do czynienia ze sztuką mniej lub bardziej krytycznie odnoszącą się do religijności ujętej w ramy wyznaniowych konwencji,

1 R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970 – 1999*, Poznań 2002.

z drugiej strony na polskiej mapie sztuki istnieje szereg zjawisk artystycznych, których podstawą jest źródłowo rozumiane i na różne sposoby aktualizowane chrześcijaństwo. Tworzą je osoby, dla których niezależnie od aktualnych koniunktur i dominujących dyskursów sztuka związana z religijnością nie stanowi bynajmniej marginesu świata sztuki, ale jest samym jego centrum i jawi się jako twórczość najbardziej pogłębiona i wartościowa.

Artyści, którym bliżej do postawy krytycznej, eksplorują uniwersalne motywy fascynacji i grozy stanami granicznymi ludzkiej egzystencji. W tym kręgu powstaje sztuka, która choć nie identyfikuje się z chrześcijańskim *imaginarium*, to mimowolnie się do niego odnosi, przetwarza je i transponuje na sposób w pełni zrozumiały wyłącznie w jego kontekście. Twórczość tego rodzaju wydaje się częścią szerszego zjawiska postchrześcijaństwa. Dekonstruuje ona tradycyjne pojmowanie *sacrum*, odnajdując je jednak nierzadko na nowo w nieoczywistych na pierwszy rzut oka wymiarach. Przegląd powstających w tym duchu dzieł stanowiły już realizowane u progu XXI wieku wystawy *Irreligia* z 2001 roku kuratorowana przez Kazimierza Piotrowskiego z udziałem m.in. Marty Deskur, Katarzyny Górnej, Grzegorza Klamana, Zbigniewa Libery, Doroty Nieznalskiej Joanny Rajkowskiej i Roberta Rumasa, czy zrealizowana 2002 roku w warszawskiej Zachęcie przez Grzegorza Kowalskiego, zbiorowa prezentacja *Co widzi trupa wyszklona żrenica*, a po nich także wiele innych. Wśród istotnych zjawisk należy wymienić m.in. wybrane prace Artura Żmijewskiego, Katarzyny Kozyry a ostatnio także queerowo-religijną twórczość Daniela Rycharskiego czy mierzącą się z problemem pedofilii wystawę *Katechizm dla wszystkich klas*² autorstwa Bolesława Chromrego, zrealizowaną w Gdańskiej Galerii Miejskiej w lutym 2022 roku.

Przekonującą typologię tego obszaru sztuki proponuje Paweł Możdżyński³, rozróżniając kilka nurtów twórczości na różne sposoby powiązanych z pojęciem *sacrum*. Korzystając z tej propozycji, pozwolę je sobie jednak nieco inaczej uszeregować i skomentować. *Sacrum* ciała jest według autora przede wszystkim domeną sztuki performance. W roli medium występuje tu cała psychofizyczna, ale i duchowa kondycja artysty. Intymne, niekiedy ekstremalne doświadczanie funkcji i ograniczeń cielesności pozwala twórcom na dotykanie tego, co na gruncie przeżycia religijnego wiąże się z tajemnicą wcielenia, cierpienia i ekstazy. Możdżyń-

2 <https://magazynsum.pl/katechizm-dla-wszystkich-klas-boleslawa-chromrego-w-ggm/> [dostęp: 6.07.2023].

3 P. Możdżyński, *Transgresyjne sacrum we współczesnych sztukach wizualnych. Próba typologii*, w: *Sztuka wobec metafizyki. Postawy i strategie lat 2000–2020*, red. R. Solewski, B. Stano, Ł. Murzyn, Kraków 2023.

ski wymienia w tym kontekście m.in. twórczość Alicji Żebrowskiej, ale i wspomnianego już, działającego w obszarze instalacji i obiektu, Grzegorza Klamana. *Sacrum* natury odkrywają z kolei artyści, którzy starają się przywracać wyobcowanemu z przyrody współczesnemu odbiorcy widzenie fenomenów natury, skłaniając go do przekraczania ludzkiej perspektywy gatunkowej. W tym kontekście zostają przywołane zarówno *land art*, jak i silnie zapośredniczone w ekologii i posthumanizmie, skupione na audiosferze wody działania Jarka Lustycha, sztuka Agnieszki Brzeżańskiej czy eksplorujące „zwierzęce *sacrum*” projekty Tatiany Czekalskiej i Leszka Golca. Na odnoszące się do figury Wielkiej Bogini *sacrum* kobiece zwracają uwagę m.in. prace Izabeli Gustowskiej czy niesłusznie pominiętej w przytaczanym zestawieniu Iwony Demko. Odnotować należy także liczne grono artystek eksplorujących tematykę ezoteryki i magii, sięgających do motywów wiedźm lub szeptunek, jako figur specyficznie kobiecej siły i niedostępnych mężczyznom szczególnych metafizycznych kompetencji. *Sacrum* śmierci dotykają w pewien sposób prace takie jak choćby *Piramida zwierząt* Katarzyny Kozyry. Artystka przeprowadza widza przez liminalne doświadczenie zadawania śmierci zwierzętom w ramach wypieranego ze świadomości zbiorowej przemysłowego obrotu białkiem i tzw. „produktami zwierzęcymi”. Inaczej wrażenie transgresji uzyskuje Artur Żmijewski, realizując w komorze gazowej obozu śmierci wideo *Berek*. Niewątpliwie następuje tu przekroczenie zastanego wymiaru rzeczywistości, niepokoić może jednak wektor owej transgresji. Dzieło zdaje się łamać konwencję uczczenia ofiar, a artysta zderza niewyraźną słowami grozę, żal i cześć z pełną energią zabawą.

Artyści, których sztuka wyrasta z poststrukturalistycznej podejrzliwości wobec tradycyjnego katalogu uniwersalnych wartości, koncentrują się na *sacrum* heretyckim, synkretycznym i rozumianym w skrajnie zindywidualizowany sposób. Z drugiej strony, w sztuce współczesnej obecne jest także *sacrum* pustki, które można opisać jako artystycznie stymulowane doświadczenie nicości. Dostęp do niego daje sztuka abstrakcyjna i minimalistyczna, tworzona zarówno na gruncie medium malarstwa, jak i nierzadko instalacji. Są to działania, które poprzez redukcję wizualności prowadzą wzorem Malewicza ku numinotycznym, ujawniającym zarazem pociągającą, jak i zatrważającą moc absolutu, doznaniom nieprzedmiotowym. *Sacrum* jest w tym ujęciu rozpoznawane jako radykalnie „inne” i niewyobrażalne, wykraczające poza codzienne doświadczenie wizualne i odczuwane dzięki, w pewnym sensie, ascetycznemu zaprzeczeniu wizualności. Wydaje się, że w zależności od intencji artysty i indywidualnych dyspozycji widza sztuka skoncentrowana na *sacrum* pustki może się otwierać zarówno na doświadczenia pozytywnie rozumianej transcendencji, dopuszczając nawet istnienie osobowego absolutu, jak i na doświad-

czenia infernalne, pozbawione nadziei, jaką daje, dzięki założeniu boskiej obecności i sprawczości, perspektywa teistyczna.

Możdżyński opisuje jednak również *sacrum* mistyczne, wskazując na teozoficzne poszukiwania Hilmy af Klint, Wasilija Kandinskiego czy neoplastycyzm symbolicznie odczytującego geometrię Mondriana. Z polskich artystów pojawia się w tym kontekście postać Jerzego Nowosielskiego z jego rozumieniem abstrakcji jako zapisu komunikacji z bytami przynależącymi do sfery niebiańskiej. W tej optyce twórca postrzega siebie jako medium mające rzeczywisty kontakt ze sferą nadprzyrodzoną. Nie mamy tu już do czynienia jedynie z nieostrym przeczuciem czy intelektualną grą pojęciami z zakresu metafizyki, ale z jasno deklarowaną wiarą w dwoisty charakter rzeczywistości oraz w możliwość komunikacji za pomocą sztuki pomiędzy obydwoma jej wymiarami.

Sacrum mistyczne wydaje się zatem właściwe pojmowaniu sztuki przez artystów wierzących. W ramach takiego rozumienia procesu twórczego wątki chrześcijańskie pojawiają się w afirmatywnych odsłonach zarówno u autorów wiernych mediom tradycyjnym, malarstwu, rzeźbie i grafice, jak również w realizacjach z zakresu nowszych mediów, sztuki konceptualnej, instalacji, wideo i wideoinstalacji, performance, w dziełach powstających z zastosowaniem technologii rzeczywistości wirtualnej i rozszerzonej, a nawet w domenie gier czy aplikacji internetowych wspomagających praktyki medytacyjne i modlitewne. Przewijają się zarówno tradycyjne tematy właściwe sztuce religijnej, skoncentrowane na ukazywaniu w rozmaitych konwencjach postaci Chrystusa i osób świętych, jak i symboliczne ujęcia aktualizujące najistotniejsze zagadnienia teologii i moralności chrześcijańskiej w warunkach współczesności i w odniesieniu do dzisiejszych wyzwań cywilizacyjnych i kulturowych. Pojawiają się także prace, które posługując się językiem sztuki krytycznej i postkrytycznej, na różne sposoby zmagają się z problemami, z którymi boryka się aktualnie Kościół. Wierzących artystów łączy przekonanie o ważności i wielkiej społecznej wartości sztuki powstającej w relacji do Boga kojarzonego z kategorią transcendentnej miłości, będącego rzeczywistym źródłem prawdy, dobra i piękna, inspirowanej ewangelią i płynącymi z niej normami moralnymi. Środowisko to jest jednak dalekie od filozoficznej homogeniczności. Istnieją w nim napięcia pomiędzy różnymi wrażliwościami, które każą artystom różnie rozkładać akcenty wyznawanej przez nich filozofii twórczości. Czytelne są różnice pomiędzy tymi, którzy prawdy wiary percypują na modłę wschodnią, przede wszystkim przez pryzmat płynącego od absolutu objawienia, którym bliższe jest myślenie w kategoriach idealnych wzorców „zstępujących” i dostępnych artystom na prawach łaski, a tymi, którzy w sposób właściwy zachodniej wrażliwości przebijają się ku doświadczeniu religijnemu, jakby „wstępując” ku niemu z głębokości ukazywanych w sztuce zmagających z niełatwą

Jako ewenement na skalę światową można rozpatrywać zjawisko kultury niezależnej lat 80. XX wieku, będące reakcją rodzimego środowiska artystycznego na totalitarną kontrolę władz PRL w czasie stanu wojennego. Bojkotowi oficjalnego, państwowego obiegu sztuki towarzyszył zwrot artystów różnych mediów ku przestrzeniom sakralnym, które zyskały funkcję alternatywnych przestrzeni wystawienniczych. W korelacji z chętnym spoglądaniem na rzeczywistość społeczno-polityczną przez pryzmat wrażliwości i ikonografii chrześcijańskiej stworzyło to odrębną formację artystyczną o wyrazistości nie mniejszej niż późniejsza o ponad dekadę polska sztuka krytyczna.

kondycją i trudnymi doświadczeniami egzystencjalnymi współczesnego człowieka. Nieoczywiste w pierwszym oglądzie napięcie istnieje także na innym poziomie. Przebiega ono pomiędzy częścią wierzących zwolenników tradycyjnego warsztatu a twórcami nowych mediów. Ufundowane jest ono na rozbieżności w pojmowaniu i interpretacji genezy form sztuki współczesnej oraz różnicy co do preferowanych metod zachowania i kontynuacji chrześcijańskiego dziedzictwa kulturowego.

Część bardziej konserwatywnie nastawionych twórców traktuje konkretne fizyczne jakości dzieła oraz auratywno-estetyczną taktykę twórczą jako warunek *sine qua non* artystycznej manifestacji *sacrum*. Dotyczy to nie tylko osób zafascynowanych kanonem prawosławnej ikony, ale i twórców wyrastających z tradycji artystycznej Zachodu. Z pewną nieufnością patrzą oni w stronę języków sztuki, których geneza związana była z ideami historycznej awangardy w tym zakresie, w jakim paradygmat awangardowy kojarzy się z rewolucją społeczną i kulturową początku XX wieku. Z jeszcze większą rezerwą odnoszą się najczęściej do mediów, które zyskiwały swoją definicję w kontekście kontrkultury, a także do zjawisk najnowszych, uformowanych w dobie postmodernizmu. Tradycjonalisci zdają się poszukiwać w jakimś sensie eskapistycznego powrotu do form sztuki powstających w okresach prosperity kultury chrześcijańskiej, w czasach wolnych od obrazoburczej transgresji i artystycznych zamachów na uznane normy społeczne i religijne symbole. Podnoszone bywają niekiedy nawet postulaty „emulacji”⁴, czyli wiernego naśladownictwa sztuki dawnych mistrzów. Do grona orędowników takiej optyki zalicza się np. Janusz Janowski, od 2022 roku dyrektor Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki. Skupienie jedynie na medium malarskim towarzyszyło także choćby niedawnemu projektowi *Namalować katolicyzm od nowa* kuratorowanemu przez Dariusza Karłowicza z „Teologii Politycznej”, jednak tym razem w procesie malowania nowych wizerunków Jezusa Miłosiernego zaakcentowane zostało także poszukiwanie formy adekwatnej do współczesności. Wspólnotą, która skupia artystów myślących w tym duchu jest np. Bractwo św. Franciszka w którym istotną rolę odgrywają między innymi Marcin Kędziński, Krzysztof Karoń czy artyści związani ze środowiskiem krakowskiej Otwartej Pracowni: Ignacy Czwartos, Jacek Dłużewski i Krzysztof Klimek. Opisywany typ wrażliwości wydaje się lokalną egzemplifikacją fosterowskiego reakcyjnego postmodernizmu⁵, powiązanego z neokonserwatywną wizją społeczną. Reprezentanci tej formacji w ramach specyficznego pojmowanego poczucia społecznej misji, chętnie wchodzi w alianse z podzielającymi neokonserwatywny światopogląd czynnikami politycznymi.

4 J. Janowski, *Emulacja, układ ikonograficzny i konfesja*, „ArsForum” 2018, nr 3.

5 *Postmodern Culture*, red. H. Foster, London 1985.

Takiemu myśleniu przeciwstawia się druga grupa twórców, bardziej otwarta na nowe języki sztuki. Artyści ci poszukują w nich odnowy sposobu przekazu treści ewangelicznych. Działają oni w przestrzeni eksperymentu, bo choć zazwyczaj sięgają do sprawdzonych już rozwiązań formalnych i starają się wyrażać uniwersalne, dobrze znane wartości, to połączenie takich form i treści ciągle otwiera nowe, słabo zbadane dotąd obszary ekspresji. W tym kontekście celne wydaje się zaproponowane przez Zbigniewa Warpechowskiego pojęcie awangardowego konserwatyzmu⁶. Zakłada ono optymistyczny stosunek do nowych form sztuki, jako adekwatnych narzędzi komunikowania w warunkach szybko zmieniającej się wrażliwości wizualnej uczestników kultury. Artyści zbliżeni do idei awangardowego konserwatyzmu zdają się rozumieć troskę o chrześcijańskie dziedzictwo raczej jako utrzymywanie balansu pomiędzy niezmiennym, ale stale pogłębianym przekazem duchowym, a nieustanną pracą nad aktualizacją form jego komunikowania. Trudno ich w ramach prostej opozycji jednoznacznie przyporządkować do opisywanego przez Fostera postmodernizmu oporu⁷. Istotny jest dla nich artystyczny eksperyment i pewna nowość, rozumiana jako adekwatność form sztuki do wrażliwości współczesnego odbiorcy. Cechuje ich jednak także przywiązanie do tzw. uniwersalnych wartości, obce idei dekonstrukcji i kontrkulturowego oporu. Właściwszym odniesieniem jest w tym przypadku koncepcja Nicholasa Zurbrugga dostrzegająca w ponowoczesności rezerwuar nowych możliwości kreacji, wspartej przez kolejne zdobycze współczesnej cywilizacji i nowe sposoby definiowania sztuki⁸. Na szczególną uwagę zasługują w tym kontekście choćby prace wideo Lecha Majewskiego, dyskretnie akcentujące najistotniejsze wartości wideoinstalacje Dominika Lejmana, performance Zbigniewa Warpechowskiego, rzeźby Józefa Murzyna i Pawła Jacha, utrzymane w estetyce pop wideoklipy Ady Karczmarczyk (ADU), instalacje świetlne Karoliny Hałatek, obiekty graficzno-roślinne Aleksandry Pulińskiej, oniryczno-poetyckie fotografie Kamili Kansy, będące zdecydowanym przetworzeniem kanonu ikonowego abstrakcyjne reliefy Krzysztofa Sokolovskiego i wiele innych prac powstających w rozmaitych mediach i technikach. Środowiskiem ważnym dla młodszego pokolenia artystów z tego kręgu jest modlitewno-artystyczna Wspólnota Twórców Chrześcijańskich Vera Icon konsekwentnie rozbudowująca swoje lokalne struktury w kolejnych ośrodkach uniwersyteckich w całej Polsce.

Zaproponowany tutaj troisty podział postaw artystycznych związanych z reprezentacją wątków chrześcijańskich jest naturalnie, podobnie

6 P. Rojek, *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Kraków 2016.

7 *Postmodern Culture*, dz. cyt.

8 N. Zurbrugg, *The Parameters of Postmodernism*, Carbondale 1993.

jak wszystkie tego rodzaju kategoryzacje, dużym uproszczeniem. Wiele jest bowiem zjawisk i twórców wymykających się prostym klasyfikacjom. Dobrym przykładem jest tu choćby działalność Aleksandry Tubielewicz, kuratorki wyrastającego z rejonów specyficznie pojętego, można powiedzieć „sprywatyzowanego”, protestantyzmu, projektu „Niereligia w Jezusie” z 2021 roku. Działania artystki i kuratorki dają się w zależności od przyjętych kryteriów klasyfikować zarówno po stronie praktyk postchrześcijańskich, jak i po stronie taktyki awangardowego konserwatyizmu. Podobnie rzecz się ma w przypadku symbolicznych instalacji i grafik Jakuba Woynarowskiego, będących filozoficznymi interpretacjami wątków zbliżonych do chrześcijańskiego gnostycyzmu.

Inną wersję systematyki tej części polskiej sceny artystycznej uwzględniała koncepcja współorganizowanej przeze mnie na początku 2022 roku w Krakowie wystawy *Sztuka i metafizyka. Postawy i strategie lat 2000–2020*. Ekspozycja zorganizowana została wokół umownego podziału na trzy strefy: postawy krytyczne wobec metafizyki i religii, postawy bezstronnie konstatające złożoność natury rzeczywistości i potrzeb metafizycznych człowieka oraz postawy wyraźnie afirmatywne wobec filozoficznie pojmowanej metafizyczności jak również wobec samej religii. W wystawie wzięli udział: Tomasz Biłka, Agnieszka Daca, Łukasz Huculak, Paweł Jach, Ada Karczmarczyk, Andrzej Kapusta, Marcin Kędzierski, Grzegorz Klaman, Kle Mens, Kościół Nihilistów, Katarzyna Kozyra, Dominik Lejman, Lech Majewski, Łukasz Murzyn, Tomasz Opania, Romuald Oramus, Jan Pamuła, Daniel Rycharski, Krzysztof Sokolowski, Beata Stankiewicz, Małgorzata Wielek, Tadeusz Gustaw Wiktor, Jakub Woynarowski i Artur Żmijewski. Wystawa ta, podobnie jak następujące po niej kolejne prezentacje i publikacje, a także stanowiąca konsekwentnie uzupełnianą bazę twórców i tekstów strona internetowa, są efektem pracy działającego na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie zespołu badawczego „Sztuka i metafizyka”⁹.

Zespół, którym mam radość kierować, wnosi swój wkład w szerze zaplecze intelektualne omawianego obszaru twórczości. Zasilają go historycy i teoretycy sztuki: Rafał Solewski, Sebastian Stankiewicz i Bernadeta Stano oraz artyści: Romuald Oramus, Agnieszka Daca i Stanisław Wójcicki. Badaczami, którzy od szeregu lat wywierają istotny wpływ na refleksję w obrębie omawianych tematów, są m.in.: Władysław Stróżewski, Renata Rogozińska i Krystyna Czerni. Na uwagę zasługują także liczne teksty publikowane w prowadzonym przez związaną z Uniwersytetem Rzeszowskim Grażynę Rybę piśmie „Sacrum et Decorum”, a także refleksja aktywnej na warszawskim UKSW Małgorzaty Wrześniak, związanych z UPJPII księży profesorów Tadeusza Dzdika i Janusza

⁹ <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/> [dostęp: 20.01.2023].

Królikowskiego, a także wielu innych teoretyków związanych z różnymi ośrodkami akademickimi.

Wsparcie tego rejonu sztuki zapewniają nie tylko akademicy. Promocję i krytykę twórczości artystów zajmujących się tematyką sakralną i metafizyczną prowadzą obok mediów zainteresowanych tematami ogólnoartystycznymi z różnym natężeniem także redakcje „Znaku”, „Więzi”, „Pressji”, „Teologii Politycznej”, „Frondy Lux” czy „Kontakt”. Listę instytucji kultury przyjaznych tematom religijnym otwierają galeria Krypta u Pijarów w Krakowie oraz Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej Dom Praczek w Kielcach. Wystawy pokazujące sztukę mniej lub bardziej powiązaną z wrażliwością chrześcijańską organizują okresowo m.in.: CSW Znaki Czasu w Toruniu, Galeria EL w Elblągu oraz szczególnie zasłużona środowisku dzięki organizacji Triennale Sztuki Sacrum Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie. Mocnym punktem na tej mapie jest także młoda, ale mająca na swoim koncie już kilkadziesiąt prezentacji Galeria Zielona 13 w Łodzi prowadzona przez Tomasza Biłkę OP, artystę i teologa, a zarazem opiekuna duchowego Wspólnoty Vera Icon. Osobnym, wciąż nie do końca wykorzystanym zasobem instytucjonalnym pozostaje sieć muzeów diecezjalnych, spośród których najaktywniej wydają się działać ośrodki w Warszawie, Poznaniu, Katowicach czy Krakowie. Wystawy powiązane z omawianą tematyką pojawiają się sporadycznie w wielu różnych galeriach i muzeach na terenie całego kraju. Szczególną aktywność w tym względzie zapowiada także nowe kierownictwo warszawskiej Zachęty. Wspomnieć należy również odbywający się cyklicznie w Lubiążu na Dolnym Śląsku Slot Art Festival i będącą jego częścią poświęconą sztukom wizualnym ArtKatedrę.

Osobne enklawy chrześcijańskiego obiegu sztuki stanowią środowiska osób zafascynowanych prawosławną ikoną oraz artyści specjalizujący się w sztuce związanej z architekturą sakralną. Dydaktykę ikony wspartą odpowiednią formacją duchową prowadzi m.in. warszawskie Studium Chrześcijańskiego Wschodu, w którego działalność zaangażowany jest będący także profesorem Uniwersytetu Warszawskiego bp Michał Janocha. Podobną rolę odgrywają organizowane przez Mateusza Sorę Międzynarodowe Warsztaty Ikonopisów w Nowicy, prowadzona przez ks. Dariusza Klejnowskiego-Różyckiego Śląska Szkoła Ikonograficzna oraz Fraternia „Pojednanie” prowadzona przez Marcina Świądery OFM-cap. Ważną rolę w tym obszarze działalności artystycznej i wystawieniczej odgrywa Muzeum Ikon w Supraślu, istotna jest także współpraca polskich ikonopisów z Katedrą Sztuki Sakralnej ASP we Lwowie. Z kolei artyści, którzy wyspecjalizowali się w realizacjach dla wnętrz kościelnych i w rzeźbie pomnikowej, a także konserwatorzy zabytków kościelnych z jednej strony konkurują pomiędzy sobą w warunkach mocno regulowanego przez zamówienia kościelne rynku, z drugiej zaś ściśle współpracują

z decydentami na poziomie kurii biskupich i parafii. Miejscem dorocznych spotkań, prezentacji oferty i dokonań są dla tej grupy twórców odbywające się w Kielcach targi Sacro Expo.

Opisywana sfera artystycznego obiegu posiada zatem oprócz dużej grupy aktywnych artystów także swoje intelektualne, medialne i instytucjonalne zaplecze, które pozwoliło twórcom przetrwać okres wykluczenia z głównego obiegu instytucjonalnego i może być podstawą budowy prężnego środowiska w przyszłości. Warunkiem jego wzmocnienia jest jednak pewna konsolidacja i kultywowanie wzajemnej współpracy poszczególnych osób i instytucji. Działaniem obliczonym na pobudzenie dialogu i współpracy środowisk artystycznych z Kościołem był chociażby niedawny Synod artystów¹⁰ zorganizowany w Łodzi w kontekście zwołanego przez papieża Franciszka światowego Synodu o synodalności. Artyści zabrali w ten sposób głos na temat poprawy komunikacji wewnątrz Kościoła i poszukiwania synergii pomiędzy duszpasterstwem a sztuką współczesną, której potencjał w tym zakresie podkreślali w swoich wystąpieniach zarówno św. Jan Paweł II¹¹, jak i Benedykt XVI¹². Podczas warsztatów i debat połączonych z symultanicznie narastającą wystawą zaakcentowano, że obok kategorii estetycznych także kompetencje kreatywne, krytyczne i włączeniowe sztuki współczesnej mogą mieć ogromny, dobroczynny wpływ społeczny, zbieżny z przekazem ewangelicznym. Podnoszono także kwestie szczegółowe, np. propozycję zaproszenia profesjonalnych artystów do pracy w radach parafialnych i do czynnego udziału w budowie i wystroju świątyń, codziennej dbałości o stronę wizualną sprawowanego kultu, czuwania nad jakością projektowania komunikacji wizualnej, wydawnictw, dekoracji czasowych oraz prowadzenia animacji chrześcijańskiej aktywności kulturalnej. Wskazywano na konieczność reformy i nowego opisu kompetencji diecezjalnych komisji budowlanych oraz utworzenia stałej rady ds. kultury wizualnej przy Konferencji Episkopatu Polski. Wzywano do zmiany sposobu działania sieci muzeów archidiecezjalnych i diecezjalnych, które miałyby być bardziej aktywne na polu sztuki współczesnej i współpracować ze świeckimi instytucjami kultury. Postulowano naukowe, filozoficzno-teologiczne opracowanie zjawisk sztuki najnowszej oraz zwiększenie medialnej aktywności chrześcijańskiej krytyki artystycznej. Zaproponowano utworzenie stypendium artystycznego Przewodniczącego KEP połączonego z cyklicznym konkursem artystycznym pod patronatem Prymasa Polski, a nawet powołanie chrześcijańskiej uczelni artystycznej.

10 <https://www.ekai.pl/lodz-polscy-artysty-wlaczyli-sie-w-proces-synodalny/> [dostęp: 20.01.2023].

11 Jan Paweł II, *List do artystów*, 4 kwietnia 1999.

12 J. Ratzinger, *Duch liturgii*, przeł. E. Pieciul, Poznań 2002.

Podsumowując: niezależnie od wszelkich prób klasyfikacji sztuki współczesnej powiązanej z chrześcijaństwem najciekawsze wydaje się odkrywanie związków, połączeń i wzajemnych relacji pomiędzy omawianymi postawami, formami sztuki i niesionymi przez nie opowieściami. Z całą pewnością można powiedzieć, że twórcze napięcia i różnice w omawianym rejonie obiegu sztuki stanowią o jego kulturowej wartości, atrakcyjności i witalności, zapewniając mu perspektywę długiego trwania i stałe miejsce w polskim świecie artystycznym. Mocną stroną tego obiegu sztuki jest jego samorzutny, wynikający z przekonań twórców i potrzeb odbiorców charakter, jego specyficznie polska oryginalność wypływająca z naszego tła społeczno-kulturowego, znaczna liczba zaangażowanych artystów oraz wsparcie teoretyków, administratorów instytucji kultury i ludzi mediów. Wyzwaniem pozostaje natomiast jego wewnętrzna integracja i zdolność do synergicznego łączenia działań nakierowana na większą widoczność i wyraźniejszy wpływ na całość polskiego dyskursu artystycznego. Wielką wartość miałyby wreszcie utrwalenie tendencji pokazywania i analizowania razem, ponad wszelkimi środowiskowymi podziałami światopoglądowymi i politycznymi, zjawisk artystycznych, które z różnych perspektyw problematyzują zagadnienia związane z metafizyką i religijnością.

Bibliografia

- Draguła A. *Religijne szanse sztuki współczesnej*, „Studia Nauk Teologicznych” 2019, t. 14, <http://journals.pan.pl/Content/115862/PDF/3.pdf?handler=pdf>.
- *Dziedzictwo i odpowiedź w sztuce współczesnej/Heritage and response in contemporary art*, red. R. Solewski, Ł. Murzyn, S. Stankiewicz, B. Stano, Kraków 2018.
- <https://magazynszum.pl/katechizm-dla-wszystkich-klas-boleslawa-chromrego-w-ggm/>[dostęp: 6.07.2023].
- <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/>[dostęp: 20.01.2023].
- <https://www.ekai.pl/lodz-polscy-artysty-wlaczyli-sie-w-proces-synodalny/>[dostęp: 20.01.2023].
- Jan Paweł II, *List do artystów*, 4 kwietnia 1999.
- Janowski J., *Emulacja, układ ikonograficzny i konfesja*, „ArsForum” 2018, nr 3.
- Klekot E., *Obraz tego Boga, którego wielbi artysta. O obecności sacrum w sztuce współczesnej*, „Ethos” 10: 1997, nr 4 (40), <https://dlibra.kul.pl/dlibra/show-content/publication/edition/29785?id=29785>.
- Krupiński J., *Religijność sztuki. Simone Weil Aesthetica Crucis*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 1 (20).
- *Metafizyka Obecności. Inspiracje religijne w dziełach krakowskich artystów 2000–2019*, red. A. Daca, B. Stano, Kraków 2019.
- Możdżyński P., *Transgresyjne sacrum we współczesnych sztukach wizualnych. Próba typologii*, w: *Sztuka wobec metafizyki. Postawy i strategie lat 2000–2020*, red. R. Solewski, B. Stano, Ł. Murzyn, Kraków 2023.
- *Postmodern Culture*, red. H. Foster, London 1985.
- Ratzinger J., *Duch liturgii*, przeł. E. Pieciul, Poznań 2002.
- Rogozińska R., *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002.
- Rogozińska R., *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009.
- Rojek P., *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Kraków 2016.
- *Sztuka polska a Kościół dzisiaj: analiza sztuki sakralnej w perspektywie Jubileuszu 1050. rocznicy Chrztu Polski*, red. W. Kawecki CSSR, Warszawa 2016.
- Zurbrugg N., *The Parameters of Postmodernism*, Carbondale 1993.

Abstrakt:

Sztuka inspirowana wierzeniami na pierwszy rzut oka konsekwentnie traci na znaczeniu. Zastanawia jednak obecność wątków metafizycznych w wielu współczesnych nurtach artystycznych. W polskim obiegu wyróżnić można twórców, którzy wychodząc z pozycji krytycznych wobec tradycji, na własny, postchrześcijański sposób definiują sferę sacrum. Działają znaczące środowisko artystów przyjmujących wobec chrześcijaństwa postawę otwarcie afirmatywną oraz pewna grupa twórców, którzy bądź dopuszczają dwoisty charakter rzeczywistości, bądź uznając istnienie metafizycznych tęsknot człowieka, badają różne sposoby ich zaspokajania. Artyści deklarujący przywiązanie do wartości chrześcijańskich wspierani są przez część instytucji kultury, grupę krytyków sztuki oraz niektóre redakcje mediów branżowych. Podejmowane są inicjatywy zmierzające do konsolidacji tego środowiska i do wykorzystania potencjału instytucji kultury i stowarzyszeń powiązanych z instytucjami religijnymi.

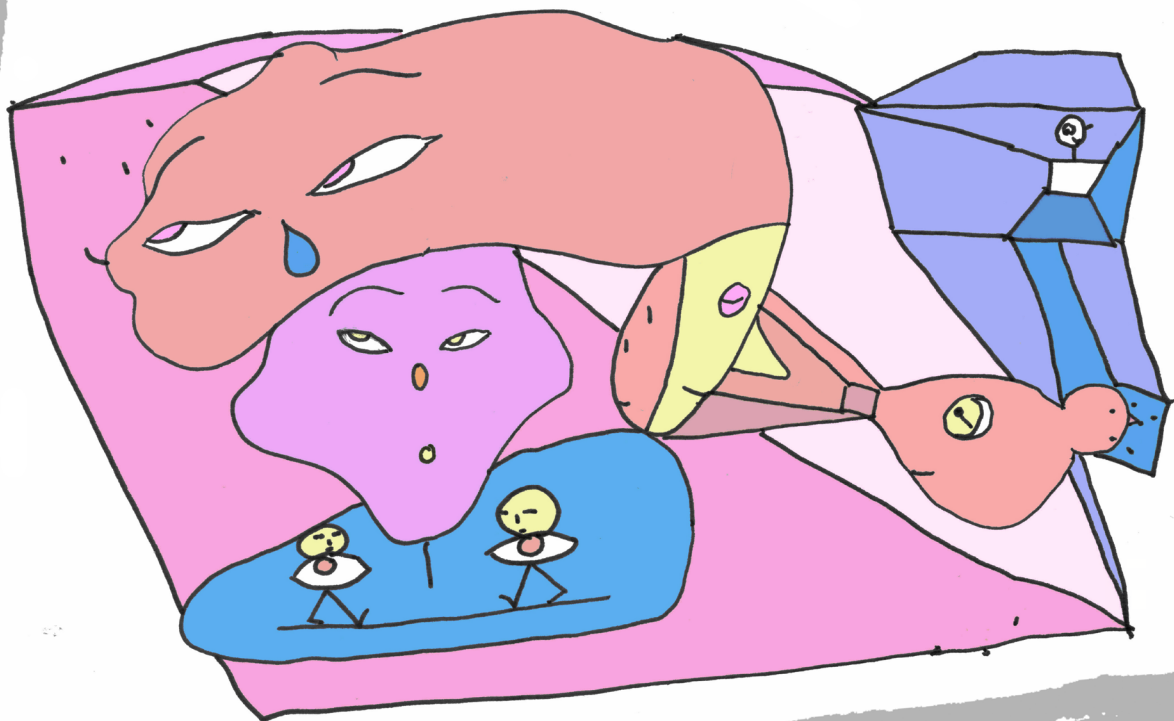
Słowa kluczowe:

sztuka współczesna, malarstwo, nowe media, metafizyka, religia, chrześcijaństwo, postchrześcijaństwo, instytucje kultury

Łukasz Murzyn

Ur. w 1982 roku w Krakowie. Absolwent Wydziału Malarstwa krakowskiej ASP (2007), w 2013 roku uzyskał doktorat na ASP w Krakowie, a w 2019 habilitację. Wykładowca i dziekan Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Tworzy wideoinstalacje, instalacje i performance, a także prace z zakresu VR. Autor ponad dwudziestu prezentacji indywidualnych, uczestnik kilkudziesięciu wystaw zbiorowych, kurator. Eksperymentuje z kontekstem sztuki. Łączy nowe media z zagadnieniami psychologii religii i liturgią Kościoła. Interesuje się także problemami dziedzictwa oraz kryzysu cywilizacyjnego i kulturowego.

ORCID: 0000-0002-3755-2488



Joanna Nikodem

PŁASZCZAKI I GRA W ŻYCIU

Czy Internet przyczynił się do zmiany pojęć „prowincja” oraz „centrum” i przedefiniowania ich według nowego kontekstu, czy wręcz odwrotnie – definicje owych pojęć istnieją od dawna w różnym kształcie, a Internet sprawił jedynie, że pewne kwestie zarysowane dekady temu nabierają fizycznego kształtu w momencie udostępnienia nowych narzędzi komunikacji w społeczeństwie? Czy schemat zachodzących zjawisk można odnaleźć w dużo wcześniejszych niż data przesłania pierwszej wiadomości z Uniwersytetu Kalifornijskiego w Los Angeles do Uniwersytetu Stanforda¹ dyskusjach na gruncie naukowym, filozoficznym, a nawet ocierających się o naturę teologiczną?

Tezę stawianą w niniejszej pracy jest stwierdzenie, że choć „rewolucja internetowa” jako szereg zmian społeczno-kulturowych niewątpliwie ma miejsce, to charakter zachodzących zmian w większości już dawno był opisywany w dziedzinie nauk podstawowych. Patrząc zaś z perspektywy designu i sztuki, świadomość konsekwencji decyzji podejmowanych przy projektowaniu sieci wirtualnych kontaktów może mieć znaczenie strategiczne w planowanej aktywności.

Niniejszy artykuł stawia szereg otwartych pytań dotyczących rozumienia zjawisk zachodzących w społeczeństwie poprzez abstrakcyjne ujęcie pojęć odległości, wymiaru, sąsiedztwa i opartego na nim warunku przetrwania. Koncepcji wyjścia poza świat trzeciego wymiaru przy pomocy narzędzia niwelującego dotychczasowe granice przestrzenne, rozpatrywanej w postaci szansy dla ludzkości, przeciwstawiany jest matematyczny model struktury wielowymiarowej i niebezpiecznie stawiane ostrzeżenie związane z samotnością i „wołaniem, którego nikt nie usłyszy”².

PŁASZCZAKI

Kiedy będąc w szkole podstawowej, napotykałyśmy na zajęciach z matematyki dział geometria, naturalnie pojawiają się w naszej wyobraźni – i na kartkach zeszytu – trójkąty, czworokąty, wielokąty foremne i nieforemne, dalej okręgi, czasem elipsa. Poznajemy ich właściwości, mierzymy, wycinamy. Ich płaskość

- 1 Pierwsza wiadomość, prototyp dzisiejszej poczty e-mail, została przesłana pomiędzy komputerami Uniwersytetu Kalifornijskiego w Los Angeles a Uniwersytetem Stanforda w ramach sieci ARPANET 29 października 1969 roku. Nie obyło się przy tym bez komplikacji – z Los Angeles do Stanford dotarł tekst, który składał się jedynie z dwóch liter: „LO”. Był to efekt awarii komputera. Wiadomość miała się składać ze słów „LOGIN” i dopiero podczas drugiej próby udało się przesłać jej pełną treść.
- 2 „In high dimensional spaces, no one can hear your scream” – parafraza sloganu reklamowego filmu *Alien* Ridleya Scotta (1979): „In space, no one can hear you scream” odnosząca się do matematycznej konstrukcji przestrzeni wielowymiarowych, w których wraz ze wzrostem wymiaru maleje prawdopodobieństwo znalezienia obiektu w bezpośrednim sąsiedztwie danego punktu.

jest całkowicie naturalna, związana przecież z płaskością kartki, na której powstają. Świat opisany przez planimetrię jest płaski. Przechodząc nieco dalej, obserwujemy, jak z wielokątów powstają ściany, ściany ograniczają bryły i świat, który opisujemy równaniami, staje się przestrzenny. I w dalszym ciągu jest to doświadczenie całkiem naturalne, gdyż świat przestrzenny jest światem, w którym funkcjonujemy, w którym nasze kroki, oś widzenia, kierunek sięgania ręką wyznaczone są w trzech wymiarach. Co jednak, gdybyśmy byli gotowi na zadanie pytania o... czwartą oś?

W dziedzinie fizyki relatywistycznej rolę czwartej osi przypisuje się czasowi. Istnieje jednak inna metoda określenia czwartego wymiaru jako tak zwanego czwartego wymiaru przestrzennego. Metodę tę prezentuje między innymi Edwin Abbott w swojej fantastycznonaukowej powieści *Flatlandia*³, w której prowadzi czytelnika poprzez wymaginowane krainy jednego, dwóch, trzech – a finalnie snuje wyobrażenia o owianej tajemnicą, a nawet w pewnym sensie zakazanej boskiej krainie czwartego wymiaru.

Według Abbotta Płaszczaki zamieszkują krainę dwóch wymiarów. Z zasady są wielokątami, aczkolwiek jako że świat opisany we *Flatlandii* jest jednocześnie satyrą odzwierciedlającą w karykaturalnej formie ówczesny, dziewiętnastowieczny układ społeczeństwa wiktoriańskiego, autor przypisuje w nim kobiecie postać odcinka, natomiast najwyższemu kapłanowi krainy idealne koło. Abstrahując od tego, jak kontrowersyjne byłoby w dzisiejszych czasach takie ujęcie ról społecznych i znaczenia płci, przyjrzyjmy się bliżej mieszkańcom Flatlandii. Żaden z mieszkańców krainy nie jest w stanie „przepęłnąć” ponad swoim pobratymcem, nie jest on również w stanie zobaczyć swojego prawdziwego kształtu (ma jedynie świadomość ilości kątów i swojej foremności – lub jej braku), a otoczony krzywą zamkniętą nie jest w stanie się z niej wydostać. Dlaczego? Ponieważ żeby to uczynić, musiałby się unieść ponad płaszczyznę, do wyższego wymiaru. Dla Płaszczaka byłoby to tak samo niewyobrażalne, jak dla mieszkańca trzeciego wymiaru wydostanie się z zamkniętego pomieszczenia bez uszkodzenia jego ścian.

Mieszkańcy Flatlandii żyją wyłącznie na płaszczyźnie. Ich ogląd rzeczywistości sprowadza się do widoku, jaki my, mieszkańcy trzech wymiarów, mielibyśmy, patrząc z poziomu blatu na stół bez podnoszenia wzroku. Naturalne jest zatem, że nie rozpoznają oni struktur geometrycznych inaczej niż przez ewentualne obejście kształtu dookoła, poznanie jego boków i kątów między nimi. Obiekt, który złamie granicę wymiaru i zdoła unieść się ponad płaszczyznę, znika z pola widzenia⁴.

3 Przekład polski książki Edwina Abbotta: *Flatlandia, czyli Kraina Płaszczaków*, przeł. J. Dziedzina i in., Gdańsk 1997. Oryginalny tytuł powieści wydanej w 1884 to *Flatland: A Romance of Many Dimensions*.

4 „At the word I began to move my body out of Lineland. As long as any part of me remained in his dominion and in his view, the King kept exclaiming,

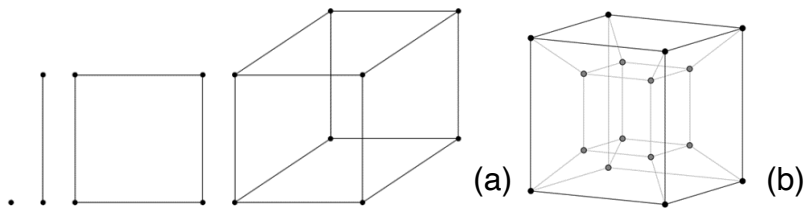


Rysunek 1: Obiekt dwuwymiarowy dotykający swoją krawędzią linii jest widoczny dla mieszkańca przestrzeni jednowymiarowej jedynie jako odcinek. W momencie, kiedy odsunie się od linii, stanie się dla niego niewidoczny. (Rysunek oryginalny z powieści Abbotta)

Teoretycznie konstrukcja czwartego wymiaru jest jednak możliwa, mimo że nigdy nie uda nam się zobaczyć jej efektów. Weźmy jeden punkt. Z matematycznego punktu widzenia nie ma on żadnego wymiaru – długości, szerokości ani wysokości⁵. Jeśli jednak przesuniemy punkt w dowolnym kierunku i ślad tego przesunięcia zaznaczymy linią, otrzymamy odcinek, który ma już wymiar – długość. Spróbujmy teraz przesunąć odcinek w kierunku, który nie jest kierunkiem przesunięcia punktu, i również zaznaczymy cały ślad przesunięcia. Otrzymaliśmy figurę, która ma już dwa wymiary, jest ograniczona czterema odcinkami, a cztery punkty stanowią jej wierzchołki. Kontynuując ten proces, przesunmy otrzymany czworokąt w kierunku, który nie był ani kierunkiem przesunięcia punktu, ani całego odcinka. Po zaznaczeniu śladu otrzymamy prostopadłościan – ograniczony sześcioma wielokątami, o ośmiu wierzchołkach. Czy moglibyśmy teraz przesunąć prostopadłościan, otrzymując bryłę wychodzącą w czwarty wymiar? Biorąc pod uwagę proces konstrukcji bryły, oczywiście tak. Co więcej, wiadome jest, że tak powstała bryła byłaby ograniczona ośmioma prostopadłościanami (kolejne liczby struktur ograniczających to 0, 2, 4, 6, 8), posiadała 16 wierzchołków (1, 2, 4, 8, 16), jest możliwe narysowanie jej siatki i posiada nazwę – tesseract.

«I see you, I see you still; you are not moving.» But when I had at last moved myself out of his Line, he cried in his shrillest voice, «She is vanished; she is dead», E. Abbott, *Flatland*.

- 5 „Punkt jest tym, co nie ma żadnej części. Linia zaś jest długością bez szerokości. Granicami linii są punkty. Prosta jest linią, która jest jednakowo położona względem punktów na niej leżących. Powierzchnia zaś jest tym, co ma tylko długość i szerokość. Granicami powierzchni zaś są linie”, *Elementy* Euklidesa, Księga I.



Rysunek 2: (a) konstrukcja przestrzeni trójwymiarowej przez przesunięcie kolejno punktu, odcinka i prostokąta, (b) tesseract – wyobrażenie połączeń krawędzi w bryle czterowymiarowej

Poprzez analogię (wnioskowanie o pewnych właściwościach omawianego przedmiotu na podstawie jego podobieństw do innych przedmiotów) skonstruowaliśmy czwarty wymiar. Teoretycznie. Potrafimy konstruować bryły w czwartym wymiarze, określać ich wzajemne położenie i proporcje. Jedyne, czego nie jesteśmy, jako istoty przestrzeni trójwymiarowej, w stanie osiągnąć, to ujrzanie, a nawet wyobrażenie sobie takiej bryły.

Ćwiczenie, jakiemu została poddana wyobraźnia Czytelnika w powyższym akapicie, miało na celu pozbycie się granic rutynowego myślenia i otworzenie nowej przestrzeni dla skojarzeń i interpretacji związanych z przenikaniem się światów – rzeczywistego i wirtualnego, w szczególności zaś sąsiedztwu i komunikacji w obu światach.

Koncepcja określenia Internetu jako czwartego wymiaru społecznego pojawia się w literaturze między innymi w książce Laurence’a Scotta *The Four-Dimensional Human*⁶. Rozróżnia on w swoim tekście dwie odrębne przestrzenie: *cyberspace* (przestrzeń wirtualna) i *meatspace*⁷ (przestrzeń kontaktów w świecie rzeczywistym). Przestrzenie te pozostawały równoległe do momentu, kiedy łączącym je portalem przestał być modem, a nowe standardy połączenia pozwoliły na nieprzerwane przenikanie się obu światów. Czym zatem skutkowało owo połączenie? Scott wskazuje szereg zachowań i stanów w życiu społecznym, jakich nie obserwowano (a przynajmniej nie z taką intensywnością) do momentu, kiedy każdy z obywateli został zaopatrzony w technologię, która pozwala oderwać się od fizyczności trzech wymiarów i zniknąć z pola widzenia (czy też interakcji) z otoczeniem, a jednocześnie pojawić się (mentalnie) w zupełnie innych okolicznościach. Faktem jest, że samo takie oderwanie nie jest nowym dla człowieka stanem, jeśli wspomnimy o fizycznych i psychicznych symptomach

6 L. Scott, *The Four-Dimensional Human: Ways of Being in the Digital World*, London 2015.

7 Dosłownie oznacza „mięso-przestrzeń” (ang. *meat* „mięso”, *space* „przestrzeń”), co ma podkreślać popularne w cyberpunkowych kręgach pojmowanie ciała jako wyłącznie mięsa. Określenie pojawiło się m.in. w twórczości amerykańskiego pisarza science fiction Williama Gibsona.

apatii, tęsknoty czy zakochania – nowym zjawiskiem jest jednak to, że tym razem osoba znikająca z przestrzeni fizycznej prowadzi całkiem świadome i nierzadko intensywne życie w innej rzeczywistości. Widząc zatem osobę siedzącą razem z nami w pomieszczeniu, niekoniecznie musimy mieć możliwość wejścia z nią w interakcję, może ona zniknąć z naszego obszaru kontaktu, analogicznie jak opisuje to Abbott w odniesieniu do obywatela Flatlandii, który unosząc się ponad płaszczyznę, znika jednocześnie z pola widzenia pozostałych istot dwuwymiarowych.

Wydostając się poza ograniczenia przestrzenne zyskujemy zdolność przekraczania granic, co daje nam możliwości poszerzania kontaktów analogicznie, jak w przypadku Płaszczaków odgradzonych linią, kiedy przynajmniej jeden z nich nabędzie zdolność uniesienia się ponad przeszkodą. Powieść Abbotta niesie jednak również pewne ostrzeżenie. Istota, raz przekroczywszy swoje ograniczenia związane z wymiarem, przestaje należeć do swojego dawnego życia na zawsze. Kwadrat, poznawszy za sprawą Kuli będącej jego przewodnikiem, przestrzeń trzeciego wymiaru, powróciwszy do swojego świata, nie tylko doznaje ciągłego niepokoju i pragnienia powrotu do wymiaru nadrzędnego, lecz jednocześnie musi ukrywać swoje doświadczenie zagrożony niezrozumieniem wśród współmieszkańców, co potęguje jego poczucie samotności.

Do kwestii samotności w wielu wymiarach powrócimy w dalszej części tekstu.

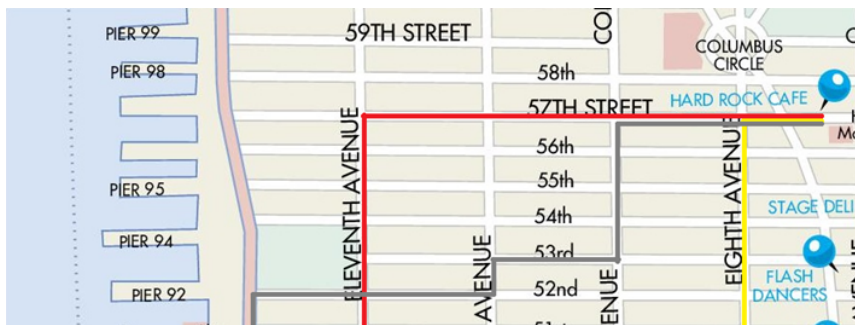
CENTRUM I PERYFERIE

Spojrzenie na sieć powiązań internetowych jako na czwarty wymiar pozwala usystematyzować wyraźną zmianę w odczuwaniu bliskości, sąsiedztwa, kontaktu, jaka zaszła w ciągu ostatniego ćwierćwiecza. Nie mówimy tu jednak o fizycznym ani duchowym odczuwaniu kontaktu. Zjawisko to należałoby w przypadku internetu rozumieć czysto praktycznie. Mamy bliski kontakt z kimś, kogo fizycznie być może nigdy nie widzieliśmy w rzeczywistości. Możemy stanowić wraz z innymi osobami centrum-wnętrze jakiejś struktury, nawet jeśli w fizycznym rozumieniu drogi łączące nasze miejsca pobytu raczej oplatałyby powierzchnię Ziemi, niż dążyły do połączenia w jednym punkcie. Pojęcie odległości zatraciło całkowicie swoje pierwotne znaczenie dzięki konstrukcji struktury wynoszącej dotychczasowy sposób komunikowania się ludzi w kolejny wymiar.

W matematyce odejście od euklidesowej koncepcji wyznaczania odległości między dwoma punktami w oparciu o ich współrzędne w układzie kartezjańskim nie jest jednak nowością. Zarówno pojęcie odległości, jak i związany z nim kształt kuli (koła), który na potrzeby niniejszych rozważań może być analogią do centrum i jego otoczenia (peryferii), mają swoje alternatywne definicje, bezpośrednio związane z praktycznym aspektem ich zastosowania. Z punktu widzenia kompletności teorii mate-

matycznej rygorystycznie trzymają się one jednak wyznaczonych warunków stawianych konstrukcji pojęcia odległości.

Tak więc w przypadku poruszania się w warunkach miejskich znalezienie najbliższej drogi z punktu *A* do punktu *B* sprowadzałoby się do znalezienia najkrótszego przejścia ulicami miasta; nie jest możliwe przejście na ukos przez budynki. Jeśli układ ulic w mieście byłby prostopadły, mówilibyśmy o tak zwanej odległości taksówkowej.



Rysunek 3: Określenie odległości jako sumy odcinków równoległych i odcinków do nich prostopadłych (w trzech wariantach) na podstawie przejścia z Hard Rock Cafe do terminalu promowego przy West Side na Manhattanie (ilustracja na podstawie treści udostępnianej przez Ontheworldmap⁸⁾)

Odległość ta, zdefiniowana jako suma odcinków, jakie należałoby przejść ulicami równoległymi, wraz z sumą odległości, jaką przeszlibyśmy ich przecznicami, spełnia warunki odległości, jakie określone są w trzech punktach⁹:

- odległość między punktami wynosi 0 wyłącznie wtedy, gdy punkty są tożsame;
- odległość z punktu *A* do punktu *B* wynosi dokładnie tyle samo co z punktu *B* do punktu *A* (warunek symetrii);
- odległość bezpośrednia między punktami *A* i *B* nie może być większa niż długość drogi z punktu *A* do punktu *B* przechodzącej przez dodatkowy punkt *C* (warunek trójkąta).

Poruszanie się komunikacją miejską, a zwłaszcza podmiejską lub krajową (jak linie kolejowe czy autobusowe) narzucałoby kolejne ograniczenia co do wyznaczenia przejść między punktami, wynikające z tego, że często bezpośredniego połączenia między miejscami po prostu nie ma i jedyne, co możemy zrobić, to skorzystać z punktu przesiadkowego lub magistrali. Dobrym przykładem jest poruszanie się między niektórymi miejscowościami w pasie nadmorskim – chcąc odwiedzić sąsiednią miejscowość lokalnymi środkami transportu, bardzo często musimy albo cofnąć się w głąb lądu do większego miasta i tam przesiąść się na inny autobus (punkt

8 <https://ontheworldmap.com/usa/city/new-york-city/midtown-manhattan-map.jpg>.

9 R. Engelking, *Topologia ogólna*, Warszawa 2012.

centralny), albo dotrzeć do wybrzeża i skorzystać z przewozu statkiem turystycznym (magistrala). Obie koncepcje są również poprawne pod względem matematycznej definicji odległości i noszą nazwy odpowiednio metryki kolejowej i metryki typu rzeka.

We wszystkich wymienionych metrykach da się wyznaczyć kulę jako zbiór wszystkich punktów oddalonych od zadanego środka o nie więcej niż wskazaną odległość. Nie w każdym przypadku tak wyznaczony zbiór odpowiada potocznemu rozumieniu pojęcia kuli, jest jednak w pełni uzasadniony zarówno formalnie, jak i praktycznie i analizując kształt powstałej bryły, możemy z łatwością odnieść go do socjoekonomicznych pojęć centrum, obrzeży i peryferii. Czy dałoby się przenieść którąkolwiek z klasycznych definicji odległości na potrzeby Internetu?

CENTRUM INTERNETU

Jednym z przełomowych rozwiązań technologicznych służących do określenia istotności danej strony WWW, a co za tym idzie wskazania wyszukiwarce priorytetu w prezentowaniu wyników zapytania, był wskaźnik PageRank¹⁰. Podstawą jego działania była ilość i jakość odnośników prowadzących z innych stron do danej strony, co w jednym zdaniu podsumować można stwierdzeniem, że „strona WWW jest ważna, jeśli prowadzi do niej odnośniki z wielu ważnych stron”¹¹.

Wskaźnik PageRank strony B (mnożony przez tzw. współczynnik tłumienia równy zazwyczaj 0,85) jest dodawany do wartości PageRank strony A , jeśli strona B kieruje użytkownika do strony A poprzez hiperłącze. W momencie gdy na stronie B znajduje się więcej niż jeden link, wtedy PageRank strony B dzieli się równomiernie na liczbę linków. Tym samym w sytuacji, gdy na stronie tej znajduje się 10 linków (w tym jeden do strony A), wówczas strona A otrzymuje $1/10$ wartości PageRank strony B .

Jak zatem określić pojęcia odległości, centrum i peryferii, biorąc pod uwagę to, że odległość między stronami A i B (czy też profilami w portalach społecznościowych) mierzona jest nie w jednostkach długości, ale w ilości węzłów, które trzeba przejść, pokonując tę drogę? Można przyjąć, że struktura powiązań internetowych jest strukturą grafową, w której węzły stanowią konkretne adresy stron i profili, a krawędzie odzwierciedlają linki między stronami lub fakt obserwowania profilu

¹⁰ Algorytm PageRank został opatentowany w 1998 r. w Stanach Zjednoczonych, właścicielem patentu był Uniwersytet Stanforda (patent wygasł w 2019 r.). Nazwa wskaźnika pochodzi od nazwiska jednego z twórców algorytmu, Larry'ego Page'a. Wskaźnik funkcjonował jako jedno z głównych narzędzi pozycjonowania stron internetowych, aż do jego całkowitego wycofania jako oficjalnego narzędzia w 2016 r.

¹¹ H. Garcia-Molina, J.D. Ullman, J. Widom, *Systemy baz danych. Kompletny podręcznik*, przeł. T. Walczak, Gliwice 2011.

(w obu przypadkach jest to zależność niesymetryczna – zatem mówimy o grafie skierowanym). W teorii grafów jako definicję ścieżki przyjmuje się ciąg krawędzi wraz z kolejnymi wierzchołkami występującymi na ścieżce. Odległością z węzła A do węzła B nazywa się zatem długość ścieżki z A do B , jeśli taka istnieje – w przeciwnym przypadku określa się odległość jako nieskończoną¹². Definicja odległości oparta na długości ścieżki spełnia wszystkie warunki bycia metryką (jakie wymieniono w poprzedniej części rozdziału), w pełni uzasadnione jest zatem przeniesienie pojęć opartych na metryce, w tym pojęcia kuli o zadanym środku i promieniu, na przestrzeń metryczną grafową. Kulą o promieniu r i środku K będzie zbiór węzłów odległych od K o nie więcej niż r , więc nie więcej niż $r-1$ węzłów pośrednich będzie stało na ścieżce od środka kuli, do należącego do niej punktu A .

Mając do dyspozycji pojęcie kuli, możemy oprzeć na nim pojęcie centrum i peryferii. Jeśli przyjmiemy, że centrum stanowi właśnie kula, to będą do niego należeć wszystkie strony, do których można dotrzeć, zaczynając ze stanowiącego jej środek adresu w nie więcej niż r krokach. Pozostałe adresy są względem tej strony peryferiami.

Czy jednak o to dokładnie chodziło? Czy tak wyznaczone centrum jest w jakikolwiek sposób centrum Internetu? Raczej nie. Definicja kuli stanowi o centrum lokalnym, związanym z konkretnym punktem startowym – nijak ma się jednak do rozumienia centrum jako miejsca najważniejszego – nośnika zmian, aktywności, czy punktu odniesienia w ujęciu globalnym. Nie da się wykreować centrum, umieszczając na stronie ponadprzeciętną liczbę odnośników. A raczej dało się, w początkowej fazie masowego dostępu do Internetu. Wspomniany wyżej wskaźnik PageRank miał na celu weryfikację tak generowanych centrów poprzez analizę ilości i jakości linków prowadzących nie ze strony, ale do niej. I to jednak okazało się niewystarczające. Być może w ujęciu ekonomicznym, jako wskaźnik opłacalności kampanii reklamowych, wyznaczanie stron o najwyższych wskaźnikach globalnych odgrywało swoją rolę – w ujęciu społecznym okazało się jednak nie spełniać rosnących wymagań, a obecne algorytmy wyszukiwania znacznie bardziej opierają się na personalizacji wyniku. Walka o bycie „w centrum” nabiera zatem zupełnie nowego wymiaru.

GRA W ŻYCIE

Porzucając na chwilę kwestię wymiaru i odległości, skupmy się wyłącznie na pojęciu sąsiedztwa i jego wpływie na rozwój jednostki – samą jednostkę interpretując zaś na przykład jako załączek, centrum

12 J. Wojciechowski, K. Pieńkosz, *Grafy i sieci*, Warszawa 2013.

pracy i twórczości pojedynczego artysty, projektanta lub autora publikującego i budującego swoją aktywność w mediach społecznościowych.

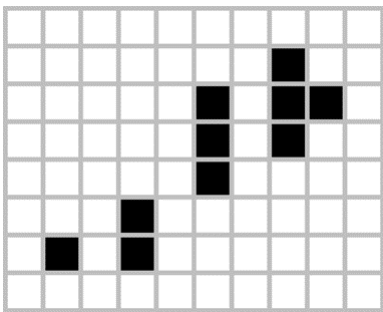
Cykl istnienia strony internetowej czy profilu w portalu społecznościowym jest oparty na ciągłym balansie między życiem a śmiercią. W niniejszym wątku przywołany zostanie aspekt przeludnienia i osamotnienia jako wskaźników zwiastujących fazę zmierzchu – bądź początek rozwoju badanego adresu. Dyskusja prowadzona w poprzednim rozdziale, związana z kwestią centrum i peryferii w Internecie, pozwoliła zdefiniować pojęcie sąsiedztwa jako zbioru wszystkich profili odległych o jeden krok od zadanego środka – czyli połączonych bezpośrednio z badanym profilem poprzez obserwowanie, nawiązanie znajomości czy dołączenie do grupy. Czy można zatem przyjąć, że w celu podniesienia wartości własnego miejsca w Internecie trzeba dążyć za wszelką cenę do poszerzania sąsiedztwa przez gromadzenie jak największej ilości kontaktów?

W odpowiedzi na to pytanie posłużymy się przykładem jednego z pierwszych symulatorów rozwoju populacji opartego wyłącznie na definicji sąsiedztwa i kilku prostych regułach. *Gra w życie* (*The game of life*) jest jednym z bardziej znanych przykładów automatu komórkowego, nie tylko ze względu na swój potencjał naukowy, ale również wkład w dziedzinę kultury i sztuki. Wymyślony w 1970 roku przez brytyjskiego matematyka Johna Conwaya, a spopularyzowany przez Martina Gardnera na łamach „Scientific American”¹³, posłużył zarówno do celów badawczych, dając możliwość obserwowania procesów rozwoju, zanikania bądź stabilizacji struktur, jak i rozrywkowych w postaci gier i łamigłówek logicznych.

Gra toczy się na planszy (skończonej lub nieskończonej), podzielonej na kwadratowe komórki. Każda komórka ma ośmiu sąsiadów – komórki tworzące sąsiedztwo przylegają do niej bokami lub narożnikami, tworząc tzw. sąsiedztwo Moore’a. Każda komórka może znajdować się w jednym z dwóch stanów: może być albo „żywa” (aktywna), albo „martwa” (nieaktywna). Przeżycie danej komórki w bieżącym cyklu definiowane jest w następujący sposób:

- martwa komórka, która ma dokładnie trzech żywych sąsiadów, staje się żywa w następnej jednostce czasu;
- żywa komórka, która ma dwóch albo trzech żywych sąsiadów, pozostaje nadal żywa;
- przy każdej innej liczbie sąsiadów żywa komórka umiera – z „samotności” przy mniej niż dwóch żywych sąsiadach bądź z „przeludnienia”, gdy sąsiadów jest czterech lub więcej.

13 M. Gardner, *Mathematical Games*, „Scientific American” 223, 1970, s. 9.



Rysunek 4: Przykładowy stan automatu komórkowego w *Grze w życie* Conwaya

Jak reguły gry Conwaya mają się do cyklu życia w Internecie? Niezależnie od tego, czy profil bądź strona internetowa zakładane są spontanicznie, czy też ich powstanie poprzedza cykl analiz rynkowych i przygotowań, kluczową kwestią jest zebranie wokół tworzonego miejsca określonej społeczności. Skupimy się w tym miejscu na bardzo konkretnym wątku będącym próbą opisu ewolucji rozmiaru i charakteru tejże społeczności. Przyjmijmy, podobnie jak u Conwaya, że jedna komórka to jeden osobnik – w naszym przypadku profil internetowy. Załóżmy ponadto, że do jego sąsiedztwa zaliczany jest każdy inny profil, z którym ten jest w aktywnym kontakcie, co może w tym przypadku oznaczać wzajemne komentowanie treści, nawiązywanie dialogu czy oznaczanie się w postach. Musimy tu oczywiście odstąpić od geometrii płaskiej uwzględnionej w oryginalnej *Grze w życie* z tej przyczyny, że na płaszczyźnie z ośmiosąsiedztwem Moore'a nie dałoby się przypisać komórkom takiej liczby kontaktów, jaka dotyczy profili internetowych – z matematycznego punktu widzenia nie jest to jednak problemem. Komórce możemy przypisać dwa stany. Analogią do komórki martwej (nieaktywnej) Conwaya byłby profil użytkownika uśpiony, bierny, o ograniczonej aktywności w sieci, bądź nastawiony wyłącznie na odbiór wiadomości, nie zaś na jej przekaz. Odpowiednikiem komórki żywej byłby natomiast profil posiadający dużą ilość aktywnych kontaktów, z którymi regularnie wymienia się treścią, jest nastawiony na rozwój i poszerzanie zakresu działania, co może również uwzględniać kontrakty reklamowe i działania influencerskie.

Z pozorów wydawać by się mogło, że zdobywanie kolejnych kontaktów za każdym razem jest bezwzględnie pożądane i gwarantuje sukces profilu. Jednak przyłożenie do powyższego opisu zasad działania automatu komórkowego¹⁴ prowadzi do zupełnie przeciwnych

14 Automat komórkowy jest grą jednego gracza, w którym zasady działania określone są jednorazowo na zasadzie eksperymentu lub obserwacji zjawiska w naturze. Rozwój populacji na podstawie zadanych warunków

wniosków. W każdym przypadku istnieje określona wartość krytyczna liczby kontaktów, poza którą dodanie kolejnego nowego pociąga za sobą utratę dotychczasowych, co więcej, proces ten może przebiegać lawinowo, prowadząc do utraty wartości (czy śmierci?) całego profilu. Zjawisko utraty kontaktów poprzez przekroczenie granicznej liczby kontaktów zostało zbadane na podstawie portali Instagram¹⁵ i Twitter¹⁶ i jest ściśle związane z zachowaniem użytkowników ujętym w schemat *follow/unfollow*, polegającym na intensywnym rosyłaniu zaproszeń do śledzenia własnego profilu przy jednoczesnym dodaniu do obserwowanych profili zapraszanych. W razie nieuzyskania zainteresowania ze strony zapraszanych gości zarządzający profilem usuwa również swoje obserwowania dla danego profilu. Proces ten, zwłaszcza przeprowadzany na szeroką skalę i wspomagany przez działanie botów, nie wnosi ostatecznie wartości dodanej, ponieważ jest działaniem sztucznym, kontakt z zapraszonymi osobami jest nierzadko jednorazowy i – z braku dalszej interakcji – ostatecznie ucinany przez któregoś z użytkowników. Co więcej, jako wprowadzający chaos w rankingach popularności profili jest przez wiele portali zakazany, o czym informują zapisy regulaminów¹⁷.

KLĄTWA WIELOWYMIAROWOŚCI

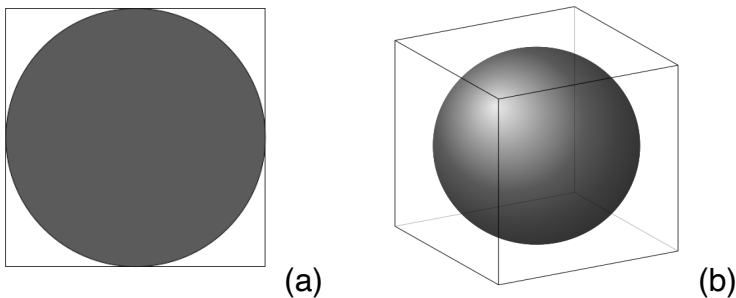
Wracając do poruszanych we wcześniejszych rozdziałach kwestii wymiaru i odległości, przyjrzyjmy się teraz „gęstości” kontaktów w mediach społecznościowych. Postawmy pytanie: czy dodanie nowego kontaktu do grupy znajomych poszerzy, czy też, paradoksalnie, może zawęzić możliwość skutecznej komunikacji w gronie istotnych dla nas użytkowników?

Rozumując od strony geometrii, jeśli rozmieścimy pewną ilość punktów w jednostce przestrzennej, na przykład pięć punktów na jeden centymetr kwadratowy, a następnie pozwolimy danym punktom „roz-

jest jednak często trudny do przewidzenia i jego obserwacja może prowadzić do nowej wiedzy dotyczącej modelowanego zjawiska. Automat komórkowy w celu badania sieci społecznościowych stosował m.in. Li (i inni) w *Using cellular automata to model evolutionary dynamics of social network* (2013) oraz Hunt (i inni) w *Using cellular automata to model social networking behavior* (2011).

- 15 P. Bellavista, L. Foschini, *Analysis of growth strategies in social media: the Instagram use case*, 24th Int. Work. CAMAD, Sept. 2019.
- 16 H. Kwak, H. Chun, S. Moon, *Fragile online relationship: a first look at unfollow dynamics in twitter*, Proc. SIGCHI Conf, 2011.
- 17 „Nie zaśmiecaj Instagramu spamem poprzez sztuczne gromadzenie polubień, osób obserwujących lub udostępnień, powtarzanie tych samych komentarzy lub treści, czy też kontaktowanie się z innymi w celach komercyjnych bez ich zgody”, <https://help.instagram.com/477434105621119>.

biec się” w przestrzeni o jeden wymiar większej – w tym przypadku będzie to sześcian o boku jednego centymetra – gęstość rozmieszczenia punktów raptownie spadnie. Można to sobie wyobrazić, dzieląc pierwotną przestrzeń, kwadrat o boku jednego centymetra, na mniejsze kwadraty o boku jednego milimetra, otrzymując $10 \times 10 = 100$ takich kwadratów. Jeśli rozmieścimy punkty tak, aby w jednej kratce znajdował się najwyżej jeden punkt, prawdopodobieństwo wylosowania kwadratu zawierającego punkt wyniesie pięć na sto, czyli 5%. Jeżeli rozszerzymy rozumowanie z kwadratu na sześcian, w wyniku podziału otrzymamy $10 \times 10 \times 10 = 1000$ mniejszych sześcianów i jeśli utrzymamy zasadę pozwalającą w jednej kostce znaleźć się tylko jednemu punktowi, szansa na wylosowanie kostki z punktem będzie wynosiła pięć na tysiąc, czyli ledwie 0,5%. Co więcej, kula o zadanym promieniu zajmuje wraz ze wzrostem wymiaru coraz mniejszą część kostki o stałej długości krawędzi, przez co prawdopodobieństwo, że dla zadanego punktu w otaczającym go sąsiedztwie znajdzie się inny z wyróżnionych punktów, również maleje. Stąd znajdujące się we wstępie do artykułu nawiązanie do słów „In high dimensional spaces, no one can hear your scream” – jeśli twój głos rozchodzi się tylko na zadaną odległość, jest prawdopodobne, że w hiperprzestrzeni nie znajdzie się nikt, kto byłby na tyle blisko, żeby go usłyszeć...



Rysunek 5: Kula w dwóch wymiarach wypełnia sobą większą część kwadratu, w który jest wpisana, niż kula w trzech wymiarach wypełnia sześcian.

Jak ma się w takim razie geometryczne rozszerzanie wymiaru do nawiązywania kolejnych kontaktów w portalach społecznościowych? Każda aktywność profilu, w tym dodanie kontaktu do grupy znajomych, polubienie, obserwowanie, dołączenie do grupy, powoduje, że algorytm dystrybuowania treści uczy się naszych preferencji i zwielfokrotnia ilość proponowanych postów, dodając coraz większą ilość tych niepochozących z naszych bezpośrednich kontaktów.

Posłużmy się konkretnie przykładem Facebooka i pytaniem: Jak Facebook dystrybuuje treści? Według oficjalnych danych¹⁸ Facebook wyświetla wiadomości na stronie głównej użytkownika, przeprowadzając analizę w czterech głównych krokach, w tym wyborze treści udostępnianych przez kontakty

¹⁸ <https://www.facebook.com/business/help/718033381901819?id=208060977200861>.

użytkownika, zbierania sygnałów i prognoz, z jakim prawdopodobieństwem użytkownik zareaguje na post, oraz obliczania wskaźnika trafności – jak bardzo odbiorcy będą zainteresowani danym postem.

Czy można zatem przewidzieć, kto i kiedy zobaczy treść wiadomości, którą właśnie edytujemy i wysyłamy w świat? Chcielibyśmy wierzyć, że wiadomość zostanie odczytana chociaż przez właścicieli profili, które mamy w swojej zakładce znajomych. Co jednak, jeśli dla każdego ze znajomych jesteśmy jedynie jednym z kilkuset lub nawet kilku tysięcy kontaktów, z których każdy wysyła co najmniej kilka wiadomości w tygodniu? Prawdopodobieństwo, że to akurat nasz post znajdzie się na tyle wysoko, żeby nasi znajomi ujrzeli go w na swojej stronie głównej, spada z każdym dodanym przez nich kontaktem do znajomych, podobnie, jak malała szansa na znalezienie punktu w zasięgu kuli o zadanym promieniu przy każdym zwiększeniu wymiaru, w jakim się znajduje. O ile nasz profil nie ma nad innymi przewagi w postaci trafności publikowanych treści, bliskości relacji wyrażanej częstą interakcją czy też umiejętnej konstrukcji samej wiadomości – nikt może nas nie usłyszeć. Mimo wypełnionej po brzegi zakładki „Znajomi”.

Bibliografia

- Abbott E., *Flatlandia, czyli Kraina Płaszczyków*, przeł. J. Dziedzina i in., Gdańsk 1997. Oryginał: *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, London 1884.
- Bellavista P., Foschini L., *Analysis of growth strategies in social media: the Instagram use case*, 24th Int. Work. CAMAD, Sept. 2019, doi: 10.1109/CAMAD.2019.8858439.
- Bellman R.E., *Adaptive Control Processes*, Princeton 1961.
- Engelking R., *Topologia ogólna*, Warszawa 2012.
- Euklides, *Elementy, Księga I, Definicje*, przeł. P. Błaszczyk, K. Mrówka, Kraków 2013.
- Garcia-Molina H., Ullman J.D., Widom J., *Systemy baz danych. Kompletny podręcznik*, przeł. T. Walczak, Gliwice 2011.
- Gardner M., *Mathematical Games*, „Scientific American” 223, 1970, s. 9.
- Kwak H., Chun H., Moon S., *Fragile online relationship: a first look at unfollow dynamics in twitter*, Proc. SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems, May 2011, s. 1091–1100, <https://doi.org/10.1145/1978942.1979104>.
- von Neumann J., *The Theory of Self-reproducing Automata*, Urbana, IL. 1966.
- Scott L., *The Four-Dimensional Human: Ways of Being in the Digital World*, London 2015.
- Wojciechowski J., Piękosz K., *Grafy i sieci*, Warszawa 2013.

Abstrakt:

W pracy przedstawiono wybrane zagadnienia matematyki i algorytmiki jako ilustrację do zrozumienia zmian społecznych zachodzących w związku z pojawieniem się medium komunikacji i wyrażania treści, jakim jest internet. Główne wątki pracy dotyczą formalnej definicji wymiaru, odległości i sąsiedztwa, jednakże ich rozwinięcie odnosi się do tematów takich jak tajemnica poznania, rozmywanie się w przestrzeni, strategię przetrwania, samotność i związana z tym klątwa – więcej kontaktów może paradoksalnie oznaczać większą ciszę w odpowiedzi na wołanie w sieci. W tekście nawiązano do literatury, od fantastycznonaukowego tekstu E. Abbotta z 1884 roku po dotyczącą współczesnej problematyki społecznej publikację L. Scotta, strategii *Game of live* – automatu komórkowego symulującego przeżycie jednostki w zależności od liczby sąsiadów, a także praktycznych zagadnień, jak pozycjonowanie stron w internecie i publikowanie newsów w portalach społecznościowych.

Słowa kluczowe:

odległość, wymiar, przekraczanie granic, projektowanie sieci kontaktów

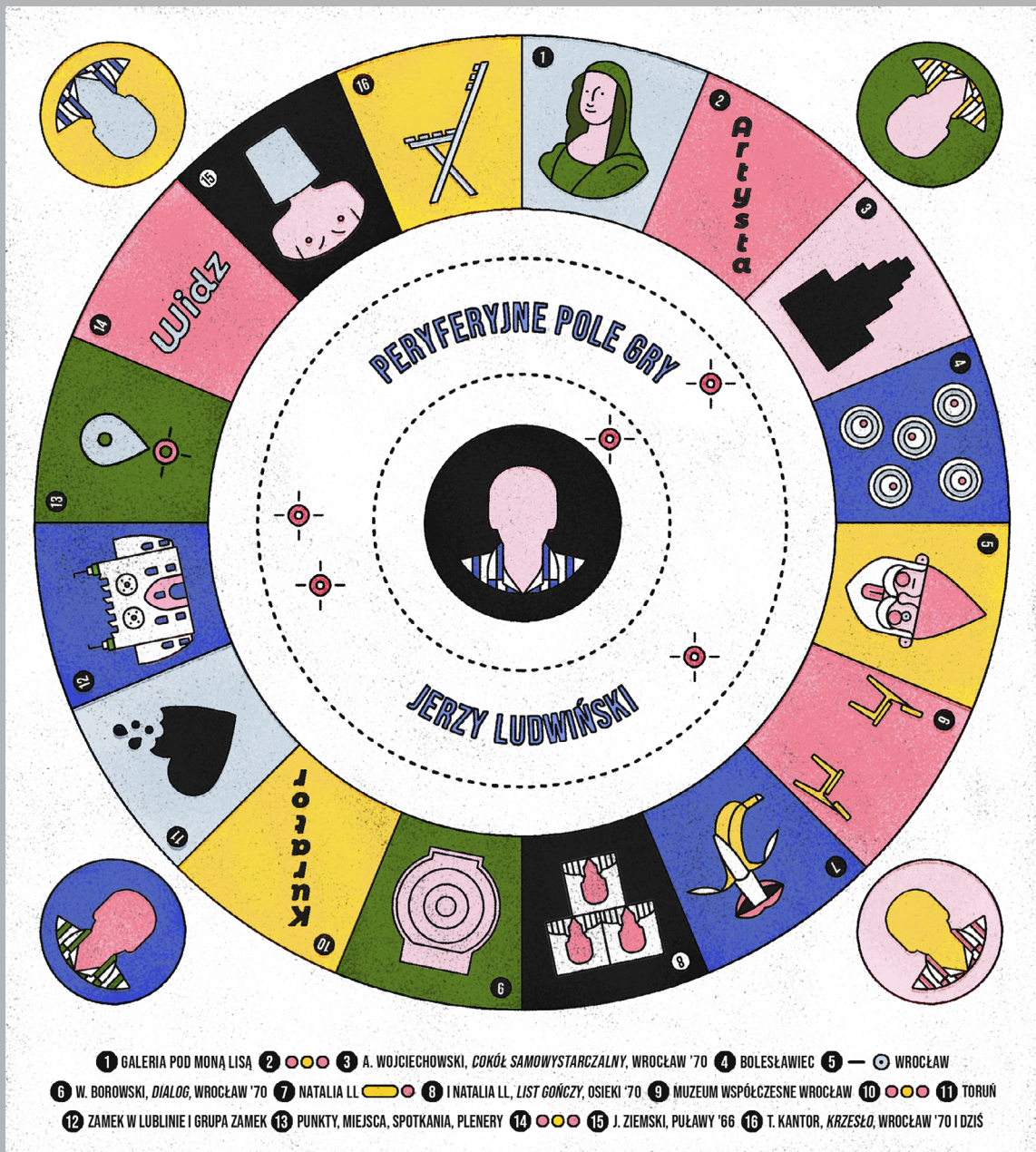
Joanna Nikodem

Matematyczka i informatyczka, adiunkt w Katedrze Informatyki i Automatyki Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Autorka badań i publikacji na pograniczu humanistyki cyfrowej, informatyki, matematyki i sztuki, specjalistka w dziedzinie analizy obrazu, dydaktyk. Aktualnie zaangażowana w zgłębianie i popularyzację nauk ścisłych i współczesnej humanistyki poprzez udział w wykładach, prezentacjach oraz zajęcia dydaktyczne z młodzieżą.

ORCID: 0000-0002-3920-7768

CZEŚĆ III

**POLSKA
PRZYPADKI**



Piotr Lisowski
**PERYFERYJNE POLE GRY. TAM,
 GDZIE WSZYSTKO SIĘ KOŃCZY
 ALBO ZACZYNA**

Wiosną 1975 roku Jerzy Ludwiński opuścił na stałe Dolny Śląsk i Wrocław, przenosząc się do Torunia. Wówczas we Wrocławiu nikt już nie myśli o powstaniu Muzeum Sztuki Aktualnej, Galeria pod Moną Lisą od czterech lat nie funkcjonuje, milkną echa Sympozjum Plastycznego Wrocław '70, a ostatnia szansa na zmianę – Ośrodek Dokumentacji Sztuki – zostaje rozwiązany z powodu likwidacji stanowisk pracy niespełna po roku od powołania go przez Wydział Kultury. Sam Ludwiński w tamtym czasie pomieszkuje w oddalonym o ponad 50 kilometrów Lubiążu. Wspólnie z malarką Małgorzatą Iwanowską pomagają jako terapeuci w znajdującym się tam Oddziale Leczenia Toksykomanów przy Wojewódzkim Szpitalu dla Nerwowo i Psychicznie Chorych kierowanym przez doktora Zbigniewa Thillego. Potem już razem przeprowadzają się do Torunia.

WYMYKAJĄCE SIĘ POLE GRY

Moment wyjazdu Iwanowska wspominała tak: „Nie chciał opuszczać tych stron. Sytuacja przypominała [...] pożegnania Jurka z Lublinem, po sympozjum w Puławach: nie dało się dłużej zostać, ani przez jeden dzień. Bez szans na dalszą pracę, bez mieszkania, bez jakiegokolwiek punktu zahaczenia. Staliśmy więc na skraju szosy. Był majowy świt. [...] Zatrzymaliśmy jakiegoś żuka i ruszyliśmy, zostawiając po prawej stronie, za lasem i Odrą, monumentalne opactwo cystersów w Lubiążu. [...] Jurek patrzył w dal, siedząc tyłem do kierunku jazdy, [...] na smaragdowy Dolny Śląsk, znikający w szarej mgle [...]”¹. Przyrównanie wyjazdu z Wrocławia do sytuacji z 1966 roku i jego pożegnania z Lublinem zaraz po zakończeniu Sympozjum Artystów i Naukowców *Sztuka w zmieniającym się świecie* w Puławach wydaje się znamienne. Zarówno ze względu na wyczerpanie się możliwości zawodowych i opór urzędniczy, jak i bezkompromisowość samego Ludwińskiego w podejściu do sztuki i wyborów artystycznych.

Działania krytyka znajdowały się często w kontrze do ówczesnych oficjalnych standardów polskiej kultury artystycznej. Nakierowane były na model działania będący w ruchu, nastawiony na żywą debatę, aktywne uczestnictwo i nieustanną zmianę. Ludwiński, zainteresowany artystami, którzy wnoszą nowe, oryginalne wartości, jednocześnie fascynował się rozpadem hierarchii, kanonów wszelkich struktur w sztuce. Był uczestnikiem życia artystycznego i w dużej mierze jego kreatorem w latach 60. i 70. Angażował się szczególnie w budowę eksperymentalnych modeli instytucjonalnych, ale także w ruch sympozjalno-plenerowy, w którym widział ideę ruchomego centrum artystycznego, będącego miejscem manifestacji artystycznej, jak również konfrontacji i sporu pomiędzy artystami oraz teoretykami. To w tych przestrzeniach aktywności, opartych na efemeryczności, dążących do decentralizacji pola

1 M. Iwanowska-Ludwińska, *Jurek. Szkice do portretu*, Toruń 2004, s. 34.

sztuki i konfrontacji artystycznej, Ludwiński wybrzmiał najpełniej ze swoimi teoriami, pasjami, upodobaniami czy wyborami artystycznymi.

W ciekawy sposób ten portret ilustruje praca Natalii LL, dedykowana Ludwińskiemu, o znamienym tytule *List gończy*. Instalacja, zrealizowana w sierpniu 1970 roku w czasie VIII Spotkania Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach, składała się z dziewięciu sześciennych kostek, z których każda została oklejona zdjęciami. Trzy z nich ukazywały krytyka (sfotografowanego w sposób, w jaki fotografuje się przestępców – widok z dwóch profili i *en face*, dodatkowo będącego w koszuli w paski przypominającej strój więzienny), kolejne natomiast przedstawiały las w Osiekach, kubańskie cygaro oraz potwierdzenie wpłaty składki na Polski Związek Wędkarski, wystawione na nazwisko Andrzeja Lachowicza. Układając kostki, można było uzyskać 720 wariantów.

Ten specyficzny rodzaj *hommage* dla jednej z najważniejszych postaci ówczesnego świata sztuki w Polsce artystka komentowała wówczas następująco: „Wkład Ludwińskiego w rozwój nowej sztuki jest nie do przecenienia. Działalność jego nie zyskała jednak pełnej akceptacji, a często była wręcz zwalczana przez zwolenników siemieżności i zacofania sztuki. *List gończy* jest rodzajem mobilnego modelu konstrukcji i rozpadu dzieła sztuki”². Praca Natalii LL, jak zauważyła Anna Markowska, to gest wsparcia dla wybitnego krytyka i przede wszystkim manifest nowej sztuki oraz wypowiedzenie wojny establishmentowi artystycznemu. „*List gończy* – pisała historyczka sztuki – to deklaracja egzystencjalna – progresywna artystka i krytyk czują się i są traktowani w PRL jak oskarżeni. Dlatego też kostki rozdali wybranym uczestnikom pleneru w Osiekach, przekraczając tym samym granicę między sztuką a życiem i czyniąc je darem dyslokującym się z przestrzeni publicznej pleneru artystycznego do sfery prywatnej obdarowanych. Wobec niemożliwości dłuższego istnienia w sferze publicznej artystka deklaruje zatem gotowość stworzenia oddolnego systemu wymiany sztuki. [...] *List gończy* przyjmuje jednocześnie formę, która jest jawnym oporem wobec sztuki dominującej”³.

Trudno też nie dostrzec w obiekcie Natalii LL odzwierciedlenia głównych tez zawartych w osieckim wystąpieniu Ludwińskiego zatytułowanym *Epoka postartystyczna*⁴. Zakreślony przez niego proces ukazywał

2 Natalia LL, *List gończy*, maszynopis, 1970. Cyt. za: Natalia LL. *Opera omnia*, red. A. Sobota, Wrocław 2009, s. 44.

3 A. Markowska, *Amour fou w nieprzyjaznych dekoracjach*, w: Natalia LL. *Secretum et tremor*, red. E. Toniał, Warszawa 2015, s. 25.

4 Wystąpienie miało miejsce 14.08.1970 r. Zredagowany tekst w formie maszynopisu ukazał się pod tytułem *Sztuka w epoce postartystycznej* w ramach wystawy *Sztuka Pojęciowa* zrealizowanej w Galerii pod Moną Lisą we Wrocławiu (grudzień 1970), a następnie przedrukowany w miesięczniku „Odra” (nr 4, 1971 r.).

ewolucję sztuki, która poprzez dążenie do rozbicia pojęcia dzieła sztuki oraz jego dematerializację przestała być widoczna, ostatecznie wtapiając się i rozmywając w rzeczywistości. Ludwiński mówił o zacieraniu różnorodnych granic, w tym granic pomiędzy sztuką i rzeczywistością, ale też sztuką i teorią. Jednocześnie wskazywał na dalsze rozproszenie sztuki doprowadzające do przewartościowania zjawisk artystycznych oraz sformułowania nowej, stale kształtującej się definicji sztuki znoszącej wszelkie podziały.

Spotkanie w Osiekach to moment kulminacyjny dla „wrocławskiego okresu” Ludwińskiego. Plener w zasadzie można potraktować jako kontynuację ideowych wątków Sympozjum Plastycznego Wrocław ’70⁵. Świadczy o tym zarówno skład uczestników, pokrywający się w dużej mierze z listą artystów zaproszonych wcześniej do Wrocławia⁶, jak również tematyka poruszana w dyskusjach, charakter prac, jakie powstały na plenerze, oraz specyfika całego wydarzenia. W opinii Luizy Nader plener w Osiekach kontynuował i radykalizował działania, które odbywały się we Wrocławiu, a samo spotkanie zamieniło się w dyskusję na temat potrzeby nowej definicji sztuki⁷. Warto zwrócić uwagę, że w momencie spotkania w Osiekach we Wrocławiu wciąż trwały żywe dyskusje i prace organizacyjne zakładające sfinalizowanie realizacji wybranych projektów sympozjalnych. Jedną z kluczowych spraw pozostawało powołanie Centrum Badań Artystycznych jako jednego z efektów Sympozjum.

Centrum było naturalnym rozwinięciem koncepcji Ludwińskiego zawartych w opracowanej w 1966 roku idei Muzeum Sztuki Aktualnej. Wychodząc od wcześniejszego modelu muzeum, także w tej propozycji krytyk kluczowym uczynił pojęcie „pola gry”. Magdalena Ziółkowska, analizując te dwa programy, pisała: „W zamierzeniu Ludwińskiego [...] CBA byłoby manifestacją «muzeum gry», nowym wcieleniem niezrealizowanego wcześniej MSA. Krytyk przekształcił MSA w muzeum bez stabilnej lokalizacji, działające jako łącznik między polami zmieniającej się sztuki i statycznych instytucji. Muzeum miało stać się «ruchomym centrum». CBA nie byłoby przy tym ani mediatorem, ani spoiwem wymienionych obszarów. [...] Tym samym CBA odrzucało wszelkie pośrednictwo w doświadczaniu, wtórność ustanowionych hierarchii i sformalizowanych relacji. Proponowało bezpośrednią konfrontację różnorodnych postaw i współ-

5 Z. Makarewicz, *Ostatni zjazd awangardy*, w: *Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 40. Por. L. Nader, *W stronę krytyki wizualności. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach*, w: *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, red. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008, s. 66.

6 Zadanie skonstruowania listy uczestników powierzono dwójce historyków i krytyków sztuki Jerzemu Ludwińskiemu i Bożenie Kowalskiej.

7 L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, s. 393.

uczestnictwo artystów, krytyków, odbiorców”⁸. Centrum miało łączyć zarówno funkcje badawcze, jak i stymulujące działania artystyczne, miało pozostawiać instytucją w procesie, odtwarzającą ciągłą zmienność sztuki aktualnej. W opinii Ludwińskiego CBA miało być instytucją zainteresowaną działaniami plastycznymi i teoretycznymi, dzięki którym zawartość pojęcia sztuki ulega wzbogaceniu, a jej dotychczasowe granice stają się coraz bardziej nieaktualne. „Chodzi – pisał krytyk – o wytworzenie pola gry, nieograniczonego do jednego miejsca lub jakiegokolwiek jednej tendencji artystycznej. Takie pole gry, w którym Centrum spełniałoby rolę czynnika wiążącego, mogłoby doprowadzić do przyspieszenia rozwoju sztuki. W ten sposób działalność Centrum skierowana byłaby nie na przeszłość, lecz w przyszłość sztuki, nie na gromadzenie dzieł sztuki, lecz na ich powstawanie, nie na przedmioty materialne, lecz na ruch artystyczny”⁹.

Pierwszym etapem realizacji CBA miał być Ośrodek Dokumentacji Sztuki powołany 1 maja 1972 roku przy Wydziale Kultury Prezydium Rady Narodowej miasta Wrocławia. Zatrudnieni do jego prowadzenia zostali jako instruktorzy do spraw dokumentacji sztuk plastycznych Jerzy Ludwiński i Zbigniew Makarewicz. Zarysowała się perspektywa, że tym razem się uda. Dążność do stworzenia tego typu placówki była wyrazem rzeczywistej potrzeby ogólnopolskiego środowiska, które zmanifestowało poparcie dla pomysłu Ludwińskiego w czasie Sympozjum.

W Ośrodku rozpoczęto opracowywanie dokumentacji Sympozjum Plastycznego Wrocław ’70, zaangażowano się też w rozmowy z Instytutem Sztuki PAN i Międzynarodowym Stowarzyszeniem Krytyków Sztuki AICA, dotyczące programu Kongresu AICA, który miał odbyć się w Warszawie w 1975 roku. Przede wszystkim jednak zaczęto budować sieć kontaktów, tworząc podstawy organizacyjne i finansowe do rozpoczęcia działań na rzecz popularyzacji sztuki aktualnej w kraju i za granicą¹⁰. Do Ośrodka Dokumentacji Sztuki trafił również Richard Demarco, odbywający wówczas kuratorską podróż w celu poznania polskiej sztuki, czego efektem stała się późniejsza wystawa w prowadzonej przez niego galerii w Edynburgu¹¹.

8 M. Ziółkowska, *Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70 i koncepcja Muzeum Sztuki Aktualnej*, w: *Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70*, red. P. Lisowski, Wrocław 2020, s. 361.

9 J. Ludwiński, *Centrum Badań Artystycznych*, w: *Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70*, dz. cyt., s. 154.

10 Z. Makarewicz, tamże. Por. К.К., *Ośrodek Dokumentacji Sztuki*, „Odra” 1973, nr 6, s. 110–111.

11 Wystawa *Atelier ’72* miała miejsce w Richard Demarco Gallery w ramach Międzynarodowego Festiwalu w Edynburgu (20.08–09.09.1972). Była pierwszą tej rangi prezentacją polskiej sztuki współczesnej za granicą, a jej współorganizatorem było łódzkie Muzeum Sztuki. Środowisko wrocławskie

Po roku działania Ośrodek Dokumentacji Sztuki, wspólne – jak zauważył Janusz Bogucki – efemeryczne dzieło krajowej awangardy plastyków i wrocławskiej administracji kulturalnej¹², został zamknięty. Korzystając ze zmian administracyjnych i połączenia wydziałów kultury miejskiego oraz wojewódzkiego, zlikwidowano stanowiska pracy Ludwińskiego i Makarewicza. Podjęte działania zostały przerwane, wiele materiałów oraz dokumentów uległo rozproszeniu i w konsekwencji przepadło.

Podjęte przez Ludwińskiego próby przewartościowania systemu instytucjonalnego, począwszy od programu Muzeum Sztuki Aktualnej, poprzez aktywność Galerii pod Moną Lisą, aż po Centrum Badań Artystycznych, wykazują pewien ciąg myślowy. Poglądy krytyka ewoluowały w stronę postrzegania działania artystycznego jako czegoś, co nie potrzebuje tak naprawdę instytucji ani miejsca, ale jest rodzajem pola gry.

Ludwiński już w przy MSA formułował założenia „muzeum gry” będącego instytucją w ruchu. Ten postulat starał się wdrażać w Galerii pod Moną Lisą, gdzie wypracował schemat działania oparty na zasadzie zakładającej stworzenie wielopłaszczyznowej sytuacji, w której zaistniałby bezpośredni kontakt pomiędzy artystą, kuratorem/teoretykiem oraz widzem. Koncepcja otwartego pola gry, będąca konsekwencją takiego stanowiska, wyprowadziła sztukę z galerii, ułatwiając jej podejmowanie zadań o niespotykanym dotychczas rozmachu.

Urzeczywistnieniem tej koncepcji było Sympozjum Plastikarne Wrocław '70, które obejmowało już całą przestrzeń miasta, a nawet wykraczało poza nią. W przypadku Sympozjum istotny był również aspekt społeczny. Niezwykłość tej imprezy wynikała z tego, że uczestnicy mieli odnosić się do kontekstu architektonicznego i urbanistycznego Wrocławia. W tamtym czasie artyści mieli ograniczony dostęp do przestrzeni publicznej, dlatego wielu twórców podchodziło do tego założenia dość sceptycznie. W tej sytuacji ważniejsze było przedstawienie idei i skonfrontowanie różnych koncepcji dotyczących przestrzeni publicznej niż oczekiwanie na ich praktyczną realizację. Ważniejsze było powołanie pola gry, na którym będą mogły się ścierać rozmaite poglądy i postawy. W sposób przewrotny zawierał się w tym także aspekt krytyczny, który Ludwiński określił jako „nielojalność wobec rzeczywistości”. W ten sposób artyści protestowali przeciw istniejącemu aktualnie *status quo*, przeciw sytuacji

było prezentowane przez Jana Chwałczyka, Wandę Gołkowską, Stanisława Drózdza, Barbarę Kozłowską, Zbigniewa Makarewicza, Zdzisława Jurkiewicza, Grzegorza Koterskiego, Natalię LL, Andrzeja Lachowicza, Marię Michałowską, Leszka Mickosia, Wiesława Paczkowskiego, Jerzego Rosołowicza oraz Jerzego Ludwińskiego.

12 J. Bogucki, *Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław '70”*, w: *Sympozjum Plastikarne Wrocław '70*, dz. cyt., s. 24.

zastanej przez nich we wszystkich niemalże dziedzinach życia. Z perspektywy czasu dodawał, że był to także sprzeciw wobec rzeczywistość politycznej, wyjaśniając: „[...] celem wszelkiej władzy, a szczególnie władzy totalitarnej, jest doprowadzenie do tego, żeby całe społeczeństwo mówiło jednym głosem; artyści zaś chcieli wówczas mówić wieloma głosami, które dalece różnią się między sobą. Nie chodziło zatem o okrzyki antypaństwowe, o reagowanie na tej samej płaszczyźnie. Nie było to dobrze widziane; najlepszym dowodem na to jest to, jak zostały potraktowane przez władzę rezultaty sympozjów w Puławach i we Wrocławiu. W obydwu wypadkach starano się natychmiast zatuszować sprawę, jakby jej w ogóle nie było, zniszczyć dokumentację albo nie pozwolić niczego ujawnić. Toteż jeśli chciało się cokolwiek zrobić, należało działać szybko i przez zaskoczenie”¹³.

CBA było logiczną konsekwencją tego ciągu wydarzeń, a jednocześnie początkiem nowej fazy ruchu artystycznego, do której Wrocław w opinii krytyka był ze wszystkich polskich ośrodków najlepiej przygotowany. Ludwiński podkreślał tutaj niespotykaną gdzie indziej dynamikę zjawisk nowych i eksperymentalnych, a także największą częstotliwość faktów artystycznych o charakterze niekonwencjonalnym. „W tym kręgu – pisał – po raz pierwszy w Polsce obserwowaliśmy pojawienie się nowych tendencji w sztuce, które powstały tutaj w sposób samodzielny, niezależnie od analogicznych tendencji w sztuce światowej”¹⁴. CBA miała być instytucją w ruchu, podążającą za tą dynamiką oraz wpisującą się w ideę ruchomego centrum artystycznego związaną z ruchem plenerowo-sympozjalnym, który pozostawał kluczowy dla formułowania się zbiorowych doświadczeń polskiej neoawangardy przełomu lat 60. i 70. W opracowanym planie realizacji Centrum na rok 1971, wśród zadań do koordynacji zostały wymienione akcje plenerowe w Zgorzelcu, Bolesławcu, Osiekach, Elblągu i Łagowie¹⁵. W przypadku dwóch pierwszych plenerów Ludwiński był bezpośrednio zaangażowany i wpływał na ich charakter.

Plener *Ziemia Zgorzelecka* był ostatnim wydarzeniem zainicjowanym przez Galerię pod Mona Lisą. Odbył się on w lipcu 1971 roku w miejscowości Opolno-Zdrój w odległości kilku kilometrów od kopalń odkrywkowych węgla brunatnego Turów. Wybór miejsca był nieprzypadkowy. Kopalnia była przykładem przestrzeni, gdzie styka się natura

13 *Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty. Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem*, w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000, s. 64.

14 J. Ludwiński, *Aneks do programu Centrum Badań Artystycznych*, w: tegoż, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, wybór i opracowanie J. Kozłowski, Poznań-Wrocław 2009, s. 241.

15 *Plan realizacji Centrum Badań Artystycznych na rok 1971. Projekty*, w: tamże, s. 239.

w stanie zbliżonym do pierwotnego z nową naturą powstałą w wyniku przemysłowo-technicznej działalności człowieka. Jednocześnie dość trafnie ilustrowała problem wykorzystywania bogactw naturalnych i wiążące się z tym niszczenie pierwotnego charakteru krajobrazu. Spotkanie odbywające się pod hasłem „Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka” poświęcone było w całości problematyce ekologicznej. Miało w swych założeniach konfrontacje postaw artystycznych z naukowymi, której celem był namysł nad możliwością planowania zmian cywilizacyjnych tak, aby były one zgodne z naturalnymi procesami zmian biologicznych. Sama sztuka – jak pisali autorzy pleneru – „spełnia bardzo istotną funkcję w procesie zmieniania stereotypów myślenia”¹⁶. Oczywiście organizatorzy nie oczekiwali od uczestników realizacji trwałych obiektów, ale raczej szeroko pojętych propozycji artystycznych będących komentarzem do odczuwalnego przyspieszenia cywilizacyjnego, nadprodukcji wytworów człowieka (w tym odpadów) czy innych negatywnych czynników związanych z uprzemysłowieniem.

W przypadku Dolnośląskiego Pleneru Rzeźbiarskiego w Bolesławcu w 1971 roku podjęto próbę reformy odbywającej się od połowy lat 60. imprezy, przekształcając ją w spotkania plastyków, architektów i krytyków, złożone z dwóch sesji we Wrocławiu i Bolesławcu. Rok później, w ramach kolejnej edycji, Ludwiński wspólnie z Makarewiczem i Alojzym Grytem próbowali wdrożyć tam model galerii „Pole gry”. W październiku odbyła się w Bolesławieckim Ośrodku Kultury wystawa i sesja teoretyczna zatytułowana *Sztuka i przestrzeń* z udziałem m.in. Jana Berdyszaka, Andrzeja Dłużniewskiego, Włodzimierza Borowskiego i Antoniego Dzieduszyckiego. Ta krótkotrwała inicjatywa zakładała wprowadzenie nowatorskich koncepcji form przestrzennych, działań efemerycznych, a także – w konsekwencji – praktyk performatywnych. „Pole gry” obejmowało coś więcej niż określoną przestrzeń fizyczną; miało stanowić obszar wyobraźni, emocji i myśli ludzi we wspólnym dążeniu¹⁷. Działanie zostało entuzjastycznie przyjęte przez władze lokalne, ale władze wojewódzkie popierane przez część artystów ze środowiska ZPAP zablokowały inicjatywę¹⁸. Wkrótce, jak pamiętamy, został rozwiązany również Ośrodek Dokumentacji Sztuki.

16 J. Chwałczyk, A. Dzieduszycki, J. Ludwiński, *Założenia programowe pleneru – spotkania artystów, naukowców i teoretyków sztuki Ziemia Zgorzelecka 71*, w: *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, materiały poplenerowe, Opolno-Zdrój 1971, s. nlb.

17 Z. Makarewicz, *Pole gry*, „Wiadomości. Tygodnik społeczno-polityczny” 1972.11.16, nr 46/816.

18 Tenże, *Polska sztuka na zachodzie. O Jerzym Ludwińskim we Wrocławiu*, w: *Jerzy Ludwiński. Wypełniając puste pola*, red. P. Lisowski, K. Radomska, Toruń

POMIĘDZY PUNKTAMI, KTÓRE NIE ISTNIEJĄ

Ludwiński po przenosinach do Torunia próbował jeszcze rozwijać idee ruchomego miejsca sztuki, powołując do życia Galerię Punkt. Działała ona od 1977 do 1979 roku najpierw w Miejskim Klubie Młodzieżowym ZMS „Iskra”, a następnie w Studenckim Klubie Od Nowa mieszczącym się w Dworze Artusa na toruńskiej starówce. W ramach inicjacji galerii została zaprezentowana nieistniejąca już od pięciu lat Latająca Galeria, którą prowadził w 1972 roku w Toruniu Wiesław Smużny.

Wówczas w tekście towarzyszącym prezentacji krytyk opisywał trzy główne grupy galerii, jakie w tamtym czasie funkcjonowały w obiegu artystycznym, ukazując różnorodność i bogactwo współczesnego świata sztuki¹⁹. Pierwsza grupa to galerie kolekcjonerskie promujące zwykle jeden wybrany nurt zjawisk artystycznych. Do drugiej grupy zaliczył galerie gry, w których odbywa się nieustanna konfrontacja pomiędzy zjawiskami najbardziej aktualnymi. Wreszcie trzecią grupę stanowiły galerie pojęciowe, dla których najważniejszy jest przepływ informacji nawet kosztem wystawy czy innych zdarzeń. Na tym tle Galeria Punkt miała pozostać „białą tablicą, na którą rzutować można wszystko z tej nieograniczonej różnorodności”²⁰. W swoim założeniu miała być miejscem bez programu – punktem, w rozumieniu matematycznym, a więc pojęciem nieistniejącym realnie, od którego coś się zaczyna albo na którym coś się kończy.

Ludwiński zapraszał artystów z różnych dziedzin twórczych wciąż poszukując i akcentując obszary pograniczne jako te, gdzie dzieją się rzeczy najciekawsze. Na stykach – gdzie krzyżowały się metody, traciły sens konwenanse – powstawał nowe tendencje i gatunki sztuki. Niemniej sama Galeria Punkt pozostała tworem dość efemerycznym, z nielicznymi zrealizowanymi działaniami.

Jednym z takich wydarzeń była *Akcja Punkt 111*, odbywająca się pomiędzy 30 listopada a 3 grudnia 1978 roku²¹. W ramach wydarzenia miały miejsce performance Barbary Kozłowskiej i Zbigniewa Makarewicza, pokaz Jerzego Kaliny oraz spektakl według *Elegii* Rainera Marii Rilkego w wykonaniu Ewy Benesz. Całości towarzyszyła sesja teoretyczna *Sztuka na pograniczu gatunków* z referatami m.in. Janusza Boguckiego, Andrzeja Kostołowskiego czy literaturoznawcy Janusza Skuczyńskiego.

W zachowanym rękopisie o tytule *Akcja Punkt*, który można uznać za tekst programowy galerii, Ludwiński pisał: „Można wyobrazić sobie ruch do takiego punktu ze wszystkich możliwych kierunków, i ruch

2011, s. 65.

19 J. Ludwiński, *Galeria „Punkt”*, w: tegoż, *Sztuka w epoce...*, dz. cyt., s. 249.

20 Tamże.

21 *Akcja Punkt 111*, ulotka, Galeria Punkt, Toruń 1978.

od tego punktu we wszystkich możliwych kierunkach. Uświadomienie sobie takiego punktu w sztuce jest rzeczą szczególnie ważną. Wtedy następuje oczyszczenie pola i wszystko jakby zaczyna się od początku. Jeden wielki proces pulsujący. Proponujemy go zamiast wystawy rozumianej tradycyjnie. Akcja Punkt będzie się działa nie tylko w przestrzeni, ale także w czasie. Będzie ona miała również charakter badawczy, charakter swego rodzaju testu, rozpisanego wśród artystów i wszystkich ludzi zainteresowanych sztuką. W czasie akcji bowiem punkt taki będzie istniał zupełnie realnie. Zadaniem wszystkich obserwatorów będzie go odnaleźć”²².

Zaproponowana idea była pochodną koncepcji pola gry z silniejszym naciskiem na procesualność i efemeryczność. Wydaje się, że Ludwiński nie dążył już do zwartej struktury czy formatu galerii nieoficjalnej. Słowo „galeria” stało się synonimem słowa „akcja” i *de facto* nim zastąpione. „Akcja” z kolei, można powiedzieć, stała się czymś, co wyewoluowało z pojęcia „sytuacja”, które determinowało program Galerii pod Moną Lisą. Tam Ludwiński mówił o „sytuacji”, gdzie zaistniałby bezpośredni kontakt pomiędzy artystą, kuratorem oraz widzem. Wystawa była jedynie pretekstem dla niej. W przypadku *Akcji Punkt* jest podobnie, tylko stopień nieprzewidywalności jest jeszcze większy, a granice wyznaczają punkty, które nie istnieją.

PERYFERIE SZTUKI

„Jurek był idealistą – wspominał Wiesław Borowski – tak sugestywnym, że tworzył wokół siebie system sztuki [...] nie miał tradycyjnego podejścia do sztuki: że sztuka się rozwija, przekształca. Tam, gdzie był on, tam było centrum. [...] Pasjonowało go, że Paryż przestał być ośrodkiem sztuki na rzecz Nowego Jorku. Gdy przeprowadził się później do Wrocławia, to powstało tam pewne centrum”²³. Działalność Ludwińskiego w stolicy Dolnego Śląska była okresem heroicznym. To w tym czasie opracowuje najważniejsze koncepcje i programy. Tworzy się tam tygiel, który ukształtował silne neoawangardowe środowisko artystyczne, definiowane i współtworzone przez Jerzego Ludwińskiego, a którego spoiwem było pojawienie się sztuki konceptualnej. Choć on sam konceptualizm definiował bardzo szeroko, określając go jako „strefę wolną od konwencji”, która obejmuje wszystko, „cokolwiek można pomyśleć i przekazać”²⁴. Późniejsze poglądy Ludwińskiego w dużym stopniu kształtowały się wokół zagadnień wypracowanych we Wrocławiu.

22 J. Ludwiński, *Akcja Punkt*, w: tegoż, *Epoka błękitu*, red. J. Hanusek, Kraków 2009, s. 270.

23 Wiesław Borowski. *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka. Rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniałk*, Warszawa 2014, s. 167.

24 J. Ludwiński, *Strefa wolna od konwencji*, „Projekt” 1972, nr 1, s. 2.

Jego krytyka instytucji sztuki, wysiłek na rzecz decentralizacji pola sztuki, uparte tworzenie sytuacji dialogowych między krytykami, artystami a publicznością, wizjonerski namysł nad przemianami sztuki, a także nieco kontrkulturowy styl bycia czyniły z niego postać zdecydowanie wyłamującą się z konwencji i norm panujących wówczas w obszarze kultury. Można powiedzieć za Małgorzatą Iwanowską-Ludwińską, że był w jakiś sposób człowiekiem peryferii, przy czym te peryferie dzięki jego obecności stawały się centrum²⁵. Peryferie należałoby postrzegać na kilka sposobów.

W pierwszej kolejności można to czytać w sposób literalny, jako prowincję, margines w stosunku do centrum. Pierwszym takim miejscem na drodze Ludwińskiego był Lublin, oczywiście rozpatrywany w kontekście relacji panujących w ówczesnym życiu artystycznym w Polsce, gdzie dominowały przede wszystkim środowiska warszawskie i krakowskie. Ludwiński studiował historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w latach 1950–1955. Uczelnia w tamtych latach była miejscem przyciągającym rzeszę młodych ludzi z całego kraju, wyrzutków, bikiniarzy, osoby uciekające przed służbą wojskową, czy niemogące dostać się na studia gdzie indziej. Był azylem przyjmującym wszystkich studentów bez ograniczeń. Jednocześnie posiadał ciekawą kadrę złożoną w sporej części z wykładowców pochodzących z Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. W czasie studiów i tuż po nich czynnie angażował się w rozwój środowiska lubelskiego m.in., uczestnicząc w działaniach Grupy Zamek (1956–1960) czy redagując w latach 1959–1961 „Struktury”, dodatek do chełmsko-lubelskiego pisma kulturalnego „Kamena”, poświęcony sztukom plastycznym. Oba te działania niewątpliwie stanowiły ważne świadectwo lubelskiego życia artystycznego i jego otwarcia na przemiany sztuki polskiej drugiej połowy lat 50.

Gdy Ludwiński przeniósł się w 1966 roku do Wrocławia, tamtejsze środowisko artystyczne posiadało ugruntowaną pozycję, choć Jan Chwałczyk, który w czasie Sympozjum w Puławach zaproponował krytykowi przyjazd do Wrocławia, widział w przyjeździe krytyka szansę na krytyczny ferment, którego brakowało w lokalnym środowisku. Chwałczyk wspominał: „We Wrocławiu pracowałem w BWA. Zaraz jakoś przed wyjazdem do Puław rozmawiałem z Jerzym Nowakiem, dyrektorem Wydziału Kultury, który spytał mnie, czy nie znam kogoś, kto mógłby trochę zamieszać w tym mdłym wrocławskim środowisku plastycznym. On wtedy wprowadził Jerzego Grotowskiego. Więc w Puławach, [...] przyszedł do mnie Jurek i mówi, że rozmawiał z przyjacielem ze studiów, który wówczas

25 „Człowiek-nikt”. Z Małgorzatą Iwanowską-Ludwińską rozmawia Piotr Lisowski, „Archiwum Jerzego Ludwińskiego. Jednodniówka Muzeum Współczesnego Wrocław” 26.07.2013, s. 12.

był jakimś działaczem w Lublinie i ten powiedział mu, że on tutaj nie ma czego szukać, że go tutaj zjedzą, nie tylko koledzy artyści, związek, ale również sytuacja jest taka, że nic się prawdopodobnie nie ukaże, żaden katalog z tej wystawy. Tak siedzimy na kanapie i rozmawiamy więc pytam Jurka: a przyjechałbyś do Wrocławia? Tak, natychmiast odpowiedział. Po paru tygodniach czy dniach był już we Wrocławiu²⁶. W krótkim czasie wykształciło się bardzo silne środowisko zogniskowane wokół prowadzonej przez Ludwińskiego Galerii pod Moną Lisą, a Wrocław przekształcił się w główne centrum sztuki konceptualnej w Polsce.

W obszarze peryferii geograficznych można umieścić także cały ruch sympozjalno-plenerowy, który bardzo mocno wpisał się w krajobraz życia artystycznego lat 60. i 70. Plenery i sympozja stanowiły ważne ośrodki kształtowania samoświadomości sztuki polskiej, powstawały w rezultacie ogólniejszej polityki państwa zmierzającej do aktywizacji społeczno-gospodarczej i kulturalnej Ziemi Odzyskanych. Ludwiński regularnie uczestniczył w tych najważniejszych, jak plenerowe spotkania w Osiekach, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu czy Złote Grono w Zielonej Górze. Sam był współtwórcą tak kluczowych wydarzeń jak Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach (1966), Sympozjum Plastyczne Wrocław '70 (1970), VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach (1970), czy plener Ziemia Zgorzelecka (1971). Była też cała grupa imprez mniejszej rangi, licznie ściągająca środowisko artystyczne (m.in. Osetnica, Miastko, Trzebieszowice, Jagniątków). Ludwiński za każdym razem chętnie wyruszał na „sezon plenerowy”, choć zdawał sobie sprawę, że w pewnym momencie formuła ta przestała stymulować ruch artystyczny²⁷.

Peryferie, rozumiane jeszcze w inny sposób, można odnosić także do funkcjonowania poza oficjalnym zainteresowaniem świata sztuki. Ludwiński formułował swoje uwagi w kontrze do oficjalnych salonów wystawowych, państwowych instytucji, takich jak BWA czy muzea, a w szerszym kontekście – do polityki kulturalnej PRL-u. W latach 60. wychodził z założenia, że tylko galerie nieoficjalne (autorskie, niezależne) są w stanie kształtować obraz sztuki współczesnej. Placówki tego typu, również dzięki charyzmie i zaangażowaniu osób, które je prowadziły, nakierowane były na prezentację nowych zjawisk artystycznych, pozostawały otwarte na eksperyment i ryzyko. To w tego typu miejscach można było spotkać prace najbardziej niekonwencjonalne oraz szukać nowych treści, które pokazują obraz sztuki współczesnej. Dzieje się tak, ponieważ galerie te obserwują rzeczy nietypowe, znacze-

26 *Napięcia kontrolowane. Z Janem Chwałczykiem rozmawia Piotr Lisowski*, „Jednodniówka Muzeum Współczesnego Wrocław” 02.09.2011, s. 9.

27 J. Ludwiński, *Awangarda awangardy*, w: tegoż, *Sztuka w epoce...*, dz. cyt., s. 74–75.

nie ma nie bogaty dorobek artystyczny, ale nowa pozycja, która dopiero będzie stanowić materiał do dyskusji.

Walka Ludwińskiego z establishmentem widoczna była już wcześniej, w latach 50. w Lublinie, gdzie jako współtwórca i krytyk Grupy Zamek starał się sytuować swoich kolegów w kontrze do estetyzacji i koloryzmu dominujących wówczas na akademiach. Warto też zwrócić uwagę, że grupę tworzyli również artyści amatorzy bez studiów plastycznych, a ogólnopolska krytyka ignorowała Zamek, spychając grupę „na margines, jako przykład wyskoków sztuki prowincjonalnej”²⁸.

Już z perspektywy końca lat 70. Ludwiński pisał o epoce outsiderów, czyli artystach, którzy funkcjonują gdzieś zupełnie na uboczu, poza głównym nurtem, skupieni na źródłach sztuki i postawie przychylniej światu²⁹. Zatarcie granic i podziałów niosło ze sobą również ryzyko zatarcia granic pomiędzy awangardą a sztuką oficjalną. Obserwując zmiany w polu sztuki przełomu lat 80. i 90., wskazywał on na „trzecią sztukę” jako alternatywę dla oficjalnych przejawów życia artystycznego. W tekście *Pałka Bretona i trzecia sztuka*, charakteryzując sytuację sztuki oficjalnej, pisał: „Trwa tam licytacja mocnych uderzeń, z którymi kojarzona była dawna awangarda. Ważna jest wyraźna obecność artysty, także na wernisażach. W salonach dominują ważne osobistości. A poza tym masa i siła. I pieniądze, których nigdy jeszcze w dziejach ruchu artystycznego nie było w takiej ilości”³⁰. Ludwiński przeciwstawia temu właśnie sztukę trzecią, która odróżnia się od sztuki oficjalnej wyborem miejsca i przede wszystkim postawą.

W tamtym czasie Ludwiński zdecydowanie rzadziej angażował się w życie artystyczne, dzieląc swój czas pomiędzy Toruniem, gdzie mieszkał, a Poznaniem, gdzie prowadził zajęcia dydaktyczne w Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych, późniejszej Akademii Sztuk Pięknych. Często wracał myślą do końca lat 60. i rewolucji, która wówczas się dokonała. Widział mankamenty współczesności artystycznej, przede wszystkim w bardzo szybkim akademizowaniu i instytucjonalizowaniu zjawisk oraz w modzie. „W sztuce jest na odwrót – mówił na kilka miesięcy przed śmiercią – Sztuka jest tam, gdzie jest ktoś jeden, kto jest osobnym człowiekiem i osobnym artystą. Dla świata sztuki są ważni ludzie, którzy są w zdecydowanej mniejszości”³¹.

28 Tegoż, *Największe pomyłki krytyki*, w: tamże, s. 39.

29 Tegoż, *Epoka outsiderów*, w: tamże, s. 140–142.

30 Tegoż, *Pałka Bretona i trzecia sztuka*, w: tamże, s. 184.

31 *Sztuka zmierza do maksymalnej różnorodności. Z Jerzym Ludwińskim rozmawia Rafał Jakubowicz*, w: tamże, s. 330.

Jego krytyka instytucji sztuki, wysiłek na rzecz decentralizacji pola sztuki, uparte tworzenie sytuacji dialogowych między krytykami, artystami a publicznością, wizjonerski namysł nad przemianami sztuki, a także nieco kontrkulturowy styl bycia czyniły z niego postać zdecydowanie wyłamującą się z konwencji i norm panujących wówczas w obszarze kultury. Można powiedzieć za Małgorzatą Iwanowską-Ludwińską, że był w jakiś sposób człowiekiem peryferii, przy czym te peryferie dzięki jego obecności stawały się centrum

Bibliografia

- „Archiwum Jerzego Ludwińskiego. Jednodniówka Muzeum Współczesnego Wrocław”, red. B. Lis, 26.07.2013.
- Iwanowska-Ludwińska M., *Jurek. Szkice do portretu*, Toruń 2004.
- *Jerzy Ludwiński. Wypełniając puste pola*, red. P. Lisowski, K. Radomska, Toruń 2011.
- КК., *Осrodek Dokumentacji Sztuki*, „Odra” 1973, nr 6, s. 110–111.
- Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, wybór i opracowanie J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2009.
- Ludwiński J., *Epoka błękitu*, wybór i red. J. Hanusek, Kraków 2009.
- Makarewicz Z., *Pole gry*, „Wiadomości. Tygodnik społeczno-polityczny” 1972.11.16, nr 46/816.
- Nader L., *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009.
- Nader L., *W stronę krytyki wizualności. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach*, w: *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, red. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008, s. 66–92.
- *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, materiały poplenerowe, Opolno-Zdrój 1971, s. nlb.
- *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000.
- *Symposium Plastyczne Wrocław ’70*, red. P. Lisowski, Wrocław 2020.
- *Symposium Plastyczne Wrocław ’70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983.

Abstrakt:

Artykuł stanowi refleksję na temat działalności krytyczno-kuratorskiej Jerzego Ludwińskiego, jednego z czołowych animatorów życia artystycznego w Polsce dekady lat 60. i 70. XX wieku. Rozważania koncentrują się wokół działań krytyka, które były w kontrze do ówczesnych oficjalnych standardów polskiej kultury artystycznej, nakierowane na model działania będący w ruchu, nastawiony na żywą debatę, aktywne uczestnictwo i nieustanną zmianę. Ludwiński, zainteresowany artystami, którzy wnoszą nowe, oryginalne wartości, jednocześnie fascynował się rozpadem hierarchii, kanonów wszelkich struktur w sztuce. Angażował się szczególnie w budowę eksperymentalnych modeli instytucjonalnych, ale także ruch sympozjalno-plenerowy, w którym widział ideę ruchomego centrum artystycznego, będącego miejscem manifestacji artystycznej, jak również konfrontacji i sporu pomiędzy artystami oraz teoretykami. To w tych przestrzeniach aktywności, opartych na efemeryczności, dążących do decentralizacji pola sztuki i konfrontacji artystycznej, Ludwiński wybrzmiał najpełniej ze swoimi teoriami, pasjami, upodobaniami czy wyborami artystycznymi.

Słowa kluczowe:

Jerzy Ludwiński, pole gry, punkt, krytyk, galeria niezależna, symposium, plener

Piotr Lisowski

Kurator i historyk sztuki. Dyrektor artystyczny 66P Subiektywnej Instytucji Kultury we Wrocławiu. W latach 2007–2016 kurator w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, a następnie, 2017–2022, w Muzeum Współczesnym Wrocław, gdzie w ciągu roku 2020 pełnił obowiązki dyrektora. Współzałożyciel Galerii Miłość działającej w Toruniu w latach 2014–2017. Wykładowca na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Niezależny badacz sztuki współczesnej. Mieszka we Wrocławiu.

ORCID 0000-0003-0791-991X

Poszukując właściwego przymiotnika opisującego aktualny status Jerzego Dudy-Gracza, posłużyłam się może zbyt dramatycznym określeniem „wyklęty”. Wydaje mi się jednak, że w pewnym stopniu uzasadnionym, bo rzeczywiście twórczość zmarłego w 2004 roku artysty pozostaje nie tylko na marginesie zainteresowania polskiej krytyki artystycznej, ale i oceniana jest przez nią raczej surowo. Już zresztą w drugiej połowie lat 90. artysta nie miał dobrej prasy. Młodzi wówczas krytycy Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński, twórcy pisma „Raster”, w tekście zatytułowanym *Słowniczek artystyczny Rastra*, opisującym świat polskiej sztuki końca xx wieku, na Dudzie-Graczu nie pozostawili suchej nitki. Artysta został zaliczony do twórców tworzących w nurcie tzw. arte polo, który definiowali jako „gatunek we współczesnej plastyce polskiej o specyfice zbliżonej do disco polo w muzyce. Wartości czysto artystyczne zostają w nim zastąpione wartościami komercyjno-rozrywkowymi. Popularny jednak – odmiennie niż disco polo – także wśród elit społecznych, od niewyrobionej publiczności po niektóre kręgi kolekcjonerów, galerników i krytyków. Wystawy ARTE POLO organizują także niektóre państwowe muzea i galerie za pieniądze podatników (np. ekspozycje Dudy-Gracza w Muzeum Śląskim w Katowicach czy w Muzeum Etnograficznym w Warszawie). [...] Do największych rekinów ARTE POLO należą tacy potentaci, jak wspomniany już Jerzy Duda-Gracz czy Zdzisław Beksiński, których działalność w zasadzie nie daje się opisywać terminem sztuka. Duda-Gracz maluje karykaturalne obrazy w burych kolorach przypominające kiepskiej jakości ilustracje do bajek. Bohaterami tych obrazów są według autora typy prowincjonalno-gminne, ale tak naprawdę trudno zrozumieć, co te przykre dla oka wizje mają wspólnego z naszą rzeczywistością i dlaczego tak bardzo bawią polską publiczność. O tym, jak bardzo bawią, świadczą rekordowe ceny obrazów Dudy-Gracza osiągnięte na aukcjach w 1996 roku: 45 tys. zł za dużą, olejną *Fantazję tatrzańską*, 27 tys. zł za *Spacerek*. Duda-Gracz lubi się powoływać na polskość (arte-polskość?) swoich obrazów, a nowobogacka publika najwyraźniej uważa, iż malowane olejnymi farbami karykatury to absolutnie coś najlepszego, na co stać polskich malarzy”¹. Ta zdecydowanie negatywna ocena dorobku twórczego Dudy-Gracza stała w sprzeczności z jego postrzeganiem przez krytykę w poprzednich dekadach. W latach 70. i 80. był jednym z najbardziej docenianych polskich artystów, który równocześnie cieszył się ogromną popularnością wśród szerokiego grona odbiorców sztuki, a „rezonans wywoływany przez jego wystawy – jak pisał Stach Szablowski – łatwiej porównać z recepcją ważnych filmów czy pokoleniowych bestsellerów niż ze zjawiskami z dziedziny sztuk plastycznych. Trudno też byłoby znaleźć artystę równie żywo dyskusowanego

1 *Raster, Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009, s. 22–23.

w PRL-owskich mediach”². Co zatem spowodowało, że Jerzy Duda-Gracz z fetowanego malarza stał się niemal *persona non grata* w polskim art worldzie? Odpowiedź nie jest łatwa ani jednoznaczna; zdecydował splot rozmaitych czynników. Przedstawiony poniżej wybór tekstów krytycznych z ostatnich trzydziestu lat ubiegłego stulecia, poświęconych twórczości Dudy-Gracza, być może pozwoli lepiej zrozumieć jego przypadek; zostaną także przywołane opinie współczesnych mu artystów oraz dwa teksty czołowych polskich krytyków: Jakuba Banasiaka i Stacha Szablowskiego, analizujących jego fenomen z perspektywy drugiego dziesięciolecia XXI wieku.

Lata 70. określić śmiało można jako „złotą dekadę” w twórczości Jerzego Dudy-Gracza. Urodzony w roku 1941 w Częstochowie, uzyskał dyplom na Wydziale Grafiki katowickiej filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, z którą związał się później jako wykładowca rysunku i malarstwa w latach 1976–1982³. Debiutował w roku 1970 „wystawą obrazów i akwafort” (wspólnie z Tadeuszem Siarą) w galerii Katowice, biorąc odąd corocznie udział w wielu wystawach zbiorowych (z przerwą w latach 1975–1982, kiedy postanowił organizować wyłącznie pokazy indywidualne), podejmując współpracę jako grafik z wydawnictwami i czasopismami, próbując także sił jako scenograf w lokalnych ośrodkach Telewizji Polskiej. Szybko został dostrzeżony przez krytykę, otrzymywał liczne nagrody i wyróżnienia, wysokie odznaczenia państwowe, a nawet doczekał się filmu poświęconego swojej twórczości, zrealizowanego przez TVP i nagrodzonego na IX Ogólnopolskim Przeglądzie Filmów o Sztuce (1976)⁴.

Pisali o nim zarówno uznani krytycy na łamach czasopism branżowych, jak i dziennikarze umieszczający w lokalnej prasie krótkie notki o jego kolejnych wystawach, tak że w dwanaście lat po obronie dyplomu miał na swoim koncie nie tylko dziewiętnaście wystaw indywidualnych, ale także ponad sto sześćdziesiąt tekstów i wzmianek im poświęconych⁵. Powszechny podziw budził zwłaszcza warsztat artysty; zarówno jego poziom: „perfidnie wirtuozowska technika”⁶, jak i charakter: „dawny, tradycyjny”. Maria Podolska na łamach katowickich „Poglądów” jako jedna z pierwszych zachwyciła się „soczystością koloru” i „gładkością

2 S. Szablowski, *Jak uciec przed Dudą-Graczem (jeśli nosimy go w sobie)?*, w: *Jerzy Duda-Gracz. Malarstwo i grafika*, Kraków 2019, s. 65.

3 AASP, sygn.. 1030/112.

4 M. Sienkiewicz, *Sztuka filmowania o sztuce*, „Przekrój” 1976, nr 1622, s. 8.

5 Wg bibliografii w: *Duda Gracz. Obrazy prowincjonalno-gminne. Kresy polskie 2000. Wystawa z okazji 60-lecia urodzin*: katalog wystawy, Muzeum Śląskie, marzec-kwiecień 2000, red. M. Branicka, Katowice 2000.

6 W. Skrodzki, *Najciekawsza wystawa roku?*, „Więź” 22: 1979, nr 5, s. 154.

faktury”⁷ jego płócien, z kolei Wojciech Guyski w „Projekcie” nazwał Dudę-Gracza „świetnym kolorystą”⁸, podkreślając, że czasami zastosowane przez artystę przesunięcie rozwiązania kolorystycznego w stronę jednego tonu ma na celu zaakcentowanie dystansu wobec tradycji, którą wprawdzie szanuje, ale także się nią bawi. Otwarta w grudniu 1978 roku indywidualna wystawa artysty w warszawskiej Kordegardzie (która potem ruszyła w tournée po Polsce, odwiedzając czternaście miast), spowodowała wysyp recenzji, w których doceniano „walorowe przejścia ciepłych barw”⁹ (Nawojka Cieślińska) czy „przejrzystość efektów laserunkowych”¹⁰ (Wojciech Skrodzki). W wypowiedziach na temat zalet jego prac podkreślano związki łączące je z historią sztuki, wskazując zwłaszcza na inspiracje płynące ze strony szesnastowiecznych Flamandów. Na takie odczytanie stylistycznych pokrewieństw wpływ miał także sam artysta podpowiadając krytykom tropy, deklarując, że najbliższa jest mu tradycja „rzetelnej roboty. Od Breughela, Boscha i Vermeera poczynając [...]”¹¹. W recenzjach krytycy prześcigali się zresztą w wynajdywaniu rzekomych podobieństw łączących Dudę-Gracza z twórcami działającymi w różnych epokach i środowiskach, od renesansowych weneccjan (m.in. Veronese) przez Goyę, artystów z kręgu niemieckiej Neue Sachlichkeit, Georga Grosza czy z rodzimego podwórka: Zygmunta Waliszewskiego i Bronisława Wojciecha Linkego¹². Dominowało jednak wśród nich przekonanie, że najsilniejsze więzy łączą śląskiego artystę ze wspomnianym wcześniej kręgiem niderlandzkim, nie tylko ze względu na specyficzną „manierę” jego prac, ale także ich ikonografię (pastisze całych płócien dawnych mistrzów); zamiłowanie do karykaturalnego ujęcia postaci, rubasznego humoru, a w konsekwencji stworzenie przez Dudę-Gracza osobnej „rasy” ludzi wypełniających jego płótna. Równocześnie krytycy dostrzegli w nim zdolność do łączenia wydawałoby się sprzecznych na pierwszy rzut oka nurtów i tendencji: bagażu sztuki dawnej, modnej wówczas estetyki pop sprzymierzonej z fascynacją prowincjonalnym kiczem, bo jak pisał Andrzej Osęka: „Jerzy Duda Gracz maluje w konwencjach ślubnej fotografii i wyszywanej makatki [...] zachowując wobec podpatrywanych, podchwytywanych konwencji swego rodzaju dystans estetyczny, z nie pozbawionym kokieterii gestem zapraszając nas do zabawy”¹³. Widziano w nim wreszcie „neotradycjionali-

7 M. Podolska, *Jerzy Duda Gracz*, „Poglądy” 1974, nr 8.

8 W. Guyski, *Na motywach prowincjonalnych*, „Projekt” 1975, nr 1, s. 48.

9 N. Cieślińska, *Brawo Duda, graj tak dalej!*, „Sztuka” 6: 1979, nr 1, s. 22.

10 W. Skrodzki, *Najciekawsza wystawa roku?*, dz. cyt., s. 154.

11 S. Piskor, *Sztuka, Obraz, Piękno – nie umarły (rozmowa z Jerzym Dudą Graczem)*, „Poglądy” 1976, nr 12, s. 7.

12 T. Nyczek, *Osobny*, „Sztuka” 1980, nr 3, s. 35.

13 A. Osęka, *Wdzięk prowincjonalny*, „Polska” 1971, nr 8, s. 41.

stę uprawiającego typową dla młodego pokolenia twórczość z pogranicza rysunkowego żartu”¹⁴. Przenikanie elementów satyry do malarstwa i grafiki, werystyczne tendencje, prymat aktualności przekazu nad dociekaniem formalnymi, miały zresztą wyróżniać sztukę najciekawszych wówczas młodych grafików, do grona których odwiedzający ich pracownię Szymon Bojko zaliczył m.in. Jerzego Dudę-Gracza; uznał go za „rycerza”(!) odmłodzonej polskiej satyry, sytuując obok Andrzeja Krauzego, Andrzeja Dudzińskiego, Jana Sawki, Antoniego Chodorowskiego i patronującego im Andrzeja Czeczota¹⁵. Duda-Gracz postrzegany więc jako „z temperamentu przede wszystkim satyryk”¹⁶, odgrywał znaczącą rolę w środowisku młodych twórców współpracujących zarówno z krakowskim czasopiśmie „Student”, jak i ze znacznie bardziej prestiżowymi „Szpilekami” (został nawet laureatem Srebrnej i Złotej Szpilki, przyznawanej przez to właśnie czasopismo, za swoje rysunki społeczno-polityczne); do wielbicieli i zarazem propagatorów jego twórczości należał pełniący w latach 60. i 70. funkcję redaktora naczelnego „Szpilek” Krzysztof Teodor Toeplitz. Odczytywano zatem jego twórczość jako głos pokolenia, o którym po latach wspominał Tadeusz Nyczek: „na przełomie lat 60. i 70. pojawiła się cała formacja artystów i pisarzy, którzy w podobny sposób odnosili się do rzeczywistości. W 1974 roku Zagajewski z Kornhauserem wydali książkę *Świat nie przedstawiony*. Upominali się, żeby ukazywać świat, w którym żyjemy, taki, jaki jest naprawdę, a nie taki, jakim chciałaby go widzieć propaganda. Poprzez sztukę, literaturę, teatr zaczęto upominać się o realizm widzenia świata wbrew fikcji, którą narzucali komuniści. Duda-Gracz był w samym środku tego nurtu”¹⁷. Fenomen popularności twórczości Jerzego Dudy-Gracza nie umknął uwagi także recenzentom jego dorobku artystycznego, gdy starał się on o stanowisko docenta na uczelni. Jacek Gaj tłumaczył zatem powodzenie artysty jego odważną postawą; zdolnością do naruszania norm środowiskowych i obyczajowych, dobrego smaku, wymuszających na widzach rewizję uproszczonego sądu o świecie, zarazem obnażających nasze skłonności do konformizmu i omijania trudnych prawd. Gaj widział w nim spadkobiercę nurtu „społecznej misji” w sztuce polskiej, a więc uznawał za kontynuatora Jana Matejki, Jacka Malczewskiego i najbliższego mu, ze względu na postawę, Bronisława Wojciecha Linkego. Z kolei Jerzy Nowosielski nie wahał się określić go jako „artystę wybitnego”, podkreśla-

14 M. Gutowski, *Wybory właściwe*, „Kultura” 15: 1977, nr 14, s. 12.

15 Sz. Bojko, *W pracowniach młodych grafików*, „Projekt” 1974, nr 4, s. 15–18.

16 J. Jurczyk, *Szczecińskie interpretacje*, „Sztuka” 1974, nr 3, s. 44.

17 *Ja tylko tak wyglądam, ale duszyczkę mam wrażliwą. Rozmowa z Tadeuszem Nyczkiem, krytykiem literackim, teatralnym i plastycznym*, w: Jerzy Duda-Gracz, *Malarstwo i grafika*, Kraków 2019, s. 17.

jąc, że „właśnie kontakt z wielkim artystą jest tym, co w procesie inicjacji malarskiej, w czasie studiów akademickich jest sprawą najważniejszą”¹⁸. Za niezwykle przydatny dla studentów uznał także autentyczny związek Dudy-Gracza z tradycją, z uwagi na edukacyjny charakter instytucji, jaką jest Akademia, zaznaczając równocześnie, że nie był on konserwatystą. Jerzy Nowosielski skutecznie starał się dowieść, że obrazy Dudy-Gracza nie są „historyczną stylizacją”, przeprowadzając błyskotliwą analizę wpływu twórczości Petera Brueghla na działania katowickiego twórcy. Za wspólne dla obydwu malarzy uznał: „pokrewieństwo wizji i charakterystyki właściwości przedmiotów; ironiczno-baśniowy stosunek do rzeczywistości, tendencje do komplikowania anegdoty i skłonność do metafory”¹⁹. Równocześnie trafnie zaobserwował, że analizowanie struktur przestrzennych uwarunkowane jest u Dudy-Gracza lekcją kubizmu, którą starannie odrobił, zaś materia malarska jest „bardziej mięsista, bardziej, chciałoby się rzec namacalna, jakby gęstsza” (niż u Brueghla). Podkreślał także, że obok różnic formalnych występują ideowe; metaforyka sztuki Dudy-Gracza wyrasta bowiem organicznie ze współczesności. Pochlebne opinie o jego dorobku twórczym, tym cenniejsze, że podyktowane nie tylko kurtuazją, ale rzetelną oceną fachowców (a recenzje podczas tzw. „przewodów” często bywały okazją do wyrównania porachunków między artystami), odzwierciedlały niewątpliwie atmosferę, jaka panowała wokół Jerzego Dudy-Gracza. W latach 70. jego malarstwo wzbudzało żywe zainteresowanie i budziło pozytywny oddźwięk wśród uznanych wówczas krytyków: Andrzeja Osęki, Wojciecha Skrodzkiego, Macieja Gutowskiego czy Nawojki Cieślińskiej. Pod koniec dekady pojawiły się jednak także pierwsze recenzje wskazujące na słabości malarstwa katowickiego artysty. Dla Magdaleny Hniedziewicz niepodważalna sprawność warsztatu artysty nie służyła właściwie niczemu, była tylko popisem, idąc w parze z powierzchownością spojrzenia, unikaniem naprawdę ostrej i bezkompromisowej oceny przedstawionych przez siebie postaci, tym wygodniejszej, że dotyczącej osób spoza jego świata: „czuję z tych obrazów mówienie o sprawach niby bliskich – jak bliski jest każdemu z nas nadęty urzędnik czy kapiąca od ozdóbek paniusia «kupcowa» – ale przecież nie bliskich naprawdę”²⁰. Hniedziewicz zaniepokoiła „łatwość, powtarzalność (wykorzystywana, a chyba i nadużywana przez artystę) motywów i pomysłów”. Podobne rozterki co Hniedziewicz dręczyły Mirosława

18 J. Nowosielski, opinia z 4 kwietnia 1981 roku, maszynopis, s. 4, Jerzy Duda-Gracz. Dokumentacja przewodu kwalifikacyjnego II stopnia (recenzje, praca kwalifikacyjna, korespondencja), 1980–81, sygn. 382/7, s. 4, AASP Kraków.

19 Tamże, s. 2.

20 M. Hniedziewicz, *Pastisz i publicystyka*, „Kultura” 17: 1979, nr 35, s. 2.

Ratajczaka, który dostrzegając oryginalny „handschrift” Dudy-Gracza, równocześnie wyrażał wątpliwość co do przeładowania treścią jego prac: „zbyt wiele ubrań. Ubrań-rekwizytów, alegorii, umowności”²¹.

Pomimo głosów krytycznych bilans lat 70. był dla artysty zdecydowanie korzystny; rysy na jego wizerunku zaczęły się pojawiać dopiero w kolejnej dekadzie, w związku z jego politycznymi wyborami. Po wprowadzeniu stanu wojennego wyłamał się ze środowiskowego bojkotu instytucji wystawienniczych, pokazywał swoje prace w lokalnych BWA (Łódź 1983, Katowice 1984) oraz w CBWA Zachęta (retrospektywa w roku 1985), przyjął także zaproszenie władz do współtworzenia nowego Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików, utworzonego w miejsce zlikwidowanego (a później wskrzeszonego) Związku Polskich Artystów Plastyków. Wystawiał nie tylko w kraju, ale – o zgrozo – w Moskwie (w Centralnym Domu Artysty Plastyka 1987), a trzy lata wcześniej reprezentował Polskę na Biennale Sztuki w Wenecji. Podczas gdy w prasie oficjalnej wciąż przeważały pochlebne opinie na temat jego twórczości, w tzw. drugim obiegu krytycy, którzy zeszli do podziemia, byli zdecydowanie mniej wyrozumiali. Anda Rottenberg napisała w „Szkicach”: „nie wiemy czy Duda-Gracz się modli, to jego sprawa, wiemy, że kolaboruje”²². Z drugiej zaś strony, w tekście przygotowanym na sesję naukową Stowarzyszenia Historyków Sztuki (niepublikowanym, 1986) Rottenberg na kwestię postrzegania jego dorobku spoglądała z szerszej perspektywy, pytając retorycznie: „ale czy coś się zmieniło w sztuce Dudy-Gracza i Dwurnika z racji tego, że zostali objęci odium środowiskowym, ale za to wyniesieni przez władze? U wielu dawnych ich zwolenników obecna niechęć do osób rozciągnęła się także na twórczość tych artystów. Zupełnie jak w historii pewnej przyjaźni – kiedy artysta zabrał swojemu przyjacielowi dziewczynę, tamten powiedział z emfazą: «zdradziłeś sztukę»”²³. Z kolei w wywiadzie udzielonym ponad dwadzieścia lat później przyznawała, że ówczesna sytuacja w środowisku artystycznym wymykała się kategorycznym sądom wartościującym: „Duda-Gracz nagle zrobił się artystą reżimowym, chociaż przedtem w tym, jak i co malował, ocierał się o krytykę systemu. Wyplłynął i dostał skrzydeł [...] to były bardzo trudne wybory.[...] z drugiej strony, kiedy powstał szeroki ruch opozycyjny, to się przy nim zaczęli przewozić tacy twórcy, o których dziełach w pijanym zwidzie nie powiedziałoby się, że reprezentują rzeczywiste wartości artystyczne”²⁴. W prasie oficjalnej pojawiały się zatem próby obrony Dudy-Gracza przed zarzutami o kolaborację. Ryszard Marek Groński

21 M. Ratajczak, *Mięso*, „Odra” 1980, nr 3, s. 92.

22 A. Rottenberg (jako J.B.), *Duda-Gracz*, „Szkice” 1985, nr 2, s. 72.

23 A. Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009, s. 99–101.

24 Tamże, s. 382. Ostatecznie ta ceniona krytyczka uznała, że twórczość Dudy-Gracza nie była ważnym zjawiskiem w powojennej sztuce polskiej i nawet o niej nie wspominała w swoim opracowaniu *Sztuka polska 1945–2005*.

Ta zdecydowanie negatywna ocena dorobku twórczego Dudy-Gracza stała w sprzeczności z jego postrzeganiem przez krytykę w poprzednich dekadach. W latach 70. i 80. był jednym z najbardziej docenianych polskich artystów, który równocześnie cieszył się ogromną popularnością wśród szerokiego grona odbiorców sztuki

na łamach „Polityki” pisał: „no tak – o Dudzie-Graczu byle knociarz, zawistnik i beztalencie może mówić bezkarnie «kolaborant». Wypada więc milczeć o jego twórczości krytykom nagle zaintrygowanych sztuką sakralną. Tymczasem to właśnie autor przedstawianych w «Zachęcie» obrazów z lat 1968–1983 namalował Pietę Limanowską, podczas gdy oni zajęci byli zgoła czymś innym”²⁵. Groński wywoływał więc „do tablicy” krytyków wywodzących się ze środowiska lewicowej, laickiej inteligencji, w przeszłości chętnie korzystających z dobrodziejstw systemu, a obecnie w neofickim zapale zafascynowanych twórczością (o różnym poziomie artystycznym) pokazywaną w przykościelnych salach. Zarazem Groński zdawał się sugerować, że to właśnie Duda-Gracz wypada na ich tle uczciwej, no bo nigdy nie stronił od tematyki sakralnej (co potwierdza choćby plebejska Madonna) i równocześnie nie wypierał się bycia beneficjentem PRL-owskiego systemu wspierania twórców. W 1985 roku ma zresztą miejsce premiera wydawnictwa obejmującego całokształt jego artystycznego *oeuvre*, autorstwa Krzysztofa Teodora Toeplitza²⁶, zaś Jerzy Madeyski w poświęconym mu obszernym artykule nie proponował wprowadzić nowych tropów interpretacyjnych jego sztuki, ale za to przytaczał opinie włoskich krytyków (jakie pojawiły się po udziale Dudy-Gracza w weneckim biennale), mające dowodzić, że jego twórczość nie miała charakteru partykularnego i doceniana była na Zachodzie²⁷. Jerzemu Madeyskiemu pełniącemu funkcję komisarza pawilonu polskiego w Wenecji przez całe lata 80. niewątpliwie zależało, aby uwiarygodnić swoje wybory kuratorskie (obok Dudy-Gracza w pawilonie polskim w 1984 roku pokazywali swoje prace Danuta Leszczyńska-Kluza, Andrzej Fogt i Bożenna Biskupska), ale choć ogłosił on „sukces” na łamach krajowej prasy, nie przyniósł on żadnych reperkusji międzynarodowych. Po latach Joanna Sosnowska, oceniając wystawę w pawilonie polskim, trzeźwo skomentowała: „polska wystawa w Wenecji, jej organizatorzy i uczestnicy byli bojkotowani przez środowisko, nie wyrażające zgody na istniejący układ polityczny, jednak trzeba stwierdzić, że pompatyczna, odwołująca się do narodowej tradycji aranżacja pawilonu nie odbiegała swym charakterem od tego, co pokazywano na wielu wystawach niezależnych, przede wszystkim w miejscach związanych z instytucjami kościelnymi [...]. Tak więc często nie sztuka, a tylko kontekst polityczny różnił artystów z obu obozów”²⁸. Sosnowska podsumowała swoje rozważania trafną obserwacją: „znalazło to odbicie w sytuacji powstałej po 1989 roku, kiedy niegdyś reżimowi artyści, jak

25 R.M. Groński, *Pogoda burzy*, „Polityka” 1985, nr 8, s.?

26 K.T. Toeplitz, *Jerzy Duda-Gracz*, Warszawa 1985.

27 J. Madeyski, *Jerzy Duda Gracz*, „Życie Literackie” 35: 1985, nr 15, s. 3.

28 J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999, s. 189–190.

np. Duda-Gracz i Franciszek Starowieyski, znowu znaleźli się w gronie twórców popieranych przez nową władzę²⁹. Etykieta „reżimowego artysty” przylgnęła zatem do Dudy-Gracza na dobre i pomimo że nie wpłynęła na jego postrzeganie wśród publiczności i władz, to zaważyła na ocenie wśród opiniotwórczej krytyki. Artysta miał jednak prawo odczuwać satysfakcję, choćby z uwagi na ilość poświęconych mu tekstów, które ukazały się w prasie (ok. 250 w latach 80.) Często, obok krótkiego omówienia jego twórczości, zawierały one wypisy z ksiąg pamiątkowych, rozkładanych na wystawach, w których zwiedzający dzielili się entuzjazmem, jaki wywoływało w nich jego malarstwo. Zabieg ten był być może stosowany przez niektórych krytyków w celu dodatkowego uwiarygodnienia pochlebnych opinii na temat malarza, a być może odzwierciedlał ich zaskoczenie fenomenem popularności Dudy-Gracza. Artysta wreszcie, jako jeden z niewielu twórców epoki PRL-u, gościł w latach 70. i 80. na łamach prasy młodzieżowej i kobiecej. Ten trend utrzymał się zresztą w kolejnej dekadzie, w nowych lifestyle’owych czasopismach m. in. w „Twoim Stylu” czy „Playboyu”, gdzie jego twórczość stała się przedmiotem analizy dziennikarzy, nie zyskując jednak nowych interpretacji.

W latach 90., jak wspominałam na wstępie, krytyka odwróciła się od artysty, mianowanego herosem arte polo. Nie tylko młodzi krytycy z „Rastra”, ale i Dorota Jarecka z „Gazety Wyborczej” nie potrafili zrozumieć fenomenu jego popularności, bo nie mieli wątpliwości, że jest to zła sztuka. Jarecka ze zdumieniem zaobserwowała: „na jego wystawie w Muzeum Śląskim jest więcej ludzi niż na wystawie Jacka Malczewskiego, którą tu poprzednio odwiedzałam” (1996)³⁰. Podkreślała, że jest to malarstwo oparte na schematach, a obrazy nie przynoszą odkryć ani formalnych, ani kolorystycznych, tak że nawet karykaturalne, typowe dla Dudy-Gracza ujęcie postaci okazuje się „ohydą obficie posypaną cukrem, pokrytą karmelem, łatwą do przełknięcia”³¹.

Próbując podsumować ten subiektywny, bo uwzględniający tylko wybrane teksty poświęcone twórczości Jerzego Dudy-Gracza przegląd prasy, należałoby się zastanowić, co spowodowało zmianę i zarazem krytyczną ocenę jego dorobku. Odpowiedzi dostarczają w pewnym stopniu dwa teksty współczesnych krytyków: Jakuba Banasiaka i Stacha Szablowskiego. Ten pierwszy analizował twórczość Dudy-Gracza jako „funkcję i symptom” polityki kulturalnej najpierw Polski gierkowskiej, potem stanu wojennego, wreszcie III RP, podkreślając zdolność artysty do porozumienia się z każdą władzą. Banasiak tym samym obalił jego mit moralisty i nonkonformisty, piętnującego w swojej sztuce nasze

29 Tamże, s. 190.

30 D. Jarecka, *Słodkie, odrażające*, „Gazeta Wyborcza”, 24 X 1996.

31 Tamże.

narodowe przywary, wskazując raczej na wybiórczość jego krytyki: „W latach 70. kpił z ludu, wyszydzanego w tym czasie przez klasę średnią, która w krytyce lumpenproletariatu mogła zaleczyć własny kompleks niedawnego awansu społecznego. W latach 80. był artystą władzy, a jego płótna wypełniali demoniczni księża, pod których przewodem sunęło zbite w bezkształtne masy społeczeństwo; [...]. Po 1989 roku należał do artystycznej elity – doceniany przez krytykę i publiczność, szanowany na salonach władzy, pozostający w dobrych relacjach z Kościołem, stał się symboliczną figurą polskiej transformacji”³². Trudno polemizować z wieloma trafnymi тезami Banasiaka, choć z drugiej strony jego spojrzenie na twórczość katowickiego artysty wydaje się zbyt jednostronne. Szablowski natomiast słusznie zauważył, że do „wypadnięcia z łask” krytyki Dudy-Gracza po 1989 roku przyczyniła się sytuacja, w jakiej znalazła się sztuka polska; intensywnego „dostrojenia się do międzynarodowej sceny artystycznej, podłączenia pod globalne, a przynajmniej europejskie rynki i ośrodki opiniotwórcze”³³. Na tym rynku znacznie lepiej prezentowało się malarstwo odkrywanej właśnie przez młodych krytyków z Rastra grupy „Ładnie”, zwłaszcza Wilhelma Sasnala porównywanego do Luca Tuymansa (międzynarodowej gwiazdy), niż Jerzego Dudy-Gracza, w którym widziano spadkobiercę Malczewskiego czy Wojtkiewicza. Trudno także pominąć milczeniem fakt, że każde młode pokolenie twórców, wkraczające na rynek sztuki, ma swój rysunek de Kooninga, który należy, ich zdaniem, wymazać, dokonać symbolicznego przejęcia sceny artystycznej czy przynajmniej znaczącego przegrupowania sił. Dlaczego ten zamach powiódł się w przypadku Dudy-Gracza? Brakowało niewątpliwie krytyków należących do jego pokolenia, którzy mieliby przekonanie, że należy go bronić. Andrzej Osęka, jeden z najbardziej wpływowych krytyków lat 70. i 80., w kolejnej dekadzie uchodził za – jak napisał Jakub Banasiak – „skamielinę z innej epoki”³⁴, „Osęka znowu stęka” – komentowali pogardliwie jego wypowiedzi młodzi krytycy z Rastra³⁵. Z kolei inni dziennikarze, publikujący regularnie teksty o Dudzie-Graczu, jak choćby Krzysztof Teodor Toeplitz czy Jerzy Madeyski, związani byli z tytułami prasowymi, które w latach 90. przestały się ukazywać i dodatkowo narazili się na kompromitację ze względu na współpracę z komunistyczną władzą w okresie po wprowadzeniu stanu wojennego. Podobnie zachowanie Dudy-Gracza w tym czasie (a uchodził za kolaboranta reżimu generała Jaruzelskiego), spowodowało, że jego aktywność w środowisku

32 J. Banasiak, *Jerzy Duda-Gracz jako funkcja i symptom polityki kulturalnej*, „Szum” 2016, nr 14, s. 85.

33 S. Szablowski, dz. cyt., s. 73.

34 J. Banasiak, *Pajak nie żyje. Rzecz o Andrzeju Osęce, modernistcie konserwatywnym*, „Szum” 2021, nr 35, s. 58.

35 Tamże.

artystycznym lat 90. była dla wielu jego uczestników problematyczna. Nie ulega wątpliwości, że do swoistego „wykluczenia” artysty przyczyniła się w pewnym stopniu także „nadprodukcja” jego obrazów, spowodowana olbrzymim na nie popytem, prowadząca do spadku formy, powtarzalności stosowanych przez niego rozwiązań formalnych i ikonograficznych. Powtórzę zatem raz jeszcze pytanie zadane na wstępie: co spowodowało znaczącą zmianę statusu Dudy-Gracza w oczach krytyki i nieprzychylną ocenę jego dorobku twórczego? Dam na nie tę samą odpowiedź: splot rozmaitych czynników – politycznych, społecznych i artystycznych. Mam jednak przekonanie, że fenomen tego artysty zasługuje na ponowne zbadanie, choćby w kontekście „toposu rodzimości”, społecznego odbioru jego sztuki czy wreszcie rynkowej pozycji, czym zamierza zająć się autorka niniejszego artykułu.

Bibliografia

- Banasiak J., *Jerzy Duda-Gracz jako funkcja i symptom polityki kulturalnej*, „Szum” 2016, nr 14.
- Banasiak J., *Pająk nie żyje. Rzecz o Andrzeju Osęce, moderniście konserwatywnym*, „Szum” 2021, nr 35.
- Bojko S., *W pracowniach młodych grafików*, „Projekt” 1974, nr 4.
- Cieślińska N., *Brawo Duda, graj tak dalej!*, „Sztuka” 6: 1979, nr 1.
- *Duda Gracz. Obrazy prowincjonalno-gminne. Kresy polskie 2000. Wystawa z okazji 60-lecia urodzin*: katalog wystawy, Muzeum Śląskie, marzec-kwiecień 2000, red. M. Branicka, Katowice 2000.
- Groński R.M., *Pogoda burzy*, „Polityka”, 1985, nr 8.
- Gutowski M., *Wybory właściwe*, „Kultura” 15: 1977, nr 14.
- Guyski W., *Na motywach prowincjonalnych*, „Projekt”, 1975, nr 1.
- Hniedzewicz M., *Pastisz i publicystyka*, „Kultura” 17: 1979, nr 35.
- *Ja tylko tak wyglądam, ale duszyczkę mam wrażliwą. Rozmowa z Tadeuszem Nyczkiem, krytykiem literackim, teatralnym i plastycznym*, w: *Jerzy Duda-Gracz. Malarstwo i grafika*, Kraków 2019.
- Jarecka D., *Słodkie, odrażające*, „Gazeta Wyborcza” 24 X 1996.
- Jurczyk J., *Szczecińskie interpretacje*, „Sztuka” 1974, nr 3.
- Madeyski J., *Jerzy Duda Gracz*, „Życie Literackie” 35: 1985, nr 15.
- Nowosielski J., opinia z 4 kwietnia 1981 roku, maszynopis, s. 4, Jerzy Duda-Gracz. Dokumentacja przewodu kwalifikacyjnego II stopnia (recenzje, praca kwalifikacyjna, korespondencja), 1980–81, sygn.. 382/7, s. 4, AASP Kraków.
- Nyczek T., *Osobny*, „Sztuka” 1980, nr 3.
- Osęka A., *Wdzięk prowincjonalny*, „Polska” 1971, nr 8.
- Piskor S., *Sztuka, Obraz, Piękno – nie umarły (rozmowa z Jerzym Duda Graczem)*, „Poglądy” 1976, nr 12.
- Podolska M., *Jerzy Duda Gracz*, „Poglądy” 1974, nr 8.
- *Raster, Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009.
- Ratajczak M., *Mięso*, „Odra” 1980, nr 3.
- Rottenberg A. (jako J.B.), *Duda-Gracz*, „Szkice” 1985, nr 2.
- Rottenberg A., *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009.
- Sienkiewicz M., *Sztuka filmowania o sztuce*, „Przekrój” 1976, nr 1622.
- Skrodzki W., *Najciekawsza wystawa roku?*, „Więź” 22: 1979, nr 5.
- Sosnowska J., *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999.
- Szablowski S., *Jak uciec przed Dudą-Graczem (jeśli nosimy go w sobie)?*, w: *Jerzy Duda-Gracz. Malarstwo i grafika*, Kraków 2019.
- Toeplitz K.T., *Jerzy Duda-Gracz*, Warszawa 1985.

Abstrakt:

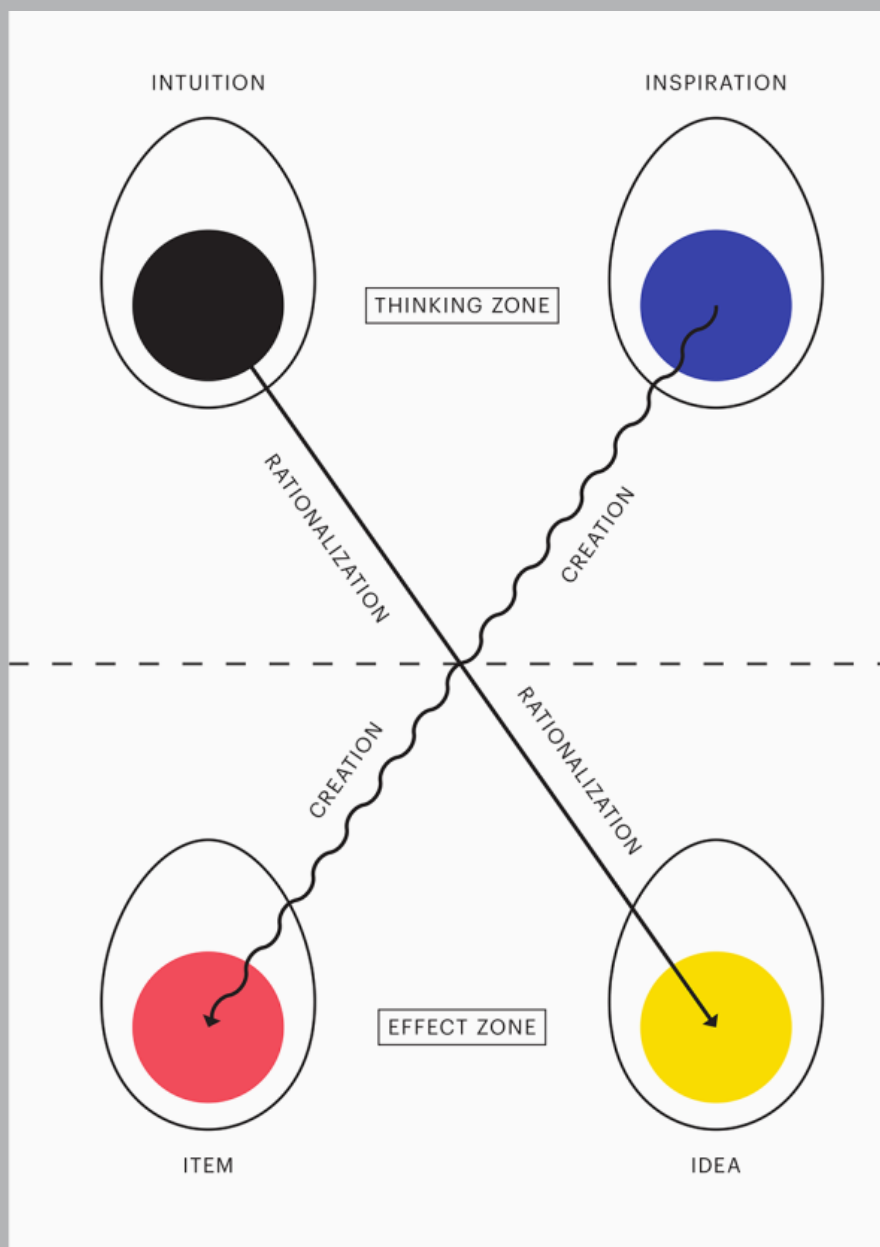
Celem artykułu jest analiza tekstów krytycznych poświęconych twórczości Jerzego Dudy-Gracza. Przedstawiam dotychczasowy stan badań dotyczący jego malarstwa; ukazuję przemiany w ocenie dorobku śląskiego artysty w kolejnych dekadach, od debiutu na początku lat 70. aż do roku 2004 (śmierć artysty). Przytaczam entuzjastyczne opinie krytyki na temat jego twórczości, jakie przeważały w latach 70., przez ambiwalentnie postrzeganą relację Dudy-Gracza z reżimem generała Wojciecha Jaruzelskiego w latach 80., aż po uznanie go za herosa arte polo przez grupę krytyków skupionych wokół „Rastra” w latach 90. Próbuję postawić diagnozę spadku popularności tego twórcy, wskazując na splot rozmaitych czynników: politycznych, społecznych, pokoleniowych i artystycznych. Zastanawiam się wreszcie nad rozbieżnością oceny jego malarstwa współcześnie; od nieprzychylnych mu opinii uznanych krytyków, po wciąż niesłabnącą popularność i popyt na jego prace wśród szerokiego grona zainteresowanych sztuką aktualną.

Słowa kluczowe:

krytyka artystyczna, sztuka współczesna, malarstwo, satyra, historia sztuki

Agnieszka Jankowska-Marzec

Absolwentka historii sztuki na UJ. W 2007 roku uzyskała stopień doktora w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Pracuje na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na sztuce XX wieku i sztuce współczesnej. Niezależna kuratorka i organizatorka wystaw, członek SHS i Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA).



Jarosław Lubiak

**KOSMOS NA KARTCE PAPIERU,
PRZEZ ROZTARGNIENIE...
O ARTYSTYCZNEJ MONADOLO-
GII HONZY ZAMOJSKIEGO**

Kosmos na kartce papieru i w pudełku galerii – tak mógłby brzmieć tytuł, żeby uchwycić wszystkie (trzy? a co z innymi?) wymiary wszechświata według Honzy Zamojskiego. Taki tytuł byłby jednak zbyt długi i dosłowny, a przecież potrzebne jest w nim miejsce na roztargnienie, umożliwiające narodziny tego kosmosu. Ograniczmy się zatem do samej kartki, na której uniwersum się pojawia. Można ją złożyć, uzyskując trójwymiarową formę – np. pozaginać, by stworzyć makietę przestrzeni wystawienniczej, lub poskładać w książkę.

Kartka, książka, pudełko galerii – są głównymi (choć nie wyłącznymi) formatami aktywności artystycznej Zamojskiego. Jej medium jest rysunek, często przekształcający się w projektowanie graficzne. Te formaty i medium pozwalają Zamojskiemu swobodnie przemieszczać się między obszarami i rolami w sztuce – artysty, projektanta graficznego, kuratora, a także wydawcy oraz nauczyciela akademickiego. Pozwala mu to ustanowić prawdziwie transdyscyplinarną praktykę¹.

KOSMOS, ŚWIAT, PLURIWERSUM

Jednym z wczesnych przykładów kosmogenezy według Zamojskiego jest praca zatytułowana *Gradient* z lat 2011–2013. Tworzą ją, ułożone w stos: kartki papieru, płaszczyzny tekstu czy ciągi liter, słów i zdań, tomy książki. Jest to 13 egzemplarzy *Kosmosu* Witolda Gombrowicza, leżących poziomo jeden na drugim. Zróznicowany stopień zółknięcia i wyszarzenia okładek określa tytułowy gradient – od ciemnożółtego po jasnoszary.

Można sobie wyobrazić, że tuż po ukazaniu się książki stos ten wyglądałby zupełnie inaczej – egzemplarze byłyby doskonale identyczne. Wtedy mogłyby stanowić ilustrację jednej z największych chyba zagadek, wynikających z książki Gilles’a Deleuze’a *Różnica i powtórzenie* – na czym polega różnica między dwoma egzemplarzami tej samej książki². W pracy Zamojskiego pytanie o różnicowanie w powtórzeniu tego samego zostaje odsunięte na bok przez powierzchowne różnice wywołane przez degradację okładek. W rezultacie każdy egzemplarz jest inny – mamy 13 różnych kosmosów.

Jeśli kosmos rozumiemy jako całość zorganizowaną w uporządkowany sposób, to zółknięcie i szarzenie okładek ujawnia działanie entropii. Kosmos pochłaniany jest przez chaos. Czyż nie taka była również wymowa utworu Gombrowicza? Co ciekawe, Deleuze wspomina o tej powieści w *Różnicy i powtórzeniu*, gdyż dostarcza mu ona wraz z dziełami pisarzy takich jak Joyce czy Borges dowodów pozwalających stwierdzić, że „chaos = kosmos”, a później na tej podstawie rozwinąć tezę, że kosmos wyłania się z chaosu³.

-
- 1 Jednocześnie, jak się wydaje, to stałe przekraczanie granic lokalizuje jego praktykę z dala od centrów i głównych nurtów produkcji.
 - 2 Por. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.
 - 3 Tamże, s. 184, 281.

W tym kontekście *Gradient* Zamojskiego ukazuje ujawnianie się chaosmosu w kosmosie (kosmosach?).

Kosmos powraca w kolejnej książce, tym razem zaprojektowanej przez artystę. Publikacja *Robert Maciejuk, Honza Zamojski. Kosmos i kosmos i okolice* ukazała się w 2013 roku⁴. Stanowi zestaw reprodukcji szkiców, rysunków, kolaży, projektów, diagramów, wykresów, fotografii, a nawet obrazów – elementy figuralne przeplatają się z abstrakcyjnymi, gry form plastycznych z grami słów. Całości nadany jest charakter opowieści, gdyż na ostatnim rysunku pojawia się napis „FIN”. Efektowny „album” okazuje się narracją o powstawaniu świata. Może kojarzyć się z „pierwotną zupą” – tą mieszaniną, z której wyłonił się wszechświat, jaki znamy („mikstura” cząstek miała pojawić się wkrótce po Wielkim Wybuchu) lub życie, jakie znamy na Ziemi (z prebiotycznej zawiesiny). Tu mamy do czynienia z zupą pierwotną cząstek plastycznych w procesie wyłaniania się formy. Jednocześnie sugestia narracyjnej struktury każe odnieść tę książkę do powieści Gombrowicza, którą zdaje się przedrzeźniać. Publikacja Zamojskiego na pierwszy rzut oka jawi się jako antykosmos, sugestia narracji, a może nawet fabuły, jest żartem, ale na głębszym poziomie obie książki są ze sobą połączone. Proponują zanurzenie w chaosmosie, ukazują stawanie się kosmosu jako chaosu. Ostatecznie u Zamojskiego trudno rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z powstawaniem czy rozpadaniem się form, raczej z próbą pochwycenia w stałej formie samego procesu transformowania. Kosmogeneza jest nieskończona w trwaniu i stawaniu się, a napis „FIN” dotyczy jedynie formy, jaką jest książka – ta bowiem musi mieć swój początek i koniec.

Dodatковым efektem jest tu podwojenie, w którym prowadzona jest gra rozróżniania i nierozróżniania. Dwóch artystów, dwie okładki, książka i wystawa – tworzą konstelację światów. Obaj artyści należą do różnych pokoleń, ich praktyki artystyczne są odrębne, chociaż współpracowali wcześniej – Zamojski był kuratorem wystawy Maciejuka w poznańskiej Galerii Starter w 2012 roku i wydał publikację *Wazony* poświęconą cyklowi ceramicznych wazonów malarza w wydawnictwie Morava w 2011 roku. W książce *Kosmos i kosmos i okolice* autorstwo poszczególnych elementów nie jest określone, dwa artystyczne światy zlewają się, a odbiorca może jedynie zgadywać na podstawie znajomości stylu. A jednocześnie ich odrębność nie zostaje zniesiona, co wyraźnie sygnalizują dwa nazwiska w tytule i powtórzenie słowa kosmos. Co więcej część nakładu ma okładkę wykorzystującą rysunek Maciejuka, a część projekt graficzny Zamojskiego. W tym drugim słowo „kosmos” zapisane charakterystyczną czcionką artysty występuje tylko raz. Pierwotna zupa

4 *Robert Maciejuk, Honza Zamojski. Kosmos i kosmos i okolice*, red. J. Pieńkos, Warszawa 2013.

plastyczna, przypomina wyszukany drink – wstrząśnięty, ale nie zmieszany.

Gra podwojeń obejmuje również publikację i wystawę *Robert Maciejuk, Honza Zamojski. Góra i dół* zaprezentowaną w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie w 2013⁵. Wystawa i książka to kompletnie dwa różne światy, mimo że stworzone z dzieł tych samych artystów, pod kuratelą tej samej osoby jako projektanta czy nieformalnego kuratora. Wystawa jest również próbą spotkania dwóch kosmosów, a ściślej stworzenia z nich jakiegoś wspólnego mikrokosmosu w dwóch salach Zachęty. Kosmogeneza odbywa się tu w inny sposób – przypomina raczej składanie kartki, by uzyskać trzeci wymiar, przez uniesienie boków, by powstały ściany. Tę metodę ujawnia drabina złożona tak, że leży na podłodze i wpiera się o ścianę. Sprawia wrażenie, że jest efektem błędu w realizacji projektu. Kluczowe obiekty wystawy zdają się paradoksalnymi przestrzennymi realizacjami rzutowania prostokątnego. Centralna postać, schematyczna figura ludzka jest „przerzutowaną” w przestrzeń formą z rysunków Zamojskiego. Jednocześnie aranżacja elementów na ścianach galerii powtarza kompozycyjne schematy projektów graficznych. Ten efekt wzmocniony jest przez pomalowanie niektórych ścian – jednej z nich na niebiesko, innych na żółto. O ile biel stosowana zwyczajowo we wnętrzach wystawienniczych ma dematerializować ich formę architektoniczną, sprawiać wrażenie, jakby obiekty zawieszane były w niedookreślonej przestrzeni, o tyle rozwiązanie zastosowane przez Zamojskiego wydobywa płaszczyzny ścian. Światy praktyk artystycznych Maciejuka i Zamojskiego, wszechświat zamknięty w książce i mikrokosmos stworzony w galerii, konstytuują pluriwersum wokół współdziałania obu artystów w Zachęcie.

Wątek wielości światów powraca w projekcie W[⊗]RLD(S) w 2022 roku w BWA Wrocław Główny, gdzie Honza Zamojski jest kuratorem⁶. O ile dla warszawskiej wystawy kluczowe było rozgrywanie relacji między dwiema twórczościami oraz między artefaktami w przestrzeni galeryjnej, a także między aranżacją a odbiorcami, o tyle w projekcie wrocławskim nacisk położony jest na stosunki między dwiema przestrzeniami. Uniwersum wystawy rozwidła się na dwa światy i w to rozdwojenie pochwycone zostają światy artystyczne uczestników i uczestniczek. Pretekstem do tego pomysłu jest architektura samego miejsca – podział przestrzeni wysta-

5 *Robert Maciejuk, Honza Zamojski. Góra i dół*, współpraca kuratorska K. Kołodziej, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 30.11.2013–16.02.2014.

6 W[⊗]RLD(S), wystawa w ramach Triennale Rysunku Wrocław 2022, kurator H. Zamojski, BWA Wrocław Główny, Wrocław, 20.05.2022–28.08.2022. Organizatorem Triennale była Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.



Rysunek 2: Honza Zamojski, *Śniadanie według Fibonacciego*, 2014



Rysunek 3: Honza Zamojski, *Zdezorientowany człowiek*, grafit na drewnie, 2013, fragment wystawy
Robert Maciejuk, *Honza Zamojski. Góra i dół*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 30.11.2013–16.02.2014.
W tle prace Roberta Maciejuka

wienniczej na dwie oddzielone i oddalone od siebie zespoły sal. Architektonicznie obie części są swoimi symetrycznymi odbiciami. Zamojski przekształca to w zasadę wystawy. Prace każdego artysty i każdej artystki znajdują się w obu galeriach i odpowiednio w tych samych miejscach.

Między obiema częściami wystawy zachodzą bardziej złożone relacje. Jedna sala określona jest jako jasna, druga jako ciemna, choć kurator podkreśla: „Nie są to opozycje. Jasność i ciemność sal niczego nie symbolizują”⁷. Stają się znakiem rozwidlenia i podwojenia, umożliwiając rozpięcie sieci relacji między pracami w tej samej części i pomiędzy częściami. Odbywa się to na kilka sposobów: powtórzenie, „negatywowo-pozytywowe” odwrócenie, odzwierciedlenie w treści, odbicie w formie, a w niektórych przypadkach jakiś rodzaj napięcia między pracami jednego artysty wynikają z ich umieszczenia w tym kontekście wystawy.

Wybór artystów i prac jest bardzo nieoczywisty, nawet może wydawać się arbitralny, ale wynika z wysiłku utkania misternej sieci relacji oraz wywołania efektu zaskoczenia. Pojawiające się w tytule emoji zadziwienia określa zarówno cel, jak i retorykę projektu – wywołanie efektu zaskoczenia czy nawet oszołomienia. Rozwidlenie i podwojenie również temu służy, choć ma jeszcze dodatkowe znaczenie – zaryzykuję tezę, że ujawnia filozofię twórczą Honzy Zamojskiego. A przynajmniej sugeruje ją.

MONADOLOGIA ARTYSTYCZNA

Kosmogeneza, której wynikiem jest wystawa W[☹]ORLD(S), to artystyczny eksperyment, podejmujący problem niewspółmożliwości. Wprowadził ją do filozofii Gottfried Wilhelm Leibniz, aby rozwiązać kwestię relacji prawdy i tego, co możliwe. Ostatnio powrócił do niej Gilles Deleuze, wychodząc od znanych od starożytności paradoksów „przygodnych przyszłości”: „Jeśli prawdą jest, że jutro może rozegrać się bitwa morska, to w jaki sposób można uniknąć jednej z następujących prawdziwych konsekwencji: albo niemożliwe wynika z niemożliwego (bo jeśli bitwa odbędzie się, to nie jest możliwe, by się nie odbyła) albo przeszłość nie jest z konieczności prawdziwa (ponieważ bitwa mogła się nie odbyć). [...] Leibniz powiada, że bitwa morska może się odbyć albo może się nie odbyć, tylko że nie w tym samym świecie: odbywa się ona w jednym świecie i nie odbywa w jakimś innym świecie, i te oba światy są możliwe, ale nie są między sobą «współmożliwe»”⁸. Opierając się na tym, Deleuze

7 H. Zamojski, *WORLD(S)*, b.d., <https://trwro.pl/wystawy/trw2022-worlds/> [dostęp: 15.01.2023].

8 G. Deleuze, *Kino*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 355.

twierdzi, że wszystkie możliwości istnieją wirtualnie, ale jako że są niewspółmożliwe, to aktualizuje się wyłącznie wybrana z nich⁹.

Sytuacja taka zostaje zobrazowana – a nawet może być doświadczona – na wystawie W^{ORLD}(S). Gdy znajduję się w jednej jej części, druga staje się wirtualna – jako aktualna może być odebrana w danym momencie tylko jedna z nich. Stwarza to przedziwne doświadczenie: gdy jestem w pierwszej części, fantazjuję o tym, co zobaczę w drugiej, przeszedłszy do drugiej, przypominam sobie, co widziałem w pierwszej. Chciałbym zobaczyć jednocześnie to, co mam przed oczami, i to, czego nie widzę. Całość wystawy stanowi świat wirtualny, który rozwidła się i podwaja na dwa niewspółmożliwe (percepcyjnie) światy części jasnej i ciemnej. Sama ilość wynika jedynie z uwarunkowań przestrzennych w BWA Wrocław Główny. Jest to wyłącznie znak potencjalnie nieskończonej ilości światów.

Zamojski tworzy kosmosy i światy we wszechświecie swojej sztuki. Nie powinniśmy rozumieć tego metaforycznie, gdyż wydarza się to faktycznie. Kartka może stać się monadą, w której wyraża się cały wszechświat. Wracamy w tym momencie do filozofii Leibniza i jej współczesnego odczytania. Podstawowym założeniem jego monadologii jest to, że świat składa się z monad i, jak pisze Deleuze, „nie istnieje poza monadami”, a „każda monada zawiera w sobie cały świat”¹⁰. W pięknym, choć zagadkowym fragmencie *Monadologii* – paragrafie 67 – Leibniz stwierdza: „Każdą cząstkę materii [czyli monadę jako – J.L.] można sobie wyobrazić jako ogród pełen roślin i jako sadzawkę pełną ryb. Ale każda gałązka rośliny, każdy członek zwierzęcia, każda kropla jego wilgoci, jest znowu takim ogrodem, albo taką sadzawką”¹¹. Najmniejsza cząstka zawiera i wyraża cały świat, ale jak podkreśla Deleuze: „jasno wyraża jedynie pewną ograniczoną strefę bądź obszar w zależności od własnego punktu widzenia (zakątek umiejscowiony). Ów oświetlony rejon obejmuje bez wątpienia każde ciało”¹². Jednostkowość monady określają właściwe tylko dla niej osobliwości. Francuski filozof precyzuje: „każda monada może wyrażać w sposób jasny jedynie pewną część świata: rejon określony przez ustanawiające ją osobliwości” i dodaje: „każda jednostka wyraża cały świat: osobliwości ustanawiające każdą z nich w istocie ciągną się we wszystkich kierunkach, aż po osobliwości pozostałych jednostek, o ile odpowiadające im ciągi są zbieżne, przez co każda jednostka zawiera

9 G. Deleuze, *Falda. Leibniz a barok*, przeł. M. Janik, S. Królak, Warszawa 2014, s. 135–145.

10 Tamże, s. 198, 117.

11 G.W. Leibniz, *Monadologia*, przeł. H. Elzenberg, Toruń 1991, s. 61.

12 Tamże, s. 145.

w sobie całość pewnego współmożliwego świata i wyklucza jedynie inne niewspółmożliwe z nim światy (gdzie ciągi są rozbieżne)”¹³.

Leibnizowska monadologia oczywiście nie objaśni nam w prosty sposób praktyki artystycznej Zamojskiego, ale może stanowić punkt wyjścia i odniesienia, który umożliwi pochwycenie tego, co w niej zaszyfrowane. Leibniz nazywał to „kryptografią” – „sztuką odnajdowania klucza do rzeczy spowitych”¹⁴. Trzy elementy – zęby? – tego klucza już nam podpowiedział: inkluzja (zawieranie), ekspresja (wyrażanie) oraz osobliwość (określająca formy wyrazu). Jeśli twórczość Zamojskiego jest monadą, to konieczne jest rozpoznanie osobliwości warunkujących to, co wyraża ona w sposób jasny. Jeśli jego praktyka artystyczna może być określona jako monadologiczna, to byłaby to monadologia swoista, a nawet osobliwa. Jej odrębność wynika przede wszystkim z tego, że nie jest ona teoretyczną nauką o funkcjonowaniu świata, lecz właśnie praktyką jego tworzenia. Co więcej, celem artysty nie jest objaśnianie stwarzanego świata, ale „spowijanie” go. Monadologia artystyczna Zamojskiego jest odwróconą kryptografią – wykorzystuje on typografię i ideografię do tworzenia hieroglifów i mnożenia zagadek. Kosmos stwarzany na kartce papieru jest łamigłówką.

Monadologia artystyczna Zamojskiego jest przede wszystkim praktyką, ale zawiera w sobie również momenty teoretyczne i spekulatywne. W 2014 ukazała się *Four Eggs Theory* w formie wystawy i publikacji w ramach projektu w Centrum Sztuki Współczesnej Futura w Pradze¹⁵. Publikacja jest w zasadzie ideograficznym i typograficznym traktatem o procesie twórczym. Punktem wyjścia jest forma ugotowanego na twardo jajka przeciętego na pół wzdłuż dłuższej osi. Ten kształt staje się dla niego modelem astronomicznym, w którym żółtko jest słońcem, a zewnętrzna linia – orbitą ziemi. Jest to fikcyjny moment utożsamienia obu kształtów, gdyż jajko przypomina figurę tzw. owalu z jedną osią symetrii, podczas gdy orbita ziemiska ma kształt zbliżony do regularnej elipsy (która, ściśle rzecz biorąc, nie jest owalem). Ten mały gest uruchamia cały proces fikcjonalizacji, jaki warunkuje to dzieło. Następnym etapem jest utożsamienie astronomicznego jajka z modelem procesu twórczego – słoneczne żółtko zastąpione jest tu formą przypominającą tarczę strzelniczą z czerwonym kółkiem w środku, otoczonym powiększającymi się pierścieniami żółtym, niebieskim i czarnym – to jest dzieło. Wokół niego po owalnej orbicie krąży artysta, w wiecznym cyklu zbliżania się i oddalania od żółtka – słońca

13 Tamże, s. 146.

14 Tamże, s. 8.

15 *Honza Zamojsky: Teorie čtyr vajec*, kurator Michal Novotný, Centrum pro současné umění FUTURA, Praga, 02.04–10.05.2015, <http://www.futuraproject.cz/futura/event/13-honza-zamojsky-teorie-ctyr-vajec> [dostęp: 20.01.2023]; H. Zamojski, *Four Eggs Theory*, Prague-Poznań 2015.

– jądra swojej praktyki. Dzieło jako proces jest relacją między czterema jajkami – Inspiracją, Intuicją, Przedmiotem i Ideą (Inspiration, Intuition, Item, Idea). Artysta wyjaśnia ich działanie na swoim przykładzie: „Gdybym miał zastosować Teorię Czterech Jajek z powrotem do siebie, wyglądałoby to zasadniczo następująco: mam intuicyjną potrzebę (Intuicja) uporządkowania otaczającego mnie świata materii (Przedmiot) i idei (Idea), dlatego też, inspirowany (Inspiracja) teoretycznymi rozważaniami pisarzy, poetów i artystów, a także różnymi artefaktami, nieustannie myślę o tym, jak (Idea) przekazać może moją wiedzę w logiczny sposób, np. poprzez napisanie tego tekstu (Przedmiot). Wszystko to składa się na Dzieło, które jest częścią większej całości – praktyki”. W procesie twórczym podmiot doświadcza różnych stanów – ich analizę prezentuje ideogram: artysta orbituje wokół dzieła po zewnętrznej linii astronomicznego jajka, moment ciekawości znajduje się na perihelium tej orbity, zaś moment satysfakcji na jej aphelium, a pomiędzy nimi znajdują się nuda, rozczarowanie, niepewność. Paradoksalnie satysfakcja, nawet jeśli jest wyróżniona jako pożądaný efekt pracy artystycznej, jest najbardziej oddalona od samego dzieła, podczas gdy ciekawość jest mu najbliższa.

Jajko staje się tu monadą, w którą zawiera cały świat (jajko astronomiczne), a także świat twórczości (jajko dzieła) oraz poszczególne jajka procesu twórczego (najpierw cztery Inspiracji, Intuicji, Podmiotu i Idei, a później coraz więcej jajek w miarę coraz bardziej szczegółowej analizy).

Dlaczego jajko? Bo od jajka wszystko się zaczyna. Praca *Breakfast according to Fibonacci* (2014) stanowi ready-made złożony z dwóch jajek, kubka z niezalaną torebką herbaty, jabłka na talerzyku, miski z płatkami owsianymi oraz talerza z tostami. Wszystkie te elementy rozstawione są w układzie kwadratów ilustrujących ciąg geometryczny Fibonacciego. Długości boków kwadratów są względem siebie w takiej proporcji, że wpisują się w ciąg liczb 1:1:2:3:5. Dwa jajka ulokowane są w dwóch najmniejszych kwadratach odpowiadających liczbie 1.

INFRAPOLITYKA HUMORESKI

W wersji tekstu towarzyszącego wystawie *Theory of Four Eggs* w Futurze pojawia się jednozdaniowy przypis, którego nie ma w publikacji: „Biorąc pod uwagę pojęcia, z którymi mamy do czynienia – Intuicja, Inspiracja, Idea i Przedmiot [Intuition, Inspiration, Item, Idea] – równie dobrze można by mówić o *Teorii czterech «I»*”¹⁶. Nietrudno zgadnąć, dlaczego artysta porzucił ten pomysł (i przypis) – precyzyjnie określałby on treść jego przemyśleń, ale byłby pozbawiony obrazowej siły. Jego

16 Honza Zamojsky: *Teorie čtyr vajec*, w: Centrum pro současné umění FUTURA, <http://www.futuraproject.cz/futura/event/13-honza-zamojsky-teorie-ctyr-vajec> [dostęp: 20.01.2023].



Rysunek 4: Honza Zamojski, *Gradient, ready-made, 13 x Kosmos Witolda Gombrowicza, 2011–2013*



Rysunek 5: Honza Zamojski, *Upadek*, 2019, malowane drewno, liny, mural. W ramach 33. Biennale Sztuk Graficznych *Crack Up – Crack Down*, kuratorzy Slavs and Tatars, Ljubljana, 07.06–29.09.2019.

wywód na temat procesu twórczego jest przekonujący, dobrze skonstruowany i logicznie spójny, jest również ciekawą propozycją teoretyczną. Ale Zamojskiemu nie o to chodzi. Jego „traktat” posługuje się ideografią i typografią, odwraca Leibnizowską kryptografię, by tworzyć hieroglify, wizualne zagadki¹⁷. Jego głównym celem jest to, co z zasady nie może być wypowiedziane czy ukazane wprost – humor.

W końcu docieramy do kwestii, z którą artysta jest kojarzony i której znaczenie w swojej twórczości podkreśla¹⁸. Jest ona trudna do podjęcia, gdyż opiera się na czymś tak trudno uchwytnym jak poczucie. Spróbujmy się przybliżyć do humoru w twórczości Zamojskiego. Jedna z prac łatwo może uzmysłowić tę trudność. Zamojski wykonał ją wspólnie z Konradem Smoleńskim. *Transparent* (2016) jest nazwany przez artystów performansem permanentnym – niewielka grupa ludzi ubranych w ciemne stroje sportowe kroczy nieśpiesznie, acz dziarsko po ruchomej bieżni. Paradoks polega na tym, że gdyby tę pracę przypisać wyłącznie jednemu z artystów, jej sens zmieniłby się diametralnie. Gdyby uznać ją za dzieło Smoleńskiego, nabrałaby charakteru dramatycznego. Natomiast w kontekście twórczości Zamojskiego nabiera charakteru humorystycznego, a nawet komicznego.

Mechaniczność ruchów, a ściślej mechanizacja ludzkich ciał może być czymś tragicznym, kiedy pomyślimy o tym jako o przekształceniu ludzi w roboty. Inaczej będzie, gdy zobaczymy w tym ekspozycję automatyzmów właściwych ludzkiej cielesności, ujawnienie, do jakiego stopnia jesteśmy marionetkami, nie zdając sobie z tego sprawy. To drugie rozpoznanie spotykałoby się z centralnym argumentem Henriego Bergsona w jego rozprawie *Śmiech. Esej o komizmie*¹⁹. Zwłaszcza gdy pisze: „Postawa, gesty i ruchy ludzkiego ciała są śmieszne dokładnie w tej mierze, w jakiej ciało to przywodzi nam na myśl bezduszny mechanizm”²⁰. Filozof rozszerza to spostrzeżenie, upatrując źródła komizmu w „mechaniczności powlekającej życie”²¹. Ta mechanizacja dokonuje się przez trzy podstawowe tryby: powtórzenie („Albowiem prawdziwe życie

17 Terminu „osobisty hieroglif” używa sam artysta. C. Vaz, *Interview: Honza Zamojski*, w: Art Map, <http://artresearchmap.com/artists/interview-honza-zamojski/> [dostęp: 20.01.2023].

18 Por.: M. Price, *Honza Zamojski*, w: *Vitamin D3: Today's Best in Contemporary Drawing*, London 2021, s. 294–295; *Portfolio: Honza Zamojski*, „Contemporary Lynx” 16.12.2021, <https://contemporarylynx.co.uk/portfolio-honza-zamojski> [dostęp: 20.01.2023]; P. Strożek, *Honza Zamojski*, w: Culture.pl, styczeń 2017, <https://culture.pl/pl/tworca/honza-zamojski> [dostęp: 20.01.2023].

19 H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977.

20 Tamże, s. 72.

21 Tamże, s. 99.

nie powinno się nigdy powtarzać”²²), odwrócenie, polegające na zmianie w przeciwieństwo („świat na opak”²³) oraz nałożenie, równoczesna przynależność do zupełnie odrębnych i niezależnych kategorii (przykładem rozgrywanie metaforycznego i dosłownego znaczenia słów). Wszystkie te trzy tryby „zasadzają się na ujmowaniu życia jako mechanizmu o powtarzalnym przebiegu, odwracalnych skutkach i przedstawialnych częściach. Rzeczywiste życie bywa farsą o tyle, o ile doprowadza w sposób naturalny do podobnych skutków, a zatem o tyle, o ile o sobie zapomni, bo gdyby baczyło na siebie nieprzerwanie, byłoby odmieniającą się wciąż ciągłością, nieodwracalnym postępem, niepodzielną jednością”²⁴. W analizach Bergsona tryby mechanizacji są jednocześnie chwytami, jakie stosuje się dla wywołania efektu komizmu – humor wyzwala się przy ujawnianiu trybów, w których życie zaprzecza swojej witalności, popadając w automatyzmy.

Tryby rozpoznane przez Bergsona odnajdziemy w kosmogenezie Zamojskiego, który stwarza światy przez powtórzenie, odwrócenie, nałożenie. Wszystkie pojawiły się w wystawie W^{ORLD}(S) jako narzędzia tworzenia relacji między dziełami w przestrzennym rozdwojeniu. Stały motyw twórczości artysty, schematyczna figura człowieka – graficzny ludzik – pojawiający się zarówno na rysunkach, jak i w postaci rzeźb i instalacji, powstaje przez wspólne działanie trzech chwytów, w przedrzeźnianiu wielkiego klasycznego motywu sztuki, jakim jest przedstawienie postaci ludzkiej. Co więcej, sam proces twórczy poddany zostaje „mechanizacji” – do tworzenia rysunków artysta wykorzystuje kalkę techniczną, włączając element powtarzalności, odwrócenia do samego jądra tworzenia. Czy w świetle analiz Bergsona nie byłaby to technika *par excellence* humorystyczna?

Bergson wiąże trzy tryby z czymś, co możemy nazwać kondycją komiczną, którą opisuje za pomocą zagadkowych pojęć – roztargnienia i usztywnienia. Píše: „Nieugięty mechanizm, który przychwytyjemy od czasu do czasu niczym intruza w żywym paśmie spraw ludzkich, ma dla nas szczególną wartość, ponieważ oddaje jakby roztargnienie życia”²⁵. Brak uważności, osłabione relacje z innymi i samymi sobą zmieniają nas w marionetki sterowane przez automatyzmy. Mechanizacja pojawia się również przy niedostatecznym czuwaniu nad biegiem zdarzeń, gdy ich funkcjonowanie wpada w utarte koleiny – wtedy pojawia się „roztargnienie rzeczy”²⁶. Gdy działanie świata popada w mechaniczność, poja-

22 Tamże, s. 76.

23 Tamże, s. 132.

24 Tamże, s. 138–139.

25 Tamże, s. 124–125.

26 Tamże, s. 139.

wia się jeszcze jeden efekt – uszytwnienie, „które kłóci się z wewnętrzną plastycznością życia” i przeciwstawia się jego zmienności²⁷. Przejawia się ono w pustych ceremoniach i rytuałach, napuszeniu i pompatyczności zachowań, w bezduszności społecznych regulacji „podszywających się pod prawa natury”²⁸. Zarówno roztargnienie, jak i uszytwnienie są przejawami nieuspołecznienia, z którym mierzy się komizm. „Śmiech jest tą naprawą. Śmiech jest rodzajem społecznego gestu, który podkreśla i karci pewne swoiste roztargnienie ludzi i zdarzeń”²⁹. Humor jest zatem narzędziem, które ujawnia te przejawy i pozwala korygować ich przyczyny, w celu ponownego uspołecznienia świata.

Tak rozumiany humor jest specyficznym środkiem. Praktykę Honzy Zamojskiego trzeba jednak odróżnić od działań w polu sztuki, które również po ten środek sięgają, a nazywane są strategiami trickstera. Ich przykładem może być twórczość Oskara Dawickiego czy Piotra Ukleńskiego. W tych strategiach żart czy dowcip wiąże się z rozpoznaniem rzeczywistości jako opresyjnej i dążeniem do wyzwolenia. Trickster, jak pisze Anna Markowska, „nie prowadzi wojny, ale czując się nieswojo w ramach dominujących norm, próbuje się uwolnić”³⁰. Chodzi tu jednak przede wszystkim o uwolnienie podmiotu artystycznego, a społeczeństwo jest zostawione samo sobie.

O ile w tricksterskich strategiach komizm jest instrumentalizowany na rzecz jednostkowej emancypacji, o tyle u Zamojskiego wpisuje się on w coś, co można nazwać infrapolityką humoreski. Jeśli chodzi o drugi z terminów tej nazwy, to proponuję go dlatego, że jest najmniej obciążony historią literackich i teatralnych gatunków komicznych, odnosi się do codziennych sytuacji i artystycznych interwencji oraz najlepiej zdaje się określać strategię przepełniania humorem stosowaną przez artystę. Z kolei pierwszy termin, ukuty przez Jamesa Scotta³¹, został przejęty przez Slavs and Tatars przy okazji kuratorowanej przez nich wystawy *Crack Up – Crack Down* w ramach 33. Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie. Ekspozycja poświęcona była relacjom sztuki i satyry, także tej o charakterze politycznym, a w szczególności oporowi sztuk graficznych w służbie satyry³². Scott infrapolityką nazywa „szeroki wachlarz niskiej rangi form

27 Tamże, s. 86.

28 Tamże, s. 87.

29 Tamże, s. 125.

30 *Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*, red. A. Markowska, Warsaw-Toruń 2013, s. 14.

31 J.C. Scott, *Domination and Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven 1990.

32 *Slavs and Tatars: Crack Up – Crack Down*, red. M. Constantine, Slavs and Tatars, International Center for Graphic Arts – Mousse Publishing, Ljubljana-Milan 2019, s. 8.

oporu, które nie mają odwagi mówić we własnym imieniu”, za ich pomocą podrzędne grupy dokonują ukrytej transkrypcji w dyskurs dominujący³³. Slavs and Tatars połączyli to z praktykami artystycznymi, w których grupy podporządkowane wykorzystują efekty komiczne do stawiania oporu narzucanym ograniczeniom. Kolektyw zaprosił do udziału Honzę Zamojskiego, dostrzegając te aspekty w jego twórczości.

Z braku miejsca bardzo skrótowo mogę przedstawić infrapolitykę humoreski Zamojskiego. Konfrontuje się ona przede wszystkim z roztargnieniem i usztywnieniem, które charakteryzuje funkcjonowanie sztuki, wywołując wzrastające nieuspołecznienie pola sztuki. Artysta wykorzystuje do tego specyficzną figurację, która podważa wielką opozycję, zaproponowaną przez Gilles’a Deleuze’a, między Figurą a figuracją. „Figura” jest tym, co udaje się stworzyć wielkim malarzom jak Francis Bacon, przez „wydobywanie lub wyizolowanie”, co przeciwstawia się zwykłej figuracji, związanej z codzienną i banalną cyrkulacją wizualnych klisz w naszej obrazkowej kulturze³⁴. Dla Deleuze’a figuratywność jest czymś podrzędnym, a „wielcy malarze” mają na celu rozrywanie klisz, wystawiając przeciw nim swoje „Figury”. W nich objawiać się ma patos i etos egzystencji oraz istnienia świata. Czy jednak niepostrzeżenie nie wkrada tu się jakieś usztywnienie, a może nawet roztargnienie? Czy te „Figury” wielkich malarzy nie funkcjonują jak napuszone marionetki, gdy zaczynają krążyć w komercyjnym i instytucjonalnym obiegu sztuki? Wyobraźmy sobie jeden z obrazów Bacona, np. przedstawiający papieża, zestawiony z jednym z rysunków Zamojskiego, ukazującym jego „ludzika”, lub z instalacją, w której wrysowany zostaje on w przestrzeń. To zestawienie ujawnia charakter infrapolityki humoreski, w której figuracja, w szczególności trochę infantylna figura człowieczka, przedrzeźnia patos i etos humanizmu czy posthumanizmu dominujący w świecie sztuki. Ujawnia, że często brakuje tu uważności i czujności, przez co popada on w roztargnienie i usztywnienie, powodujące aspołeczny automatyzm. Figuracja u Zamojskiego zdaje się stosować rozpoznanie Bergsona: „Jesteśmy śmieszni tylko od tej strony, która uchodzi naszej świadomości”³⁵.

Zgodnie z prawidłami monadologii świat sztuki zawiera i wyraża zarówno świat społeczny, jak i cały kosmos.

33 Scott, *Domination...*, dz. cyt., s. 19.

34 G. Deleuze, *Bacon. Logika wrażenia*, przeł. A.Z. Jaksender, Kraków 2018, s. 12.

35 Bergson, *Śmiech...*, dz. cyt., s. 201.

Bibliografia

- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977.
- Deleuze G., *Bacon. Logika wrażenia*, przeł. A.Z. Jaksender, Kraków 2018.
- Deleuze G., *Fałda. Leibniz a barok*, przeł. M. Janik, S. Królak, Warszawa 2014.
- Deleuze G., *Kino*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.
- *Honza Zamojsky: Teorie čtyř vajec*, w: Centrum pro současné umění FUTURA, <http://www.futuraproject.cz/futura/event/13-honza-zamojsky-teorie-ctyr-vajec> [dostęp: 20.01.2023].
- Leibniz G.W., *Monadologia*, przeł. H. Elzenberg, Toruń 1991.
- Maciejuk R., *Honza Zamojski. Kosmos i kosmos i okolice*, red. J. Pieńkos, Warszawa 2014.
- *Portfolio: Honza Zamojski*, „Contemporary Lynx” 16.12.2021, <https://contemporary-lynx.co.uk/portfolio-honza-zamojski> [dostęp: 20.01.2023].
- Price M., *Honza Zamojski*, w: *Vitamin D3: Today's Best in Contemporary Drawing*, London 2021.
- Scott J.C., *Domination and Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven 1990.
- *Slavs and Tatars: Crack Up – Crack Down*, red. M. Constantine, Slavs and Tatars, International Center for Graphic Arts – Mousse Publishing, Ljubljana-Milan 2019.
- Strożek P., *Honza Zamojski*, w: Culture.pl, styczeń 2017, <https://culture.pl/pl/tworca/honza-zamojski> [dostęp: 20.01.2023].
- *Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*, red. A. Markowska, Warsaw-Toruń 2013.
- Vaz C., *Interview: Honza Zamojski*, w: *Art Map* <http://artresearchmap.com/artists/interview-honza-zamojski/> [dostęp: 20.01.2023].
- Zamojski H., *Four Eggs Theory*, Prague-Poznań 2015.
- Zamojski H., *WORLD(S)*, b.d., <https://trwro.pl/wystawy/trw2022-worlds/> [dostęp: 15.01.2023].

Abstrakt:

Praktyka artystyczna Honzy Zamojskiego jest prawdziwie transdyscyplinarna: obejmuje rysunek, instalację, projektowanie graficzne, kuratorstwo, oprócz tego jest on również wydawcą i wykładowcą akademickim. Dla jej interpretacji proponuję pojęcie monadologii artystycznej jako sposobu tworzenia światów, zawierających kolejne światy. Celem jego twórczości jest konfrontacja z tym, co można nazwać nieuspołecznieniem rzeczywistości i świata sztuki w szczególności. Zespół strategii, które artysta stosuje w realizacji tego celu, określam mianem infrapolityki humoreski.

Słowa kluczowe:

**infrapolityka, kuratorstwo, monadologia,
humor, projektowanie graficzne, sztuka
współczesna**

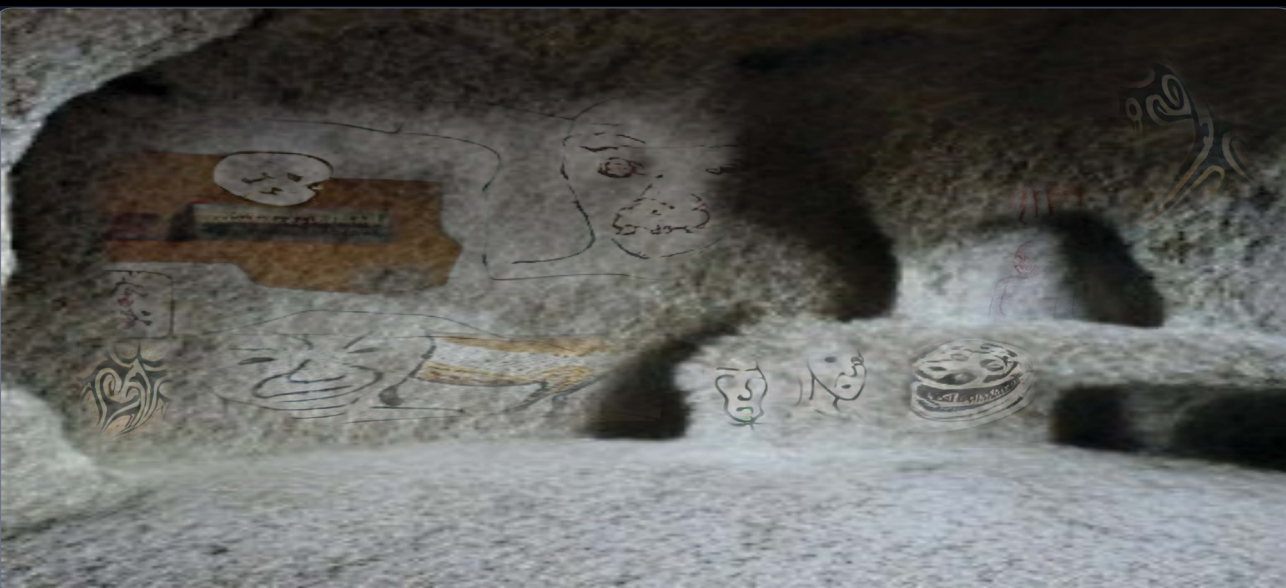
Jarosław Lubiak

Dr, kurator i teoretyk sztuki oraz wykładowca
w Akademii Sztuki w Szczecinie.

ORCID: 0000-0002-8160-701X

CZEŚĆ IV

WIZUALNIE



Karolina Jarzębak
MEME LASCAUX



Wyobrażenie pozostałości po naszym pokoleniu po „końcu świata”. W tej wizji millenials i Gen Z zostali zmuszeni do zamieszkania w jaskiniach, jak ludzie pierwotni. Pragnąc odtworzenia znanej rzeczywistości internetowej, malują na ścianach jaskiń memy, które są też współczesnymi hieroglifami. Inspiracją był również zwrot Jaskinia (Cave Automatic Environment), który w języku metaverse oznacza po prostu i zamkniętą wirtualnymi ścianami przestrzeń stworzoną w VR. To nie tylko własny i wypełniony trójwymiarowymi malowidłami pokój, który można sobie urządzić po swojemu, ale też miejsce, gdzie w końcu możesz być, kim i czym się chce.











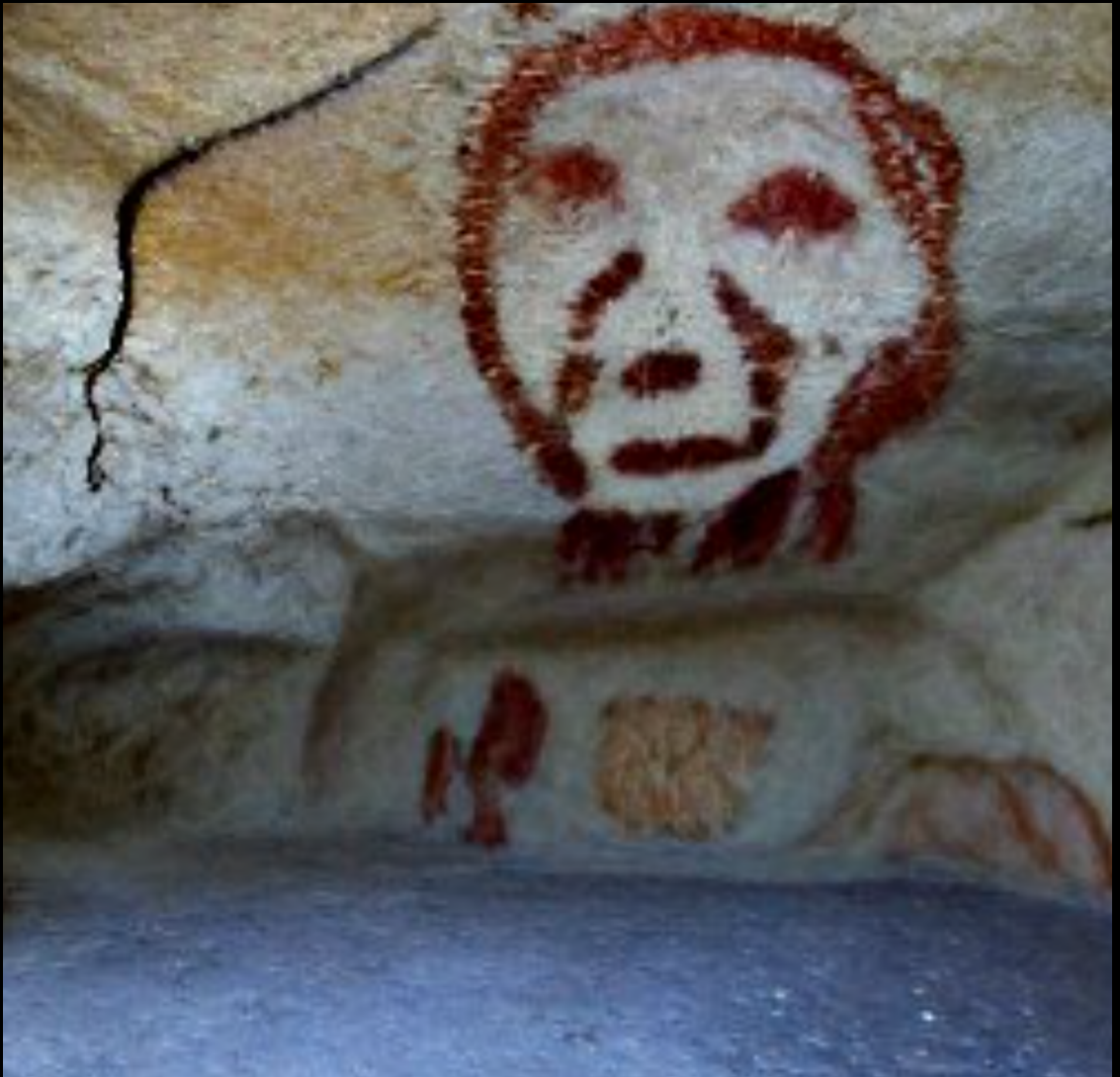




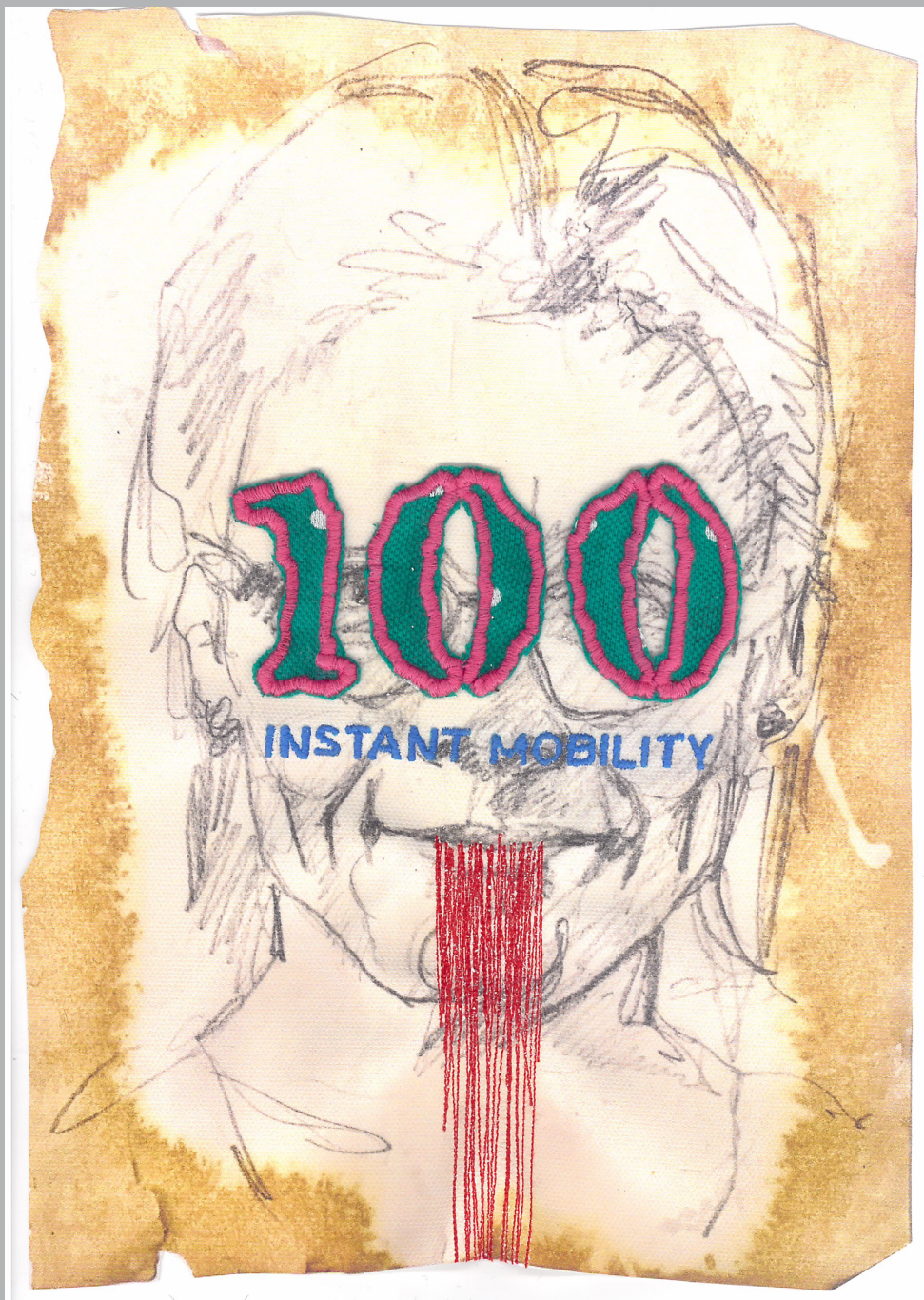












Joanna Wowrzeczka

**PERYFERIA I SZTUKA SPOŁECZNIE
WRAŻLIWA – TYSIĄCE WKŁUĆ**

W wypełnianiu zasadniczego pojęcia (peryferii) głosu udzielił mi **prof. Tadeusz Sławek** (z którym mam szczęście konsultować dylematy *commonera**), odsyłając zdanie ręcznie napisane: „**Cieszyn: peryferium bez terytorium – jeśli «terytorium» pochodzi od «terreo»: bać się czegoś/kogoś obcego, nieznanego**”.

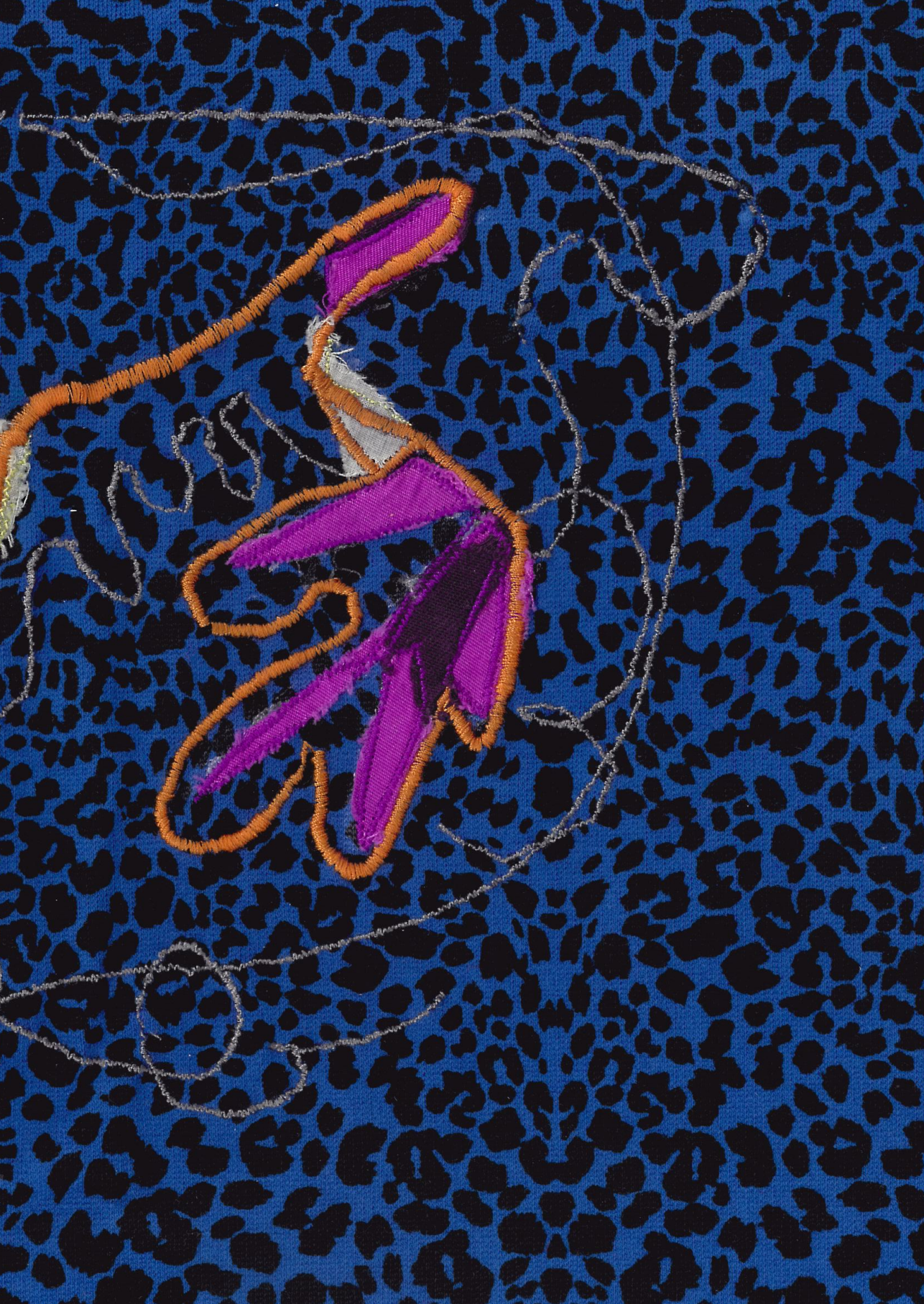
W rysowaniu pola sztuki społecznie wrażliwej wsparł mnie **Igor Stokfi-szewski**, twórca kategorii „sztuki ze społecznością”.

W rozpoznawaniu kluczowej roli *commonera* w procesie wzmacniania terytorium pomógł mi Łukasz Dziedzic, z którym dzieliłam trudy prowadzenia Galerii Szara na początku jej historii.

W zarysowaniu pola i definicji wzięli udział także: **Anna Cieplak** – współzałożycielka świetlicy Krytyki Politycznej w Cieszynie – pisarka, energia atomowa wielu inicjatyw; **Urszula Markowska** (redaktorka naczelna „Tramwaju Cieszyńskiego” – przed wyjazdem do Słupska tworzyła w Cieszynie niezależne media); **Gabriela Lazarek** – fryzjerka, przez dwa lata, od dnia samospalenia się Piotra Szczęsnego codziennie protestowała na rynku w Cieszynie przeciwko ograniczaniu wolności i demokracji w Polsce; **Ewa Gołębiowska** – była dyrektorka Zamku Cieszyn – refleksyjnie budująca mosty między światem trzeciego sektora i instytucji; **Agata Juroszek** i **Anna Grelowska** – razem ze mną prowadziły Strajki Kobiet w Cieszynie, a potem związały się ze świetlicą Krytyki Politycznej, uczestnicząc w Młodzieżowym Laboratorium Samorządowym. Spośród nadesłanych odpowiedzi wybrałam kilka, które dały mi szansę na włączenie języka pochodzącego bezpośrednio z miejsca, w którym od 2016 współtworzę obieg kultury społecznie wrażliwej. Wcześniej mieściły się tutaj Zakłady Dziewiarskie Juwenia. W jednym z pomieszczeń leżały porzucone od wielu lat segregatory z materiałami służącymi do 2002 roku pracownikom tegoż zakładu do produkcji ubrań. Jeden z nich był kolekcją naszywek. Urzekający zbiór maszynowo wykonanych obrazków, które ręcznie i mozolnie przeze mnie przepisywane (wyszywane, wkłuwane), zupełnie nieopłacalnie w kontekście kategorii czasu, ujawniają specyficzne wartości peryferii, dobra wspólnego, kultury społecznie wrażliwej oraz cechy i zobowiązania *commonera*. Dla mnie samej dzięki temu zderzeniu temat się dopiero otworzył.

* Termin *commoner* obejmuje zarówno relację względem kapitału, jak i dążenie do wytworzenia alternatyw. Odnosi się do dobra wspólnego. Jest to osoba, która ma związek z zasobem, wytwarzanym dobrem, ale jej rola jest przede wszystkim zarządzanie w perspektywie niezawężonej do siebie. Wytwarza myślenie siecią, w której nie jest też jedynym *commonerem* (M. de Angelis, *Ogólny wzór dóbr wspólnych*, „Praktyka Teoretyczna”, 2017, nr 3 (25), s. 119–121). Bliskie idei grzybni i strzępek ją tworzących.









H

Wis

Cieszyn : Myferian
jeśli " Antorum
kać się orqos/koqos

Włocławek

HAPPY

WIN

без АТФ -
почва као да, "terreo":
облего, мезна него.





CZEŚĆ V

**KRÓTKIE
FORMY**



Maciej Sińczyk
**MASZYNA DO KOLOROWANIA
RYSUNKÓW „DORA”**

Uwaga miłośników sztuki skupia się na rękodziele, z całym jego bogactwem gorączkowych form rzeźbiarskich, pociągnięć pędzla i fantazyjnych gobelinowych splotów. Bywa, że w tę dziedzinę ducha wkracza obcy, kłopotliwy gość, a wówczas stajemy, zadziwieni, popatrując po sobie w milczeniu. Wielu wzdraga się przed wprzęganiem brzydkich i nieustawnych maszyn kolorujących do intymnej i pozostającej w sferze uczuć pracy artystycznej. Inni, którzy zajmują się budową oraz propagowaniem tych urządzeń, odczuwają to jako przykrość, aspirując do nowej kategorii „wykluczonych”. Mało kto słyszał o maszynie do kolorowania „Bambi-5”, przemianowanej na „Dora”, nie mówiąc o „Bambi-4”, „Bambi-3”, „Bambi-2” oraz „Bambi-1”, zaś o „Protobambi” nawet szkoda gadać. O pokrętnych losach tego przedsięwzięcia nie chciałem pisać, przewidując, że projekt złożę w urzędzie patentowym i ja lub moje dzieci będą miały z tego ładny grosz. Jednak późniejsze wypadki sprawiły, że zdecydowałem się ujawnić niektóre szczegóły.

W marcu 2019 roku dostałem propozycję komercyjnej wystawy trzydziestu dużych rysunków. Z miejsca złożyłem buńczuczną deklarację, że rysunki będą kolorowe, dzięki czemu majątni parweniusze rzucą się na nie niczym kociątka na zwitek pstrokatych gałganków. Rozważywszy to bardziej na chłodno, uświadomiłem sobie ogrom pracy, który stanął przede mną. Co prawda miałem już trzydzieści rysunków, lecz pokolorowanie jednego zajmuje pięć dni pracy od rana do wieczora, o czym wiedziałem, wykonując liczne chałtury. Potrzebowałem więc stu pięćdziesięciu dni, i to przy dobrych wiatrach, bo w międzyczasie trzeba realizować pomniejsze zlecenia. Od razu wyjaśnię, dlaczego kolorowanie jest tak pracochłonne. Aby uzyskać np. cielisty róż – na modłę starych, dzieciennych książeczek – muszę położyć warstwę różową, pomarańczową, beżową i na koniec, gdy wyjdzie zbyt jaskrawy, wypada go zgasić którymś z odcieni szarości lub brązu.

Pomyślałem, czy nie wynająć jakiejś kobieciny – niezamożnej, ale sumiennej, która by siedziała przy stole i kolorowała. Chciałem przynieść jej z miasta obiady i puszczać książkę mówioną (co byłoby dla niej dodatkowym zyskiem), na przykład *Lalkę* Prusa albo opowiadania Tarasa Szewczenki, gdyby to była osoba z Ukrainy. Przyjaciele zaczęli mi to odradzać, a zarazem doradzać technikę kolorowania farbami lub zgoła absurdalną, wcierania pigmentu wacikiem. Wy tłumaczyłem, że kolorowanie farbami trwa tak samo długo jak kredką, poza tym zdejmowanie zaschniętego pigmentu, gdy coś pójdzie nie po myśli, jest niezwykle żmudne. Nade wszystko jednak moja sztuka tak bardzo została przeniknięta miazmatami przytulnego dzieciństwa, że chcę używać tylko tych narzędzi, którymi posługiwałem się jako dziecko.

Dyskretnie, bo zbyt gremialny odzew mógłby być kłopotliwy, rozpuściłem wici, że potrzebuję osoby do kolorowania. Zgłosiło się kilku znajomych, ale głos wewnętrzny podpowiedział mi, że takie wspólne kolorowanie mogłoby kosztować o wiele więcej niż obiady, książka mówiona plus skromna dniówka, i to już może do końca życia. Dostałem też od jakiejś pani wiado-

mość: „Za godzinę kolorowania stawka 50–60 zł, zakładając, że na każdy z rysunków potrzeba będzie, zakładam 5 h”. Nie wiedziała, że kolorowanie tak dużej powierzchni trwa bardzo długo. Poza tym, gdyby robiła to przez pięć dni po pięć godzin dziennie, przy stawce 50 złotych za godzinę wychodziło 1250 złotych za pokolorowanie rysunku. Trzeba przemnożyć to przez trzydzieści rysunków, co dawało 37 500 złotych.

Wtedy to spłynęło na mnie cudowne rozwiązanie, można powiedzieć – doznałem czegoś w rodzaju iluminacji. Momenty niezwykle jasności, które bez wahania włączam do kategorii olśnień, zdarzyły mi się dwa razy. Pierwszy, gdy siedziałem z kolegą w jego wiejskim domku i słuchaliśmy nocnej audycji. Prowadząca wymyślała zagadki, w rodzaju „Jak miała na imię żona prezydenta Roosevelta”, a słuchacze próbowali je rozwiązać. Nagle padło pytanie „Rodzina taka to a taka miała w herbie zwierzę i pytanie brzmi, jakie to zwierzę”. Bezsenni staruszkowie dwoili się i troili, ale nie mogli zgadnąć, bo były to czasy przedinternetowe. Wówczas powiedziałem krótko: „Wiewiórka”. Dziennikarka, zmuszona odpowiedzieć na własne pytanie ujawniła, że jest to rzeczywiście wiewiórka. Kolega podniósł na mnie zdumione oczy, a ja pospieszyłem z wyjaśnieniem. Otóż dziennikarka rozpraszała smutne myśli osób cierpiących na bezsenność, złaknionych pochwał lub pocieszenia i nasiąkła czymś w rodzaju zawodowego infantylizmu. Przywykła do wynajdowania pogodnych treści, nie poważyłaby się na zagadkę z wilkiem lub, powiedzmy, żmiją. W naszej szerokości geograficznej rozkosznym i lubianym przez wszystkich zwierzątkiem może być tylko wiewiórka. Choć brzmi to dość prostodusznie, zaręczam – trzeba wyjątkowej przenikliwości, aby pośród misiów, lisków i biedronek, z których każde obarczone jest drobną, ale istotną wadą, znaleźć to proste na pozór rozwiązanie.

Pod presją zaciągniętych zobowiązań ośwładnęła mną idea mechanicznego kolorowania rysunków i odtąd, głuchy na wszelkie perswazje, skupiłem się na realizacji tego zamierzenia. „Istotnie – pomyślałem – trzeba skonstruować coś w rodzaju wirującego gniazda kredek, którymi wodzić będę po rysunku, niczym lakiernik swym pistoletem. W ten sposób pracę, która wymaga kilku dni, wykonam w godzinę i zacznę wypuszczać wielkie, efektowne rysunki niczym pierogi”.

„PROTOBAMBI”

Tak więc sercem maszyny – o czym nie wątpiłem – miała być wirująca wiązka kredek. Wydało mi się, że butelka nieśmiertelnego szamponu „Bambino” – w naszych czasach przemianowanego na „Bambi” – długa i elastyczna, nada się znakomicie jako obejmka. Z wielkiej niecierpliwości, chcąc po trochu wykpić się tanim kosztem i takimż wysiłkiem, jako napędu użyłem szczoteczki do zębów. Wyobrażałem sobie, że wodząc po papierze szczoteczka z nasadzoną butelką i kredkami w środku, wnet

pokoloruję duży rysunek. Moją maszynkę ochrzciłem, nieco awansem, „Bambi”. Dziś sędzę, że należy ona raczej do dziedziny „Protobambi” i nazwę „Bambi” rezerwuję dla bardziej zaawansowanych modeli. Jak się okazało, wątył silnik nie był zdolny poruszyć głowicy kolorującej i szczoteczka jedynie bzycała żałośnie. Ów nieudany eksperyment zawiódł mnie do poszukiwań lepszego napędu.

WENTYLATOR „BAMBI-1”

Coraz pożądlivszym wzrokiem popatrywałem na stary, sowiecki wentylator z gumową śrubą, jakich używało się pięćdziesiąt lat temu w upalne, letnie dni. Żal mi go było niszczyć i spacerując, ze szczególną bacznością popatrywałem na okoliczne śmietniki. Pewnego dnia (było to, pamiętam, w Wigilię Bożego Narodzenia), zapragnałem się nieco przewietrzyć w okolicach śmietnika i znalazłem znakomity wentylator. Ale spotkał mnie zawód, również on nie wprawił „głowicy rysującej” w ruch.

MIKSER „BAMBI-2”

Wciąż jeszcze wierzyłem, że wykonam funkcjonalną kolorowarkę metodą na poły żartobliwego klecenia przedmiotów domowego użytku. Nieubłaganie nadchodził czas miksera jako napędu i zacząłem śledzić aukcje internetowe, gdzie skrzętni i praktyczni ludzie pozbywali się za bezcen mikserów z jednym mieszadłem, lub tak starych, że nie wypadało ich używać. Wyszukiwałem ofert z najmniejszych miejscowości mniemając, że znalezienie kupca na tak stary i bezużyteczny przedmiot sprawi ubogim radość i bardziej jeszcze – że po wsiach mieszkają ludzie niezsypuci, więc sprzedadzą sprawny mikser. Częściowo moje przypuszczenia się sprawdziły i uzyskałem kilka dychawicznych gratów. Nawiasem mówiąc, chcąc wybrać najlepszy, zamówiłem ich zbyt dużo i przychodziły jeszcze jakiś czas po tym, gdy przestały być potrzebne. Po uruchomieniu miksera z przytwierdzoną do mieszadła wiązką kredek, okazało się, że głowica wiruje, nawet dość szybko, ale pod wpływem siły odśrodkowej kredki wyleciały z gniazda niczym z procy. Spiąłem więc butelkę metalową kłamrą do uszczelniania rur i – gotów w każdej chwili rozpocząć kolorowanie – włączyłem urządzenie. Okazało się, że ręka ludzka jest zbyt chwiejną, niestabilną podstawą, żeby równomiernie przemieszczać się nad płaszczyzną. Tego, co uzyskałem, kilka bezładnych mazajów, w żadnym wypadku nie można było uznać za kolorowanie. Próba wykazała, że głowica powinna być idealnie prostopadła przez cały czas pracy, a możliwe to było tylko w warunkach użycia jakiegoś statywu.

Równoległe szły prace nad ulepszeniem samej głowicy. Temperowanie kredek, by każda miała idealnie tę samą długość, było trudne i zdecydowałem się na ołówki automatyczne. Niestety, gdy przyłożyłem je, wirujące, do papieru, wkłady okazały się zbyt kruche. Użyłem więc

dużych ołówków z grubymi wkładami, tak zwanych „Kubusiów”. W przypadku tego typu narzędzi problemem jest mały wybór kolorów, a ja pożądałem barw najbardziej subtelnych i ekstrawaganckich, przywodzących na myśl morfinistów, uporczywie wpatrzonych w pastelowe zasłony. Kupiłem większą ilość kredek akwarelowych w najbardziej wyrafinowanych odcieniach i obrałem nożykiem z drewnianych oprawek. Uzyskane w ten sposób pręciki były nieco za cienkie, przez co wypadały z „Kubusiów”. Udałem się więc do sklepu akwarystycznego, gdzie nabyłem przezroczystą rurkę do pompowania powietrza. Nanizałem różnobarwne pręciki na kawałki pociętej rurki i odtąd trzymały się pewnie. Dawało to nadzieję na rozwiązanie problemu mozolnego nakładania warstw.



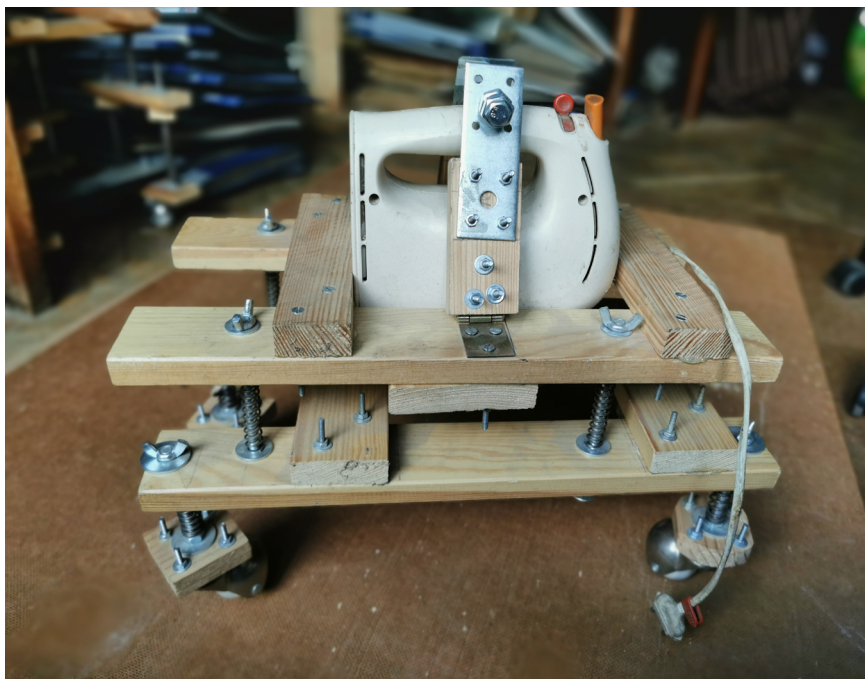
MIKSER „BAMBI-2”

Byłem tak zaabsorbowany maszyną, że świat zewnętrzny usunął się sprzed moich oczu. Budziłem się, kalkulując wymiary rurek, nakrętek, podkładek i kładłem się w dusznym, zatechłym od gorączkowych oddechów pokoiku, a moja maszyna, jakby nie dość jej było miejsca na jawie, weszła do dziedziny marzeń sennych i przyśniło mi się, że w głowicy zamiast kolorowych ołówków tkwi kielbasa i rysuję kielbasą. Gdy chcąc się posilić, podnosiłem do ust kefir, myślałem o butelce jako o zgrabnej tulei i rozważałem, czy nie użyć zakrętki jako podkładki. Stojąc w łazience wsparty o sedes i nacierając nogę – zawsze nieco spierzchniętą – kremem, skonstatowałem ze zdziwieniem, że trzymam ją w muszli.

MIKSER NA RUCHOMYM STELAŻU „BAMBI-3”

Przywołując wszystkie swoje inżynierskie zdolności, rozpocząłem prace nad ruchomym stelażem dla miksera, czymś w rodzaju stolika na kółkach, jakie widuje się w szpitalach lub na kolei. Dzierżąc nieporadnie skreślone plany, codziennie – począwszy od wczesnych godzin rannych – odwiedzałem sklepy ze śrubkami i deskami, począwszy od tych dużych, a skończywszy na kameralnych, gdzie panowała atmosfera niemal domowa. Już od progu wołałem: „Poproszę o dwadzieścia śrub takich jak ta” lub „Czy jest może wiertło, które byłoby większe niż to, a mniejsze niż to?”, a sprzedawcy odpowiadali: „Proszę pana, ja nie wiem, o jakie wiertło panu chodzi, co to jest: Trochę większe niż to, a mniejsze niż to?” lub „Śróbka między tą a tą to jest szóstka. Czy o szóstkę panu chodzi?”. „Chyba tak” bąkałem. „To albo chyba, albo tak”. Niektórzy domyślali się, że mają do czynienia z maniakiem, a w każdym razie z mężczyzną wrażliwszym niż inni, bo studiując wykonane przeze mnie rysunki prętów, desek i kątowników, uśmiechali się nieznacznie. Kilku z nich miało powierzchowność angielskich aktorów, byli to nostalgicy, hołdujący niewesołym rozmyślaniom, prawdopodobnie o śmierci. Właśnie kogoś takiego spotkałem w sklepie budowlanym. Za drugiej bytności przyjrzałem mu się uważniej: mimo wieku zaledwie średniego, chodził powoli, niesiony rozkazami współpracownic, z wyrazem twarzy niewyrażającym nic prócz smutku. Jego regularne, choć skapcianałe rysy i cała postawa kazały mi myśleć „To prawdopodobnie jeden z tych Gwiezdnych Okrętów, których fale życia przywiodły wbrew ich woli na posady sprzedawców śrubek”. Nie uśmiechał się wcale, prócz jednego jedyne go razu, gdy jakiś robotnik uskarżał się na trudny problem budowlany, z którego nie widział wyjścia. Sprzedawca o powierzchowności angielskiego aktora uśmiechnął się i powiedział: „Była taka książka Alistaira MacLeana i tam było napisane: «Są sytuacje, z których jedynym dobrym wyjściem jest śmierć»”. Zaciśnąłem pięści, aby nie krzyknąć – doprawdy, jak rzadko myliłem się w swoich rachubach!

Wkrótce „Bambi-3”, będący w istocie mikserem na kółkach, gotów był do pierwszej próby. Odczekałem noc, aby mieć jasny umysł i całą rzecz przeprowadzić na chłodno, ale okazało się, że owe przygotowania były na wyrost. Pod wpływem siły odśrodkowej elastyczna butelka odchylała się na boki i nie było mowy o kolorowaniu. Przypomniała mi się pudrowa zasyпка, której używałem podczas pielęgnacji dziecka, jej cylindryczne opakowanie wydawało się dość sztywne. Udałem się więc do apteki, gdzie kupiłem pewną ilość zasyпки. Odciałem pokrywkę, wyrzuciłem zawartość, a do denka przytwierdziłem mieszadło miksera. Niestety, opakowanie po zasyponce także miało skłonność do fiksacji podczas wirowania. Po tych eksperymentach zostało mi zapasowe opakowanie zasyпки oraz kilka pełnych butelek szamponu, które porozstawiałem po różnych częściach mieszkania, gdzie służą mi jako mydło w płynie.



SZLIFIERKA NA RUCHOMYM STELAŻU „BAMBI-4”

Doświadczenia z butelkami skłoniły mnie do poszukiwania innej otuliny niż plastikowa. Potrzebowałem rury stalowej, którą – z czym już się pogodziłem – będę musiał osadzić w łożyskach. Tak to z „konfekcji lekkiej” przeszedłem do dziedziny bardziej masywnych maszyn, tym samym żegnając się z ideą ładnej, zgrabnej kolorowarki. Kupiłem dwie rury do tłumika samochodowego, jedną perforowaną – w nadziei, że będzie lżejsza – i drugą pełną. Perforowana, gdy dociąłem ją i zaczą-

Pod presją zaciągniętych zobowiązań owładnęła mną idea mechanicznego kolorowania rysunków i odtąd, głuchy na wszelkie perswazje, skupiłem się na realizacji tego zamierzenia. „Istotnie – pomyślałem – trzeba skonstruować coś w rodzaju wirującego gniazda kredek, którymi wodzić będę po rysunku, niczym lakiernik swym pistoletem. W ten sposób pracę, która wymaga kilku dni, wykonam w godzinę i zacznę wypuszczać wielkie, efektowne rysunki niczym pierogi”.

łem wbijać w łożyska, zaczęła giąć się i wypaczać, a rura pełna wchodziła za luźno. W tym miejscu wspomnę, że prace nad maszyną owocowały licznymi pobocznymi rozwiązaniami, m.in. zbudowałem kilka nowych narzędzi. Gdy łożysko okazało się zbyt luźne, by ściśle objąć stalową rurę, zmuszony byłem nałożyć na nią podwójną dętkę rowerową, co okazało się niezmiernie trudne. Zbudowałem narzędzie rozporowe, nasmarowałem rurę towotem i po wielkich trudach naciągnąłem na nią podwójny gumowy kołnierz. Ów kołnierz także nasmarowałem towotem, po czym wbiłem rurę w łożyska. Kawałek dętki przydał się także jako otulina dla wiązki ołówków, które wciśnięte do stalowego gniazda siedziały odąd mocno i pewnie.

Wskutek uporczywego skupienia na zagadnieniach twardości lub giętkości materiałów wykształciło się we mnie coś, co można by nazwać „materiałoznawstwem uczuć”. Zyskałem tym samym jakby dodatkowy zmysł. Zwykle, mając do czynienia z blazką, rurką plastikową lub deską, patrzymy na nie przez pryzmat ich funkcji, posługując się nimi zgodnie z porządkiem uświęconym latami praktyki. Ja zacząłem widzieć w deskach, gwoździach i rurkach struktury o mniejszej lub większej spistości, bez oglądania się na przypisane im zastosowanie. To tak, jakby mijając na ulicy wojskowego, widzieć w nim nie generała, ale człowieka z całym jego bogactwem uczuć. Wbrew zasadom sztuki inżynierskiej i technologii, zacząłem tedy ciąć bez skrupułów wzdłuż i w szerz, formować, wypełniać dowolnie kleistymi masami, giąć pręty, docinać śruby, w tłumiki samochodowe wsadzać nakrętki po kefirze, a wężyki akwariowe zamieniać w oprawki. Z wiertarki zrobiłem tokarkę, z tokarki szlifierkę, a potem piłę i na odwrót, słowem, narzędzia i materiały „przejadały się”, używając sobie wzajemnie użyteczności. Chyba można to porównać do przypadku zespołu The Beatles, którego członkowie nie oglądali się ponoć na zasady harmonii i kompozycji, dlatego udało im się wynaleźć świeże, innowacyjne brzmienia.

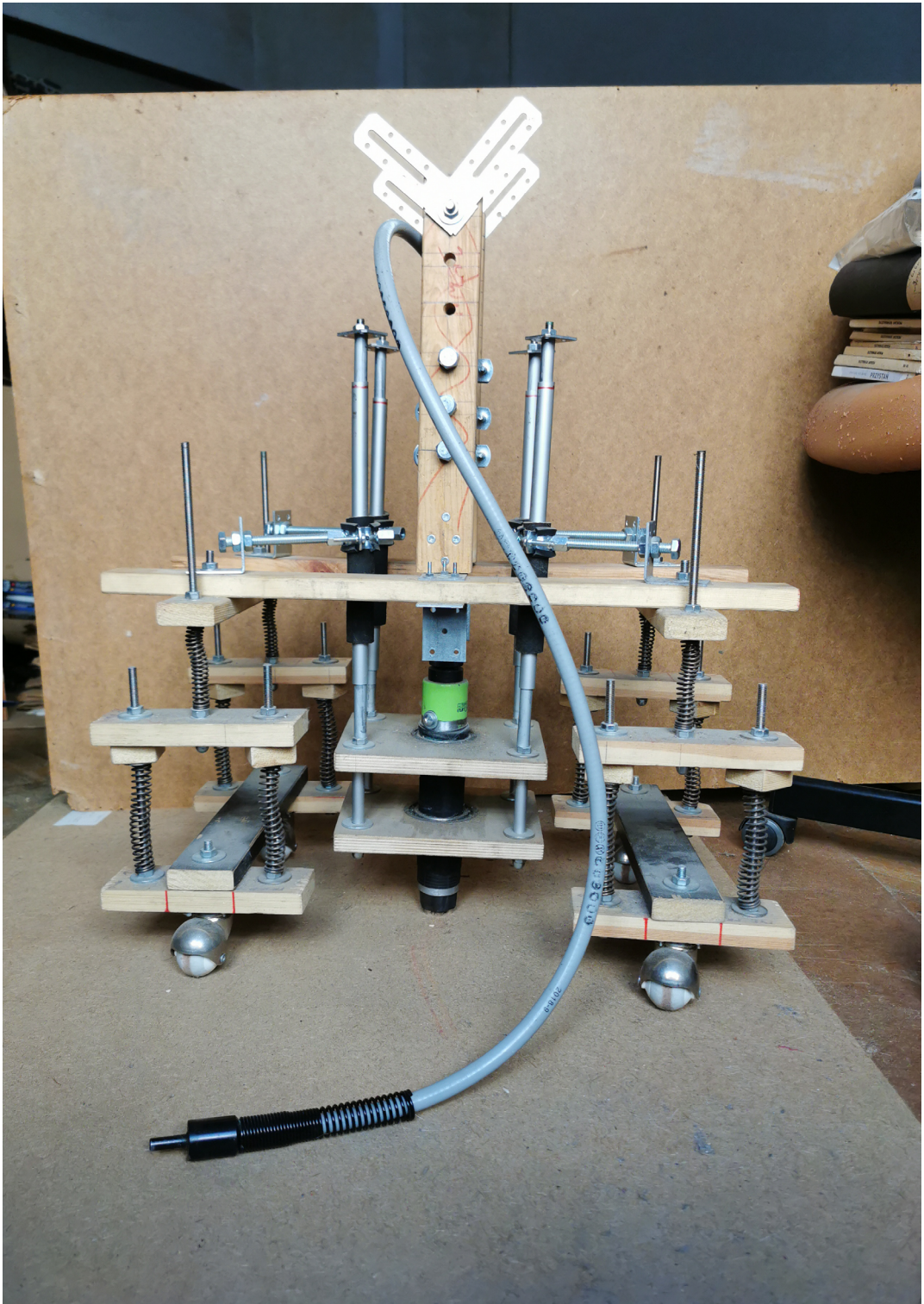
Nowa głowica, stalowa i dość ciężka, wymuszała użycie mocniejszego silnika niż ten miksera. Zwróciłem uwagę na szlifierkę kątową, która pośród innych zalet ma i tę, że napęd przeniesiony jest pod kątem prostym w stosunku do osi silnika. Mogłem więc położyć ją na stelażu, a głowicę skierować prostopadle w dół. Pierwsza szlifierka była nie dość dobra, bo brakowało regulacji obrotów, kupiłem więc drugą (raz zakupionych narzędzi nie mogłem oddać, ponieważ w trakcie prób ulegały znacznym modyfikacjom). Druga szlifierka okazała się także nieodpowiednia. W moich zapiskach znalazłem zdanie: „Kupiłem drugą szlifierkę, która ma regulowaną prędkość, ale tu problem okazał się inny i dość zasadniczy”. Jaki to był problem – nie wiadomo – przypuszczalnie miała również za słabą moc. Wskazuje na to kolejny zakup – litewska wolnoobrotowa wiertarka o wielkiej mocy.

MODUŁOWA MASZYNA DO KOLOROWANIA „DORA” („BAMBI-5”)

Rozpoczynając prace konstruktorskie i jeszcze długo później, byłem skrupulatny i pasowałem części z wielką precyzją. Dwie przycięte chałupniczo deski miały idealnie tę samą długość, a gdy wywierciłem otwory i przeprowadziłem przez nie pręty – biegły równolegle ponad metr w górę. Ale po miesiącach natężenia woli zdolność skupienia osłabła, metoda pracy stała się bardziej intuicyjna i stopniowo zacząłem uwalniać się spod rygoru obliczeń. Nie polegałem już na kreślonych starannie liniach i punktach, które wyznaczałem na nierównych deskach, gdzie drobny błąd skutkowało wielkimi dysfunkcjami maszyny. Zaczęłem wprowadzać elementy elastyczne, dzięki którym części miały „uleżeć się” względem siebie; tak oto na scenę wkroczyły sprzączki, klamerki, zaciski, gumowe i blaszane podkładki. Mimo to ostatnia maszyna mieściła w sobie wszystkie cechy dobrego rzemiosła, zwłaszcza w porównaniu z pierwszymi „Bambi”, które były typowymi reprezentantami wytwórczości krajowej (oddając im sprawiedliwość, pamiętajmy, że były niezrównaną skarbnicą doświadczeń przy budowie „Bambi-5”). Nowa „Bambi” wyróżniała się mocniejszym stelażem i lepszymi resorami, które miały umożliwić dociskanie urządzenia podczas pracy.

Wkrótce przyszedł kurierem napęd – wolnoobrotowa wiertarka o dużej mocy. Gdy zważyłem ją w dłoniach, a następnie położyłem na wózku, ogarnęła mnie rozpacz. Kółka, wykoślawione pod wielkim brzemieniem, nie mogły swobodnie toczyć się po papierze. Było jasne, że tak obciążone grafity natychmiast się zużyją, dając soczystą plamę, następnie wirujące oprawki zniszczą rysunek. Masywna, pionowo osadzona wiertarka chwiała się podczas jazdy i głowica traciła idealnie prostopadły kontakt z papierem. Aby temu zapobiec, kupiłem przystawkę kątową, więc wiertarka już nie stała, ale leżała. Maszyna wciąż jednak była zbyt ciężka i jej ogrom musiał okazać się dla papieru niszczycielski. Gdy tak siedziałem, zadumany, naszła mnie cudowna, zbawcza myśl: „Czy pamiętasz dentystów, jak borują zęby za pomocą wiertel napędzanych przez elastyczne węże? Idź tropem węży”. Rzeczywiście! Gdyby postawić wiertarkę z boku i poprowadzić od niej elastyczny przegub, zniknąłby problem nadmiernego obciążenia... Jak się przekonałem, w sprzedaży były przeguby do wiertarek i wkrótce z dymów i pyłów wyłoniła się dwumodułowa maszyna, której sercem była niezmiennie wiązka kolorowych rysików.

W miarę jak prace dobiegały końca, materia stawiała coraz większy opór, niczym kleszcz, który poczuł pincetę i z całych sił wierzga nóżkami. Śruby zrobiły się jak z cyny, żeliwne zaciski pękały, wiertła przestały pasować do wiertarki, a obliczenia zgadzać. Wszystko, co mi było potrzebne, ginęło wśród piętrzących się gratów. „A widzisz – zdawało się mówić to lub inne narzędzie – wcześniej używałeś mnie, a gdy już ci nie byłem



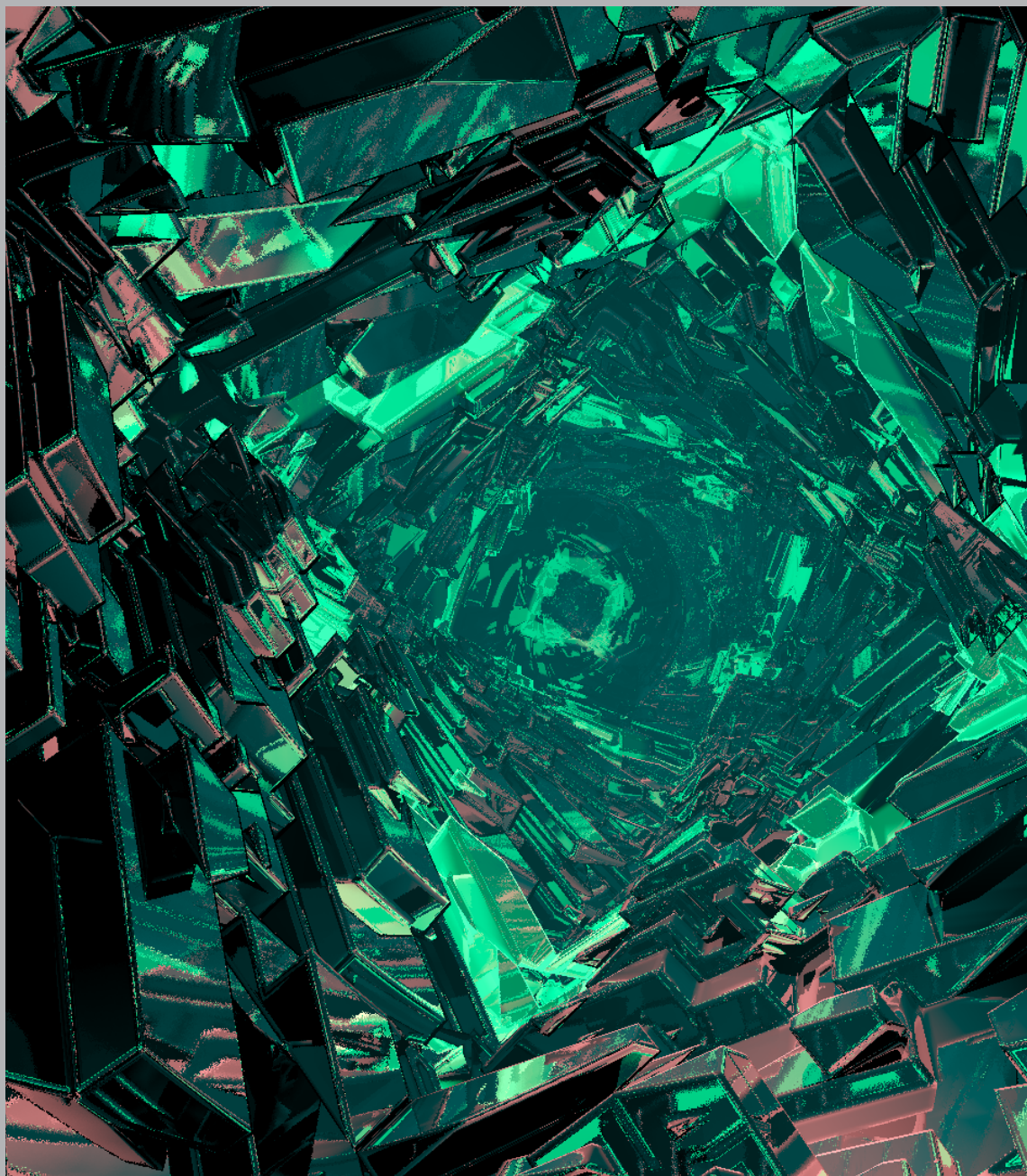
potrzebne, rzuciłeś mnie z przekleństwem w kąt, więc teraz zaszyję się tak, że mnie nie znajdziesz!”. Blok mojej poczciwej, starej wiertarki, na skutek zbyt forsownej eksploatacji poluzował się i nie było już mowy o precyzyjnych otworach, wirująca tarcza piły uwalniała się podczas pracy i fruwała, niczym straszliwe, tnące *frisby*. Doprawdy, łatwo powiedzieć „maszyna kolorująca”, lecz gdyby ktoś widział mnie wtedy, jak pośród iskier, spowity pyłem uwijam się w moim dziadowskim warsztacie, stanąłby zdumiony, niczym dama na tarasie okalającym Wodospady Wiktorii.

Ale niedolom przyszedł kres i maszyna stanęła wreszcie, niczym platforma wiertnicza, z elastycznym węzłem u szczytu. Wypadałoby ją ochrzcić „Bambi-5”, ale imię to, wyrażające raczej lekkość i zwinność niezbyt pasowało do monstualnego grzmota. W nawiązaniu do niemieckiego działa obłączniczego z czasów drugiej wojny światowej, ochrzciłem maszynę imieniem „Dora”. „Dora”, pośród straszliwego wycia wiertarki wolnoobrotowej, rozpoczęła pracę. Zdziwiająco lekko dawała wodzić się po papierze i zaraz spod głowicy wyłoniła się mocna, brązowa plama. Wyłączyłem maszynę i przyjrzałem się owej plamie. Był to niewątpliwie sukces, choć sukces niepełny. Pokolorowaną powierzchnię znaczyły liczne ciemniejsze, koliste zawijasy, niewątpliwie tak niedoskonała plama byłaby konkurencją dla zwiewnego rysunku. Obecnie, za pomocą obciążen i odciążen trzeba było przyłożyć odpowiedni nacisk na grafity, których twardość była kwestią bardziej starannego wyboru.

ZAKOŃCZENIE

Pochłonięty pracami konstrukcyjnymi, ani się obejrzałem, a czas skurczył się niebezpiecznie i do wystawy zostało kilka krótkich miesięcy. Z wielkim bólem przerwałem prace nad maszyną i zabrałem się do ręcznego kolorowania. Do dnia wernisazu udało mi się skończyć dwa-naście rysunków z obiecanych trzydziestu.

„Dora”, w całym majestacie swej bezużyteczności, pozostała niezwykłym, monstualnym bibelotem. Widocznie bywają olśnienia fałszywe, mające tylko pozór genialnych... Chciałem być innowatorem, Kochem branży artystycznej i – jak tamten dokonał rewolucji w bakteriologii – dokonać przełomu w dziedzinie kolorowania rysunków. Zostałem raczej Ciołkowskim lub Schwarzem, którzy ostatnie lata życia poświęcili błędnej idei metalowego sterowca. Ale czy na pewno? Kosztem wielkich wyrzeczeń rozwiązałem większość problemów konstrukcyjnych i nie potrafię pozbyć się myśli, że jeszcze miesiąc, dwa, a przypiąłbym ludzkości kredki do ramion. Byłby to niesłychany postęp, ale czy świat zaludniłby się artystami kolorującymi swe prace maszynami? Może za sto lat kto inny pokusi się o zbudowanie nowej „Dory”, oby ze szczęśliwszym skutkiem. Niech moje wysiłki będą inspiracją dla przyszłych twórców w pełni funkcjonalnych maszyn do kolorowania lub choćby nauczka, że nie warto ich budować.



Jakub Argasiński, Mikołaj Spodaryk

**NA POCZĄTKU WYSYŁANO
PLIKI POCZTĄ. NA DYSKIETCE,
W KOPERCIE**

Mikołaj Spodaryk: Wyjaśnić postronnej osobie, czym jest demo, z pozoru jest łatwo. Więc w wielkim skrócie, upraszczając: demo to program, który w czasie rzeczywistym generuje animacje lub muzykę. Dema kojarzone są najczęściej z pierwszymi komputerami osobistymi o małej mocy obliczeniowej. Urządzenia te miały bardzo niedużo pamięci operacyjnej. Cały kunszt tworzącego demo objawiał się w napisaniu kodu, który jest w stanie stworzyć atrakcyjną wizualnie animację w ramach ograniczonej architektury 8-bitowego procesora.

Trudno jest wytłumaczyć równie krótko, czym jest fenomen demosceny. Jej dzieje to historia (nieraz bardzo dziwnych) spotkań różnych grup rozsianych po całym kraju – począwszy od piratów gier komputerowych, osób z rodzącej się branży IT, przez redaktorów czasopism komputerowych, rozproszonych po politechnikach studentów, ludzi związanych z kierunkami informatyczno-technicznymi, po – co chyba najważniejsze – posiadających dostęp do komputerów osobistych.

Należysz do młodszego pokolenia demosceny. Czy pamiętasz czasy „początków”?

Jakub Argasiński: Jeśli chodzi o mój „staż”, to jestem może nie z tego najmłodszego pokolenia demoscenowców, ale też nie z tego pierwszego. Chciałbym przy tym zastrzec, że mówić będę o polskiej demoscenie – myśląc w szerszej perspektywie, będziemy musieli próbować demoscenę jakoś „uśrednić”. Na Zachodzie bowiem wyglądało to troszeczkę inaczej niż w Polsce.

Pierwsze produkcje, które odkryłem, nie były *stricte* demoscenowe, bo były to dzieła powstałe w ramach *crack-sceny* (i nie chodzi tu o narkotyki). *Crack-scena* to podziemie, które zajmuje się *crackowaniem* oprogramowania. Jest to proces obchodzenia tzw. zabezpieczeń antypirackich, które w zamyśle twórców oprogramowania miały uniemożliwić lub utrudnić jego kopiowanie. W tamtych czasach oprogramowanie było sprzedawane na fizycznych nośnikach, na przykład na dyskietkach, jednak ze względu na jego cyfrową naturę zabezpieczenia przed nieautoryzowanym kopiowaniem i dystrybuowaniem były szczególnie istotne z perspektywy ich twórców.

Jest to historia o tyle ciekawa, że przez bardzo długi czas w Polsce nikt nie przejmował się prawami autorskimi; będąc jeszcze w objęciach poprzedniego ustroju, mieliśmy embargo na import zachodnich technologii. Siłą rzeczy – zarówno komputerów, jak i oprogramowania – brakowało, toteż znakomita większość software’u, która docierała do Polski w latach 80. i 90., to były nielegalne, nielicencjonowane kopie. W taki sposób docierały do nas oczywiście też gry wideo czy też raczej „gry kompu-

terowe” – jako że konsole nie były u nas tak powszechne jak na Zachodzie. Zresztą – jedna z najpopularniejszych konsol w Polsce, czyli Pegasus, też była, o ironio, produktem pirackim.

Obecnie, gdy ściągamy ze strony jakiś program lub grę, wymagają one aktywacji przez Internet. Kiedyś (właściwie – nawet przed dekadą) wpisywało się unikalny kod z jakiejś karteczki dołączanej do fizycznej kopii. Gra najczęściej przychodziła z jakąś ładnie zaprojektowaną, *fancy* książeczką, a gdy komputer poprosił nas „przepisz piąte słowo z 16 strony”, spisywało się z niej ten kod-klucz. W przypadku nielicencjonowanych kopii nie było oczywiście mowy o żadnych książeczkach. Dlatego też, aby móc uruchomić grę lub program, *crackerzy* modyfikowali kod tej gry, aby to zabezpieczenie ominąć. Istotne: nie *kod źródłowy* – czyli ten, który piszą programiści – tylko tzw. *kod wynikowy*, binarny, ten zrozumiały dla procesora komputera. Było to zadanie trudne, wymagające określonych umiejętności: tak zwanej inżynierii wstecznej. Stosując ją, *crackerzy* znajdowali miejsce w programie, gdzie komputer sprawdzał zabezpieczenie, i starannie je omijając, często doklejali swój dodatkowy kod wynikowy. Jego rolą było w zasadzie pochwalenie się „ha, ha, jesteśmy lepsi od twórców oprogramowania, bo przełamaliśmy wasze superzabezpieczenie”. W ten sposób narodził się wyścig między *crackerami* i twórcami oprogramowania, bo ci drudzy zaczęli stosować coraz to bardziej wymyślne zabezpieczenia. Tymczasem *crackerzy*, którzy początkowo działali indywidualnie, zaczęli utrzymywać ze sobą kontakt i gromadzić się w małe społeczności, tzw. *grupy* crackerskie. Najślynniejsze z nich, takie jak Paradox czy Razor 1911, w pewnym momencie zaczęły rywalizować ze sobą: kto scrackuje jak najwięcej tego oprogramowania czy gier.

Mamy więc *crackerów*, piratów oprogramowania. Gdzie w tym wszystkim pojawia się demoscena?

Korzenie demosceny zdecydowanie tkwią w tej społeczności crackersko-pirackiej (ba, nawet część osób, które działały niegdyś na crackscenie, jest częścią demosceny obecnie). Wracając jednak do *crackerów* i *cracków*: gdy uruchamiano grę, to często przed jej uruchomieniem wyświetlało się tak zwane intro. Było ono dodatkem, który członkowie grup crackerskich umieszczali przed właściwą grą w charakterze podpisu: żeby pochwalić się, że udało im się

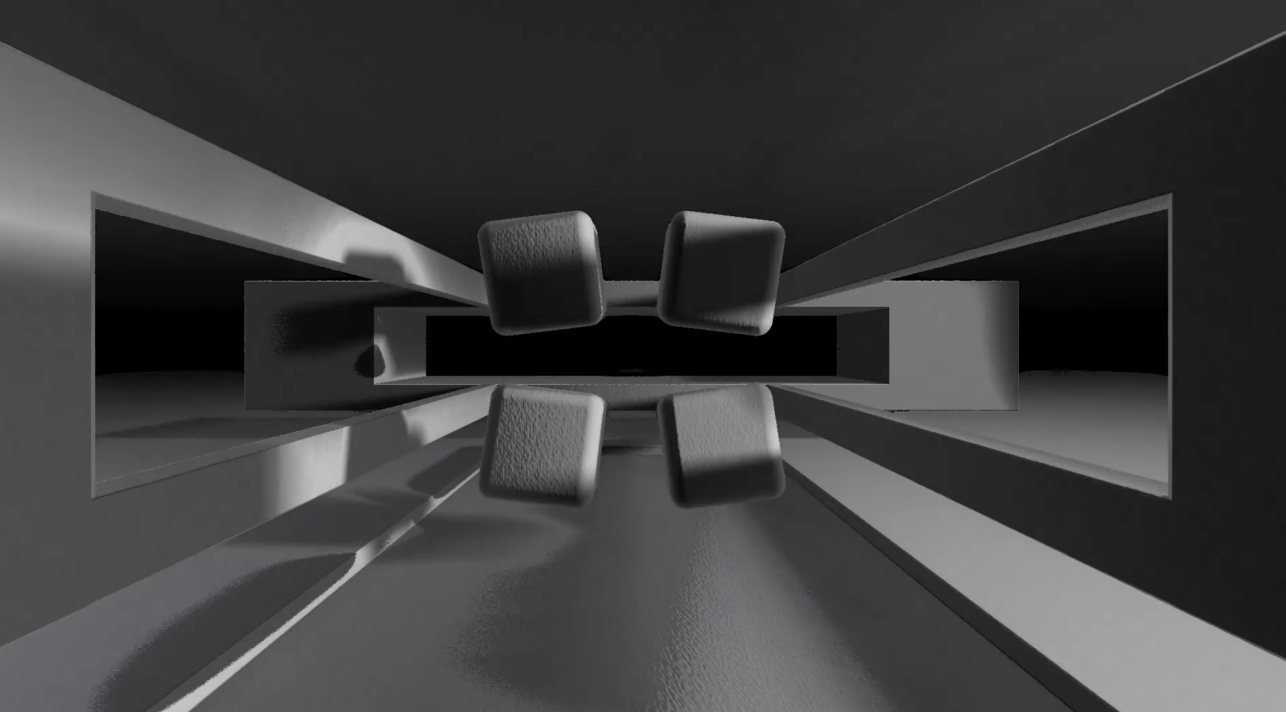
złamać zabezpieczenie. Używano oczywiście pseudonimów; nikt nie wiedział, kim faktycznie są ci ludzie.

Intra te w pewnym momencie przestały być już tylko informacjami w stylu: „Hej, tę grę scrackowała grupa taka a taka”. Zaczęły przyjmować formę graficzną, z prostymi animacjami, a nawet muzyką. Z biegiem czasu intra stały się coraz bardziej wymyślne: często bardziej niż to, co można było później zobaczyć w trakcie gry. Część ludzi z cracksceny zaczęła robić wyścigi: kto zrobi fajniejsze intro i w końcu doszli do wniosku: „hej, może w ogóle chrzanić to crackowanie – proceder trudny i niebezpieczny. Skupmy się na robieniu intr”. I tak narodziło się demo, czyli takie duże, „odczepione” od swojego programu czy gry, intro (intro było bowiem, z założenia, czymś małym, przyczepionym do swojego pierwotnego organizmu). Te rozmiarowo większe intra zaczęły żyć własnym życiem, a nazwano je demami od *demonstration* – chodziło tu bowiem o popis umiejętności kodera (programisty), muzyka, grafika...

Jeśli chodzi o polską demoscenę, mamy już kilka solidnych opracowań skupiających się na perspektywie historyczno-kulturowej, myślę tu przede wszystkim o książkach redagowanych przez Piotra Mareckiego, przy których współpracują członkowie Sceny. Wiele w nich napisano o obiegach, w jakich dokonywała się wymiana informacji między twórcami dem. Postacie, jak Tomasz „TDC” Cieślíkiewicz, Bartek „Voyager” Dramczyk były związane z redakcjami oficjalnie wychodzących czasopism, takich jak: „Bajtek”, „Moje Atari”, „Top Secret”, „Secret Service” i innych, poświęconych grom i komputerom. Na ile te pisma były główną platformą wymiany informacji? Mówimy o obiegu przedinternetowym, o końcówce lat 80. i początku 90.

Jeżeli chodzi o moją perspektywę, to szczerze mówiąc, nigdy nie byłem w tym kręgu – osób, które w tych czasopismach publikowały czy wysyłały listy do redakcji. Miałem oczywiście świadomość istnienia tych gazet i wiedziałem, że znajdują się tam relacje z imprez demoscenowych. Bartek Dramczyk, czyli Voyager, miał w to ogromny wkład.

Natomiast jeżeli chodzi o polską demoscenę, a przynajmniej tę część, którą dobrze kojarzę – związaną z komputerami PC, to narodziła się ona stosunkowo późno. Osoby z większym stażem, które wówczas poznałem, były związane z Amigą; ta grupa skupiała się wokół czasopisma „Commodore & Amiga”.

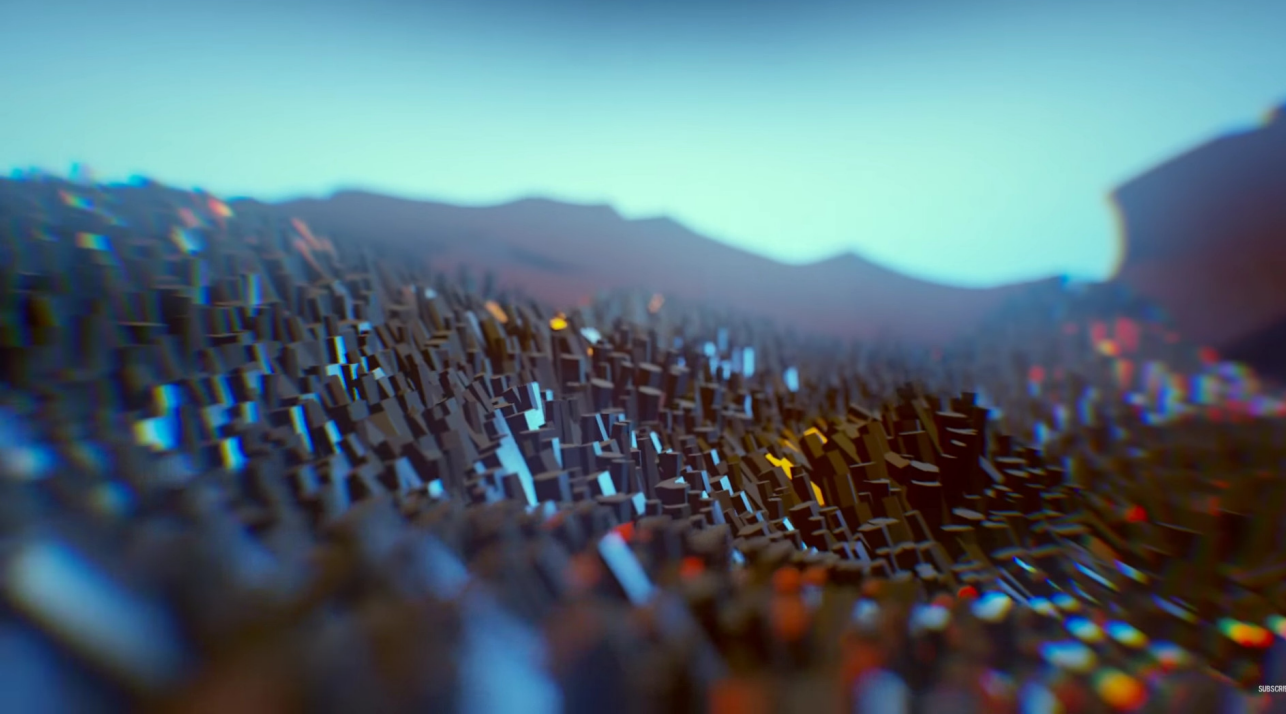


A String of Bad Decisions, Intro 4KB, 2021

Jeżeli chodzi o komunikację, którą ja skuteczniałem w czasach – jak to ładnie ująłeś – przedinternetowych, była prowadzona tzw. pocztą pantoflową, czy też mówiąc wprost – Poczta Polska. Zaczynało się od tego, aby zdobyć kontakt do kogoś z demosceny; najczęściej do osoby, która pełniła funkcję *swappera* – profesję dzisiaj już wymarłą, właśnie ze względu na obecność internetu. Była to osoba, która w danej grupie demoscenowej dbała o wszystkie kwestie komunikacyjne i dystrybucję dem (bo skądś te dema trzeba było brać). Można było je oczywiście zdobyć, jadąc na imprezę, ale żeby na nią pojechać, trzeba było wiedzieć, że ona gdzieś się odbywa – i kiedy.

Były jeszcze giełdy. Takie jak legendarna giełda elektroniczna na Grzybowskiej.

Tak, można było tam spotkać scenowców, choć ja nie miałem takiej możliwości ze względu na to, że odbywały się one w dużych miastach. Ja, jako że pochodzę z małej miejscowości ze wschodu kraju, mogłem liczyć tylko na kółko osób „żywotnie zainteresowanych”, z mojej własnej miejscowości, i to właściwie tyle. Aczkolwiek na pewno duża część ludzi pozyskiwała swoje kontakty właśnie na giełdach czy w klubach komputerowych.



Rise and Shine, demo, 2016

Natomiast ja swój pierwszy kontakt scenowy złapałem na konkursie informatycznym w Przemysłu. Poznałem tam Łukasza Szałankiewicza (Zeniala), z którym przypadkowo zaczęliśmy rozmawiać o demoscenie.

Te różne alternatywne sieci komunikacji, wymiany i dystrybucji przypominają obieg zinyowy.

Bardzo. Myślę, że ta paralela jest jak najbardziej uzasadniona; może tylko z tą różnicą, że dla demosceny tym podstawowym nośnikiem był nośnik cyfrowy; tej komunikacji w sposób *stricte* papierowy odbywało się mniej. (Co nie oznacza że go nie było: znam osobę, która zajmuje po dziś dzień archiwizacją scenowej papierowej twórczości i korespondencji). Zasadniczo jednak dystrybucja dem odbywała się cyfrowo, choć w sensie fizycznym były to oczywiście dyskietki pakowane do koperty.

Skoro jesteśmy przy historii, proponowałbym małą dygresję. Cały czas odnosimy do naszego lokalnego kontekstu. Mam wrażenie, że w badaniach demosceny – przynajmniej tych zorientowanych kulturowo – pokutuje mit (tu stawiam znak zapytania), że demoscena była zjawiskiem typowo kontynentalnym, a konkretnie środkowo- i wschodnioeuro-

pejskim zahaczającym jeszcze o kawałek północy, mam na myśli Danię. Do tego dochodzi Rosja ze swoją sceną oraz swoimi klonami i podróbkami sprzętów. Z drugiej strony nawet badacze ze Stanów Zjednoczonych czy z Kanady piszą o demoscenie i demoparty jako czymś typowo europejskim. Tymczasem, gdy mówimy o połowie lat 80., to zagłębiam *home computing* i *creative computing* są USA i Kanada, przodujące w dostępie do mikrokomputerów. Samych demoparties znajdziemy co najmniej kilka w tych dwóch krajach.

Częściowo zgadzam się z tym, co powiedziałaś. Demoscena jest tak właśnie postrzegana, bo jest to uzasadnione historycznie. Wyjaśnić to można na przykładzie USA: w Stanach żyje wielka rzesza fanów muzyki *chiptune*. Powstaje ona za pomocą takich urządzeń jak stare komputery i konsole, które miały bardzo prymitywne – jak na dzisiejsze czasy – układy dźwiękowe. To *chiptune*’owe brzmienie jest bardzo charakterystyczne, ostre. Dla przygodnego słuchacza brzmi to jak jakieś „piski” i „bulgoty” – albo mówi on „o, to muzyka z SuperMario!”. Tymczasem wiele z kompozycji *chiptune*’owych jest bardzo wyrafinowanych; jej twórcy niejednokrotnie mają solidne kompozytorskie zaplecze. W *chiptune music* istotą jest oczywiście konieczność poruszania się w ramach ograniczeń sprzętowych: wspomniane czipy dźwiękowe wymuszają pewien określony styl, pewne określone brzmienie. Współcześni twórcy nawet uciekają się do tego, że próbują to brzmienie naśladować za pomocą nowoczesnego oprogramowania czy syntezatorów. I tutaj dochodzimy do sedna różnic między kontynentami: o ile w Europie muzyka *chiptune* kojarzy się właśnie z demosceną i z niej się wywodzi, o tyle w Stanach Zjednoczonych ma swoje źródło i *fanbase* w grach wideo. Innymi słowy, startowaliśmy w zupełnie różnych punktach. W Ameryce wynika to z ogromnej popularności konsol do gier wideo, której – jak wspomnieliśmy – w Polsce czy w Europie nie było. Oni kojarzą *chiptune* z gier wideo, my natomiast znamy go z gier komputerowych i dem na Commodore, Atari itd.

Czytając pobieżnie o demoscenie – a pisze się coraz więcej o jej historii, historii samych platform – można odnieść mylne wrażenie, że zjawisko to dotyczy głównie pokolenia koderów nie pierwszej już młodości, którzy wyciągają ze strychu swoje stare Atari, Commodore, ZX Spectrum, by ocalić dawną sztukę od zapomnienia. Że demoscena żyje archeologią mediów. A są na demoparty i nowe platformy, i twórcy w każdym wieku. Jak wygląda party? I jak wygląda scena współcześnie?

Bardzo różnie, w zależności od tego, jakie jest to demoparty! Zależy to na przykład od tego, czy jest to tzw. party multiplatformowe czy impreza poświęcona konkretnej platformie. Ale może najpierw dwa słowa o samym terminie „demoparty”: jest to impreza, na której spotykają się demoscenowcy, prezentując dema i inne produkcje, które stworzyli. Po prezentacji w ramach tzw. *competitions (compos)* głosują na nie. Ponieważ demoparties miały swoje narodziny w czasach, kiedy królowały komputery 8-bitowe, takie jak Commodore 64 czy ZX Spectrum, część z osób, które tworzyły dema na te platformy podówczas, nadal lubi to robić hobbystycznie. Co więcej, osoby te co rusz starają się odkryć coś nowego w tych maszynach – które dziś są przecież technologicznie martwe. Grupa ich posiadaczy jest jednak duża, w związku z tym nadal organizuje się demoparties, na których wystawia się dema, na przykład tylko na Commodore 64. W tym sensie możemy powiedzieć, że jest to swego rodzaju archeologia, bo wykorzystujemy sprzęty z minionej epoki. Mógłbym to porównać do zlotów miłośników starych samochodów, którzy po prostu lubią grzebać w tym warsztacie, wymienić oleje i pucować karoserie.

Stereotypem jest jednak zakładanie z automatu, że wszyscy twórcy i twórczynie, którzy robią dema, muzykę, czy grafiki na tego rodzaju komputery, są osobami w wieku 50+. Nic bardziej mylnego: są na demoscenie osoby, które odnoszą sukcesy i wygrywają *competitions*, mając mniej niż 20 lat! Oczywiście, grono to nie jest bardzo duże; nie będę ukrywał, że średnia wieku demoscenowca dzisiaj znajduje się gdzieś pomiędzy 30 a 40 latami, co nie znaczy, że tych młodych uczestniczek i uczestników nie ma. Wiele z nich używa nowych platform, przede wszystkim komputerów PC; na PC-scenie zdecydowanie więcej się dzieje, jeżeli chodzi o młodsze pokolenie, bo też troszeczkę niższy jest tzw. próg wejścia. Umówmy się: samo dotarcie do tej specjalistycznej, fachowej wiedzy na temat starego sprzętu, która jest potrzebna, aby stworzyć – już nawet nie demo, ale zwykłą grafikę – na komputer sprzed 40 lat, nie jest rzeczą prostą i wymaga aktywnego zgłębiania tematu. I przede wszystkim, w moim odczuciu, wymaga to fascynacji samą tą platformą, tym komputerem i chęcią podjęcia się wyzwania pod tytułem „OK, mam rzucone kłody pod nogi, ale dam radę!”.

Współczesne komputery mają dziś bajeczne możliwości i kolejne pokolenie ludzi na demoscenie podejmuje ten wyścig. Trzeba zdać sobie jednak sprawę z tego, że za rezultatem,

który oglądamy, stoi ogromne wyzwanie. To jest nadal walka z technologią, przy czym w przypadku starych komputerów ta technologia nam nie pomaga, ale wręcz przeszkadza. W tym jest cały urok.

Ten urok, ta walka, jest mitem założycielskim demosceny. Wspomniałeś również o drugiej równie ważnej rzeczy – aspekcie kompetytywnym. Kto robi lepiej, kto znajdzie bardziej atrakcyjne i eleganckie rozwiązanie. Jak wygląda ocena pracy wewnątrz demosceny? Dominują kryteria estetyczne czy jednak skupiamy się na tym, jak ktoś napisał kod? A może wprawne oko od razu wychwyci tajemnicę warsztatu?

Powiem tak: jak wiemy, IT to branża, która rozwija się nieustannie i w ogromnym tempie. Dzisiaj, gdy próbujemy sobie odpowiedzieć na pytanie „Ale jak to się właściwie dzieje, że wpisujemy coś w AI-prompta, a on generuje fantastyczną grafikę?”, odpowiedź brzmi: „Nie wiemy”. Nie mamy błędnego pojęcia jako tzw. użytkownicy nietechniczni. Mogę skromnie przyznać, że jestem użytkownikiem technicznym, doświadczonym programistą, i co z tego? Nadal mam dość blade pojęcie w kwestii tego, co tam dzieje się pod spodem.

Wracając do demosceny: osoby, które tworzą dzisiaj dema na współczesne sprzęty, wykorzystujące potężne karty graficzne, te nowoczesne graficzne API, działają w podobny sposób jak twórcy gier wideo. Cały czas staram się być na bieżąco, by w oparciu o wiedzę techniczną móc choćby zadawać odpowiednie pytania, by zrozumieć, co ja właściwie zobaczyłem. Ale nawet z moim technicznym zapleczem gdybyś zapytał, czy mam pomysł, jak napisać algorytm, który wyświetla na ekranie to, co widzę w demach, to mogę najwyżej powiedzieć: być może...

Na demoparty każda osoba głosująca na daną produkcję ma swoje bardzo indywidualne kryteria oceny. Prawdopodobnie na demoscenie nie ma nikogo na tyle kompetentnego (albo jest to bardzo wąskie grono osób), by mógł docenić aspekt techniczny dzieł powstających na każdej z możliwych platform i prezentowanych w każdej możliwej kategorii. Osobście, oglądając dziś jakieś współczesne demo na platformę PC, najbardziej skupiam się na aspekcie wizualnym, na samym *flow*, na „reżyserii”, że tak powiem, na kolorystyce. W pewnym sensie stosuję kryteria, których użyłbym, oceniając na przykład teledysk czy produkcję filmową.

Natomiast jeśli chodzi o – dajmy na to – konkursy muzyczne (bo na demoparties mamy *music compos*), gdy mam do czynienia z utworami stworzonymi przy pomocy współczesnych narzędzi, to mogę już dokonać jakiejś obiektywnej oceny, bo po pierwsze sam jestem „sypialnianym producentem”, ale i zdarzyło mi się wygrać kilka nagród na party. Innymi słowy: mam jakieś kompetencje w kwestii nie tylko znajomości muzyki jako takiej, ale też procesu jej kompozycji i produkcji muzycznej (miksu itd.). Umiem więc stwierdzić, czy dane brzmienie jest faktycznie nowatorskie, czy utwór jest ciekawy w sensie instrumentarium, wykorzystania wirtualnych syntezatorów itp. Staram się uwzględnić to w ocenie, nawet jeśli styl prezentowanej muzyki nie trafia w mój gust; doceniam to, jak utwór jest zrobiony technicznie, dostrzegam pracę, która została w to włożona. Myślę, że bardzo podobne kryteria oceny stosują inni twórcy. Inaczej jest w przypadku demoparties skupionych na jednej platformie; osoby, które w nich uczestniczą, przeważnie znają konkretny sprzęt od podszewki i mają duże kompetencje, żeby ocenić daną pracę pod kątem technicznym, a nie tylko czysto estetycznym, wizualnym.

Właśnie wspomniałeś o tych bardziej wyspecjalizowanych demoparties. Zrzeszają one miłośników konkretnej platformy. Myślę, że nie będziemy wracać do historycznych zaszłości, które widać na przykład w prasie komputerowej z tamtych czasów. Mam na myśli spory, a może i nawet „wojny” między miłośnikami i użytkownikami różnych komputerów, Amigi, Atari, Commodore czy ZX Spectrum o to, która platforma jest najlepsza. Myślę, że to taki historyczny smaczek, który chyba nie ma dziś już dużego znaczenia.

To prawda, dzisiaj to już folklor. Nawet ten element kompetytywny, tak istotny dla demosceny, można uznać za swoistą tradycję: dzisiaj większość osób, które spotykają się na różnych demoparties, zna się ze sobą lepiej lub gorzej i przyjaźni. Kiedyś to rzeczywiście była rywalizacja, próba pokazania innym: „Hej, jestem najlepszym koderem, najfajniejszą graficzką!”. Dziś natomiast jest to takie bardzo *friendly competition*. Jest tu oczywiście chęć pokazania swoich umiejętności, jasne, ale myślę że *crowd pleasing* to istotniejszy aspekt tej rywalizacji niż walka na noże.

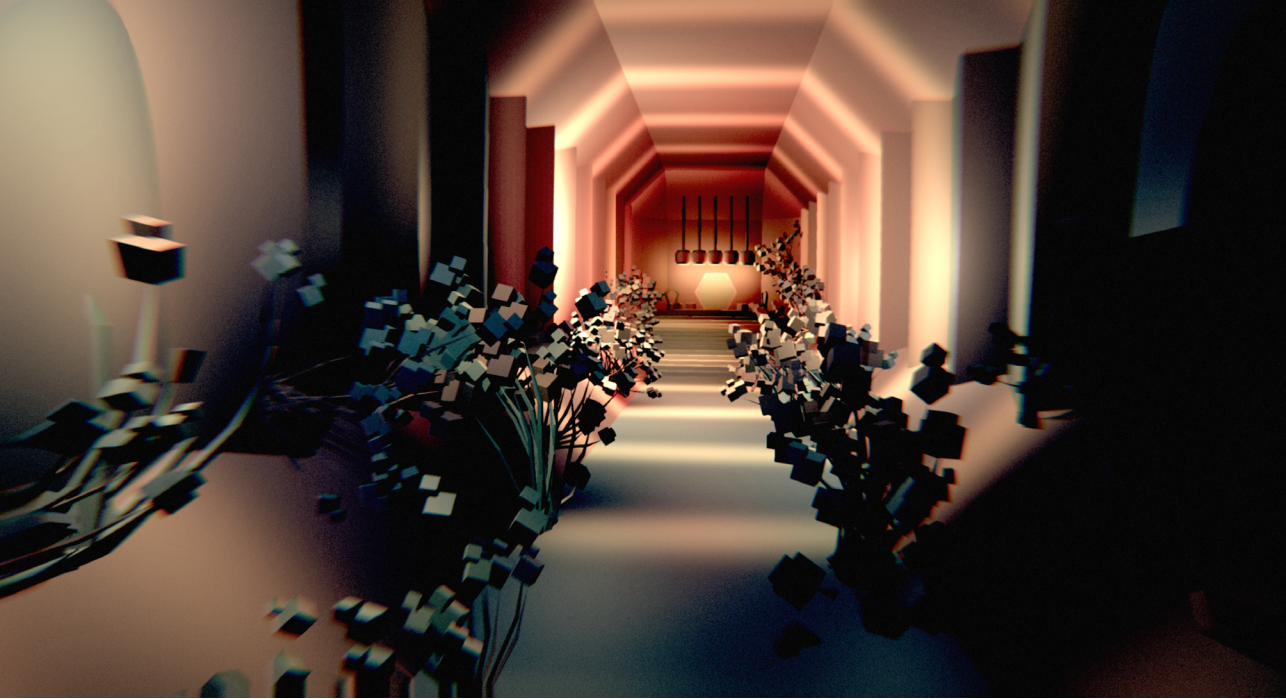
Demoscena to od początku całkowicie oddolny, autonomiczny obieg, autonomiczne pole produkcji kulturowej, rządzące się własnymi zasa-

dami. Jeśli chodzi o dawne demoparties – upraszczam oczywiście – to spotykały się na nich głównie osoby będące „w temacie”, programujące. Zresztą schemat „siadamy, programujemy 24 godziny na dobę, przez trzy dni, świetnie się przy tym bawimy, kolektywnie oglądamy i oceniamy produkcje” pozostawiał niedużo miejsca dla osób postronnych, które zresztą miały marną szansę na taką imprezę trafić, nie będąc wyposażone w odpowiednie kontakty. Jak obecnie wygląda demoparty?

Dawniej trzeba było mieć po prostu trochę szczęścia, aby zdobyć kontakt do kogoś ze sceny. Dzisiaj mamy dostęp do Internetu, mówiąc żartobliwie, w każdym domu i zagrodzie; demoscena przestała być enklawą, zamkniętą tajemniczą „masonerią”. Obecnie każda osoba, która o niej usłyszy, ma możliwość jej doświadczenia; znakomita część obecnych demoparties to imprezy o charakterze otwartym (są od tej reguły wyjątki, rzecz jasna). W zasadzie każda osoba, która zakupi wejściówkę, może sobie na taką imprezę przyjechać i wziąć w niej udział.

Jeżeli chodzi o otwartość na nowe osoby, to również jest ona większa, chociażby z tego względu, że zmienia się podejście twórców i organizatorów demoparties. Mówię to z perspektywy współorganizatora kilku różnych imprez; bardzo zależy nam, by tradycja demoscenowa była kontynuowana przez nowe twórczynie i twórców, by te osoby się na demoparties pojawiały i prezentowały swoje talenty, a przede wszystkim – świetnie się bawiły. Bo jakkolwiek by patrzeć, „demo-” to to tylko jeden człon nazwy „demoparty”; bardzo ważny, ale równie istotny jest ten drugi. Party!

W ostatnich latach sporą popularność zyskała kategoria *photo competition*. Opinia części demoscenowców brzmi: „Ale to przecież okropne, to w ogóle nie jest zgodne z ideą sceny, to pstrykanie zdjęć komórką!”. Jednak większość osób zdaje sobie sprawę, że tego rodzaju konkursy właśnie po to mają niski próg wejścia, by pozwolić nawet postronnej osobie doświadczyć demoparty. A zwłaszcza już, gdy nikogo się nie zna: nie każdy jest ekstrawertykiem, nie każda jest w stanie podejść i zagadać. To jest jakaś szansa: wszyscy biorący udział w konkursach wyczekują, kiedy ich imiona czy ksywy pojawiają się na tak zwanym *big screenie*. Oczywiście, poddawani są wtedy ocenie; zawsze jest głosowanie na prace. I być może ich praca, zdjęcie wylądować gdzieś na spodzie; ale nie szkodzi: wszyscy i wszystkie kiedyś tak zaczynaliśmy, zaczynałyśmy.



solitude00

Kontrowersji jest więcej; nie ukrywam, że na przykład w tej chwili przetacza się przez demoscenę dyskusja, czy dopuścić prace stworzone za pomocą narzędzi AI, oczywiście w osobnych kategoriach. Bo kto zrobił tę pracę: człowiek czy prompt?

W ostatnich latach na party pojawiły się też animacje tworzone w oparciu o silniki gier, Machinima itd.

Zgadza się. Mamy kategorię, która nazywa się po prostu *animation/video*, w której aspekt *real-time*'owy (jakże istotny w demach) jest całkowicie pominięty. W jej ramach możemy zaprezentować film krótkometrażowy albo produkcję z użyciem jakiegoś gotowego silnika 3D, narzędzi typu Unity, Unreal Engine itp. Trzeba mieć jednak świadomość, że nawet jeśli w procesie tworzenia takiej produkcji nie uczestniczy programista, to nadal nie oznacza, że jest to robota na dwa kliknięcia, które sprawiają, że samo się to produkuje. To wciąż duże wyzwanie, choć na pewno jest nieco łatwiej.

Z ciekawych spostrzeżeń: VR na przykład niespecjalnie zainteresował scenowców, bo jednak oglądanie dem jest zjawiskiem kolektywnym. To jest bardzo istotne: wszyscy wspólnie oglądają, co zrobiłeś. W przypadku VR korzystasz z gogli, hełmu – to doświadczenie bardzo indywidualne.

Demoparties często gęsto trwają dwie czy trzy doby i obfitują w atrakcje. Mamy bloki warsztatowo-prezentacyjne, gdzie możemy posłuchać osób, które opowiadają o jakiejś nowej technologii w kodzie, o procesie komponowania. Ci ludzie pokazują mnóstwo różnych ciekawych rzeczy, pozwalających zdobyć jakieś doświadczenie, ale i dobrze się bawić. Ale często jest coś i dla mniej technicznie obytych uczestników; na przykład w ubiegłym roku na Xenium dla osób, które były pierwszy raz na demoparty, moi znajomi poprowadzili warsztaty tworzenia rzeźb z dyskietek. Więc nawet jeżeli ktoś absolutnie nie ma zdolności IT, może znaleźć coś fajnego dla siebie.

Skąd czerpać wiedzę?

Nie ma jednego miejsca. Commodorowcy siedzą na swoim csdb.dk, ogólnoscenowe jest pouet.net, scene.org czy demozoo.org, jest też sporo różnych forów. Duża część moich znajomych siedzi na discordowych serwerach (a tych też jest kilka). Wszystko to jest dość rozproszone; nie ma jakiegось takiego centralnego portalu jak onet.pl czy kafeteria demoscenowa. Ale mamy na przykład demoparty.net – to taka strona, na której znajduje się lista wszystkich demoparties wraz z terminami. Są jeszcze oczywiście media społecznościowe.

Wcześniej, w trakcie rozmowy, wywołaliśmy Łukasza „Zeniala”, który działa w Komitecie Społecznym Kroniki Polskiej Demosceny, obecnie zabiegającym, by demoscena została uznana za część niematerialnego dziedzictwa UNESCO. Demoscena staje się widoczna! Widoczne są też kobiety, które dotychczas były mało obecne na „starej” demoscenie.

Jesteśmy bardzo blisko tego. Proces ten wymaga od przedstawicieli demosceny z różnych krajów otrzymania najpierw statusu lokalnego dziedzictwa. Jako Polska jesteśmy trzecim krajem (po Finlandii i Niemczech), który taki status uzyskał i z tego, co wiem, jest co najmniej kilka dalszych krajów, w których trwają prace nad tym.

A taki glejt ma moc! Ta moc jest bardzo istotna w tym procesie ogólnoświatowym, o którym wspominałem. Nie ukrywam, że dzień przybicia na tym dokumencie pieczętki był chyba jednym z najszcześniejszych momentów w moim życiu. Autentycznie. To był taki moment, w którym z bardzo wielu źródeł przyszło potwierdzenie, że to, co robimy, ma sens; że jest wartościowe, że ma aspekt artystyczny (bo dyskusja o tym,

czy demoscena to sztuka, przewija się właściwie od kiedy istnieje sama Scena). Oczywiście, nie spoczęliśmy na laurach i dalej robimy to, co robimy, nie dlatego, że urzędnik przybił swoją pieczęć, ale nie ukrywam, że działa to jako dodatkowy motywator.

Uznanie demosceny za niematerialne dziedzictwo kultury to dużo formalnej, trochę dziennikarskiej, trochę bibliotekarskiej i archiwizacyjno-archeologicznej pracy. Nie chcę się wypowiadać zbyt wiele na ten temat, bo są osoby dużo bardziej kompetentne ode mnie, chociażby wspomniany Łukasz. Kaja „Kya” Mikoszewska też zrobiła tutaj fenomenalną pracę, gorąco pozdrawiam! Zresztą Kaja jest członkinią ekipy demoparty Xenium, które również mam przyjemność współorganizować. Pań i dziewczyn na demoscenie jest oczywiście więcej, i na pewno więcej niż w latach 90. Jako organizatorzy Xenium stawiamy na inkluzywność, docenianie zaangażowania i pasji, a nie hołdowanie jakimś „dziaderskim” odruchom, co jest po prostu niczym więcej jak duchem naszych czasów.

Na jakim najbliższym demoparty będzie można cię zobaczyć? Takim, na którym można by zakosztować atmosfery imprezy i zobaczyć akcje związane nie tylko z kodowaniem?

Jeżeli chodzi o mnie, to wybieram się w tym roku na Revision, które odbywa się w Niemczech – jest to największa impreza tego typu. Gromadzi co roku około 1000 osób z całego świata; przylatują na nią ludzie ze Stanów Zjednoczonych czy nawet z Japonii, tak więc jest to taka demoscenowa mekka. Jeżeli chodzi o polskie imprezy, myślę że po zniesieniu ograniczeń pandemicznych będę starał się być obecny na absolutnie każdej, czy to w roli uczestnika, czy organizatora. Z racji mojej funkcji na sto procent będę obecny na tegorocznym Xenium. Data jeszcze nie została ustalona; w tej chwili rozważamy różne opcje lokalowe i terminowe (większość demoparties ma charakter cykliczny; my staramy się trzymać terminu przełomu sierpnia i września). Nie są te wydarzenia, które są w jakiś sposób finansowane, nie mają one charakteru komercyjnego przedsięwzięcia (jak i cała twórczość demoscenowa w ogóle). Najczęściej nie mają też żadnych sponsorów, więc wszystko to jest podyktowane oczywiście możliwościami samych organizatorów i uczestników. Jesteśmy trochę starsi i nieco już poważniejsi, ale myślę że wciąż nienudni, i mamy mnóstwo fajnych rzeczy do zaoferowania.

Wybrana bibliografia przedmiotu:

Książki:

- *Hacking Europe From Computer Cultures to Demoscenes*, red. G. Alberts, R. Oldenziel, Amsterdam 2014.
- Maher J., *The Future Was Here: The Commodore Amiga*, Cambridge 2012.
- Marecki P., Cieśliewicz T., *Oni migają tymi kolorami w sposób profesjonalny: narodził się gamedevu z ducha demosceny w Polsce (wywiad rzeka)*, transkrypcja i redakcja M. Syrwid, Kraków 2020.
- Marecki P., Yerzmyey, Straka R., *Demoscena zX Spectrum*, Kraków 2019.
- McAlpine K.B., *Bits and Pieces: A History of Chiptunes*, New York 2018.

Rozdziały w książkach, publikacje w czasopismach, varia:

- Aptacy P., *Wolność, kreatywność, kompetencja: idee na cyfrowym wygnaniu*, w: *W przestrzeniach kultury: studia interdyscyplinarne, Media i Kultura*, red. B. Gontarz et al., Katowice 2020, s. 221–238.
- Banks T., *The Wrong Tool for the Right Job: Composition on 8-Bit Machines*, „INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology” 2019, No. 3, Vol. 11, December, s. 69–81.
- Garda, M.B., Grabarczyk P., *Technologiczna wzniosłość demosceny*, w: *Sztuka ma znaczenie*, red. M. Ożóg et al., Łódź 2020, s. 269–280.
- „Ha!art – Demoscena” 2014, 3 (47), red. A. Ladziński, E. Sasin.
- Heikkilä V.M., *Putting the demoscene in a context*, https://www.academia.edu/2719288/Putting_the_demoscene_in_a_context [dostęp: 28.02.2023].
- Harwood T., *Towards a Manifesto for Machinima*, „Journal of Visual Culture”, 2011 Vol. 10, Issue 1, s. 6–12.
- Stachniak Z., *Red Clones: the Soviet Computer Hobby Movement of the 1980s*, „IEEE Annals of the History of Computing”, 2015, Vol. 37, Issue 1, Jan.-Mar., s. 12–23.
- Tyni H., Sotamaa O., *Assembling a Game Development Scene? Uncovering Finland's Largest Demo Party*, „Game, Journal of Game Studies”, 2014, Issue 03, https://www.gamejournal.it/wp-content/uploads/2014/04/GAME_3_Subcultures_Journal_Tyni-Sotamaa.pdf [dostęp: 28.02.2023].

ELEMENTY

Szuka i Dizajn

Temat nr 4/2023

Obiegi i sieci

Redaktor naczelna:

Magdalena Ujma

Sekretarz redakcji:

Małgorzata Płazowska

elementy@asp.krakow.pl

Zespół redakcyjny:

Michał Bratko

Kinga Nowak

Michał Pilikowski

Jakub Woynarowski

Michał Zawada

Rada Naukowa:

Marek Bartelik

(The Cooper Union for the Advancement
of Science and Art),

Agnieszka Taborska

(Rhode Island School of Design)

Projekt i skład:

Michał Bratko

mbratko@asp.krakow.pl

Redakcja i korekta:

Artur Czesak

Wydawca:

Wydawnictwo

Akademii Sztuk Pięknych

im. Jana Matejki w Krakowie

pl. Jana Nowaka-Jeziorańskiego 3

31-154 Kraków

Strona internetowa:

www.elementymag.art

Wersją pierwotną pisma

jest wersja elektroniczna.

© Copyright by

Akademia Sztuk Pięknych

im. Jana Matejki w Krakowie

e-ISSN 2720-2046



**Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki
w Krakowie**