

Prezentujemy kolejną wypowiedź z cyklu „Kondycja estetyki polskiej”. Zapraszamy do dyskusji.

Redakcja

MIĘDZY ESTETYKĄ A FILOZOFIĄ: OBSZAR BEZDOMNOŚCI. RAZ JESZCZE O FILOZOFOWANIU STEFANA MORAWSKIEGO

Ostatni czas obfituje u nas w smutne odejścia: Józef Tischner, Stefan Morawski, Leszek Kołakowski, Barbara Skarga... Odejście wielkiej postaci kultury, filozofa zwłaszcza, zawsze wiąże się z utratą jego świata, ze zniknięciem jego myślowego i duchowego promieniowania. Z czasem odchodzi wraz z filozofem pewien swoisty dla niego język, „styl” filozofowania, sposób stawiania problemów. Pozostaje jednak nowa, zagospodarowana przez niego przestrzeń życia duchowego: ślad osiedlenia myśli, pole jej zadomowienia. Nieważne, jak bardzo „bezdomny” (w sensie przynależności do ustalonych ram filozofowania) czuje się filozof; ważna jest przestrzeń nowej, tworzonej przez niego problematyki; to ona umożliwi następcom nowe tropy. W *Niewdzięcznym rysowaniu mapy* Stefan Morawski używa w odniesieniu do tej pionierskiej bezdomności określenia „niestrudzone koczowanie”. Sądzę, że jak mało kto ze współczesnych, Morawski zdawał sobie sprawę z niewdzięcznego, „koczowniczego” statusu dzisiejszej filozofii, a zwłaszcza filozoficznej estetyki. Warto wrócić do tego wątku¹, przede wszystkim warto przypomnieć, jak widział go autor *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*.

Od Platona poprzez Nietzschego, Heideggera i współczesną filozofię postheideggerowską – trapi dwuznaczność własnej pozycji, która jest zadomowieniem w istniejącej problematyce filozoficznej i równocześnie pewnym rodzajem bezdomności. Tej dwuznaczności własnej filozoficznej pozycji jest świadom – jeśli dobrze odczytuję jego intencje – Stefan Morawski, mówiący o tragizmie filozofowania. Filozofowanie jest czynnością tragiczną: zarazem logocentryczną i mitotwórczą – powiada. W tym głębokim znaczeniu tragiczności, iż – jako filozofia metaakrytyczna – jest ono świadome własnej aporetyczności: zarazem konieczności i niemożności pełnego zaangażowania się w prawdę. „Pytanie o *telos* jest – według niego – filozoficznie prawomocne. Myślenia utopijnego nie można człowiekowi odebrać, filozofia musi wciąż odpowiadać na to wyzwanie”².

Morawski stara się łączyć w swym, prowadzącym przez estetykę, projekcie filozofowania (projekcie będącym pewną

odmianą hermeneutyki) empiryczne ugruntowanie w określonej historycznie wspólnocie poglądów (będących przedmiotem jego rozumiejącej interpretacji) z metaakrytycznym dystansem i interpretacyjnym sceptycyzmem. Tym samym znajduje dla siebie jako filozofa miejsce ambiwalentne i trudne do utrzymania: zarówno „wewnątrz” przestrzeni interpretacyjnej, jak i poza nią. W gruncie rzeczy należy do tych filozofów współczesnych, którzy – krytyczni wobec tradycji metafizycznej – potwierdzają samym aktem filozofowania przynależność do jej przestrzeni problemowej. To „miejsce” można określić jako przestrzeń „pomiędzy” *doksą* i *episteme* lub – jak zapewne sam filozof wolałby powiedzieć – między *logosem* i *muthosem*.

Jakie zaś miejsce zajmuje w tym projekcie estetyczny motyw filozofowania Stefana Morawskiego? Uprawiając przez wiele dziesięcioleci refleksję estetyczną, wskazywał on na jej istotowo metaakrytyczny charakter, na fakt, iż estetyka od wieków pełniła w filozofii funkcję „zaworu bezpieczeństwa” w sytuacjach niewystarczalności tradycyjnych środków filozoficznych. Usytuowana między *logosem* i *muthosem* lub między *doksą* i *episteme*, sfera tego, co estetyczne stanowiła filozoficzne wyzwanie dla tych, którzy (jak np. Gadamer czy Frankfurtczycy) buntowali się przeciwko formule estetyki ograniczonej i zdominowanej epistemologicznie oraz dla tych, którzy samą metaakrytykę filozoficzną chcieliby budować w przestrzeni wzajemnego fundowania się i zarazem wzajemnego wypierania się *muthosu* i *logosu*. Stąd projekt estetyczny Morawskiego zapewne nie mieściłby się w tradycyjnych, epistemologicznych ramach; byłby raczej – jak to widzę – projektem swoiście rozumianej hermeneutyki zjawisk artystycznych oraz estetycznej świadomości; występujący w tytule niniejszego szkicu termin „estetyka” domagałby się zatem cudzysłowu.

Nie chodzi tutaj bynajmniej o przypisywanie Morawskiemu jakichkolwiek intencji estetyzowania filozofii. Autor *Niewdzięcznego rysowania mapy* sam się od nich zdecydowanie odcina, a jego krytycyzm wobec np. Welschowskich prób wyprowadzenia pewnych cech współczesnego, filozoficznego filozofowania ze zjawiska artystycznej awangardy jest głęboko motywowany. Inaczej niż Welsch, nie widzi on bowiem w awangardzie artystycznej poprzednika współczesnej, a szczególnie postmodernistycznej metaakrytyki. Ta zaś nie jest, według niego, radykalnym zerwaniem, lecz rodzajem „autokorekty” przeprowadzanej w łonie moderny. Tak czyta nawet Lyotarda czy Baumana.

¹ Temat ten omawiam szerzej w: „Filozofia metaakrytyczna a estetyka. Pytanie o miejsce filozofii”, w: *Przekraczanie estetyki*, red. Z. Rosińska, A. Łabuńska, Wydział Filozofii i Socjologii UW, Warszawa 2003. W tym tekście wykorzystuję fragmenty wspomnianego szkicu.

² O filozofowaniu, *perypetiach dzisiejszej kultury i rebus publicis. Z profesorem Stefanem Morawskim rozmawiają Andrzej Szahaj, Anna Zeidler-Janiszewska*, Toruń 1995, s. 11.

Czy jednak autokorekta ta nie jest w niczym inspirowana przez sztukę? Czy np. rekontekstualizacje dokonywane przez Lyotarda (np. w stosunku do Kanta czy Wittgensteina) lub Rorty'ego (wobec Deweya) nie mogłyby być potraktowane jako filozofia uprawiana na wzór sztuki, z użyciem charakterystycznych dla niej środków (np. kolażu, montażu etc.)? Czy zatem narzędzia tej współczesnej metakrytyki filozoficznej nie zostały dobrane w sposób charakterystyczny dla praktyki artystycznej? Czy u podstaw nowej wrażliwości filozoficznej nie znalazłobyśmy – a tak by to widział Welsch – rezultatów oddziaływania doświadczenia estetycznego współczesnej sztuki lub zreinterpretowanej idei *aisthesis*? Uczłyby one współczesnego, w szczególności postmodernistycznego filozofa, receptywności, otwartości na wielość rozwiązań, umiejętności balansowania ponad przyjętymi podziałami, np. na to, co racjonalne i irracjonalne.

Na niektóre z powyższych pytań Morawski zapewne odpowiedziałby pozytywnie. W swej polemice z Welschem odcina się on jednak od Welschowskiego rozumienia związku estetyki z filozofią. Chciałby uniknąć pułapek grożących filozofowi, który po medium sztuki sięga po to, by uporać się ze ściśle filozoficznymi problemami, w przekonaniu iż inność sztuki wobec filozofii pozwala mu na zajęcie uprzywilejowanych, metakrytycznych pozycji. Pułapka polega na tym, że ów filozoficzny gest oznacza zawłaszczenie sztuki przez filozofowanie, a więc zaciera jej „inność” i odbiera filozofowi prawo do uzurpowania sobie zewnętrznych wobec filozofii przywilejów krytycznych.

Metakrytyczna misja sceptyka, którą Morawski wpisywał w powołanie dzisiejszego filozofa, czerpie – jak uważał – swoje inspiracje ze współpracy ze sztuką, musi być hermeneutycznie otwarta na sferę tego, co estetyczne. Filozofia nie staje się jednak przez to sztuką, ani nie odbiera jej pozafilozoficznej swoistości. Misja ta może być wypeł-

niana tylko poprzez całościujący i uniwersalizujący namysł krytyczny nad istniejącymi pradygmatami kultury (szczególnie masowej), jako swego rodzaju majeutyka pokazująca istniejące rzeczy w nowym świetle, w żadnym zaś wypadku jako narzucana z góry idea emancypacyjna.

Morawski namawiał współczesnego intelektualistę do postawy heroiczno-sceptycznego oporu i ten – wyraźnie inspirowany przez Frankfurtczyków i niektórych postmodernistów – motyw filozofowania stanowi wystarczający argument przeciwko ewentualnym podejrzeniom, iż metakrytyczna „bezdomność” filozofa to aksjologiczny indyferentyzm. Wręcz odwrotnie: mówi się tu o odpowiedzialności współczesnego filozofa, właśnie z racji jego szczególnej kondycji poszukiwacza światła, kondycji tyleż elitarnej, co dramatycznej: „Uporczywie przypominam – mówi filozof – że nic nie objawiam, ani nie wyrokuję. Biorę jedynie odpowiedzialność za kondycję intelektualisty, któremu nie wolno wstydić się, że chce świata innego, choćby trochę lepszego, niż ten dany”³. To dlatego Morawski może stwierdzić, iż „filozof nosi żagiew za sobą (a nie tablice z przykazaniami bożymi!), gdyż niczego nie przyjmuje bez choćby szczypty wątpliwości”⁴. Metakrytyczna bezdomność jest zresztą – przypomnijmy – bezdomnością nomady: „Wszyscy jesteśmy w naszej erze nomadami, ale chyba wszyscy tęsknimy za jakąś przystanią”⁵. Stąd kroki niestrudzonego poszukiwacza prawdy wiedzione są może nie tyle jasno wytyczonym *telos*, ile tkwiącą w nim i nigdy nie dającą się zaspokoić tęsknotą za stałym gruntem.

Iwona Lorenc

³ J.w., s. 46.

⁴ J.w., s. 44.

⁵ J.w., s. 69.

Rozpoczynamy nowy cykl prezentujący nauczanie przedmiotu estetyki w polskich ośrodkach akademickich.

Redakcja

DYDAKTYKA W ZAKŁADZIE ESTETYKI UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

Praca dydaktyczna Zakładu Estetyki zogniskowana jest z jednej strony wokół zajęć fakultatywnych z przedmiotu „Estetyka”, obejmujących podstawowy program z zakresu historii estetyki, z drugiej, wokół autorskich propozycji seminariów oraz proseminariów, przygotowywanych każdego roku przez pracowników Zakładu.

Nauczanie estetyki odbywa się w ramach zajęć fakultatywnych. Obejmuje ono 120 godzin zajęć (60 godzin wykładu i 60 godzin ćwiczeń), na których oferowany jest studentom podstawowy kurs z historii estetyki. Wykład (prowadzony przez prof. Iwonę Lorenc) jest prezentacją głównych zagadnień, kierunków rozwoju i metod estetyki europejskiej. Wybrane zagadnienia estetyczne, teorie i poglądy filozoficzne w zakresie estetyki prezentowane są w porządku chronologicznym: od czasów starożytnej Grecji do postmodernizmu. Grupy ćwiczeniowe z kolei, pracują raczej zgodnie z porządkiem problemowym tak, aby od pierwszych zajęć dać studentom szansę na dostrzeżenie możliwości wykorzystania wiedzy zdobytej w czasie wykładu do analizy

różnorodnych zjawisk artystycznych, czy chronologicznie późniejszych problemów z zakresu filozofii sztuki.

Oprócz kursu podstawowego z estetyki, pracownicy Zakładu przygotowują każdego roku ofertę zajęć seminaryjnych bądź proseminariów, w których mogą uczestniczyć zarówno studenci filozofii, jak również innych kierunków. Zajęcia prowadzone są w języku polskim oraz angielskim, a w ofercie znajduje się również kurs internetowy, prowadzony w systemie e-learning.

Seminarium prowadzone przez prof. Alicję Kuczyńską już od kilku lat kontynuuje interdyscyplinarne badania związane z filozoficzną refleksją nad filmem. Celem seminarium „Filozofia obrazu filmowego” jest umieszczenie filmu w kontekście wybranych teorii filozoficznych: jako narzędzie diagnozy, jako tekst kultury, jako wyraz treści poza-pojęciowych. Program seminarium, odchodząc od znanych formuł relacji filmu i filozofii, skupia się na estetyczno-filozoficznych ujęciach podejmujących specyfikę epistemologiczną właściwą obrazowi ruchomemu. Prof.

Kuczyńska na prowadzonym przez siebie drugim seminarium: „Kryteria wartości – starzy i nowi mistrzowie”, skupia się na pracy z doktorantami oraz studentami piszącymi już prace magisterskie, a także tymi, którzy zainteresowani są szlifowaniem warsztatu krytyka artystycznego. W tym wypadku dobór uczestników oraz ich zainteresowania wyznaczają kierunek badań – w roku akademickim 2009/10 jest to zastosowanie wiedzy teoretycznej z zakresu estetyki do oceny konkretnych, nowych dzieł sztuki, wydarzeń i zjawisk estetycznych. Prof. Iwona Lorenc na seminarium „Estetyka i nowoczesność” proponuje namysł nad wyjątkowo nośną kategorią estetyczności oraz jej karierą i dalszymi losami w kontekście europejskiego projektu nowoczesności. Podstawowym celem prac seminaryjnych jest próba udzielenia odpowiedzi na pytanie o to, jak zmieniły się zakres i funkcje tego, co „estetyczne” w kontekście wiodących tendencji filozoficznych i kulturowych późnej nowoczesności. Czy wyłobione przez nowoczesność trasy funkcjonalizacji tego, co „estetyczne”, jak emancypacja, kompensacja, krytyka, komunikacja, eskapizm, czy totalizacja, są nadal aktualne? Czym jest dzisiaj to, co estetyczne: ucieczką od świata, sposobem przejawiania się prawdy, sposobem na ponowne scalenie i naprawę świata, konstruowaniem nowych możliwości czy tylko rozrywką, łatwym pocieszeniem czy iluzją?

Oprócz zajęć seminaryjnych pracownicy Zakładu przygotowują, każdego roku nową ofertę proseminariów – prowadzone są one zazwyczaj przez jeden semestr, tak by jak najbardziej zróżnicować i wzbogacić ich tematykę. Dr Magdalena Borowska prowadzi proseminarium „Badanie relacji estetycznych: przestrzeń, architektura, percepcja”. Problematyka seminarium koncentruje się na ujawnianiu ograniczeń na jakie skazała architekturę europejską dominacja kultury widzenia (narzędzia liniowej reprezentacji) oraz na ukazywaniu zjawisk w XX-wiecznej sztuce i naukach stymulujących proces uwalniania się od tej dominacji. Po postmodernistycznych próbach restytucji znaczeniowego wymiaru architektury uwaga estetyków i architektów kieruje się dzisiaj na cielesny potencjał i performatywny charakter przestrzeni architektonicznej. Tak pojmowana przestrzeń i percepcyjny „odbiór” zjawiających się w niej, ucieleśnionych fenomenów stanowi główny obszar estetycznych badań podejmowanych na spotkaniach seminaryjnych. Dr Mateusz Salwa na proseminarium „Granice interpretacji” kontynuuje problematykę zapoczątkowaną w trakcie ubiegłorocznych zajęć noszących tytuł „Metody pisania o sztuce”. W trakcie zajęć zostaną poruszone następujące zagadnienia: granice interpretacji, nadinterpretacja, relatywizm interpretacyjny, anarchizm interpretacyjny. Zadaniem uczestników jest rekonstrukcja jawnych i ukrytych założeń metodologicznych obecnych w różnych metodach interpretacji. Na drugim, prowadzonym przez siebie seminarium dr Salwa proponuje słuchaczom zajęcia anglojęzyczne „Visual Studies. An Introduction” – ich celem jest zapoznanie studentów z niezbyt jeszcze w Polsce dobrze znaną literaturą i podstawowymi problemami interdyscyplinarnych badań nad obrazami. Dr Piotr Schollenberger w ramach zajęć prowadzonych w języku angielskim „Art in Philosophical Perspective” proponuje uczestnikom namysł nad filozoficznymi konsekwencjami projektów artystycznych modernizmu i postmodernizmu. Analizowane są takie, istotne z punktu widzenia namysłu filozoficznego nad sztuką, kwestie jak: prezentacja/reprezentacja, niefiguratywność, reprodukcja mechaniczna, muzealizacja, czy antropologiczne przesłanki namysłu nad

zachodnim kanonem wartości estetycznych. Na proseminarium „Granice dzieła sztuki – teorie filozoficzne wobec sztuki” śledzone są te wątki współczesnych teorii estetycznych (od Benjamina do Derridy i Attridge’a), których autorzy starają się za wszelką cenę oddać sprawiedliwość niepowtarzalności i jednostkowości dzieła sztuki. Dr Małgorzata A. Szyszkowska proponuje w II semestrze internetowy kurs „Art Criticism and Aesthetic Theory in 20-th Century American Philosophy”. To proseminarium stawia sobie za zadanie prześledzenie rozwoju krytyki artystycznej oraz teorii estetycznej w XX-wiecznej amerykańskiej myśli filozoficznej poprzez analizę tekstów oraz prac z zakresu filozofii sztuki, krytyki sztuki oraz estetyki. Studenci będą mieli okazję przeczytać i przeanalizować teksty autorstwa m.in. Franka N. Sibley’a, Petera Kivy’ego, Arthura C. Danto, George’a Dickie’go, Stephena Davisa czy Richarda Shustermana, ćwicząc przy tym także umiejętność analitycznego czytania. Prezentowane teksty tworzą trzon współczesnej literatury filozoficznej poświęconej sztuce, którego znajomość jest niezbędna dla dalszych poszukiwań estetycznych. Wykład monograficzny, prowadzony przez dr Szyszkowską dotyczy estetyki muzycznej i nosi tytuł „Między ideą a doświadczeniem: dzieło muzyczne w estetyce Romana Ingardena”. Dr Anna Wolińska na proseminarium „Filozofia horroru” proponuje kontynuację badań nad tematem, cieszącym się w zeszłym roku bardzo dużym powodzeniem. Wśród poruszanych zagadnień znajdują się takie, jak: problem tego, co realne i tego, co fikcyjne, problematyka wielości światów i relacji pomiędzy nimi, problem zła, analiza artystycznej „figury” potwora, analiza doświadczenia „oczekiwania na...” oraz poszukiwanie związku pomiędzy zjawiskiem horroru a estetyką nagości.

W kontekście wstępnej prezentacji podstawowego kursu z estetyki w Instytucie Filozofii warto wspomnieć o decyzjach administracyjnych, które zaważyły na jego kształcie. Do zeszłego roku akademickiego estetyka była wybierana jako jeden z dwóch obowiązkowych fakultetów w okresie pięcioletnich studiów magisterskich przez studentów filozofii od III roku wzwyczaj z takimi przedmiotami jak filozofia kultury, filozofia społeczna, filozofia religii, filozofia nauki, czy filozofia polityki. Z wprowadzeniem dwustopniowego toku studiów z podziałem na trzyletnie studia licencjackie oraz dwuletnie studia magisterskie obowiązek zaliczenia dwóch przedmiotów fakultatywnych został nałożony na studentów dopiero na I roku studiów magisterskich. Warto wspomnieć o tych zmianach, gdyż widać w ich wypadku jak decyzje formalno-prawne mogą wpływać na status oraz przyszłość rozwoju przedmiotu. W przypadku estetyki doprowadziły one do znaczącego ograniczenia dostępności tego przedmiotu dla studentów studiów licencjackich. Wprawdzie jako seminarium licencjackie może zostać wybrane, któreś z seminariów prowadzonych przez pracowników Zakładu Estetyki, lecz szanse by zaferować zajęcia szerszej rzeszy potencjalnie zainteresowanych słuchaczy zostały znacznie ograniczone. Powyższy wniosek znajduje swe potwierdzenie również w przypadku studiów zaocznych. Estetyka jest tu wykładana jako przedmiot obowiązkowy dla studentów II roku studiów magisterskich w wymiarze 72 godzin (po 36 godzin wykładu oraz ćwiczeń) i kończy się egzaminem – ostatnim dla studentów zaocznych. Z tego też powodu studenci, którzy deklarują temat pracy magisterskiej na czwartym roku, rzadziej wybierają tematykę rozważań estetycznych jako główną dziedzinę swych

badań, gdyż wcześniej nie mają po prostu styczności z tym przedmiotem.

Ta skrócona prezentacja prac dydaktycznych w Zakładzie Estetyki UW z pewnością nie może rościć sobie prawa do miana wyczerpującego raportu. Może najwyżej posłużyć jako punkt wyjścia do dyskusji nad miejscem estetyki w ramach ogólnego programu nauczania filozofii. Estetyka jest przecież tą dziedziną filozoficznego namysłu nad światem, w której wyjątkowo dobitnie daje o sobie znać konfrontacja namysłu teoretycznego z praktyką, pojęć ze zmysłowym konkretem, dyskursu naukowego z niedyskursywnym obrazem. W sytuacji gdy w badaniach nauk humanistycznych coraz większy nacisk kładzie się na ich interdyscyplinarny charakter, estetyka okazuje się być wyróżnioną dyscypliną filozoficzną – z miejsca oferuje możliwości niedostępne innym dyscyplinom. Pozwala bowiem ukazać na konkretnych przykładach, w konfrontacji z ciągle rozwijającymi się procesami kulturowymi, w jaki sposób człowiek wartościuje i zmysłowo kształtuje rzeczywistość. Przedstawiony niegdyś przez Stefana Morawskiego w książce *O przedmiocie i metodzie estetyki* postulat heurystycznego pojęcia „świadomości estetycznej” w badaniach, daje możliwość filozoficznego ujęcia tych szczególnych dyspozycji twórczych, odbiorczych i dyskursywnych, które obecnie podlegają szczególnie ży-

wemu rozwojowi. O ile decyzje administracyjne prowadzą do przynajmniej częściowej marginalizacji estetyki, o tyle zainteresowanie studentów ofertą zajęciową świadczy o tym, że odgórnie narzucony estetyce status warto byłoby przemyśleć i w szerszym gronie przedyskutować. W powyższym opisie nie została uwzględniona jeszcze jedna ciekawa kwestia, dotycząca nagłego rozwoju oferty zajęciowej na innych niż filozoficzny uniwersyteckich kierunkach humanistycznych. Można zauważyć, że proponuje się coraz więcej zajęć przynajmniej nominalnie nawiązujących do tradycji badawczej estetyki filozoficznej, przy czym ich formuła, jak też metodologia w niektórych przypadkach (co widać po lekturze sylabusów dostępnych w USOS-ie) znacznie odbiegają od estetyki uprawianej na studiach filozoficznych. Czy mamy więc do czynienia z pewną formą interdyscyplinarnej rewolucji w filozoficznym namyśle nad sztuką, czy może zachodzi potrzeba sformułowania „żelaznego” kanonu obowiązującego wszystkich badaczy, którzy chcieliby rościć sobie prawa do uprawiania estetyki – to kwestie, które należałoby rozstrzygnąć bardziej szczegółowo.

Piotr Schollenberger

KOŁO NAUKOWE ESTETYKÓW, INSTYTUT NAUK O KULTURZE, UNIwersytet śląski

Działalność studenckiego Koła Naukowego Estetyków rozpoczęła się od fascynacji estetyką czterech żywiołów. W 2005 z inicjatywy Izabeli Zep i Magdaleny Szczepockiej zaczęły odbywać się regularne spotkania kulturoznawców i polonistów zgłębiających obszary magii, alchemii i sztuki pod kątem prymarnych elementów. Efektem tych spotkań było zorganizowanie dla licealistów katowickich szkół warsztatów malowania mandali. W 2006 studenci uczestniczyli w I Polskim Kongresie Estetycznym, a jesienią zorganizowali IV Ogólnopolską Konferencję Studencką pod patronatem studenckiego czasopisma „Kwadratura Koła”, zatytułowaną *Na początku były żywioły...* Konferencji towarzyszyła wystawa prac studentów Wydziału Artystycznego UŚ w Cieszynie. Prace uczestników konferencji zostały opublikowane w ogólnopolskim roczniku kół humanistycznych „Kwadratura Koła”.

Niezależnie od uczestnictwa w konferencjach naukowych organizowanych przez studentów w Łodzi oraz corocznej obecności na Studenckim Festiwalu Nauki gromadzącym koła studenckie całego Uniwersytetu Śląskiego, stała inicjatywą członków Koła stała się działalność wystawiennicza. Tym razem motorem działań było odkrycie i zachwyt nad modernistyczną architekturą Katowic. We współpracy z Galerią Altus oraz Galerią Architektury SARP w Katowicach studenci zrealizowali projekt *Śladami zabytków Katowic*, podejmujący tematy zabytkowych obiektów, przestrzeni poprzemysłowych oraz przebudowy centrum miasta. Zaprezentowali wystawę fotografii Pawła Pomykalskiego *Katowicki modernizm*. W styczniu 2008 pokazali wystawę *Modernizm katowicki – Karol Schayer i inni twórcy stylu* tego samego autora, zaś wernisaż otworzył wykład dr. Geo-

rgo’a Arbida z The American University w Bejrucie „Karol Schayer architekt (1900-1971), od Katowic do Bejrutu”. Ulokowana w centrum Katowic Galeria SARP-u zgromadziła nie tylko studentów, ale również architektów i miłośników miasta, a przyjazna atmosfera pozwoliła zrealizować kolejne projekty: wystawę *Katowice – metropolia dwudziestolecia*, z wykładem dr hab. Irmy Koziny poświęconym architekturze dwudziestolecia międzywojennego, oraz promocję broszury *Modernizm katowicki*. Praktyczne działania związane z drukiem fotografii, ich oprawą i przestrzenną aranżacją miejsca, było równoważone przez debaty o mieście, tak jak w przypadku wystawy zdjęć Tomasza M. Kiełkowskiego *Przestrzenie Art Déco*. Tym razem, na finisażu wystawy, dr hab. Irma Kozina opowiedziała o „Modernizmie i modernizmach w Europie”.

Równolegle studenci nawiązali współpracę z Biblioteką Śląską oraz Lucyną Smykowską-Karaś, by w ramach Kawiarrenki Literacko-Artystycznej zainicjować spotkania *Dawna architektura Katowic. Domy z własną historią*, a następnie *Odnaleźć miejsca. Duże i małe ślady dawnej architektury Śląska*. Opowieści o Katowicach snuł dr Jerzy Gorzelik, czemu towarzyszyła prezentacja starych dokumentów udostępnionych przez Barbarę Muszyńską oraz zdjęcia wykonane przez Pawła Pomykalskiego. Wśród wielu aktywnych studentów warto wspomnieć osoby dłużej z nim związane, jak Sabinę Urbaniak, Martynę Folte, a także Dorotę Bastek, Anetę Sochor, Jowitę Ciszowską-Misztal, Katarzynę Krawczyk, Mariusza Wasylika oraz Pawła Sołtysika.

Działalność Studenckiego Koła Naukowego wspiera dr Maria Popczyk.

Maria Popczyk (UŚ)

INFORMACJE

KONFERENCJE

1. Ogólnopolska konferencja *Wokół granic swobody wypowiedzi*, Katowice, 28-29.10.2009. Organizatorzy: Wydział Prawa i Administracji UŚ, Zakład Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego UŚ, Instytut Nauk o Kulturze UŚ, AM w Katowicach, ASP w Katowicach oraz Stowarzyszenie „Edukacja dla Przyszłości” w Katowicach.

2. Ogólnopolska interdyscyplinarna konferencja naukowa *Wartościowanie współczesnej przestrzeni miejskiej*, Warszawa, 3-5.12.2009. Organizator: Instytut Geografii Społeczno-Ekonomicznej i Gospodarki Przestrzennej Wydziału Geografii i Studiów Regionalnych UW. W ramach konferencji zostanie zorganizowany specjalny blok humanistyczny oraz panel dyskusyjny z udziałem współczesnych artystów oraz estetyków. Info: www.wgsr.uw.edu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=211&Item

3. Międzynarodowa konferencja naukowa *Bałtyk: pogranicza kultur, powinowactwa sztuk – Wyspiański, Ciurlionis. Inspiracje i konteksty*, Kraków, 3-4.12.2009. Organizatorzy:

Instytut Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie oraz Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Wileńskiego w Wilnie. E-mail: taniec@ignatianum.edu.pl

4. Ogólnopolska konferencja naukowa *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, Łódź, 7-8.12.2009. Organizator: Międzywydziałowy Zakład Teorii i Historii Sztuki ASP w Łodzi. Gmach główny ASP, ul. Wojska Polskiego 121.

5. Międzynarodowa polsko-francuska konferencję *Granice słowa i obrazu w myśli Lyotarda i Lévinasa*, Warszawa, 15-16.05.2010. Organizatorzy: Instytut Filozofii UW oraz Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Polskie Towarzystwo Fenomenologiczne, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. E-mail: mateusz.salwa@uw.edu.pl lub piotr.schollenberger@uw.edu.pl

1. Sztuka – kapitał kultury polskich miast, Poznań, 14-15.05.09.

Dnia 14-15.05.2009 odbyła się konferencja *Sztuka – kapitał kultury polskich miast*, zorganizowana przez Zakład Kultury Miasta Instytutu Kulturoznawstwa UAM. Zadaniem, jakie postawili przed sobą organizatorzy, było stworzenie wspólnej platformy dyskusji nad sztuką, widowiskiem, teatrem, filmem, literaturą, fotografią, nowymi mediami, operującymi w otwartej przestrzeni miejskiej, rozumianej jako przestrzeń fizyczna, mentalna, wirtualna. Program konferencji zogniskowany był wokół dziewięciu podstawowych zagadnień: „Zastane-projektowane-możliwe miasto”, „Myśleć-pamiętać-konsumować miasto”, „Sztuka-artysta-wspólnota miasta”, „Martwe-żywe-ożywione miasto”, „Dziedzictwo i kapitał”, „Kreacje i reprezentacje”, „Działania i widowiska”, „Prowokacje i podróże” oraz „Instytucje i cyrkulacje”. W ramach projektu „Miasto zdarzeń”, powstałego przy współpracy z Fundacją Barak Kultury, który towarzyszył konferencyjnym wystąpieniom, miały miejsce różnorakie imprezy artystyczne, począwszy od działań w przestrzeni miejskiej, aż po prezentacje plastyczne. Zaproszenie do udziału w konferencji przyjęli naukowcy i artyści, zajmujący się na co dzień w swej twórczości i pracy badawczej problematyką miejską, m.in. prof. Rafał Drozdowski (UAM), prof. Beata Frydryczak (UZ), prof. Anna Grzegorzczak (UAM), prof. Bohdan Jałowicki (UW), dr Jarosław Kozakiewicz (artysta), Roland Schefferski (artysta), prof. Halina Taborska (SWPS), prof. Juliusz Tyszka (UAM), prof. Marek Wasilewski (ASP, Poznań), Wojciech Wilczyk (krytyk sztuki), prof. Krystyna Wilkoszewska (UJ), prof. Anna Zeidler-Janiszewska (SWPS). Aktualnie trwają prace nad publikacją tomu pokonferencyjnego.

Karolina Golinowska

2. XXXV(I) Ogólnopolska Konferencja Estetyczna *Przyszłość Witkacego*, Zakopane, 29.05-1.06.09.

W dniach 29.05-1.06.2009 w zakopiańskim hotelu Fian spotkało się prawie czterdzieści osób, by w ramach XXXV Ogólnopolskiej Konferencji Estetycznej dyskutować nad „przyszłością Witkacego”. Po otwarciu konferencji przez Prezesa PTE prof. Krystynę Wilkoszewską (UJ) i wprowadzeniu uczestników w atmosferę obrad przez prof. Teresę Pękałę (UMCS) przenieśliśmy się myślą w niespokojne lata 20. i 30. zeszłego wieku, tropiąc ślady Witkacego w następnych dekadach i przewidując ich możliwe kontynuacje w sztuce przyszłej i w przyszłej myśli filozoficznej. Poddano rewizji nie tylko polski dyskurs patriotyczny (prof. Tadeusz Szkołut), w którym Witkacy znalazł swoje miejsce, ale także pozycję i propozycję Artysty w rozlicznych dziedzinach jego twórczości; m.in. prof. Teresa Kostyrko mówiła o teatrze, Anna Duda, mgr Robert Jęczeń (UMCS) i mgr Małgorzata Kosmala (UW) sięgali ku powieści, dr Kazimierz Łyszcz (Politechnika Radomska) ku fotografiom, dr Krzysztof Moraczewski (UAM) rozważał sens muzyki absolutnej, dr Krzysztof Gućalski (UJ) funkcję Czystej Formy, a dr hab. Andrzej Ostrowski (UMCS) – pojęcie nicości, natomiast prof. Józef Tarnowski (UG) zastanawiał się nad „zniewoleniem filozofii przez sztukę”.

Inspirującym wątkiem obrad były związki Witkacego z szeroko rozumianą współczesnością, które sugerowała prof. Maria Gołaszewska („Witkacy, prekursor nowoczesności”), rozwijała mgr Iwona Gródz (UAM), mgr Barbara Laskowska (UAM), a także powracający motyw końca sztuki (dr Maria Popczyk – UŚ, dr Marcin Krawczyk – UMCS). W przerwie

obrad znalazł się czas na Walne Zebranie PTE i rozstrzygnięcie Konkursu S. Morawskiego, a o artystyczne wzruszenia zadbał Włodzimierz Szymański, autor performance oraz sam Mistrz Witkacy, który za sprawą aktorów Teatru Witkacego, obdarzył nas „przeżyciem metafizycznym” w chłodny sobotni wieczór.

Maria Korusiewicz
(Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała)

3. John Dewey at 150: Art, Culture, Society, Opole, 23-27.06.09.

Rok 2009 jest rokiem, w którym obchodzimy 150. rocznicę urodzin Johna Deweya, autora niezwykle ważnej, inspirującej nie tylko artystów, ale również wielu wybitnych współczesnych estetyków, książki *Sztuka jako doświadczenie*. Z tej okazji została zorganizowana w Instytucie Filozofii UO międzynarodowa konferencja poświęcona refleksji nad ideami estetycznymi, społecznymi i politycznymi, religijnymi i edukacyjnymi amerykańskiego pragmatysty. Organizatorami spotkania byli: prof. Larry Hickman, dyrektor Center for Dewey Studies w Carbondale (USA), prof. Krystyna Wilkoszewska, kierownik Ośrodka Badań nad Pragmatyzmem im. Johna Deweya przy Wydziale Filozoficznym UJ, oraz dr Krzysztof Skowroński z UO. Konferencja Deweyowska była również kolejną, piątą międzynarodową konferencją z cyklu *American and European Values*, które corocznie organizowane są przez dr. Krzysztofa Skowrońskiego na UO.

Mimo ogromnego i wszechstronnego dorobku filozoficznego Deweya, problemy estetyki i związane z nią zagadnienia były jednym z kluczowych tematów konferencji opolskiej. Spośród 26 prezentacji, aż 10 było bowiem bezpośrednio poświęconych filozofii sztuki Deweya, a w wielu pozostałych wystąpieniach, ich autorzy odwoływali się do Deweyowskiej koncepcji sztuki. W przypadku filozofii Deweya, takie odwołania do estetyki przy okazji analizy zagadnień filozofii społecznej lub politycznej, nie powinny budzić zaskoczenia, gdyż filozofia sztuki, podobnie jak inne konkretne tematy filozoficznej refleksji, były u Deweya skoncentrowane wokół problemów związanych z pojęciem doświadczenia, które stanowi swoiste centrum, punkt wyjścia oraz punkt dojścia każdej refleksji, niezależnie od tego, jakiego tematu ona dotyczy. Rudymentarny związek doświadczenia estetycznego z problematyką społeczną lub polityczną można było dostrzec w sposób szczególny w wystąpieniach prof. Krystyny Wilkoszewskiej, dr. Krzysztofa Skowrońskiego oraz prof. Jamesa Campbella (University of Toledo, USA), w których rozważano kolejno: wielowymiarowość Deweyowskiej estetyki z podkreśleniem biologicznych, społecznych i kulturowych aspektów; problematykę korelacji estetycznych oraz społeczno-politycznych racji i konsekwencji w odniesieniu do obrazu społeczeństw świata współczesnego; a także problem uznania estetyki jako szerszej płaszczyzny odniesienia projektu filozofii społecznej Deweya. Poza wystąpieniami, w których podkreślano szerszy zakres przedmiotu estetyki, przedstawiono również referaty, w których autorzy skoncentrowali się na bardziej szczegółowych zagadnieniach. Prof. John Ryder (State University of New York) zastanawiał się nad poznawczą wartością sztuki; dr Dorota Koczanowicz (DSWE, Wrocław) omówiła rolę odbiorcy w estetyce pragmatycznej na przykładzie prac Sol LeVitta; dr Wojciech Małecki (UWr) zajął się kwestią ujęcia współczesnych badań literackich z perspektywy filozofii sztuki Deweya; prof. Richard Hall (Fayetteville State University, USA) omówił Deweyowski charakter filozofii muzyki Charlesa Ivesa; prof. Robert Innis (University of Massachusetts Lowell, USA) analizując problem jakości w filozofii Deweya podkreślił, że kwestia ta znalazła podobne, centralne miejsce także w pismach Ch.S. Peirce'a; mgr Sebastian Stankiewicz przedstawił referat, w którym, podkreślając cielesny wymiar doświadczenia estetycznego, zrekonstruował Deweyowskie pojęcie „myślenia jakościowego” zestawiając je z pojęciami: „myślenia poprzez ciało” Richarda Shustermana i „myślenia wcielonego” Marka Johnsona.

Konferencja opolska pokazała, że powstałe 75 lat temu dzieło Deweya nie tylko stanowi ważny punkt odniesienia dla estetyków oraz znacznie szerszego grona filozofów zajmujących się problemami społecznymi i politycznymi, lecz również to, że *Sztuka jako doświadczenie* nadal może być źródłem nowych, inspirujących współczesną refleksję, idei.

Sebastian Stankiewicz

4. Zobaczyć Gorgonę. Holocaust, nazizm i problem obrazowania, Łódź, 11-12.09.09.

W dniach 11-12.09.2009 odbyło się w Łodzi sympozjum *Zobaczyć Gorgonę. Holocaust, nazizm i problem obrazowania* zorganizowane przez dr. Tomasza Majewskiego (UŁ) w ramach Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. Obejmowało ono wykłady gości zagranicznych, panele dyskusyjne oraz projekcje filmów stanowiących momenty zwrotne rozwoju dyskursu wizualnego o Zagładzie, takich, jak *Pamięć obozów* (1944) S. Bernsteina & A. Hitchcocka, *Noc i mgła* (1955) A. Resnais, *Historie(s) du cinéma* (1998) J.-L. Godarda czy *Odroczenie* (2007) H. Farockiego. Spotkanie otworzył wykład prof. Stuarta Liebmana (Queens College, Columbia University) „Reflections on the First Cinematic Images of the Camps”, poświęcony strategiom reprezentacji ofiar w pierwszych filmach powojennych. Ich prezentację zamykała dyskusja *Obraz-archiwum, obraz-montaż* z udziałem Stuarta Liebmana, prof. Anny Zeidler-Janiszewskiej (SWPS), dr. Tomasza Majewskiego (UŁ) oraz mgr. Pawła Mościckiego (PAN), dotycząca francuskiej debaty z przełomu lat 80. i 90. o estetycznej możliwości i etycznej stosowności przedstawień Zagłady, skoncentrowanej na Adornowskim „zakazie przedstawienia” Auschwitz i implikacjach Shoah Clauda Lanzmanna.

Punktem centralnym drugiego dnia spotkania był wykład prof. Georgesesa Didi-Hubermana z paryskiej EHESS „Le sourire de Gorgone” („Uśmiech Gorgony”) poświęcony „montażowi czasu” w filmie Haruna Farockiego *Odroczenie* (*Aufschub*), który powstał z materiałów nakręconych przez więźnia obozu koncentracyjnego w Westerbork, Rudolfa Breslauera. Ten przypadek „niemożliwej reprezentacji” pozwolił francuskiemu teoretykowi rozwinąć nowe wątki refleksji

w nawiązaniu do jego książki *Obrazy mimo wszystko* (2004, wyd. pol. 2008). Etyka montażu, którą Didi-Huberman znajduje w filmie Farockiego, opierać się ma na idei, że *obraz nie zajmuje miejsca poprzedniego obrazu*. Jest to, jak podkreślał autor wykładu, „zasada Warburga“, według której należy *szanować jednostkowość* nawet w samym akcie *konstruowania konstelacji* lub montażu.

Zasada ta stanowi przedłużenie podwójnej dyrektywy poznawczej. Po pierwsze wiąże się ona z pozbyciem się „poczucia zaznajomienia z każdym obrazem“, z wykroczeniem poza utarte „reakcje lingwistyczne“ na znane nam obrazy, które to nawyki przeszkadzają oglądać *to, co przedstawia się* naszym oczom. Chodzi tu o rodzaj „odniesienia krytycznego lub politycznego“, które możemy odnaleźć w refleksji Laszlo Moholy-Nagy’a, Bertolta Brechta czy Waltera Benjamina. Druga dyrektywa mówi, że „należy uzbroić na nowo oczy“, aby przeciwstawić się aparaturze obrazów w służbie opresji. Można tego dokonać tworząc nowe konfiguracje wizualne, które mogą wejść z tymi wcześniejszymi w stan wojny, dokonując ich aktywnego przemontowania. Przeciwstawić „mocy obrazów“ *moc spojrzenia*: to zdaniem Didi-Hubermana właściwy cel, jaki Harun Farocki stawiał sobie, tworząc strukturę montażową filmu, w której do *szacunku dla jednostkowości* materialnej dokumentu, filmowiec dodaje w wymiarze montażu własny komentarz, który pełni funkcję *interpunkcji dialektycznej* – jak wtedy, gdy na walizce deportowanej kobiety widzimy inicjały FK, które jak poinformuje nas reżyser, oznaczają osobę konkretnej ofiary – Frouwki Kroon. W dyskusji panelowej, która nastąpiła po wykładzie i projekcjach wzięli udział Georges Didi-Huberman, Stuart Liebman, Andrzej Leśniak, Paweł Mościcki i Tomasz Majewski. Jednym z jej wątków była wielowymiarowa „temporalność obrazu“ i implikacje, jakie dla myślenia o Zagładzie niesie estetyczna wielość porządków reprezentacji, „wielość obrazów“, z których każdy posiada jedynie ograniczoną prawomocność. O ile wcześniejsza dyskusja, wywołana filmem Lanzmanna, dotyczyła statusu obrazu w ogóle, ta ostatnia zwraca przede wszystkim uwagę na nieredukowalną wielość istniejących obrazów.

Pełne teksty wykładów Geoga Didi-Hubermana i Stuarta Liebmana oraz zapis dyskusji panelowych, wzbogaconych o komentarze i analizy filmów zostaną opublikowane w postaci książkowej na początku przyszłego roku. Fragmenty obu wystąpień ukażą się w grudniowym numerze miesięcznika „Dialog”.

Tomasz Majewski (UŁ)

5. I Zjazd Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Cieszyn-Katowice, 15-17.10.09.

W dniach 15-17.10.2009 odbył się I Zjazd Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego *Granice kultury*, którego organizatorami były trzy instytucje: Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze, Polska Akademia Nauk oraz Instytut Nauk o Kulturze UŚ. Uczestników podejmowali kulturoznawcy z UŚ – pod kierownictwem Prezesa PTK prof. Andrzeja Gwoźdźdza.

Uroczysta inauguracja odbyła się w historycznej Sali Sejmu Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach a obrady plenarne otworzyły wykłady prof. Andrzeja Mencwela z UW „Kilka reguł elementarnych” oraz prof. Ralfa Konersmanna z Uniwersytetu Christiana Albrechta w Kilonii „Kulturoznawstwo a filozofia kultury”. Drugi dzień Zjazdu został zaplanowany w budynku UŚ w Cieszynie; malownicze miejsce na wzgórzu otoczone scenerią jesiennego parku było świadkiem burzliwych debat, pośpiesznie wygłaszanych referatów i gorączkowych dyskusji. Tytułowy sens „granic” został rozpisany na pięć odbywających się równolegle głosów-paneli: *Granice kultur i cywilizacji*, *Granice teorii*, *Granice antropologii*, *Granice mediów*, *Granice sztuki*. Strategia ta polegała na grupowaniu specjalistów jednej dziedziny, dając tym samym wgląd w aktualny stan badań i refleksji nad nią, jednocześnie znacznie ograniczając możliwość uczestniczenia w obradach alternatywnych paneli. Niedogodność ta była w pewnym stopniu rekompensowana przez treść niewielkiej książeczki dołączonej do programu, a będącej wydrukiem wszystkich abstraktów.

Zjazd okazał się ze wszystkich miar udany, o czym świadczyły podsumowania wygłaszane przez przewodniczących poszczególnych paneli w ostatnim dniu obrad.

Maria Popczyk (UŚ)

PUBLIKACJE

1. Agamben G., *Czas, który zostaje*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.
2. Agamben G., *Stan wyjątkowy*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.
3. Augé M., *Formy zapomnienia*, przeł. A. Turczyn, Universitas, Kraków 2009.
4. Barthes R., *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009.
5. Basista A., *Architektura i wartości. Architecture and values*, Universitas, Kraków 2009
6. Baudrillard J., *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło?*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.
7. Baudrillard J., *Przejrzystość zła*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.
8. Bauman Z., *Konsumowanie życia*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009.
9. Bell J., *Lustro świata. Nowa historia sztuki*, Arkady, Warszawa 2009.
10. Berger J., *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2009.
11. Berger K., *Potęga smaku. Teoria sztuki, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
12. Bergström B., *Komunikacja wizualna*, PWN, Warszawa 2009.
13. Bourdieu P., *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, przeł. K. Sztandar-Sztanderska, A. Ziółkowska, PWN, Warszawa 2009.
14. Bourdieu P., *Zmysł praktyczny*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.
15. Bryll M., *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2008.

16. Butler J., *Uwikłani w pleć*, przeł. i posłowie K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2009.
17. Certeau de M., *Wynaleźć codzienność*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.
18. Clottes J., Lewis-Williams D., *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. A. Gronowska, Wydawnictwo UW, Warszawa 2009.
19. Degler J., *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, PIW, Warszawa 2009.
20. Diderot D., *Salon roku 1765*, przeł. A. Pieńkos, Wydawnictwo UW, Warszawa 2009.
21. Dziamski G., *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009.
22. Eco U., *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, przeł. G. Jurkowlaniec, M. Surma-Gawłowska, J. Szymanowska, A. Zawadzki, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
23. Eco U., *Teoria semiotyki*, przeł. M. Czerwieński, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009.
24. *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycje, przecięcia, perspektywy/Aesthetics and Philosophy of Art. Traditions, Intersections, Perspectives, Essays in Honour of Professor Bohdan Dziemidok*, red. M. Bokinić, P. J. Przybysz, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2009.
25. Freudenberg O., *Semantyka kultury*, wyd. II, red. nauk. D. Ulicka, wstęp W. Grajewski, Universitas, Kraków 2009.
26. Gierat-Bieroń B., *Ministrowie kultury doby transformacji. 1989-2005 (wywiady)*, Universitas, Kraków 2009.
27. Gombrich E.H., *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, przeł. J. Holzman, Universitas, Kraków 2009.
28. Jacoby M., *Powtórzenie i falsyfikat w malarstwie chińskim*, Trio, Warszawa 2009.
29. Jeffrey I., *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, przeł. J. Jedliński, Universitas, Kraków 2009.
30. Kasperski E., Nalewajk Z., *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2009.
31. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009.
32. Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
33. Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.
34. Latour B., *Polityka natury*, przeł. A. Czarnacka, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2009.
35. Menninghaus W., *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009.
36. Nelson V., *Sekretne życie lalek*, przeł. A. Kowalcze, Universitas, Kraków 2009.
37. Ronduda Ł., Uklański P., *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2009.
38. Sontag S., *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.
39. Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Universitas, Kraków 2009.
40. Wilkoszewska K., *Estetyka japońska. Słowa i obrazy. Antologia (t. 2)*, wyd. II, Universitas, Kraków 2009.
41. Wilkoszewska K., *Estetyka japońska i piękno umierania. Antologia (t. 3)*, wyd. II, Universitas, Kraków 2009.

ZAPOWIEDZI:

1. LaCapra D., *Obrót zdarzeń. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, Universitas, Kraków.
2. Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Universitas, Kraków.
3. Suzuki D.T., *Zen i kultura japońska*, przeł. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Wydawnictwo UJ, Kraków.

DOKTORATY, HABILITACJE, PROFESURY

1. Dn. 16.03.09. – kolokwium habilitacyjne dr. Krzysztofa Moraczewskiego (UAM). Temat pracy: „Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury”. Recenzenci: prof. dr hab. Alicja Jarzębska, prof. dr hab. Piotr Dahlig, prof. dr hab. Jerzy Kmita.
2. Dn. 18.06.09. – publiczna obrona rozprawy doktorskiej mgr. Jakuba Petri (UJ) „Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej”. Promotor: prof. dr hab. Krystyna Wilkoszewska, recenzenci: prof. dr hab. Ewa Rewers, dr hab. Marta Kudelska.
3. Dn. 10.09.09. – publiczna obrona rozprawy doktorskiej mgr. Sebastiana Stankiewicza (UJ) „Estetyka pragmatyzmu. Projekt otwarty”. Promotor: prof. dr hab. Krystyna Wilkoszewska, recenzenci: prof. dr hab. Justyna Miklaszewska, prof. dr hab. Leszek Koczanowicz.
4. Dn. 28.09.09. – publiczna obrona rozprawy doktorskiej mgr. Zuzanny Dziuban (UAM) „Atopia jako kategoria interpretacyjna w radykalnej hermeneutyce doświadczenia kulturowego”. Promotor: prof. dr hab. Ewa Rewers, recenzenci: prof. dr hab. Iwona Lorenc i prof. dr hab. Anna Grzegorzczak.

WYKŁADY, DYSKUSJE I PROMOCJE

1. Dn. 16.05.09. w Galerii Miejskiej „Arsenał” w Poznaniu miała miejsce promocja książki Grzegorza Dziamskiego *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku* (Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009), z udziałem autora i zaproszonych gości: prof. R. Kubickiego (UAM), dr M. Haake i Agaty Rogoś (kurator). Promocja odbywała się w ramach wydarzeń towarzyszących poznańskiej edycji „Nocy Muzeów”.
2. Dn. 8.06.09. w Centrum Kultury „Zamek” w Poznaniu miało miejsce spotkanie zatytułowane „Po co robimy wy-

stawy sztuki współczesnej?” z udziałem prof. Grzegorza Dziamskiego (UAM), prof. Romana Kubickiego (UAM), dr Justyny Ryczek (ASP, Poznań) oraz Tomasza Wendlanda (Organizator Biennale Mediations w Poznaniu). Tegorocznym obchodom związanych z 90-leciem UAM oraz ASP w Poznaniu towarzyszyło otwarcie Galerii Akademickiej, usytuowanej na terenach Wydziału Nauk Społecznych. Inicjatywa, wypływająca z chęci podjęcia współpracy między dwoma ośrodkami akademickimi, zaowocowała pierwszą wystawą prac z kolekcji ASP. W nadchodzącym roku akademickim tworzone są kolejne projekty wystaw.

3. Dn. 15.06.09. w Instytucie Filozofii UJ odbyło zebranie naukowe Sekcji Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego oraz Zakładu Semiotyki Sztuki Instytutu Filozofii UJ, w czasie którego Zbigniew Warpechowski przedstawił wykład wprowadzający do dyskusji „Piękno”. Spotkanie Sekcji Estetyki poprowadził dr hab. Andrzej Nowak (UJ).
4. Dn. 23.06.09. w księgarni Mała Litera Art w ms2 odbyło się spotkanie z autorką książki *Spiskowcy wyobraźni* Agnieszką Taborską (pisarka, tłumaczka, historyk sztuki, od 1990 wykłada historię sztuki w Rhode Island School of Design w Providence w USA), które poprowadziła dr Agnieszka Gralińska-Toborek (UŁ).
5. Dn. 8.10.09. w Księgarni Mała Litera Art w ms2 odbyła się promocja książki *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku* (Wydawnictwo UAM, Poznań 2008) dr. hab. Mariusza Brylla (UAM). Spotkanie z udziałem autora poprowadziła dr Agnieszka Rejniak-Majewska (UŁ).
6. W dn. 8-10.10.09. prof. Krystyna Wilkoszewska (UJ) uczestniczyła w konferencji *Gimme Shelter* w Amsterdamie, zorganizowanej przez IAA, gdzie przedstawiła referat „Transcultural Studies in Aesthetics”. Podczas posiedzenia Executive Committee IAA została formalnie podjęta ostateczna decyzja, że gospodarzem XIX ICA będzie Kraków, Polska.
7. Dn. 15.10.09. w ramach programu obchodów 150. rocznicy urodzin Johna Deweya w krakowskim Ośrodku Badań nad Pragmatyzmem przy Wydziale Filozoficznym UJ prof. Arnold Berleant (Long Island University) wygłosił wykład „The Aesthetics of Experience”.
8. W dn. 21-25.10.09. prof. Krystyna Wilkoszewska (UJ) na zaproszenie the American Society for Aesthetics przebywała w Denver. Podczas konferencji wzięła udział w panelowej dyskusji o estetyce Johna Deweya oraz w posiedzeniu redakcyjnym pisma on line „Contemporary Aesthetics”.
9. Dn. 27.10.09 odbyła się promocja książki Grzegorza Dziamskiego *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku* w ms cafe w gmachu głównym Muzeum Sztuki w Łodzi, ul. Więckowskiego 36. Prof. Grzegorz Dziamski (UAM) wygłosił również wykład poświęcony próbie opisu współczesnego „świata sztuki” oraz specyfice przenikania się lokalnego i globalnego świata sztuki.
10. Dn. 21.11.09. dr Wioletta Kazimierska-Jerzyk (UŁ) wygłosiła wykład „Ciało-uraz-proteza”. Komentarz do modułu tematycznego ekspozycji sztuki XX i XXI wieku w ms2. Wykład odbył się w związku z pierwszą rocznicą otwarcia nowej filii łódzkiego Muzeum Sztuki, ms2.

WAŻNIEJSZE WYDARZENIA ARTYSTYCZNE

1. Międzynarodowy festiwal teatralny *Świat miejscem prawdy*, Wrocław, 14-30.06.2009.

W roku 2009 mija 50. rocznica powstania Teatru Laboratorium i 10. rocznica śmierci Jerzego Grotowskiego, w związku z czym UNESCO uznało ten rok rokiem Grotowskiego a Instytut jego imienia i władze miasta Wrocławia postarały się o to, aby obchody tej rocznicy stały się prawdziwym wydarzeniem nie tylko teatralnym i nie tylko lokalnym. Festiwal był jedną z kilku odsłon tego wydarzenia, ale z pewnością tą najbardziej spektakularną. Nie było, moim zdaniem, przesady w stwierdzeniu jednej z dziennikarek Katarzyny Kamińskiej z „Gazety Wyborczej”, że „Każdy festiwal teatralny szczyciłby się obecnością choć jednego z zaproszonych do Wrocławia twórców”. Mogliśmy oglądać przedstawienia Eugenio Barby, Krzysztofa Warlikowskiego, Anatolija Wasiljewa, Teodorsa Terzopulosa, Anatolija Wasiljewa, Roberto Bacciego, Petera Brooka, Tadashi Suzukiego, Piny Bausch, Richarda Schechnera, Krystiana Lupy. Większość z wymienionych twórców stawiała się osobiście we Wrocławiu i wzięła udział w spotkaniach, warsztatach, seminariach. Odbyły się także prezentacje filmowe spektakli teatralnych, prób, a także, jak choćby w przypadku Odin Teatret, zapis poszukiwań teatralno-antropologicznych z licznych podróży. Spuściznę Grotowskiego traktowano jednak bardzo różnorodnie, podobnie jak i cały jego teatralny i nie tylko teatralny eksperyment, spektakle były raczej wyrazem oryginalnej i samodzielnej drogi artystów, którzy w ten właśnie sposób zechcieli złożyć hołd dokonaniom kogoś, dla kogo teatr był miejscem bardzo ważnym, ale którego wielkość polegała między innymi na tym, że potrafił sięgnąć wzrokiem poza to miejsce. Bardzo ciepło przyjęty został ostatni – jak się miało okazać podczas festiwalu, spektakl Tanztheater Wuppertal Piny Bausch, „Nefes”. Wiadomość o śmierci Bausch, która dotarła w trakcie trwania festiwalu, kompletnie zmieniła nastroje – klub festiwalowy właściwie przestał funkcjonować a atmosfera podczas spotkania z Krystianem Lupą było mocno naznaczona tym tragicznym zdarzeniem pomimo starań zarówno samego artysty, jak i prowadzącego Piotra Gruszczyńskiego.

„Świat powinien być miejscem prawdy” pisał kilka dekad temu Grotowski i sens tej wypowiedzi jest ciągle aktualny. Aby móc ją aktualizować w sztuce – również sztuce teatru – pamiętać należy też o pięknym i trafnym spostrzeżeniu Piny Bausch: „Rzeczywistość jest znacznie bardziej rozległa niż jesteśmy w stanie to pojąć [...] kiedy przyglądam się naszej pracy mam wrażenie, że zawsze zaczynamy od początku”.

Piotr Martin

**2. Olafur Eliasson *The Truth of Non-Digital Colours*, Galeria Starego Browaru, Poznań, 29.05-30.08.2009.
Kurator: prof. Krystyna Wilkoszewska, współpraca kuratorska: Frances Morris, Tate Modern.**

Olafur Eliasson to duński artysta dość rzadko pojawiający się w Polsce. Jego prace, aranżowane na potrzeby konkretnych przestrzeni, jak i działania zmierzające do przeobrażenia krajobrazów codzienności, znane są na całym świecie. Nowatorskie projekty tworzone dla różnorodnych zakątków świata, niecodzienne architektoniczne rozwiązania, zaskakujące operowanie kolorystyką, przyczyniły się do wzrostu zainteresowania dorobkiem owego artysty także i w Polsce. Wystawa zorganizowana przez Art Stations Foundation ukazywała prace Eliassona z kolekcji Grażyny Kulczyk. Ten bogaty dorobek artystyczny, skoncentrowany na zagadnieniu percepcji światła i koloru, został w Galerii Starego Browaru zaprezentowany dość skromnie. Na ekspozycję bowiem składała się jedna z nowszych instalacji artysty *Abstract Afterimage Star* oraz dwie serie fotograficzne *The colour circles series* i *I can only see things when I move*, stworzone w technice fotografury. Należałoby jednak zwrócić uwagę na sam kontekst, w ramach którego odbywała się wystawa. Głównym bowiem celem wydarzenia zorganizowanego przez Art Stations Foundation było przybliżenie sylwetki artystycznej Eliassona, o czym też świadczą miały zgromadzone na potrzeby ekspozycji materiały dotyczące samego artysty. W stworzonym kąciku czytelniczym dostępne były publikacje na temat twórczości Eliassona, w tym przebogate studium *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia* wydawnictwa Taschen. Dodatkową szansę pogłębienia wiedzy na temat twórczości artysty stwarzał cykl wykładów zorganizowany jako imprezy towarzyszące. Tematyka spotkań przybliżała problematykę działań Eliassona, a w szczególności kwestie związane z wykorzystywaniem technologii, aranżacją przestrzeni, czy też charakterystycznym użytkowaniem światła, pigmentu oraz możliwościami percepcyjnymi człowieka. Wykłady prowadzone były przez prof. Krystynę Wilkoszewska (UJ), prof. Józefa Robakowskiego oraz doktorantki Instytutu Historii Sztuki UAM Dorotę Łuczak i Magdalenę Moskalewicz. Mimo, że po rozmiarach wystawy spodziewać by się można wydarzenia artystycznego małej rangi, organizatorzy zadbali, aby uczynić z niego urozmaicony projekt, bogaty w walory edukacyjne, poznawcze jak i estetyczne.

Karolina Golinowska

**3. *Siusiu w torcik*. Prace ze zbiorów Zachęty Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa, 05.09-22.11.2009.
Kurator: Karol Radziszewski.**

W eseju poświęconym sposobom zestawiania dzieł sztuki w salach muzealnych, holenderska badaczka Mieke Bal zadaje pytanie: „Co może się wydarzyć – w najmocniejszym sensie tego słowa – gdy jeden obraz, w określonej sali muzealnej, zawiśnie koło drugiego tak, że spoglądając na ten pierwszy, widzimy kątem oka ten drugi?” (*On Grouping. The Caravaggio Corner*). Tak sformułowane pytanie, zauważmy, nie dotyczy zagadnienia archiwizacji zbiorów oraz idei muzeum jako instytucji tę archiwizację urzeczywistniającej. Jest ono związane z kwestią bardziej bezpośrednią: mowa tu o spotkaniu widza z kuratorem, który przemawia doń poprzez różnorodne konfiguracje dzieł sztuki, stanowiące w tym wypadku elementy „znaczące” jego dyskursu. W dalszej części przywołanego eseju, Bal postuluje konieczność namysłu nad „nowym narratorem”. Jest nim twórca wystaw lub też grono pracowników muzeów, „których decyzje o tym, gdzie zawisną obrazy są z różnorodnych powodów zależne od przypadku, warunków materialnych i sądów estetycznych”.

Gdy ujmiemy w takie oto „dyskursywne ramy” wystawę zbiorów warszawskiej Zachęty, przygotowaną przez młodego artystę Karola Radziszewskiego, uda się być może z tego swoistego meta-artystycznego projektu wydobyć coś inspirującego. Artysta, pełniąc tutaj funkcję kuratora, posługuje się dziełami sztuki innych artystów do realizacji własnego konceptu, a czyni to „w imieniu”, bądź też „pod patronatem” innego, nieżyjącego artysty – Edwarda Krasińskiego. „Nowy narrator” – ten kto przemawia do widza poprzez zestawianie razem dzieł sztuki – opowiada w przypadku warszawskiej wystawy celowo prowokujący, „niesmaczny” żart, mając nadzieję, że nazbyt pruderyjny rozmówca się zarumieni.

Gromadzone latami przez ministerialnych urzędników, zbiory Zachęty to kopalnia, z której wydobyć można wszystko: i to, co najlepsze i to, co bardzo średnie. Autor wystawy (świadomie, czy nie?) zrezygnował z poszukiwania ważnego dla siebie kryterium wartościowania i oddał się „szaleńczej” lub dadaistycznej metodzie klasyfikacji. Zgodnie z nią, w jednej sali obrazy wiszą „od największego do najmniejszego”, a pośrodku „by widzom było wygodniej”, niczym w sali konferencyjnej ustawione są rzędami krzesła. W innej z sal, która rządzi się najwyraźniej prawami świetlicy bądź szkolnej izby pamięci, obrazy polskich artystów wiszą oprawione w seledynowe *passe partout* na różowej ścianie, ściśle zapełniając ją od góry do dołu. Na tym tle – bo choć wystawa gromadzi prace 100 artystów, trudno jest widzowi „wyłapać” coś szczególnego – wyróżnia się instalacja sporządzona przez patrona: Edwarda Krasińskiego. W sali Matejkowskiej odnaleźć można, powielony w czerni i bieli obraz *Bitwy pod Grunwaldem* w skali 1:1, a inne reprodukcje noszą stygmat słynnej niebieskiej taśmy, którą Krasiński umieszczał zawsze 130 cm nad podłogą. Radziszewski, chcąc odpowiedzieć Krasińskiemu, lub może znów puścić oko do zwiedzającego, ostatnią z sal okleił dookoła taśmą różową.

Krasiński wybierając kolor niebieski na nic się nie siłił. Pragnący prowokować Radziszewski, przychodzi później i zmuszony jest, by powiedzieć coś od siebie, wybierać spośród ograniczonego już jakoś zestawu braw. Idąc dalej za tym porównaniem można by powiedzieć, że kolor niebieski Krasińskiego wybrany został arbitralnie, świadcząc o pełnej suwerenności artysty. Kolor różowy Radziszewskiego wybrany został z określonym ideologicznym przesłaniem (podobnie jak wyświetlany w osobnej sali gejowski film porno, stanowiący prowokację „z urzędu”). O ile więc sam koncept i jego przerysowane wykonanie – sama struktura ekspozycji – mogą stanowić punkt wyjścia do poważniejszych przemyśleń, o

tyle zamierzony przez kuratora „żart” okazał się pozbawiony polotu. Co więcej, można przypuszczać, że został obliczony „pod publiczność”, i to bardzo szczególną publiczność – jeden z posłów sejmowych wystąpił od razu po otwarciu wystawy z odpowiednią interpelacją, wzywającą do jej zamknięcia.

Piotr Schollenberger

4. Semantyka obraz(k)ów: wystawa *Amerykański sen*, Muzeum Narodowe Kraków, Gmach Główny, 1.07-30.10. 2009. Kuratorzy: Magdalena Czubińska, Louis K. Meisel, scenariusz: Magdalena Czubińska.

Wystawa *Amerykański sen* była głównym elementem zakrojonego na dużą skalę interdyscyplinarnego projektu *Ameryka, Ameryka...*, który objął w sumie sześć wystaw w Muzeum Narodowym oraz rozbudowany program edukacyjny i artystyczny realizowany zarówno w przestrzeniach muzealnych, jak i w przestrzeni miasta. Zasięg i skala przedsięwzięcia sprawiły, że projekt ów stał się jednym z największych przedsięwzięć muzealnych w Polsce w ostatnim czasie. Wiele wystaw towarzyszących, szereg koncertów, projekcji amerykańskich filmów, wykładów i spotkań, warsztatów muzycznych, plastycznych i filmowych, miało na celu „pokazanie osób, zjawisk i pojęć związanych z kulturą amerykańską”, które – jak dalej pisali organizatorzy – „kształtowały światopogląd pokoleń Polaków przeżywających swą młodość w realiach PRL-u i jego politycznej propagandy”.

Amerykański sen był artystyczno-dydaktyczną wypadkową określonych w ten sposób założeń całego projektu. Nie była to bowiem wystawa sztuki amerykańskiej, choć obecność dzieł słynnych amerykańskich fotorealistów związanych z nowojorską galerią twórcy terminu „fotorealizm” Louisa K. Meisela, z pewnością mogła ten fakt przesłonić. Zamiast tego, krakowska wystawa była plastyczną, niezmiernie sugestywną wyprawą w świat obrazów kultury amerykańskiej, który przyswajamy od naszego dzieciństwa za pomocą różnych przedmiotów, idei, obrazków, ale przede wszystkim przy pomocy bardzo intymnego medium, jakim jest nasza wyobraźnia lub to, co zwykliśmy określać naszymi marzeniami. Całość ekspozycji została zaaranżowana w rodzaj instalacji, w której elementy przeniesione z rzeczywistości (zrealizowany w galerii w skali 1:1 fragment drogi) przeplatały się z obrazami fotorealistów, film z poezją bitników ze współczesnym interfejsowym jukeboxem, na którym można było sobie wybrać fragment dobrze znanej sobie muzyki, teatralne wręcz scenografie przedstawiające witrynę księgarni lub fragment baru z wysokimi stołkami i wszystkimi barowymi utensyliami przeplatały się z sześcioma wiszącymi panelami, na których wyświetlane były słynne, gdyż znane z różnych form przekazu, sceny z historii Stanów Zjednoczonych wmontowane wraz z kilkoma symbolami, znakami, obrazami przedmiotów i reklamami, w jeden puszczony w pętli klip. Niemalże wszystkie elementy instalacji posiadały nierzeczywiste piętno mitu, który w wyobraźni i marzeniach potrafi rozrosnąć się do niewspółmiernych rozmiarów, mitu powielanego po wielokroć, który zaczyna żyć własnym bujnym życiem, a który odzwierciedla całą sferę nierzeczywistych, jeśli zestawimy jego realny obraz z jego obrazem w naszym umyśle, znaczeń. W ten właśnie sposób, fragment drogi odtworzony w przestrzeni galerii, zapewne wielkim nakładem pracy specjalistów od robót drogowych, nie przedstawia zwykłego prostokąta niknącego w głębi galerii, lecz zostaje oddany poprzez literalne odtworzenie odwrotności perspektywy drogi, która im dalej biegnie, tym bardziej się rozszerza. Inną modalność tej samej strategii wykorzystano w scenograficznym, trójwymiarowym odtworzeniu baru, który Edward Hopper uwiecznił w swym obrazie *Ćma barowa* lub znanej nam z fotografii witryny „City Light Bookstore” (który w 1953 założyli w San Francisco poeci Lawrence Ferlinghetti i Peter D. Martin) kolebki amerykańskiej bitników: Ginsberga, Kerouaca i Burroughsa. Owe zabiegi: znany z kadrów filmowych i fotograficznych efekt perspektywicznego ujęcia drogi lub dodanie trzeciego wymiaru witrynie sklepowej i barowi, znakomicie streszczają całą ideę wystawy, w której realna rzeczywistość przekształca się w hiperrzeczywistość w wyniku przetworzenia przez mitotwórcze procesy. Zwykły przedmiot przekształca się w „obraz(ek) mitu” dzięki procesom wyobrazeniowej, a czasem „marzeniowej”, sedymentacji znaczeń.

Wittgenstein napisał kiedyś, że „ludzkie spojrzenie ma to do siebie, że potrafi nadawać rzeczom wartość, w każdym razie stają się one droższe”. W ten sposób można streścić zasadniczą ideę wystawy, która nie była prezentacją sztuki, lecz dosłowną realizacją idei *visual arts*: prezentacją hiperrzeczywistości, w której zasadniczymi elementami oprócz realnych przedmiotów przeróżnych sztuk, życia codziennego i kultury popularnej, są ich znaczenia a właściwie kolejne warstwy znaczeń, które jesteśmy im skłonni a zarazem bardzo chętni, przypisywać. Owa mitotwórczość objawiła się na wystawie dzięki zastosowaniu strategii, której ślad można było dojrzeć w biorących udział w wystawie obrazach Richarda Esteta, Roberta Cottinghama, Ralpa Goingsa i innych fotorealistów: obrazki przedstawiają to, co w rzeczywistości chcemy zobaczyć i niewiele ma to wspólnego z fizjologią naszego postrzegania i tym, jak te uwiecznione realne przedmioty postrzegamy w realnych, codziennych sytuacjach.

Sebastian Stankiewicz

5. *List do Malewicza*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Piotra Nowickiego w Warszawie, 17.09-31.10.2009. Kuratorzy: Anna Saciuk-Gąsowska i Piotr Nowicki (Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej), współpraca: Sarmen Begharian.

Z uwagi na totalitarny reżim ZSRR oraz nonkonformistyczną wobec niego postawę, Edouard Steinberg (ur. 1937, Moskwa), nie jest artystą powszechnie znanym. Poza tym, w związku z napiętą sytuacją polityczną, krytyczna recepcja awangardy rosyjskiej w polskiej literaturze nastąpiła, zdaniem Andrzeja Turowskiego, dopiero na początku lat 90. Trudno

się zatem dziwić, że to dopiero pierwsza w Polsce samodzielna wystawa prac przedstawiciela tzw. „drugiej awangardy rosyjskiej”. Warto w tym kontekście podkreślić rolę współtworzącej tę ekspozycję Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej, która została założona w 1985 w celu wspierania i popularyzowania twórczości artystów niezależnych pochodzących z państw Europy Środkowo-Wschodniej.

Twórcy koncepcji wystawy zdecydowali się na przekrojowe ukazanie twórczości Steinberga. Zgromadzono prace powstałe od wczesnych lat 70. XX wieku aż po te z początku wieku XXI. Obok elementarnej funkcji poznawczej, zasadniczą zaletą tej przekrojowości jest to, że z *Listu do Malewicza* wylania się idea, jaka przyświecała Steinbergowi w dialogu z awangardą rosyjską. Po pierwsze, co od razu rzuca się w oczy, głównym punktem odniesień stało się malarstwo Malewicza; po drugie, swoistym wzorcem nie był jeden etap jego twórczości, a raczej jej całość. Oprócz obrazów wpisujących się całkowicie w nurt interpretacji suprematyzmu znajdujemy też na przykład takie, w których w motywy geometryczne wkomponowana jest znana z *Anglika w Moskwie* (1914) ryba. Jak się ma alogizm do geometrycznych tendencji suprematyzmu? Czyżby w tym odwzorowywaniu była nuta ironii? Czyżby Steinberg droczył się z Malewiczem? Nic bardziej mylnego.

Dialog, również w sztuce, można prowadzić bez zabarwienia aksjologicznego. Poza tym, równie częste, jak uwagi w duchu polemicznym czy nawet krytycznym, są przecież wyrazy uznania. Steinberga nie cechuje nastawienie polemiczne ani ironiczne, gdyż nie prowadzi gry z koncepcjami Malewicza. Tym, do czego się odwołuje, są przede wszystkim same obrazy, ich warstwa wizualna, a nie fundujące je teorie (z którymi trudno polemizować, raczej można je przyjąć lub odrzucić). Zabieg, którego dokonuje, najbliższy jest chyba cytowaniu. Nie będzie zatem bezpodstawne określenie owych prac nawiązaniami intertekstualnymi.

Fakt, że na wystawie zgromadzono obrazy malowane na przestrzeni ponad trzydziestu lat, ujawnia też inną istotną cechę malarstwa Steinberga, a mianowicie, że jego tendencje pozostają niezmiennie. Niezwykle trudno byłoby, nie mając wcześniej z nimi kontaktu, uporządkować obrazy chronologicznie. Obraz z 1980 mogliśmy bez uczucia dysonansu umieścić obok powstałego w 2000. W tej uporczywości w odwoływaniu się do tych samych figur, niezwykle lojalności wobec motywów malarstwa Malewicza, jest coś z relacji alegatycznej. Nieustanne odwoływanie, cytowanie stanowi rodzaj hołdu. W tym hołdzie, w kontynuacji artystycznych dążeń, zawarta jest nadzieja na zrozumienie ich sensu; na Malewiczowskie „odczucie”, które motywowało ich artykułowanie.

Igor Kaźmierczak (UŁ)

6. Trzecia odsłona Muzeum Sztuki w Łodzi, Pałac Herbsta, Oddział ms, ul. Przędzalniana 72.

Pałac Herbsta – to neorenesansowa willa, wybudowana w 1875 i подарowana przez Karola Scheiblera córce i jej mężowi, Edwardowi Herbstowi jako prezent ślubny. Do niedawna był przede wszystkim muzeum wewnątrz fabrykanczych (restauracja oraz koncepcja ekspozycji została nagrodzona przez Międzynarodową Federację Towarzystw Odnowy Dziedzictwa Kulturalnego i Naturalnego pierwszym w Polsce medalem „Europa Nostra”). Obecnie Pałac promuje sztukę XIX wieku i przełomu XIX/XX wieków oraz upowszechnia wiedzę dotyczącą dziedzictwa tej epoki, poprzez niekonwencjonalne metody kontaktu z odbiorcami.

Elementem reorganizacji placówki, który spełnia największe oczekiwania jest stała ekspozycja sztuki wspomnianego okresu. Będzie ona zajmowała pomieszczenia dawnej powozowni, znajdującej się na terenie ogrodu rezydencji, i zostanie otwarta w przyszłym roku. Projekt aranżacji przestrzeni autorstwa Anity Luniak i Teresy Mromlińskiej z wrocławskiej Grupy 33.03 przewiduje utworzenie dwóch olbrzymich sal przeznaczonych na arcydzieła sztuki XIX w. Podobnie jak w innych obiektach należących do Łódzkiego Muzeum Sztuki, tu również możemy spodziewać się nie historycznego, ale problemowego układu samej ekspozycji. W ten sposób będzie ona bardziej przejrzysta, przyjazna i aktualna dla współczesnego odbiorcy. Zapowiedzią tej ekspozycji jest wystawa *Malarstwo polskie XIX wieku* (29.09.2009-31.01.2010, kurator: Marta Ertman). Towarzyszy jej wydanie pierwszego pełnego katalogu dawnego malarstwa polskiego w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi (Marta Ertman *Malarstwo polskie od XVII do początku XX wieku w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi*, Łódź 2009). Katalog, w przeciwieństwie do pierwszego spisu tego typu, wydanego w 1952, obejmuje czterysta pięćdziesiąt obrazów olejnych oraz ponad sto czterdzieści prac akwarelowych i pasteli. Przygotowana ekspozycja stanowi jedynie wizytówkę kolekcji. Między innymi można na niej podziwiać prace Olgi Boznańskiej, Henryka Rodakowskiego, Piotra Michałowskiego, Leona Wyczółkowskiego, Jana Matejki i braci Gierymskich.

Drugi aspekt działalności tego oddziału ms, to zakrojona na szeroką skalę działalność naukowa oraz edukacyjna, oferująca ciekawe zajęcia przybliżające chętnym z każdej grupy wiekowej zwyczaje, obyczajowość i historię epoki.

Koncepcja funkcjonowania obiektu zakłada czynny kontakt z dawną kulturą. Odpowiada na pytania dotyczące statusu i funkcji miejsc takich, jak Pałac Herbsta. Co takiego współczesny odbiorca, żyjący w epoce następującej po wielkich przewrotach awangardowych może odnaleźć w kontakcie z kulturą sprzed stu lat? Kulturą, która pielęgnowała kanony tworzenia mimetycznej sztuki, która w duchu romantyzmu wierzyła w niepodważalność kategorii piękna, która zachwycała zdobnością, splendorem, kunsztem a z powodu czysto wizualnych właściwości dzieł, oddawała im niemal religijną cześć. Co takiego łączy nas dziś z tą tradycją? Co sprawia, że jest ona dla nas wciąż aktualna? W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie, można przywołać słowa Hansa Beltinga z *Antropologii Obrazu*: „Zalew obrazów w naszej wizualnej codzienności skłania nas do tego, byśmy dawne ‘ciche obrazy’ oglądali oczyma pełnymi czci i oczyma pamięci. Podobnie było kiedyś w epoce kontrreformacji i baroku, gdy stare ikony ponownie i zarazem polemicznie oddano do eksploatacji”. Pałac Herbsta zapewnia to nostalgiczne pragnienie choć chwilowego powrotu do świata, który w prze-

ciwieństwie do naszego, mimo swej naiwności, opierał się na trwalszych zasadach oraz wartościach. Pomimo, iż były wyrazem naiwności, to pozwalały jednostce odnaleźć się i samookreślić w otaczającej ją rzeczywistości. Wiele wskazuje na to, że sztuka sprzed rewolucji awangardowej może okazać się potrzebna każdemu z nas.

Obok bardzo ekspansywnej działalności projektantów i inwestorów podejmujących szereg działań, mających na celu przywrócenie dawnej świetności fabrykanckich zabudowań, poprzez adaptacje na centra handlowo-usługowe, ekskluzywne apartamentowce bądź ośrodki turystyczne, Pałac Herbsta jest zapewne miejscem zrównoważenia historii i teraźniejszości, nie tylko eksploataowania tej pierwszej.

Albin Wąsiewicz (UŁ)

INFORMACJE OGÓLNE

„Estetika: The Central European Journal of Aesthetics” ogłasza konkurs na esej studencki. Dotyczy on przede wszystkim studentów studiów magisterskich i doktoranckich z dziedziny estetyki, filozofii, teorii sztuki, historii sztuki, filologii, kierunków audiowizualnych i kulturoznawstwa oraz dyscyplin pokrewnych. Możliwy jest również udział studentów studiujących na poziomie licencjatu. Osoby zgłaszające swój esej do konkursu muszą być studentami uczelni polskiej, czeskiej, słowackiej lub węgierskiej.

Czekamy na prace konkursowe o objętości 15-30 stron (około 250 słów na stronę), skupiające się na zagadnieniach związanych z teorią lub historią estetyki i filozofii sztuki, spełniające wymogi tekstu naukowego (wskazówki edytorskie dotyczące przypisów można znaleźć na <http://aesthetics.ff.cuni.cz>). Praca powinna stanowić w całości dzieło jednego autora. Nie może być wcześniej publikowana lub zgłoszona do publikacji w innym miejscu. Dopuszczalne języki konkursowe to: czeski, słowacki, węgierski, polski, angielski i niemiecki.

Jury konkursu, składające się z członków rady naukowej czasopisma „Estetika”, ogłosi zwycięzcę nie później niż 30 maja 2010. Nagrodzony esej zostanie przetłumaczony i zredagowany w języku angielskim, a następnie opublikowany w czasopiśmie „Estetika” w 2010. Autor otrzyma ponadto dwuletnią subskrypcję czasopisma oraz nagrodę pieniężną w wysokości 300 euro. Termin nadsyłania prac konkursowych: 28.04.2010.

Kontakt: Tereza Hadravova, e-mail: aesthetics@ff.cuni.cz, <http://aesthetics.ff.cuni.cz>

INFORMACJE ZARZĄDU



Rozstrzygnięcie konkursu na Nagrodę im. Stefana Morawskiego.

Dn. 30.09.09 rozstrzygnięto trzecią edycję konkursu na Nagrodę im. Stefana Morawskiego, przyznając nagrody i wyróżnienia młodym estetykom, którzy kontynuując idee Profesora, łączą w swoich pracach rozważania teoretyczne i praktykę artystyczną z szerszą perspektywą kulturową. Prace oceniało Jury w składzie: prof. Grzegorz Dziamski, prof. Iwona Lorenc, prof. Tadeusz Szkołut, prof. Krystyna Wilkoszewska, prof. Anna Zeidler-Janiszewska. Przyznano następujące nagrody i wyróżnienia: dr Jakub Petri „Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej” – I nagroda, dr Tomasz Misiak „Estetyczne konteksty audiosfery” – II nagroda, dr Paulina Sztabińska „Sztuka geometryczna a postmodernizm” – III nagroda, dr Konrad Chmielecki „Estetyka obrazu filmowego: od analogowego *mise-*

en-scène do cyfrowego *mise-en-page*” – wyróżnienie. Główną nagrodą dla zdobywcy I miejsca jest publikacja pracy w wydawnictwie Universitas. Wszyscy autorzy prac konkursowych otrzymali ponadto szczególne nagrody w postaci dzieł sztuki, których twórcami są artyści związani z Profesorem Morawskim. Swoje dzieła w tym celu przekazali: Antoni Porczak, Halina Kicińska-Porczak, Włodzimierz Szymański.

Zapraszamy młodych estetyków do udziału w kolejnej edycji konkursu. Prace proszę przysyłać do końca lutego.

Prezentujemy autorskie streszczenia nagrodzonych prac:

Dr Jakub Petri „Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej“

Praca poświęcona zagadnieniu estetyki japońskiej przestrzeni miejskiej, sytuuje się w obrębie nowych, konstytuujących się dziedzin, jakimi są filozofia miasta oraz transkulturowe badania w obrębie estetyki. Celem rozprawy jest wykazanie słuszności tezy, że estetyczne aspekty japońskich miast ukształtowały się pod wpływem specyficznej, występującej w japońskiej kulturze, opartej na modelu bezpośredniego doświadczenia koncepcji relacji przestrzennych.

Rozdział pierwszy poświęcony jest kwestii kulturowego kontekstu badań, dotyczących pojęcia przestrzenności w Japonii. Zaprezentowane zostają historyczne i współcześnie funkcjonujące definicje kultury, ze szczególnym uwzględnieniem tzw. „transkulturowej koncepcji kultury” autorstwa Wolfganga Welscha, która stanowi punkt wyjścia dla porównawczych badań podejmowanych w ramach pracy. Drugim, niezwykle istotnym momentem tej części rozprawy, jest zestawienie funkcjonujących w tradycji Zachodu i Wschodu modeli „doświadczanej przestrzeni“ z koncepcjami podmiotowości,



w rezultacie czego uwidocznione zostają zasadnicze różnice w definiowaniu tożsamości osobowej w systemach filozoficznych Zachodu i Japonii.

Rozdział drugi wiąże się z tematyką tzw. „doświadczenia bezpośredniego” oraz filozoficzną koncepcją „nicości” autorstwa Nishidy Kitaro, która zostaje zaprezentowana jako źródłowa koncepcja doświadczenia przestrzennego w kulturze Japonii. Omówione zostają różnice dotyczące rozumienia i definiowania kategorii „przestrzeni” oraz „doświadczenia bezpośredniego” w tradycji filozoficznej Zachodu i Dalekiego Wschodu, które znajdują swój wyraz w odmiennym wartościowaniu przestrzeni oraz zastosowaniu specyficznych strategii przestrzennych i technik budowlanych, służących kształtowaniu relacji zachodzących w przestrzeni miejskiej.

Prezentacja konkretnych strategii kształtowania przestrzeni miejskiej w Japonii, w kontekście zasadniczej dla japońskich relacji przestrzennych kategorii „nicości”, „pustki”, stanowi trzecią, ostatnią część pracy. Opisane zostają charakterystyczne cechy japońskiej przestrzeni miejskiej, takie jak m.in.: horyzontalność, antywizualność i relacyjność, a także zjawiska związane z kreowaniem przestrzeni miejskiej: *shakkei* (tzw. zapożyczony krajobraz), *machi wari* (planowanie miejskie), kratownicowy plan miasta, czy minimalna klasowość (system sektorowego planowania miejskiego).

Poruszone zostają również niezwykle istotne, w kontekście japońskiej architektury i urbanistyki, kwestie relacji przyroda – miasto oraz tzw. konstrukcji modularnej. Praca uzupełniona jest fotografiami japońskiej architektury, prezentującymi omawiane konstrukcje i układy architektoniczne.

Dr Tomasz Misiak „Estetyczne konteksty audiosfery”

By wyjaśnić tytuł przeznaczony dla tej rozprawy, w rozdziale otwierającym prześledzono zmiany, jakim na przestrzeni stuleci podlegała estetyka, a w szczególności jak zmieniał się przedmiot jej zainteresowania oraz cele badawcze. Okazuje się bowiem, że mówienie o kontekstach w ramach estetyki nie jest dla tej dyscypliny oczywiste. Przez długi czas estetyka zacieśniała przedmiot swoich zainteresowań wyłącznie do sfery sztuki, czyniąc z niej pryzmat, przez który obserwowała świat, jak i zwierciadło, w którym przeglądała się sama. Wiele przeobrażeń musiało się dokonać – zarówno w sferze sztuki, jak i samej estetyki – by podjęty został namysł nad całokształtem naszych zmysłowych aktywności, które często wykraczają poza wąski zakres artystycznych praktyk i realizacji. Rozważania te podążają głównie drogą wskazaną przez niemieckiego filozofa Wolfganga Welscha, który w swoim projekcie „estetyki poza estetyką” skupia podstawowe strategie tradycyjnej estetyki, by je następnie przekroczyć i zaproponować nowy kształt dyscypliny.

Poza bezpośrednim wpływem na samą dyscyplinę, postulowana przez Welscha otwartość estetyki może także stanowić impuls do podjęcia szczególnych zagadnień związanych z dźwiękiem oraz, szerzej, naszą słuchową i dźwiękową aktywnością – stąd estetyczne konteksty *audiosfery*. Jedną z głównych konsekwencji odbywających się w ramach estetyki przeobrażeń jest bowiem zwrócenie uwagi na dokonującą się „rekonfigurację *aisthesis*”, która prowadzi do zakwestionowania ustalonej przez tradycję filozoficzną hierarchii zmysłowości. W rozdziale drugim zarysowano jedną ze stron tego problemu i próbowano dociec przyczyn oraz konsekwencji tradycyjnego uprzywilejowania wzroku i obrazu, a także wskazano na możliwości alternatywne, które w oparciu o dźwięk i słuch budują określone wizje świata i naszego w nim uczestnictwa; wszak jedną ze stron dźwiękowej i słuchowej aktywności jest budowanie w oparciu o zmysł słuchu metafor oddających nasze bycie w świecie.

Rozdział trzeci poświęcony został określeniu przemian, jakie pod wpływem technologii umożliwiających rejestrację, przekształcanie i transmisję dźwięku dokonały się w samej muzyce, czy szerzej, sztuce dźwięku. W tym kontekście skupiono się przede wszystkim na wskazaniu drogi jaką przeszła muzyka do momentu, w którym każdy dający się zarejestrować dźwięk może być wykorzystany w twórczości muzycznej oraz, na poszczególnych przykładach wybranych praktyk artystycznych uwikłanych w audiosferę, wskazano na konsekwencję tego procesu.

Dr Paulina Sztabińska „Sztuka geometryczna a postmodernizm”

Abstrakcja geometryczna kojarzona jest na ogół z cechami właściwymi dla myśli modernistycznej. Problemem, który staram się rozważyć w pracy jest próba rozważenia zagadnienia: czy rzeczywiście w szeroko rozumianej twórczości ponowoczesnej nie ma miejsca na geometrię? Odbywa się to poprzez wyodrębnienie kierunków zainteresowań artystów działających w postmodernizmie i uwzględniających w swej działalności formy euklidesowe. Praca ma umożliwić również odpowiedź na pytanie, jakie funkcje pełni użycie elementów geometrycznych w czasach ponowoczesnych.

Rozprawę otwierają rozważania wstępne, które dotyczą funkcji geometrii w sztuce dawnej oraz kwestii sposobów definiowania postmodernizmu przez estetyków i teoretyków sztuki. Kolejne cztery rozdziały poświęcone zostały głównym odmianom zastosowania geometrii w twórczości współczesnej. Rozważam na wybranych przykładach dzieł problemy jej związków z zagadnieniami oryginalności, indywidualizmu, formy, percepcji (minimal art), kwestię entropii, przemijania, procesu (land art), dyskusję w przestrzeni miejskiej, polemikę z instytucjonalną koncepcją sztuki (public art) oraz dekonstrukcją i podwójnym kodowaniem (architektura i malarstwo). Okazuje się, że sztuka geometryczna w postmodernizmie nie zanika, ani nie ulega wypaczeniu, co sugerowało wielu autorów, lecz otwiera się na nowe, wcześniej nie brane pod uwagę możliwości, ewoluuje i dokonuje przekroczenia wcześniej przyjmowanych ograniczeń. Zastosowanie form geometrycznych wskazuje również na umowność i nieadekwatność podziału sztuki najnowszej według mediów i intermediiów.

Podobne strategie stosowane są bowiem w różnych dziedzinach, zarówno w malarstwie, rzeźbie, sztuce instalacji oraz w architekturze. Artyści wykorzystują podobne formy, przypisując im różne sensy. Omówione przykłady świadczą o sile i trwałej obecności sztuki geometrycznej we współczesnym świecie.

Dr Konrad Chmielecki „Estetyka obrazu filmowego: od analogowego *mise-en-scène* do cyfrowego *mise-en-page*”

W pierwszej części poruszam problematykę przedmiotu badań estetyki obrazu filmowego i jej perspektyw teoretycznych. W zakresie wymienionych zagadnień zostały omówione przesłanki metodologiczno-teoretyczne pozwalające uznać obraz filmowy za przedmiot badań estetyki. Natomiast do perspektyw teoretycznych tej dziedziny wiedzy zaliczyłem estetykę mediów, w obrębie której wyróżniłem estetykę obrazu analogowego i cyfrowego. Przedstawiłem również typologię estetyki obrazu filmowego, która dzieli ją na estetykę *mise-en-scène* i estetykę *mise-en-page*. Pierwsza z nich rozwija się w zgodzie z paradygmatem modernistycznym i jej podstawowym środkiem wyrazu jest *mise-en-scène* („umieszczanie na scenie”). Natomiast druga wykorzystuje refleksję postmodernistyczną opierając się na zasadzie *mise-en-page* („umieszczania na stronie”).

W drugiej części podjąłem się zadania analizy twórczości filmowej trzech artystów. W paradygmacie estetyki *mise-en-scène* mieści się rozdział drugi, który dotyczy aspektów estetyki przedmiotu w twórczości Siergieja Paradżanowa oraz rozdział trzeci i czwarty podejmujący problematykę estetyki światła w twórczości Dereka Jarmana. W tej części analizuję przede wszystkim relacje filmu z malarstwem. Natomiast rozdział piąty, w którym przykładów do analizy dostarczyły wybrane filmy Petera Greenawaya, stanowi egzemplifikację koncepcji estetyki *mise-en-page*, pojmowanej jako estetyka powierzchni (obrazu). Refleksje podjęte w ostatnim rozdziale uwypuklają zjawisko relacji filmu z estetyką prac wideo i nowymi mediami audiowizualnymi, które stanowią ciąg dalszy rozważań prowadzonych w poprzednich rozdziałach i wyznaczonych przez ewolucję obrazu filmowego.

RECENZJE

Carolyn Korsmeyer *Gender w estetyce. Wprowadzenie*, tłum. A. Nacher, red. naukowa Krystyna Wilkowska, Universitas, Kraków 2008

Carolyn Korsmeyer jest chyba najbardziej znaną i cenioną, obok Peg Zeglin Brandt, Hilde Hein, czy Rity Felski, współczesną teoretyczką zajmującą się filozoficzną estetyką feministyczną. Ma chyba również najwięcej dystansu do tematyki, którą się zajmuje, a w porównaniu, na przykład, z Hilde Hein jest też stosunkowo mało radykalna w swoich wnioskach. Pomijając feministyczną krytykę teorii smaku i zmysłowości w estetyce, o której za chwilę, nie jest też specjalnie oryginalna, przekłada raczej badania feministycznie zorientowanych historyczek i teoretyczek sztuki na język estetyki filozoficznej i popularyzuje tę perspektywę. Jednak na gruncie polskim, gdzie ilość przekładów i oryginalnych prac z zakresu filozofii sztuki i estetyki zorientowanej genderowo (szczególnie najnowszych) jest cokolwiek mizerna, udostępnienie polskimi czytelnikom i czytelniczkom jej książki *Gender w estetyce*, mającej przede wszystkim charakter popularyzatorski, a wydanej w oryginale w 2004, wydaje się trudne do przecenienia.

Korsmeyer krytycznie podsumowuje w niej najistotniejsze wątki toczony z większą intensywnością od lat 70. debaty w ramach estetyki feministycznej. Zaletą książki jest z pewnością to, że nie ogranicza się do bardziej popularnych kwestii z zakresu filozofii sztuki, które nakładają się w znacznej mierze na podobne dyskusje toczone w ramach historii, teorii czy socjologii sztuki, a dotyka również mniej popularnych (i chyba trudniejszych do analizy filozoficznej) zagadnień bliższych estetyce w źródłowym rozumieniu tego słowa, jako analizy zmysłowości, doświadczenia, postawy estetycznej. Tym samym sięga głębiej niż większość estetyczek feministycznych, ponieważ nie ogranicza się do powierzchownych analiz świata sztuki i wpływu świata społecznego na funkcjonowanie świata sztuki, odwołując się również do tego, co określa mianem „głębokiego poziomu kategorii płci” (s. 4) – sfery, w której myślenie w kategoriach płci jest nieprzejrzyste, nieoczywiste; omawia sposoby, za pomocą których pozornie neutralne terminy naznaczone są płciowością poprzez ich użycie w określonym kontekście. Zasadniczo odcina się również od idei poszukiwania „kobiecej” estetyki jako alternatywy dla dominującej estetyki „męskiej”, dostrzegając wielowymiarowość tożsamości, której płęć jest jedynie jednym ze składników, choć bardzo istotnym.

Sporą część książki poświęca Korsmeyer kategoriom artysty i dzieła sztuki, pokazując, w jaki sposób ich kształtowanie się uwarunkowane było płciowo zakorzenionymi normami estetycznymi, wywierającymi wpływ na organizację życia społecznego, również społecznego świata sztuki. Znaczenie nadawane społecznie artyście i dziełu sztuki nigdy nie ma charakteru wyłącznie opisowego, twierdzi Korsmeyer, zawsze bowiem zawiera element normatywny. Autorka wskazuje na ograniczenia kulturowe, jakim poddana była kobieta w rezultacie wyłączenia jej (lub przynajmniej ograniczenia) ze sfery rozumu, wolności, autonomii, stanowiących istotne składniki rozumienia sztuki i artysty. Źródłem ograniczeń praktycznych były więc powody natury teoretycznej: związane ze stereotypowymi przesądami na temat ról społecznych, czy nawet cech biologicznych kobiet. „Tradycyjne role kobiet – podsumowuje Korsmeyer – bardziej poddanych społecznym ograniczeniom niż mężczyźni wszelkich klas społecznych, nie pasują do wizji artysty jako wolnego i niezależnego twórczego ducha – ani teoretycznie, ani, przez większość historii, praktycznie” (s. 42). Omawia również wpływ koncepcji artysty geniusza na funkcjonowanie kobiet w świecie sztuki w kategoriach „profesjonalistów” i „amatorów”. Ograniczenie ich obecności w sferze publicznej, odmawianie kobietom zdolności tradycyjnie przypisywanych mężczyznom, wymaganie doświadczeń

lub zachowań uważanych za nieprzystające kobietom (np. trzymanie wionolczeli między nogami), brak dostępu do profesjonalnego wykształcenia, a tym samym możliwości wystawiania swoich prac – to wszystko sprawiało, że możliwości zaistnienia kobiet w świecie sztuki były niemal żadne.

Te wszystkie zagadnienia, choć niezmiernie istotne, w tej książce zasadniczo nie stanowią jej oryginalnego wątku. Ciekawe, bo podejmujące zagadnienia znacznie rzadziej pojawiające się w literaturze przedmiotu, są rozdziały dotyczące smaku i przyjemności estetycznej. Kwestie te, tak popularne w oświeceniowo-romantycznych początkach estetyki, a w estetyce XX wieku zaniechane na rzecz filozofii sztuki, obecnie, między innymi dzięki filozoficznej refleksji feministycznej powracają do centrum estetyki. Korsmeyer dokonuje przeglądu tradycyjnych koncepcji smaku i przyjemności estetycznej (Hume, Burke, Kant), stwierdzając, że kategoria smaku należy do tych, które znacznie bardziej powiązane są z pozycją społeczną i wykształceniem, niż z płcią, a w rezultacie była mniej wykluczająca dla kobiet niż dyskurs sztuki i artystów, nawet jeśli „modelowym krytykiem, arbitrem smaku [i tak] był mężczyzna” (s. 56), podobnie przecież, jak modelowym człowiekiem. Te rozważania stanowią jedynie historyczno-teoretyczną bazę dla fragmentu, w którym Korsmeyer odnosi strukturę wartości wyznaczającą pole sztuki i estetyki do kwestii, która wydaje się nie mieć żadnego związku z filozofią, a mianowicie do jedzenia. Jednocześnie wykazuje, że to właśnie dyskurs płci pozwala wyjaśnić, dlaczego tego związku nie dostrzegamy: „... tradycyjne sposoby rozumienia operacji opartych na smaku wykluczyły ten zmysł z obszaru doświadczenia estetycznego, a żywność – z pola właściwej sztuki” (s. 102-103). Podobnie było z węchem i, częściowo, z dotykiem. Stało się tak ze względu na niską wartość poznawczą tych zmysłów, a także przez to, że obcowanie z przedmiotami za pośrednictwem tych zmysłów wymaga bliskości fizycznej, przez co bardziej kojarzy je z ciałem i zwierzęcością, oddalając je tym samym od rozumu i człowieczeństwa. Omawiając powiązania między jedzeniem i seksem, pisze: „Choć zarówno jedzenie, jak i seksualność często stają się przedmiotem zainteresowania dzieł sztuki, zadaniem odbioru estetycznego jest przekroczenie przedstawianej zmysłowości i osiągnięcie podziwu mniej zaangażowanego, wyższego od przyjemności zmysłowej i cielesnej” (s. 109). Korsmeyer rekonstruuje mnogość sensów kulturowych przypisywanych jedzeniu, jego przygotowywaniu i spożywaniu dowodząc, że znacznie wykracza ono poza fizjologiczną konieczność i cielesność. Zastanawia się również, czy i jaką sztuką będzie jedzenie, omawia reprezentacje jedzenia w sztuce i wreszcie jedzenie jako medium sztuki przez współczesnych artystów, kończąc stwierdzeniem: „Jest pewna ironia w tym, że podczas gdy rodzajowa analiza żywności i filozofii dostarcza podstaw dla weryfikacji hierarchii zmysłów, [artystki] feministki wykorzystują w swoich eksploracjach kategorii płci tradycyjne sądy na temat materialności zmysłu smaku i jedzenia” (s. 124). Książkę wieńczy rozdział poświęcony złożonym konfiguracjom form doświadczania sztuki, jakimi są wzniosłość i wstręt, w ich relacji z kulturowym rozróżnieniem na ciało i umysł, w szczególności zaś związkom reprezentacji artystycznej kobiecych ciał i doświadczenia wstrętu. Rozważania te zakorzenione są w nieco innej tradycji niż ta, do której autorka odwoływała się w poprzednich rozdziałach, a mianowicie w filozofii Luce Irigaray czy Julii Kristej.

Pytanie jednak, które narzuca się niejednokrotnie w trakcie czytania książki, dotyczy specyfiki genderowego spojrzenia na sztukę i estetykę. Z pewnością możemy taką specyfikę dostrzec w badaniach nad historią i filozofią sztuki. Dostrzeżenie braku kobiet w tej historii prowokuje klasyczne już pytanie „dlaczego nie było wielkich artystek?”. Możemy oczywiście założyć, że dzieła sztuki tworzone przez kobiety nie znalazły się w kanonie, ponieważ z artystycznego punktu widzenia były gorsze niż dzieła tworzone przez mężczyzn. Jeśli jednak hipoteza ta nas nie przekonuje, możemy poszukać innych odpowiedzi na to pytanie, jak zrobiły to znakomicie choćby Linda Nochlin, Griselda Pollock czy właśnie Carolyn Korsmeyer. Czy jednak to samo można powiedzieć o teorii smaku i zmysłowości? Krytyki hierarchiczności zmysłów w teorii estetycznej, wypływającej z ogólnej krytyki uprzywilejowania racjonalności, można przecież dokonać spoza perspektywy genderowej, co znakomicie pokazała chociażby Maria Gołaszewska w *Estetyce pięciu zmysłów*, gdzie podkreśla ona, że tradycyjnie „dyskryminowane” w filozofii i estetyce doznania zmysłowe (smakowe, węchowe, termiczne), wrażliwość na nie i ich strukturyzacja są nie tylko dla sztuki istotne, ale też często w niej wykorzystywane. Gołaszewska krytykuje więc tradycyjną teorię zmysłowości, pisze o smakach, zapachach i dotyku estetycznie, a jednak bez związku z gender. Czy Korsmeyer udaje się z sukcesem specyfikę perspektywy genderowej w tej kwestii ukazać i uzasadnić? To kwestia do dyskusji. Sądzę, że daje się znaleźć punkty wspólne, jakimi jest choćby kulturowo uwarunkowane łączenie zarówno kobiet, jak i nieuprzywilejowanych zmysłów z cielesnością, co Korsmeyer pokazuje w tej i w innych pracach. Wydaje się jednak, że, po pierwsze, nie wiążą się one ze sobą w sposób konieczny, a po drugie, kultura współczesna jest znacznie bardziej zorientowana na cielesność, co powoduje jej pozytywną rewaloryzację sprawiającą, że hierarchie zmysłowości, podobnie jak męskości i kobiecości są coraz bardziej rozmyte.

Monika Bokiniec

DYSKUSJE, POLEMIKI, LISTY

Giorgio Agamben – estetyk

Giorgio Agamben polskiemu czytelnikowi znany jest przede wszystkim jako filozof polityczny, autor teorii stanu wyjątkowego, wyłożonej w książkach *Homo Sacer*, *Stan wyjątkowy* i *Co zostaje z Auschwitz*, oraz jako twórca filozoficznych, rzecz można, „impresji” (*Profanacje Wspólnota, która nadchodzi*), które uderzają nie tylko niezwykle artystyczną formą, ale również – jeśli nie przede wszystkim – głęboką treścią dotyczącą rzeczy ostatecznych. Szczególne miejsce w myśli tego filozofa, pracującego w katedrze estetyki Uniwersytetu Iuav w Wenecji, zajmuje sztuka (wspomnieć tu należy, że w młodości wystąpił w filmie Piera Paola Pasoliniego *Ewangelia według św. Mateusza*).

Jedną z jego pierwszych książek *Człowiek bez treści* (*L'uomo senza contenuto*, Mediolan 1974) jest inspirowaną M. Heideggerem rozprawą na temat natury sztuki. Swoje wywody Agamben rozpoczyna od rozróżnienia – które w świetle później rozwiniętej tematyki biopolitycznej wydaje się znamienne – na terror i retorykę. Pisarze-retorzy (Agambenowi najbliższa jest zdecydowanie literatura) próbują uczynić treścią sztuki jej formę, tymczasem pisarze-terrorysty za wszelką cenę dążą do zrealizowania ideału czystego języka, który ukazywałby czysty sens, niezmacony formą. Rozróżnienie to prowadzi go do konstatacji mówiącej, że współczesna kultura, idąc śladem XVIII-wiecznej estetyki, doprowadziła do sytuacji, w której człowiek nie patrzy już na sztukę okiem zaangażowanym, „zainteresowanym”, lecz bezinteresownym. Zmianę tego nastawienia do sztuki wzmacnia instytucja muzeum, która nadaje dziełom wartość ekspozycyjną, wypierając tym samym wszystkie inne. Tworzenie sztuki Agamben pojmuje zaś w kategorii *poiesis* rozumianej jako pro-dukcja (*pro-duzione*), wydobywanie bytu z niebytu, uobecnianie – czynienie czegoś obecnym, istniejącym, a zarazem posiadającym określoną formę. W tym arystotelesowskim sensie za sztukę należy uznać zarówno obiekty przyrody, które zasadę, źródło produkcji mieszczą w sobie samych, oraz sztukę człowieka, przedmioty, których zasada produkcji (artysta, rzemieślnik) sytuuje się poza nimi samymi. Z tej perspektywy istotny wydaje się nie tyle fakt, że zarówno działania samej natury, jak i człowieka, można objąć jednym mianem *techné*, lecz to, że w ramach ludzkiej aktywności dochodzi do głosu podział na sztukę i technikę, a co za tym idzie, podział na dzieła sztuki i wytwory techniczne. Podstawową cechą różnicującą sztukę i technikę jest oryginalność (*originalità*), czyli bliskość do źródła (*origine*), którym jest nadający formę człowiek. Przysługująca dziełu sztuki oryginalność jest niezbywalna, wskutek czego nie pozwala się ono reprodukować – wszelka reprodukcja jest oddalaniem się od źródła, niszczącym immanentną cechą sztuki, niepowtarzalność. Wytwory techniki tej cechy są pozbawione – ich istotę wyznacza nie oryginalność, lecz możliwość nieskończonego reprodukowania. Zdaniem Agambena sztuka współczesna w dużej mierze koncentruje się na tym pęknięciu pojęcia *poiesis*. Zarówno ready-mades jak i pop-art grają na podwójnym statusie ludzkich wytworów: o ile w pierwszym wypadku dokonuje się przejście od produktu techniki do dzieła sztuki, o tyle w drugim, odwrotnie, przejście prowadzi od statusu dzieła sztuki do statusu wytworu przemysłowego. Zdaniem włoskiego filozofa przejście takie jednak nie jest możliwe, a przez to ani ready-mades, ani dzieła pop-artu nie są w stanie omawianego pęknięcia zasklepić – tym, co prezentują, czyli czynią obecnym, jest raczej samo to pęknięcie. Kolejną różnicą między sztuką i techniką kryje się w fakcie, że uformowane dzieło sztuki jest czymś, co zostało już zrealizowane, osiągnęło swój cel i trwa jako w pełni zaktualizowane, podczas gdy produktowi techniki przysługuje sposób bycia określony możliwością bycia wykorzystanym do czegoś – produkt techniki dopiero czeka na zaktualizowanie swej istoty, co dokonuje się w chwili, gdy się z niego korzysta. Inaczej mówiąc, dzieło sztuki jest bytem-w-dziele, w działaniu (*essere-in-opera*), czyli takim bytem, który sam oddziałuje, tymczasem produkt techniki jest bytem, który może służyć realizacji jakiegoś celu i jako taki sam nie działa. Autor *Człowieka bez treści* wskazuje również na pierwotną odmienną *poiesis* – rozumianej jako wydobywanie bytu z niebytu, wydobywanie prawdy (*aletheia*), a co za tym idzie jako bliskiej teorii, wiedzy – od *praxis*, działania mającego na celu realizację określonych celów. Zatem, współczesna sytuacja sztuki wygląda następująco: po pierwsze jest ona rozdarta między „retoryką” formy i „terrorem” treści; po drugie, jest rozdarta między oryginalnością, możliwością oddziaływania a powtarzalnością, możliwością służenia innym celom; po trzecie jest rozdarta między teorią, uobecnianiem prawdy (jej celem jest wydobywanie prawdy), a praktyką, uobecnianiem działania (potwierdzającym człowieka). Jednocześnie Agamben przekonany jest, że sztuka osiągnęła swój kres, przestała pełnić historyczną rolę w rozwoju ludzkiego ducha, gdyż zachwianiu uległa wewnętrzna równowaga między treścią i materią. Sytuacja sztuki odzwierciedla przy tym sytuację nowoczesnego człowieka, człowiek bez treści, który może sam siebie dowolnie kształtować.

Drugą książką, w której sztuka zajmuje poczesne miejsce są *Stance. Słowo i fantazmat w kulturze Zachodu* (*Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977). Agamben pokazuje w niej, że jedną z istotowych cech kultury Zachodu jest wyraźny podział, niemal wrogość, między myślą krytyczno-filozoficzną i myślą poetycką. Z jednej strony mamy do czynienia z poetyckim słowem, które przedstawia swój przedmiot w pięknej postaci, z drugiej – ze słowem myślącym, świadomym, które jednakże nie jest w stanie przedstawić swego obiektu. Krytyczno-filozoficzny namysł dotyczy, według Agambena, granic wiedzy i możliwości poznania tego, czego nie sposób precyzyjnie uchwycić. Tym samym, przedmiot krytycznej refleksji zawsze się jej wymyka, wskutek czego nie jest ona w stanie osiągnąć go i cieszyć się nim. Z tej perspektywy kultura Zachodu jest historią nierozstrzygniętych zmagania dążenia do przywłaszczenia sobie przedmiotu (poezja) i niemożności osiągnięcia tego celu (filozofia). Dywagując nad problemem melancholii (od średniowiecza do Freuda), miejscem dzieła sztuki w świecie towarowym, wizją miłości w średniowiecznej poezji miłosnej, rolą emblematu i zagadki (od wieku XVI do XX-wiecznej semiotyki), Agamben próbuje wskazać miejsca, gdzie dokonuje się uchwycenie nieuchwytywalnego. Innymi słowy, Agamben pokazuje miejsca, w których człowiek za pomocą słowa stara się osiągnąć obiekt swych dążeń–fantazmat.

W swych późniejszych erudycyjnych wywodach, których cechy charakterystyczne (sięganie do zapomnianych tekstów, dociekania filologiczne, etymologiczne, analogie, dalekie skojarzenia) można napotkać już w obu wspomnianych wyżej książkach, Agamben pozostaje wierny swej filozofii sztuki. Literackie teksty, bogato inkrustujące jego książki, traktuje jako miejsca, gdzie wydarza się prawda, którą można dojrzeć, jeśli odejdzie się od bezinteresownego spojrzenia i wystawi się na ich działanie. Innymi słowy, bez sztuki – czy to w postaci literackiego świadectwa terroru obozów koncentracyjnych, czy to w postaci reklamy rajstop, czy też sześciu najpiękniejszych minut w historii kina – człowiek nie jest w stanie pojąć samego siebie, choć i to zadanie ma w sobie coś z nieosiągalnego fantazmatu.

Mateusz Salwa (UW)

W dniu 29.04.2009 w Ratuszu Staromiejskim w Gdańsku odbyła się uroczystość wręczenia Księgi Jubileuszowej prof. Bohdanowi Dziemidokowi. Przygotowaną publikację wydano w języku polskim i angielskim pod tytułem *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycje, przecięcia, perspektywy – Aesthetics and Philosophy of Art. Traditions, Intersections, Perspectives* (red. M. Bokiniec, P.J. Przybysz, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2009). Teksty do książki złożyli: Arnold Berleant, Monika Bokiniec, Anna Chęćka-Gotkiewicz, Lev Kreft, Joseph Margolis, Teresa Pękała, Piotr J. Przybysz, Robert Rogoziński, Ken-ichi Sasaki, Yrjö Sepänmaa, Tadeusz Szkołut, Wolfgang Welsch i Anna Zeidler-Janiszewska. Wypada w tym miejscu podkreślić, że każdy z artykułów nawiązuje do problematyki, która jest przedmiotem zainteresowania prof. Bohdana Dziemidoka, bądź to w formie kontynuacji i rozwinięcia, bądź też w formie krytycznej analizy.

Na wręczenie Księgi Jubileuszowej przybyli przedstawiciele środowisk naukowych, artystycznych i władz regionu, a także przyjaciele, uczniowie oraz osoby żywo zainteresowane działalnością naukowo-dydaktyczną Profesora. Uroczystość miała przebieg ciepły i serdeczny, co dla osób znających prof. Dziemidoka nie może być zaskoczeniem. Spotkanie otworzył Rektor UG prof. Bernard Lammek, który podkreślił wyjątkowość długoletniej pracy Jubilata i jej znaczenie dla Uczelni. Krótką informację na temat dokonań prof. Dziemidoka przedstawił zebrany Nikodem Rachoń, uczestnik i absolwent seminarium magisterskiego Profesora. Piotr J. Przybysz zaprezentował treść poszczególnych artykułów wchodzących w skład Księgi i ich związek z tym, co leży w obszarze zainteresowań Jubilata. Kulminacyjnym momentem uroczystości było przekazanie Księgi. Rektor UG prof. Lammek wręczył Profesorowi specjalnie na tę uroczystość przygotowany egzemplarz oprawiony w skórę. Spośród licznych głosów skierowanych do Jubilata na szczególną uwagę zasługuje wystąpienie prof. Tadeusza Szkołuta. Odczytał on list Dziekana Wydziału Filozofii i Socjologii UMCS w Lublinie, prof. Teresy Pękała, która przekazała życzenia w imieniu pracowników i studentów Wydziału. Prof. Szkołut nawiązał do okresu pracy prof. Bohdana Dziemidoka w UMCS i prowadzonych tam wykładów z estetyki. To dzięki nim pojawiło się grono magistrów, a następnie doktorów, i samodzielnych pracowników nauki żywo zainteresowanych tą dyscypliną.

Spotkanie w murach Ratusza Staromiejskiego, nieopodal starówki gdańskiej, ubogacone było również o elementy artystyczne. Doktorantka Profesora dr Anna Chęćka-Gotkiewicz, absolwentka Akademii Muzycznej w Gdańsku – klasa fortepianu, wykonała utwory Mozarta i Chopina, które wprowadziły zebranych w pogodny nastrój. Fragment spektaklu *Alchemik halucynacyjny* w wykonaniu Joanny Czajkowskiej i Jacka Krawczyka z Teatru Okazjonalnego, to zanurzenie się w świat tańca awangardowego. Spotkanie zamknęło kilka klasycznych utworów jazzowych w wykonaniu Przemysława Dyakowskiego (saksofon) i Dominika Bukowskiego (wibrafon), które były widowym dowodem na to, że sztuka ma siłę magiczną.

Oprócz części oficjalnej i artystycznej odbyła się również część nieoficjalna. Grono współpracowników Profesora spotkało się w jednej z willi sopockich nad morzem na wspólnym obiedzie. Wspomnienia i opowieści przeplatały się z niezawodnie opowiadanymi dowcipami, z których znany jest Autor książki *O komizmie*.

Piotr J. Przybysz (UG)



Pablo Picasso, *Panny z Avignon*, 1907

SPOTKANIA Z AWANGARDA

I po to ten teatr robię

Rozmowa z Tomaszem Rodowiczem, aktorem, reżyserem, współtwórcą Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice, a od 2004 założycielem Stowarzyszenia Teatralnego Chorea.

Agnieszka Gralińska-Toborek: *Pojęcie awangardy w teatrze jest mniej popularne niż w sztukach plastycznych, jak można je rozumieć na gruncie teatru?*

Tomasz Rodowicz: Pojęcie awangardy w teatrze nie funkcjonuje jako termin, który by organizował określone nurty, gdyż nie ma tu jednego, określonego nurtu wiodącego. Według mnie awangarda bardziej funkcjonuje w myśleniu o teatrze, pomiędzy teatrem postmodernistycznym i teatrem eksperymentalnym. Dla mnie eksperyment w sztuce tym różni się od awangardy, że awangarda wyznacza jakiś kierunek, że wysuwa się, według źródłosłowa, na czoło i ciągnie za sobą określone wydarzenia, projekty, sposób myślenia. Nie chodzi tu o pojedynczy eksperyment, czy serię eksperymentów pojedynczego

artysty, który raz eksperymentuje w tej materii, a zaraz pójdzie w inną stronę, tylko jest to jakiś rodzaj tropu, jaki sobie wyznacza, który wykracza poza obowiązującą konwencję, poza to, co jest powszechnie uważane za obszar teatru, który teraz i tak jest poszerzony i podzielony na różne kierunki, a jest ich bardzo dużo.

A. G.-T.: *Kto więc w polskim teatrze rzeczywiście był awangardowy?*

T. R.: Można powiedzieć, że w teatrze polskim taką awangardą był Grotowski. Zaprzeczył i złamał te konwencje

teatru, które funkcjonowały do jego czasu, a poza tym pociągnął za sobą wielu twórców i otworzył sposób myślenia na coś innego. W awangardzie posuwał się ciągle naprzód i do końca był awangardowy, nigdy nie zostawał na tym etapie, do którego inni dochodzili za nim, tylko szedł dalej. Zarówno w teatrze – bo powstało mnóstwo teatrów-laboratoriów na świecie i zmieniło się myślenie o teatrze, po czym zaprzeczył teatrowi w działaniach parateatralnych, co było niezwykle „awangardowym” posunięciem – zniesienie kompletnie podziału na widza, aktora, scenę i widownię, a następnym krokiem była: „sztuka jako wehikul”, nie teatr ale zdarzenie, które jest bliższe rytuałowi niż wydarzeniu artystycznemu. W „sztuce jako wehikule” u Grotowskiego estetyka, wartości rządzące wydarzeniem dotyczyły tych, którzy go wykonują, nie widzów. To co najklarowniej, najmocniej formułował, to owa różnica, że przy budowaniu sztuki jako przedstawienia posługujemy się montażem widza. Reżyser musi patrzeć co widz widzi, co rozumie, nawet jeśli ma być to prowokacja, rodzaj szoku, to jest on jednak skierowany na widza. W „sztuce jako wehikule” montaż odbywał się wyłącznie w obrębie działających, „duerów” – on nie chciał ich nazywać aktorami, ponieważ to było zbyt wąskie pojęcie. I ten montaż był jedynym, podstawowym kryterium montażu struktury spektaklu, to znaczy wydarzenia a nie spektaklu, który był niezwykle precyzyjny, dziesięciokrotnie bardziej precyzyjny niż spektakl teatralny. Montaż tego dzieła-akcji, jego konstrukcja dyktowana była świadomością działającego i na tym polegała jego awangardowość. I widz mógł nic z tego nie zrozumieć, widz mógł w tym w ogóle być lub nie być. Generalnie nie widz, tylko świadek. Ostatnio zaproszeni przez nas goście z Pontadery komentowali, że proponują nową formę sztuki. Nie mówili, że to nie jest sztuka, że to nie jest teatr, tylko, że to jest nowa forma. Żeby ci, którzy w tym uczestniczą, są tego świadkami, traktowali to jako nową formę sztuki. Wydarzenie dzieje się między tymi, którzy to robią, a obserwator może w tym „zauczestniczyć”, bez obowiązku tłumaczenia się z czegokolwiek. Grotowski był dla mnie tym prawdziwym, awangardowym do końca artystą teatru, który przechodził bardzo konsekwentnie wszystkie swoje etapy. Kantor od innej strony też był awangardą, ale on poprzez formę i swoją obecność na scenie, utożsamianie treści spektaklu ze swoją świadomością i podświadomością, snami, przeszłością i przyszłością, obsesją śmierci, osobistą historią, tworzył własny język i ten język był absolutnie nie do naśladowania. On był awangardą dla samego siebie, i też był niezwykle konsekwentny. Poza tymi dwoma znanymi mi przykładami nie widzę w polskim teatrze takiego nurtu, który można by nazwać awangardowym lub wydarzeń, które można uznać za awangardę teatralną. Oczywiście to pojęcie jest dla mnie bardzo istotne. Chciałbym je zachować, w odróżnieniu od takiego powszechnego rozumienia, że awangardy w teatrze nie ma, że są eksperymenty, rodzaj montażu, poszukiwań formalnych, treściowych, ale nie jakiś rodzaj konsekwencji, który można nazwać nurtem. Awangarda dla mnie to jest coś, co ciągnie w określoną stronę, widać dokąd zmierza. Jest jak szpica, za którą się podąża albo nie podąża i wtedy ponosi klęskę. Awangarda pojawia się w teatrze, gdy jest pewna rozpoznawalna jednorodność tych propozycji, ale jednocześnie ona się wyłamuje poza zjawiska, które towarzyszą temu obok. Na tyle silna, że może uchronić swój kierunek i na tyle wyraźna, że można zobaczyć różnice w idei, w realizacjach.

A. G.-T.: *Czy teatr Gardzienice można nazwać awangardą i czy czerpał z Grotowskiego i Kantora?*

T. R.: Gardzienice, od momentu, kiedy wraz ze Staniewskim je współtworzyłem, były pod bardzo silnym wpływem Grotowskiego (Staniewski, Gołaj, Borowski, Bernad, Andruszko i ja – trzon pierwszej formacji Gardzienic – spotykaliśmy się i pracowaliśmy przy różnych jego projektach we Wrocławiu i Brzezince), chociaż programowo i ideowo bardzo starały się odciąć od niego. Staniewski nie chciał, żeby to nowe zjawisko było przypisywane Grotowskiemu. To były przyczyny personalne. Zaangażowanie, poświęcenie i etos był ten sam – przynajmniej przez pierwsze 10 lat. Kierunek ku teatrowi i program był inny. Z Kantora nie czerpaliśmy, chociaż z zachwytem oglądałem wszystkie jego spektakle a Miklaszewski robił z powodzeniem na Akademii gardzienickiej sceny z *Umarłej Klasy*.

A. G.-T.: *Jaki jest stosunek Chorei do awangardy?*

T. R.: Nigdy nie zadawałem sobie pytania, czy Chorea tworzy taką awangardę, czy aspiruje do tego pojęcia. Choć jest ono nieco anachroniczne, to wydaje mi się, że w pewnym sensie tak, ponieważ jest tu rodzaj konsekwencji, próbuje zrobić takiego haka do przeszłości, do najstarszych form teatru, wylapywać z nich to, co jest dla nas najbardziej wartościowe, tu myślę o trójjedynych chorei i robić rzut do przodu, tzn. robić przestrzeń dla teatru, dla sposobu myślenia o teatrze, który wydaje mi się, powinien dotyczyć nie tylko teatru, ale zawodu aktora. Chodzi o łączenie tych trzech rzeczy: perfekcyjnego ruchu, możliwości operowania wirtuozersko własnym ciałem jako prawdziwym instrumentem, głosu, który ma pochodzić od ciała, nie być od niego odseparowany, i słowa, które ma to wszystko wiązać lub przeplatać i być jednorodne z tymi środkami ekspresji. I to jest najciekawsza, wydaje mi się, formuła, która może wyznaczyć jakiś nowy trop dla teatru. Staramy się ją konsekwentnie realizować w naszych spektaklach: *Antyгона*, *Herbert*, *Psalmy*. I w odróżnieniu np. od Gardzienic, nie ma tu tego monotematu, który się uprawia – porzucone arkadie. *Psalmy*, które robiliśmy w sposób bardzo nowoczesny, Herbert, Wyspiański do którego sięgaliśmy, Kantor – to są dla nas pytania, ich niespełnienia wyznaczają nam kierunek. Więc to jest taka awangarda-ariergarda, ariergarda, bo jest mocno zakorzeniona w przeszłości, ale robi duży skok do przodu w stronę takiego teatru, którego jeszcze nie ma, który stworzy przestrzeń – nową jakość w teatrze.

A. G.-T.: *Awangarda w dużej mierze odcinała się od przeszłości i projektowała przyszłość, Chorea zaś czerpie z przeszłości.*

T. R.: Ja myślę o tym i o tym. Myślę o przyszłości teatru, o języku, jakim powinien się posługiwać żeby nie zablądzić, żeby rzeczywiście żyć w tym, co jest rozpędzającym się i pulsującym życiem.

A. G.-T.: *Czy możliwy jest jeszcze dzisiaj charakterystyczny dla awangardy egocentryzm, np. wyeliminowanie widza?*

T. R.: Nie można tego, co istotne w sztuce formułować z myślą o widzu, nie wierzę żeby jakkolwiek sztuka, która tworzy coś nowego, jakiś wyłom, w punkcie wyjścia, w momencie formułowania idei, kierowała się na widza. Widz to ten, który widzi, a widzi to, co zna, czuje się bezpieczny w tym, co określona estetyka w określonym czasie wyznacza. Jeśli byśmy to uwzględnili, musielibyśmy zrobić krok do tyłu, rozglądać się na boki, i wtedy cały impet słabnie. Ale bez widza każda awangarda ginie bardzo szybko, jest to błysk, który się spala w przestrzeni pustej. Może cenny, może szlachetny, ale

on się nie sprawdzi. W związku z tym troska o niego jest, ale na końcu. Jeśli jesteśmy pewni swego, bezkompromisowi, na końcu musimy otworzyć to przed widzem, mieć go. Bez widza nie ma sztuki, a teatru najbardziej, on stanowi w teatrze tę drugą część. Ale nie może być tym, co wyznacza kierunek lub jest wartością pierwszorzędą, ani czymś, co wyznacza sposób odbioru, i ja do tego sposobu odbioru będę szukał języka.

A. G.-T.: *Na początku naszej rozmowy pojawiło się określenie teatr postmodernistyczny, czyli jaki?*

T. R.: O każdym spektaklu, który nie jest realizacją jakiegoś dramatu napisanego, jest przecięty wizją autora lub gdzie tekstu w ogóle nie ma, można mówić jako o postmodernizmie; to znaczy tam, gdzie się układa poszczególne klocki w różne fragmenty i różne fragmenty w jakąś nową całość. W każdym spektaklu Chorei można znaleźć takie fragmenty, ale one nie wynikają z idei postmodernizmu, która jest dość powszechna w obecnej kulturze, ale dlatego, że wchodzą w różne tematy musi używać bardzo różnych środków, bo żadna gotowa formuła nie jest odpowiednia. Ja nie mam programu, żeby być awangardą, ale widzę, że te elementy w naszej pracy są, bo rzeczywiście chcemy stworzyć jakieś nowe wartości w teatrze albo powołać je, i nowy, inny sposób funkcjonowania teatru, inny język, którym się będzie można komunikować z widzem. Ten język będzie wieloznaczny, będzie dotykał zarówno strony emocjonalnej jak i racjonalnej, zarówno świadomości i podświadomości, coś co by stanowiło niełatwo definiowalne wrażenie, niepokój u widza, który sprawia, że nie do końca jesteśmy zadowoleni, nie do końca wiemy co się wydarzyło, zostajemy z jakąś grupą pytań. I to jest najcenniejsze, bo najbardziej prawidłową reakcją na ten czas, na to, co się dzieje z nami, jest niepokój. Abyśmy nie trwali w samozadowoleniu, że jest fajnie, bo nie jest. I to też jest cecha awangardy.

A. G.-T.: *To mi przypomina o awangardowym katastrofizmie...*

T. R.: Katastrofizm jest bardzo modny obecnie w sztuce, on jest już zbyt łatwy. Wydaje mi się, że nie chodzi o to, by kontemplować katastrofę, która nad nami wisi, która nam zagraża, o katastrofie dobrze jest mówić w czasach spokojnych, czasach stabilizacji, natomiast w sytuacji, w której żyjemy ciągle na krawędzi jakiejś katastrofy (ekologicznej, etnicznej czy politycznej), trzeba mówić o człowieku, że chce żyć. Jeżeli widzimy światło, sens, pokazujemy nowy kierunki – a nie to, co jest modne – to także jest awangarda. Trzeba szukać wielu nowych rozwiązań, ale trzeba też widzieć jeden, klarowny sens w swojej drodze i metodzie pracy. Natomiast unikam moralizatorstwa i dydaktyzmu, bo to zamyka nas na pytania a u odbiorcy wywołuje odruch wymiotny.

A. G.-T.: *Choreę tworzą bardzo młodzi ludzie, czy oni chcą być awangardą?*

T. R.: Nie zastanawiają się nad tym, chcą żyć. Przede wszystkim chcą, aby to co robią miało sens, a jednocześnie nie chcą uczestniczyć w tym wszystkim co mają dookoła, dlatego tu są działając prawie bez pieniędzy i bez żadnych innych zewnętrznych motywacji. Chcą się nie zgadzać na coś.

A. G.-T.: *Współcześnie granice pomiędzy sztuką wysoką a niską czy popularną się zacierają, niejednokrotnie jedna zadłuża się u drugiej. Jak się ma do tego wasza twórczość?*

T. R.: Jest podział na to, co wysokie i wartościowe i na to, co niskie i miałkie, co zadawała i dopieszcza wszystkie słabości. Generalnie przeciwstawiamy się wszystkiemu, co zastane, co jest groźbą samozadowolenia, zbiorowego zachłystywania się konsumpcją. Przyszłość należy nie do tych, którzy w niej uczestniczą, tylko, którzy się jej przeciwstawiają.

A. G.-T.: *Na koniec muszę zadać pytanie o kondycję teatru dzisiaj.*

T. R.: Teatr jest na marginesie, dotyczy środowiska, środowiskowych zainteresowań, nie jest tym, ku czemu powszechnie kieruje się uwaga. Wystarczy spojrzeć na jakąkolwiek stronę internetową. Informacje są o wszystkich dziedzinach, ale jeśli chodzi o kulturę, na filmie się kończy – film jest ostatnią zakładką. Nie ma informacji o teatrze, trzeba szperać, doszukiwać się, żeby gdzieś na dnie znaleźć coś o teatrze. To świadczy o powszechnym myśleniu o teatrze i jego pozycji. Z drugiej strony teatr jest bardzo ważny, bo określa to miejsce, w którym człowiek może spotkać człowieka, gdzie jest ta wartość, o której mówiłem wcześniej – spotkania żywego człowieka z żywym człowiekiem, bez medialnej przesłony, bez ekranu, bez preparacji wirtualnej. Tu jest żywy człowiek, który się podoba bądź nie, któremu wierzę bądź nie, który mnie zabiera w jakąś przestrzeń lub nie. I ta weryfikacja jest na miejscu – patrzysz i jesteś w tym lub cię nie ma, przyjmujesz lub odrzucasz. Widzisz, że to jest ten żywy człowiek, który się potknął, spocił, zapomniał tekstu lub tak zaśpiewał, że cię porwał w inną przestrzeń tak, że przestrzeń i czas zamieniły się w jedną kategorię i zostały przekroczone. Nagle przestaje być ważne, że to jest sala teatralna, że za godzinę odjeżdża ostatni pociąg, tylko czas się zatrzymuje, przestrzeń się otwiera i wydarza się coś ważnego. I to jest istotą teatru i to spowoduje, jak myślę, iż niedługo, w perspektywie kilku lat teatr stanie się miejscem wyjątkowym, miejscem spotkania z drugim człowiekiem po to, by się wymienić swoimi niepokojami, swoimi pytaniami, skonfrontować się ze sobą i po to ludzie będą przychodzili do teatru. I po to ten teatr robię.

Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego

Redakcja: Lilianna Bieszczad, Sebastian Stankiewicz

Członkowie korespondenci: Monika Bokinić (Gdańsk), Małgorzata Cymorek (Katowice), Karolina Golinowska (Poznań),

Wioletta Kazimińska-Jerzyk (Łódź), Piotr Martin (Wrocław), Monika Pytlarz (Lublin),

Piotr Schollenberger (Warszawa), Joanna Walewska (Kraków)

Projekt logo PTE: Krzysztof Lenartowicz

ul. Grodzka 52, 31-044 Kraków, tel.: 0 693 648 483

Numer naszego konta bankowego: PKO BP S.A. I Oddział w Krakowie 96 1020 2892 0000 5702 0116 7816,

Strona internetowa: www.iphils.uj.edu.pl/pte adres e-mail: pte@iphils.uj.edu.pl

Redakcja zastrzega sobie prawo skrótów i korekty językowej tekstów

Druk: „Wydawnictwo AA”, 31-101 Kraków, pl. Na Groblach 4, tel. 012-422-89-83