

# Konoz interpretacije

universitas

**KnouK**  
interpretacje



# WNOK

interpretacje

pod redakcją

Aliny Świeściak,  
Magdaleny Piotrowskiej-Grot,  
Eweliny Suszek

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Śląski w Katowicach



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych  
UNIVERSITAS, Kraków 2018

ISBN 97883-242-3484-4  
e-ISBN 97883-242-3379-3  
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzent  
*prof. dr hab. Andrzej Skrendo*

Opracowanie redakcyjne  
*Agnieszka Sabak*

Korekta  
*Renata Minior*

Skład i łamanie  
*Pracownia Słowa*

Projekt okładki i stron tytułowych  
*Sepielak*

[www.universitas.com.pl](http://www.universitas.com.pl)

# Spis treści

Interpretacja i kontrinterpretacja .....	7
--	---

## kontrinterpretacje

Anna Kałuża, Kontr-interpretacje jako artystyczne i polityczne re-akcje. Jakub Woynarowski, Leszek Onak i Bruno Schulz .....	13
Lukasz Białkowski, Luźne kajdany reżimu estetycznego. <i>Sztuczne piekła</i> Claire Bishop a estetyka relacyjna .....	29
Beata Popczyk-Szczęсна, Lektura dramatu jako kontrinterpretacja .....	45
Jan Zając, <i>Divertissement, diversion, distraction</i> , czyli czy funkcją literatury jest rozrywka i co to właściwie znaczy .....	61
Karolina Lewestam, Zombie w supermarkecie, czyli autonomia i rozum praktyczny w świecie nowych mediów .....	79

## klasycznie

Tomasz Sapota, Martwa Dydona .....	97
Aneta Głowacka, Pod włos. Klasyka w teatrze Moniki Strzępki i Radosława Rychcika .....	115
Irina Lappo, Wszystko jest dozwolone .....	133
Magdalena Dziadek, Michał Jaczyński, „Nieobliczalna głowa” – Gustav Mahler w oczach swoich współczesnych .....	147

## awangardowo

Dawid Kujawa, Widmo krąży nad Europą – widmo głodu (Bruno Jasieński) .....	161
Ewelina Suszek, Jednak surrealizm. Transformacje ciała a rozchwiana obecność w <i>Liryce sprzed zaśnięcia</i> Mirona Białoszewskiego .....	173

## zagładowo

Anna Majkiewicz, <i>Kot i mysz</i> Günтера Grassa <i>post controversiam</i> .....	195
Agnieszka Topolska, Muzyczne heterotopie. Muzyka w uzdrowiskach .....	207

Marta Tomczok, Płynne fundamenty. Zagłada w prozie postmodernistycznej lat osiemdziesiątych (Walter Abish – D.M. Thomas) . . . . .	219
Wacław M. Osadnik, Testamenty Idy . . . . .	235
<b>(post)modernistycznie</b>	
Wojciech Śmieja, „Tego uczucia męki nieskończonej, wieczności potępienia – nigdy nie zapomnę”. Bruno Schulz i dylematy nowoczesnej męskości . . . . .	247
Piotr Fast, Pół żartem, pół serio – historia miłosna w <i>Mistrzu i Małgorzacie</i> . . . . .	265
Krzysztof Uniłowski, Nadzieja z gwiazd. O wątku gnostyckim w <i>Limes inferior</i> Janusza A. Zajdla . . . . .	277
Michał Kisiel, Przeciw terażniejszości. Doświadczenie czasu w <i>Niby-Alasce</i> Harolda Pintera . . . . .	301
Anna Kisiel, (Nie)bezpiecznie blisko. Pytanie o trop śmierci w fotografii Franceski Woodman . . . . .	313
Sandra Trela, Sygnatura i rytm. Rękopisy poetyckie Jacka Malczewskiego jako pieczęć osobowości . . . . .	325
Karolina Nogas, „Poemat o czasie milczącym”. Wokół płyty <i>Hameln Anno 1284. Auf den Spuren des Rattenfängers</i> Norberta Rodenkirchena . . . . .	335
Indeks osobowy . . . . .	349

## Interpretacja i kontrinterpretacja

Terry Eagleton, nawiązując do znanej książki Umberta Eco, pisze, że teksty kultury „są z natury otwarte, co stanowi jeden z powodów, dla których mogą być przedmiotem całego wachlarza interpretacji”<sup>1</sup>. Ta myśl stanowi dzisiaj *consensus omnium* – trudno znaleźć kogoś, kto by z nią polemizował (jakkolwiek o granicach „otwarcia” wielu nadal chętnie by dyskutowało). Nie zgadzając się na domknięcie gestu interpretacji, współczesna humanistyka musi więc nie tylko interpretować, ale też nieustannie „interpretować dalej” – by przeszłość czynić aktywną częścią współczesności. Musi zatem prowokować sytuacje polemiczne i permanentnie poszukiwać kontry wobec badawczych schematów – nie dla samej polemiki, ale po to, by dać nam (odbiorcom) i im (dziełom) szansę na komunikację. Humanistyka musi też od czasu do czasu wracać do samego pojęcia interpretacji, sprawdzać, jakich nowych znaczeń i „kompetencji” ono nabiera – i jakich się pozbywa. Jeśli trzeba, powinna wręcz zwracać się przeciw interpretacji: gdyby miała być rozumiana jako unieruchamianie sensów.

Interpretacja, jak twierdzi Jonathan Culler, „niczym większość czynności umysłowych bywa interesująca tylko w przypadkach skrajnych”<sup>2</sup>. Teza ta nie dotyczy wyłącznie odważnych modeli lektury, ale i samych koncepcji interpretacji, które muszą nadążać za zmieniającymi się estetyczno-społecznymi konfiguracjami; ich zasadniczą część stanowi sztuka wraz z całym jej polityczno-instytucjonalnym zapleczem. Interpretacja – może szczególnie dzisiaj – uwzględnia więc miejsce, z którego mówi autor (autorka) i jego (jej) podmiot: kulturową, społeczną, polityczną, płciową pozycję, jaką zajmuje on (ona) wobec rzeczywistości. Dominujące dzisiaj koncepcje interpretacji obejmują zatem różne sposoby rozumienia rzeczywistości – a właściwie wzajemnych relacji rzeczywistości i estetyczności – i partycypowania w niej poprzez sztukę.

---

<sup>1</sup> T. Eagleton, *Jak czytać literaturę*, tłum. A. Kunicka, Warszawa 2014, s. 164.

<sup>2</sup> J. Culler, *Literatura w teorii*, tłum. M. Maryl, Kraków 2013, s. 206.



Po takie polemiczne, skrajne, otwarte na nowe konteksty rozwiązania sięgali autorzy zamieszczonych w *Kontrinterpretacjach* szkiców. Zawarty w tytułowej formule prefiks traktowali oni bardzo różnie: jako polemikę z klasycznymi odczytaniem znanych dzieł, przewartościowanie anachronicznych interpretacyjnych narzędzi, zachętę do poszukiwania własnych ścieżek badawczych, do włączania sztuki w niedające się od niej oddzielić kulturowo-społeczne porządki – a często jako połączenie wszystkich tych elementów.

Tytułowa formuła zapewniła autorom i autorkom tematyczną, metodologiczną i historyczną swobodę. Trudno się zatem dziwić, że znajdziemy w tej książce tak wiele tematów, głosów, metodologii; nieraz pozwalają się one od siebie odseparować, nieraz jednak granice między nimi się zacierają. Tak jest m.in. z politycznością i estetycznością sztuki, wchodzącym w ich obszary dyskursem zagładowym i refleksją dotyczącą kultury konsumpcyjnej; dotyczy to także zagadnień recepcji i przekładu intersemiotycznego.

W *Kontrinterpretacjach* teoria spotyka się z praktyką – rozważania o statusie interpretacji we współczesnych badaniach stanowią tło lub zaczyn lekturowych działań; nowe narzędzia służą, jak się wydaje, tyleż ustanawianiu nowych metodologicznych umocowań, ile wyzwalanii się z dotychczasowych porządków interpretacji.

Kolejne części książki zostały skomponowane według klucza tematycznego, tak by nie tylko ułatwić czytelnikom i czytelniczkom nawigację po rozwidlających się ścieżkach interpretacji, ale i pozwalać różnym koncepcjom metodologicznym i różnym głosom interpretatorów wzajemnie się prześwieślać.

Książka jest pokłosiem dwuletniego projektu zapoczątkowanego przez doktorantów Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego wspieranych przez Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego.

Projekt inspirowany propozycjami zawartymi w tomie *Interpretować dalej* (Kraków 2010), prowokującymi do postawienia istotnych pytań o możliwości nowych odczytań wielokrotnie badanych, kanonicznych tekstów kultury oraz o pragmatyczny wymiar najnowszych metodologii, często przenoszonych na grunt badań literackich z obszaru innych dziedzin humanistyki.

Projekt literaturoznawczy, stanowiący okazję do kolejnych rozważań o sztuce interpretacji i jej prymarnym miejscu w badaniach literackich, objął z czasem również inne dziedziny (sztuki wizualne, teatr, muzykę) – stał się przedsięwzięciem metaestetycznym – ale nie tylko. Kategoria interpretacji, zgodnie z jej najszerszymi konotacjami, została tu również potraktowana jako fundamentalna aktywność egzystencjalna.

Spotkania i dyskusje z badaczami z wielu ośrodków naukowych reprezentujących różne dyscypliny i odmienne podejścia metodologiczne, dowiodły, że pojęcie interpretacji nieustannie ewoluuje, że ma tendencję do przysposabiania – i nicowania – dominujących dyskursów, że pomaga im się przebudowywać.

Choć niebezpośrednio, nieraz jako widmowe byty, powracają w *Kontrinterpretacjach* także stare problemy: nieoczywista granica pomiędzy interpretacją a nadinterpretacją<sup>3</sup>, wypełnianie pustych miejsc tekstu czy rozważania o roli odbiorcy w procesie generowania znaczeń dzieła. Autorzy zamieszczonych tu artykułów kontynuują niejako stale odnawianą w humanistyce dyskusję o statusie interpretacji i jej związkach z teorią oraz historią literatury (sztuki), z jaką zmagali się także autorzy monografii *Teoria nad-interpretacja?*<sup>4</sup>.

Niezależnie od tego interpretacja potraktowana jest tutaj jako czynność badawcza oparta na kompetentnym warsztacie, wzmocnionym (po)nowoczesnymi narzędziami, i jako próba „sprawdzenia” tekstów kultury pochodzących z różnych historycznych okresów w nowych warunkach kulturowo-społecznych. Jak się okazało, wszystkie one dobrze współbrzmiały z nowymi czasami i nowymi kontekstami. Nieraz aż zaskakująco.

Redaktorki

---

<sup>3</sup> U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooks-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008.

<sup>4</sup> *Teoria nad-interpretacja?*, red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczok, Katowice 2012.



kontrinterpretacije



Anna Kałuża

## Kontr-interpretacje jako artystyczne i polityczne re-akcje. Jakub Woynarowski, Leszek Onak i Bruno Schulz

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku wielu artystów zaczęło określać swoją twórczość mianem re-praktyk i mocno podkreślać powtórzeniowy status swoich przedsięwzięć. Krytycy, reagując na tak pomyślane obiekty, najczęściej posługiwali się kategoriami służącymi ich deprecjacji. Z czasem jednak moralizatorsko-pedagogiczne nastawienie komentatorów uległo zmianie – najpewniej dzięki udanej kontrabandzie filozofów (Jacques Derrida, Gilles Deleuze), przenoszącej powtórzenie na inne epistemologiczne pola niż negatywnie charakteryzowane artystyczne imitacje, kopie, nieoryginalność i seryjność. Pod wpływem filozofii dekonstrukcyjnej i poststrukturalistycznej (o materialistycznej i psychoanalitycznej orientacji) zaczęliśmy wpisywać znaczenie re-praktyk nie tylko w nostalgiczno-melancholijne struktury odniesień do przeszłości, kultury wyczerpania i zmierzchu, ale i w ramy myślenia o widmologicznej strukturze rzeczywistości, poszerzonej (*expanded*) o spektralne sfery. Zaczęliśmy też coraz częściej zwracać uwagę na związek re-praktyk z kapitalistycznym systemem produkcji, ekonomią wydajności i cyrkulacyjności. Po co produkować nowe dzieła, skoro to przede wszystkim obecność obiektów w rozmaitych obiegach (widzialność i współczynnik zauważalności) umożliwia nadawanie im znaczenia, ustanawianie nowej materialności tego, co znane oraz pozwala na uwidacznianie innych (rozmaitych) efektów wynikających z ich powstania? Zdaliśmy sobie sprawę, że samo wytworzenie towaru nie jest znaczące. Pojawiła się ciekawa alternatywa: dlaczego – zamiast produkować nowe towary (obiekty), które doprowadzać będą samą swoją nadmiarowością do inflacji wartości w polu artystycznym reprodukującym kapitalistyczne zasady produkcji – nie zacząć

kontrolować procesu dystrybucji, cyrkulacji i nadawania wartości istniejącym już obiektom/pomysłom/ideom?

Za ustalenie innych parametrów rozumienia tego, czym jest praca artystyczna (nie tylko wytwarzaniem gotowych przedmiotów), należy podziękować przede wszystkim artystom konceptualnym<sup>5</sup>. To rozszerzenie artystycznej aktywności także na procesy dystrybucji, instytucjonalną opiekę/nadzór oraz zrozumienie zjawiska kontekstowej infiltracji, jakiej poddawany jest obiekt, wydaje mi się najbardziej znaczącym ruchem strategii powtórzeniowych (nie wszystkich rzecz jasna). Umożliwia on interioryzację aktualnych warunków funkcjonowania artefaktów w kulturze kapitalistyczno-neoliberalnej, projektuje możliwości/szanse ich alternatywnych przepływów, wreszcie – wzmacnia obecność samej artystyczności/estetyczności w polach mało dla niej przyjaznych (ustawodawstwo państwa), wykorzystujących ją (kreatywna wspólnota kapitalistycznej eksploatacji) lub z nią skonfliktowanych (państwowa polityka historyczna).

Podobna konceptualizacja artystycznej pracy nie byłaby jednak możliwa, gdyby nie zmiana w postrzeganiu kategorii takich jak autorstwo (i związane z nim kryteria klasowo-pleciowo-ekonomiczne), indywidualna ekspresja, własność intelektualna. Artystyczne działania zmierzające do namysłu nad kolektywnym autorstwem zaowocowały przede wszystkim procesami o plagiat: w kulturze pilnie strzeżonych praw autorskich nie mogło być inaczej, prawa autorskie to źródło olbrzymich dochodów<sup>6</sup>. Ale sztuka zawłaszczania stawia tu rozmaite wątpliwości, nie godząc się na obwarowanie twórczego procesu i cyrkulacji dzieł reżimem prawa karnego i dyscyplinującego. Choć – jak pisze Maria Brewińska, kuratorka wystawy *Kanibalizm? O zawłaszczaniach w sztuce* odbywającej się w 2015 roku w Zachęcie – „można zadać pytanie, czy powszechnie praktykowane we współczesnej kulturze zawłaszczenie nie jest swego rodzaju aktem przemocy – wobec zawłaszczanych dzieł i ich twórców”<sup>7</sup>. Przemocowy charakter „plagiaryzmu” lub podobnych strategii (nazywanych dawniej epigońskimi) nie powinien jednak być przyczyną ich dezawuowania. Oznaczałoby to bowiem, że z tworzenia przemocowych sytuacji wyłączone są bardziej konwencjonalne sposoby konstruowania obiektów

<sup>5</sup> Zob. *Art after Conceptual art*, red. A. Alberro, S. Buchmann, Cambridge 2006; *Appropriation*, red. D. Evans, London–Cambridge 2009; N. Bourriaud *Postproduction. Culture on Screenplay: How art reprogramed The World*, tłum. J. Herman, New York 2002.

<sup>6</sup> W 1992 roku Jeff Koons przegrał proces o plagiat, ale już Barbara Kruger (2002) i Richard Prince (2013) nie zostali uznani za plagiatorów.

<sup>7</sup> Cyt. za P. Kosiewski, *Sztuka zawłaszczania*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 19, s. 58.

artystycznych, a tak przecież nie jest. Nawet jeśli (a może zwłaszcza wtedy, gdy) konkretne dzieło opowiada się przeciwko przemocy, nie może trwale jej wyeliminować ani uniknąć jej symbolicznego podtrzymywania.

Transmedialna aktywność rozmaitych strategii – apropiacji, reapropriacji, repetycji, translacji, cytatu, palimpsestu, repliki, rekonstrukcji, odtworzenia – nie jest jednak niczym nowym, nie przynależy też ani do konserwatywnych, ani radykalnych strategii. Pragnienie przechowania (zachowania) określonych idei niemal od zawsze cechowało pracę rozmaitych kopistów, wiernych sztuce powtarzania. Czy więc powinniśmy przyznawać oddzielne miejsce i odmienną rolę re-praktykom w porównaniu do innych praktyk, skoro to właśnie prze-pisywanie, prze-twarzanie jest paradygmatyczne dla artystycznej aktywności ludzi? Nic szczególnego nie ma w cyrkulacji rozmaitych obrazów, słów czy emocji między różnymi mediami, szczególne jest raczej znaczenie, jakie dana kultura w określonym czasie nadaje temu rodzajowi praktyk.

Najciekawszym wariantem re-praktyk w tak zarysowanym kontekście są re-mediacje, czyli wymiany między rozmaitymi mediami. To znowu oczywiście sprawa nienowa: przechodzenie kodu charakterystycznego dla określonego medium na kod innego medium określa chociażby starożytna formuła *ut pictura poesis* czy teorie obrazowości (ekfraz, analogonów *etc.*). Tym formułom przydawano jednak inne znaczenia niż te, o które chodzi nam dzisiaj: mistrzostwo wykonania, dowodzona lub deprecjonowana równoważność medium nie interesują współczesnych, pokonceptualnych artystów. Stawiają oni raczej na dowartościowanie materialnych i społecznych kontekstów (wytwarzania sztuki w określonych warunkach) oraz uwyrażnienie historycznych i politycznych przemian rozumienia pracy artystycznej.

Tak postępują wybrani przeze mnie autorzy, zdający sobie doskonale sprawę z innego usytuowania mediów i sztuki w transmedialnej kulturze: Jakub Woynarowski mediatyzujący w *Martwym sezonie* (2014) opowiadanie Brunona Schulza oraz Leszek Onak „malwersujący” Schulzowski *Sierpień* (2014). Wokół korzystania z powtórzeniowych strategii narosło (zwłaszcza w Polsce) sporo nieporozumień. Historię jednego z takich nieporozumień (sporów) interpretacyjnych streszcza dyskusja o przeróbce opowiadania Brunona Schulza między Leszkiem Onakiem, Zenonem Fajferem i Mariuszem Pisarskim.



## Na motywach

*Martwy sezon. Na motywach twórczości Brunona Schulza* Jakuba Woynarowskiego<sup>8</sup> korzysta z wielu tekstów: zarówno opowiadań ze zbiorów *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą*, jak i rozproszonych esejów, a także fragmentów prozy. To bardzo śmiały pomysł: wybrać z „różnych Schulzów” różne zdania, które komponują się w pewną opowieść i przedstawić jej wizualną wersję pokrewną plakatowo-komiksowym ekspozycjom. Każdemu, kto pamięta fabuły Schulzowskie oraz aurę i „secesyjną” melodię jego młodopolskiego zdania, aranżacja Woynarowskiego może wydać się przeniesieniem w zupełnie inne środowisko. W *Martwym sezonie* proponuje on graficzną formę różną od standardowego wyobrażenia o wczesnomodernistycznej estetyce oraz estetyce rysunków samego Schulza. Nie znajdziemy tu secesyjnej falistej linii, koktajlowych kolorów, dekoracyjności, emfazy roślinno-zwierzęcych motywów jak na przykład u Gustawa Klimta czy Alfonsa Muchy. Woynarowski odchodzi po prostu od najpopularniejszych tendencji tego okresu i tworzy przestrzenie monochromatyczne, geometryczno-abstrakcyjne, łudzące oko. Geometryzm przechodzi u niego w inne sposoby porządkowania (obramowywania) miejsc i w tym sensie zachowuje podstawową cechę secesyjnego i Schulzowskiego światopoglądu, jaką jest metamorficzność. Z jednej strony uderza nas odmiennosc wizualnej wersji, z drugiej – możemy tropić zasadnicze pokrewieństwa, jakie zawiązują się między artystami oraz, co równie ważne, między secesyjnym antymodernistycznym ruchem a jego konstruktywistycznym krewniakiem: linią falistą a kątami prostymi, motywami roślinno-zwierzęcymi a geometryczno-maszynowymi, filozofią sztuki rękodzielnej a sztuką technologiczną niestroniącą od wymagań produkcji masowej, dekoracyjnością a funkcjonalizmem.

Fantazmatyczne lęki Schulzowskiego świata (kolonizacja, komercjalizacja, uprzemysłowienie i kapitalistyczna organizacja produkcji) zyskują w *Martwym sezonie* materializację, która tradycyjny zestaw opozycji – jakim

---

<sup>8</sup> Inne sposoby na Schulza: znamy już chociażby *Ulicę krokodyli* braci Quay, film Wojciecha Hasa czy grę *Batwochwał* opracowaną przez Mariusza Pisarskiego, Marcina Byłaka i udźwiękowioną przez Artura Sosena Klimaszewskiego, zob. <http://www.ha.art.pl/schulz/start.html> (dostęp: 30.04.2017). Przechwycenie Schulza ma z jednej strony aspekt rywalizacji, z drugiej – analizy warunków modernistycznego słowa i obrazu.

zazwyczaj myśli się o secesji i ruchach awangardowych – skutecznie zapętlą w figurze czegoś, co można nazwać superorganizmem<sup>9</sup>: „Miasto to i kraina zamknęły się w samowystarczalny mikrokosmos (...) – gdy inne miasta rozwinęły się w ekonomikę, wyrosły w cyfry statystyczne, w liczebność, nasze miasto zstąpiło w esencjalność”<sup>10</sup> – czytamy na jednej z plansz. Zdarzenia w mieście sięgają istoty i dzieją się raz tylko, nieodwołalnie – „nie są efemerycznym fantomem na powierzchni” (s. 7). Ale stąd też smutek i oczekiwanie na katastrofę, które przechodzą w dialektykę oczekiwania na nowy świat: w narracji najpierw wszystko więdnie i czernieje, „ciemność wybucha”, „panika rozkładu” postępuje, a następnie świat odradza się „wbrew planowi stworzenia” – „miasto zapada się w wybujałość”, powstają „okaleczone postaci życia”. Narracja Schulzowska podkreśla wartość głębi, jednorazowości, istoty, zabarwia się emocjonalną niejednoznacznością, wprowadza świat cyklicznych zmian. Woynarowski wprowadza tylko trzy kolory: pomarańczowy, czarny i biały. Operuje prostymi kształtami, najczęściej łącząc organiczne skojarzenia z geometryczną abstrakcją. Na cykliczność Schulzowskich mikrofabuł odpowiada seriami plansz, na głębię – powierzchniowym rozplanowaniem linii i kolorów (sfaldowaniem), które daje opartową iluzję głębi; na istotową (esencjalną) zasadę bytu – maszynową konstrukcyjnością.

Przyjrzyjmy się przesuwaniu serii plansz względem siebie. *Martwy sezon* rozpoczyna się od zaczernionego sześciokąta na białym tle. Przechodzi on w heksagonalną, pomarańczowo-białą konstrukcję z jednym zaczernionym sześciokątem. Na trzeciej planszy czerni przybywa, na czwartej wszystkie sześciokąty są już zaczernione, granice między nimi obrysowane są białą kreską, kolor pomarańczowy zniknął. Na piątej znika biały kolor, czerń wypełniająca sześciokąty obrysowana jest teraz pomarańczowymi liniami, które dodatkowo – jak w obrazie oglądanym z coraz większej odległości i odsłaniającym się jako fragment większego systemu (całości) – zostają obramowane pomarańczową kolistą, podwójną linią. Na koniec tej serii i początek

<sup>9</sup> „Superorganizm byłby więc w tej interpretacji synonimem dobrze zorganizowanego świata, w którym ludzie żyją w dobrze zaprojektowanych miastach, gdzie jakość życia całych społeczeństw ma się poprawić poprzez działanie plastyki, architektury i designu”. Zob. rozmowa *Pobudzająca organiczność*, o wystawie w Muzeum Sztuki w Łodzi *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody* rozmawiają jej kuratorki: A. Jach, P. Kurc-Maj z Adą Banaszek i Joanną Glinkowską, <http://notesna6tygodni.pl/?q=superorganizm-pobudzaj%C4%85ca-organiczno%C5%9B%C4%87> (dostęp: 30.04.2017).

<sup>10</sup> J. Woynarowski, *Martwy sezon. Na motywach twórczości Brunona Schulza*, Kraków 2014, s. 4–5. Kolejne numery stron bezpośrednio w tekście.

nowej – czarno-pomarańczowa plansza z pszczołą. Przechodzi ona w czarną planszę z wieloma pszczołami, a te na kolejnej stają się pomarańczowymi punktami (różnej wielkości) na czarnym tle. Następnie zmienia się obramowanie – bo czerń, która stanowiła do tej pory tło i granicę, zagęszcza się i spływa do środka planszy, a na jej brzegach pojawia się teraz pomarańczowa dekoracja roślinna. Ten kwiatowy ornament wypełnia całą kolejną planszę. W następnej przesuwana się ku dołowi, oddając miejsce bieli z pomarańczową kulą, zawieszoną w centrum białego prostokąta wyłaniającego się ze „ściągniętych” kolorów. Kolejna plansza to biały prostokąt (białe tło) z pomarańczową kulą w centrum. Następujące dalej serie pokazują metamorfozy kuli, która zaczyna być pomniejszana i wycinana przez trójkątne kawałki wbijającej się w nią czerni. I gdy czerń znowu w całości zastępuje kolor pomarańczowy (czarna kula na białym tle), Woynarowski dodaje na tej samej planszy kulę pomarańczową z czarnymi kulistymi wstawkami<sup>11</sup>.

Na tym kończy się abstrakcyjny geometryzm, kolejną odsłoną kulistego kształtu jest bowiem rysunek kuchennego pomarańczowego zlewozmywaka z czarnym obrysem, który zaczyna zarastać roślinnością. W efekcie przechodzimy na tryb realistyczno-obrazowy, a heksagonalna konstrukcja znajduje swój odpowiednik w konstrukcji zbudowanej z prostokątów, które jednak od razu zjawiają się jako konkret przedmiotowy (najpierw jako okna, a potem front budynku rozrastającego się na kolejnych planszach do obrazu ludzkiego osiedla). Za sprawą ponownej zmiany perspektywy realistyczny plan osiedlowych bloków zamienia się w rysunek bloków (deziluzja) w szklanej kuli (iluzja): mamy tu biały obrys kulistego kształtu na czarnym tle, do wnętrza kuli przeniesione bloki, nad nimi biały horyzont z czarnymi punktami.

Następna plansza to powrót abstrakcji kolorystycznej: biały obrys kuli białoczarnej, która mutuje się w kolejnych wariantach serii aż do kuli pomarańczowo-czarnej. Po nich następują plansze z pomarańczowo-czarnymi prostokątami – Woynarowski wraca do rysunku osiedla. Znowu pracuje kolorami, by uzyskać efekt przybliżenia lub oddalenia (wrażenia ruchu w ogóle): czerń zachodzi na pomarańcz i całkowicie go wypiera. Dalej następują serie z iluzją optyczną: koło z czarnym punktem, dającym wrażenie zagłębienia, przez co całość nabiera trójwymiarowości i głębi. Seria metamorficznych kul-kół zatrzymuje się na planszy z białym obiektem na czarnym tle,

---

<sup>11</sup> Trzeba powiedzieć, że kulista seria plansz koresponduje z narracją Schulza odnoszącą się do „słodczy ostatniego gestu”, który jest „wciąż na nowo powtarzany, już niezmienny” (J. Woynarowski, *Martwy sezon*, dz. cyt., s. 19).

przypominającym cytrynę. Na tło w kolejnych planszach zaczyna nachodzić pomarańczowa dekoracja roślinna, aż do całkowitego zasłonięcia planszy. Dalej białe kwadraty poprzysuwane względem siebie i obramowane podwójną białą-czarną linią – na końcowych wariantach tej serii to kwadratowe kostki, które zaczyna przerastać czerni, co wywołuje wrażenie trawy przerażającej wyrwy w chodniku. Na końcu serii białe prostokąty stają się białymi, obłymi plamami. Na kolejnej planszy wracamy do osiedla – białe kwadraty składają się teraz na ogrodzeniową siatkę, za którą widać bloki. Zostają one następnie zredukowane do podłużnych pasów, na które wchodzi karaluch. Po tym następuje seria wyłącznie dekoracyjnych – ani figuratywnych, ani abstrakcyjnych – pomarańczowych plansz z czarnymi liniami – falistymi, rozchodzącymi się w coraz bardziej zagmatwany sposób aż do momentu, gdy znowu zagęszczają się w konkretnym obrazie, którym jest spróchniała noga od krzesła. Zarastające budynki i wdzierające się do ich wnętrza „formacje listne” to kolejne serie, które wytracają swoją wariantywność z chwilą, gdy nachodzi na nie seria z pomarańczowym tłem i czarną, promienistą kulą. Przekształca się ona w kolejnych odsłonach w pomarańczowo-czarny prostopadłościan (również z licznymi alternatywami). Wybiegają z niego karaluchy, z ich figury wyprowadzone zostają z kolei dwa wizualne ciągi: najpierw plansza przypominająca taksonomiczne ilustracje przyrodnicze, a potem tzw. esy-floresy, zakwity, pofalowany wzór ornamentacyjny.

Na końcowych planszach Woynarowski skraca wariantywność serii: w przyspieszonym ruchu podglądamy rysunki karaluchów, formacji roślinnych, budynków, geometrycznego układu prostokąta z kołem. Przedostatni szablon graficzny ze wzorem kwiatków odsyła nas do wzorów użytkowych, jakby z fabryki Andy’ego Warhola, a ostatnia plansza – zaczerwioną, z centralnie umieszczonym białym obrysem kwiatka – przypomina szablony graffiti.

W tej perspektywie *Martwy sezon* to ambitna próba stworzenia nowej organizacji form artystycznych. Od abstrakcji geometrycznej – już zmodyfikowanej, bo nie kwadrat, a sześciokąt staje się punktem wyjścia seryjnych przekształceń – przechodzimy przez iluzje optyczne oraz hiperrealistyczno-dadaistyczne obrazowanie, które antyprzedstawieniowość oraz przedstawieniowość potrafią skonceptualizować w nieantagonistycznym systemie, i na koniec dochodzimy do sztuki użytkowej, której secesyjność bardzo sprzyjała.

Co z nowej konfiguracji znanych elementów wynika? Woynarowski zachowuje się jak artysta konstruktywistyczno-awangardowy. Ogranicza środki wizualne, docenia abstrakcyjność, „oczyszcza” dzieło z dekoracyjności, przykłada ogromną wagę do efektów kolorystycznych, dzięki którym

wprowadza dyskretne znaczenia i różnice. Wykorzystuje te formy, które wówczas były uznane za najbardziej odpowiednie – proste linie, proste kąty – do tego, by ogłosić triumf sztuczności i funkcjonalności nad przyrodą ujmowaną pod postacią chaotycznego nadmiaru. Ale raczej upodobia się do takiego artysty i raczej imituje pewne aspekty filozofii awangardowej sztuki, niż wciela jej ideały – powtarza strategię awangardowego konstruktywizmu, sytuując je wobec secesyjnych rozwiązań Schulza, którego z kolei cytuje, pozycjonując wobec geometryczno-abstrakcyjnej kombinacji linii i kolorów. Ostatecznie Woynarowski snuje swoją pluralistyczną opowieść, w której amorficzne, organiczne i maszynowe elementy składają się na kompozycję miasta postapokaliptycznego. „Jakim cudem wyszliśmy z tego cało?” – ktoś pyta na koniec i nie jest to przecież głos syna z Schulzowskich opowiadań, tylko po-głos zostający po kimś, kto przeszedł alteracje owado-robalo-geometryczne i zatrzymuje się na jakimś etapie – bo u Woynarowskiego, nawet jeśli jakaś forma życia okrzepła w kształt i zmaterializowała się, to jednak nie na długo.

Jeżeli uznamy, że artysta przeprowadza reorganizację porządków estetyczno-historycznych: geometryczne i kolorystyczne abstrakcje tracą swoje historyczne wyróżniki, bo płynnie przechodzą w figuratywność, a ta z kolei, nasycona przedmiotowością (krzesła, zlewozmywak, pszczoły, karaluchy, budynki), wchodzi w związki z iluzyjnymi, ludzącymi oko efektami barwno-światlanymi, to należałoby zapytać, czy ta reorganizacja ma wymiar artystyczno-estetyczny, czy historyczno-teoretyczny. Czy Woynarowski, przechwytyjąc strategię awangardowego artysty, postępuje podobnie do – na przykład – Josepha Kosutha zestawiającego rękopisy George’a Byrona z obrazami kubistów? Czy może bliższa jest mu rola historyka form artystycznych, katalogującego – jak Aby Wartburg w *Mnemosyne. Atlasie obrazów* – rozmaite „elementarne wzorce obrazowe”<sup>12</sup>?

Najważniejszy wydaje się tu gest reaktywny: skoro rozmaite formy abstrakcyjnego malarstwa oraz cała formalistyczna tradycja sztuki były już od późnych lat pięćdziesiątych dość mocno atakowane (pośrednio lub bezpośrednio) przez artystów wspierających różne inne idee artystyczne (minimalizm, land art, performance czy sztuka procesualna), to ambicją artysty nie była z pewnością krytyka konstruktywistyczno-abstrakcyjnego myślenia. A nawet jeśli, to przeprowadza ją Woynarowski nie tyle poprzez uruchomienie

---

<sup>12</sup> Zob. A. Wartburg, *Mnemosyne. Atlas obrazów*, tłum. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Warszawa 2015.

późniejszych sposobów myślenia, ile odniesienie do wcześniejszych. Ten ruch regresywny, likwidujący napięcie między secesją a funkcjonalizmem, dekoracyjnością a standaryzacją, geometryzacją a biomorficznymi elementami, trudno jednak uznać za krytyczny. To raczej wciągnięcie formalizmu w pole oddziaływania dekadentyzmu: strategia opierająca się na pomysłach o zmianie społecznej, nowych warunkach urzędzenia świata zostaje wkomponowana w opowieść o świecie zużyтым, wyczerpanym, materialno-organicznym. Nie ma tu – wbrew oczekiwaniom odbiorców nastawionych bardziej ilustracyjnie – obrazów w stylu Luciana Freuda (rozedrgane kształty nagich postaci), zamiast tego są abstrakcyjne figury: jarzący się pomarańczowy krąg czy tajemniczy prostokątny przedmiot. Przepisane zdania Schulza odejmują jednak abstrakcjom znaczenia, jakie konstruktywizm i funkcjonalizm mogły im przypisywać, i przepisują je na wartości dekadenco-apokaliptyczne. Dlatego Woynarowski nie jest postkonceptualnym spadkobiercą Kosutha, nie jest także historykiem form artystycznych. Przechwytyując wiele środków wykorzystywanych przez artystów abstrakcji i konstruktywizmu, przemieszcza on idee awangardowe na pole konserwatywno-antyutopijne. Minimalizm, op-art czy abstrakcja są tu w pewnym sensie bardziej zachowawcze niż były wtedy, gdy interpretowaliśmy je „w oryginale”.

## Malwersacje i legalne działania

W 2014 roku ukazała się „cyfrowa malwersacja” *Sierpnia* Schulza skomponowana za pomocą algorytmu przez Leszka Onaka, który określił się jej producentem. We wstępie do tej przeróbki Onak tłumaczy: „Z opowiadania *Sierpień* Brunona Schulza wyciąłem niektóre rzeczowniki i pozwoliłem, żeby przypadek podmienił w ich miejsce wyrazy zaczerpnięte z książki *Polski Fiat 125p. Budowa. Eksploatacja. Naprawa*<sup>13</sup>”. Na *Cierniste diody* składa się dwadzieścia siedem części (leksji), które uruchamiane są trzema komendami: zmniejsz napięcie, zwiększ napięcie, wymień diody – wszystkie te polecenia sprawiają, że algorytm wymienia określone rzeczowniki z frazy Schulza (dłuższe lub krótsze fragmenty) i podmienia je na dobrane z podręcznika do naprawy fiata. Mariusz Pisarski, komentując strategię Onaka, uwypukla napięcia między generatywnością a literackością:

<sup>13</sup> L. Onak, *Cierniste diody*, [http://techsty.art.pl/cierniste\\_diody/#](http://techsty.art.pl/cierniste_diody/#) (dostęp: 30.04.2017).

Dzięki zachowaniu trudnego balansu między generatywnością a literackością, między szacunkiem dla oryginału a dadaistycznym wygłupem, między interakcją a linearną lekturą, cybertekst Leszka Onaka ma szansę wyjść poza niszę e-literacką, jednocześnie plasując się w czołówce polskiej literatury cyfrowej<sup>14</sup>.

Nie wszyscy jednak zaakceptowali ten balans między „szacunkiem dla oryginału a dadaistycznym wygłupem”. Zenon Fajfer po odsłuchaniu utworu podczas festiwalu Ha!wangarda w 2014 roku napisał tekst *Ciernisty idiotyzm*<sup>15</sup>, w którym strategię Onaka nazwał „e-sesmańską zabawą w zamęczeniu żydka”:

Przedmiotem tego zbiorowego szyderstwa jest twórczość człowieka poniżanego, upadłego, zastraszonego, który zginął z czyjegoś sadystycznego kaprysu. Nie pamiętam, kiedy ostatni raz poczułem takie obrzydzenie przy kontakcie ze „sztuką”. Może jestem na to jakoś szczególnie wyczulony, może przewrażliwiony, ale zwyczajnie nie mogę tych kpin i tego rechotu znieść. Ani osoba, ani dzieło Schulza zdecydowanie na coś takiego nie zasłużyło.

Dla Fajfera tekst Schulza staje się ciałem Schulza, nie ma tu mowy o zapośredniczeniach, mediach, artefakcie – odbiór tekstu Schulza jest całkowicie, by tak rzec, ikonoklastyczny. Fajfer uznał też, że przerabianie tekstu w taki sposób, jak to zrobił Onak, nie ma dziś większego sensu, jest ponawianiem gestu Marcela Duchampa, który swoją siłę czerpał właśnie z jednorazowości. Ale nie w nieistotności tego gestu leży problem, a w jego szkodliwości. Polega ona według Fajfera na jawnej manifestacji, „jak niewiele w oczach (...) autora w ogóle literatura znaczy. W ten sposób wyszydzić można wszystko i wszystkich, tylko czemu to służy?”. W narracji Fajfera Onak uderzył w dwie instytucje: autora i tekst, żadnej nie traktując z należnym szacunkiem – dokonując na autorze ponownej egzekucji, wyszydając literaturę i jej społeczno-kulturowe znaczenie.

Onak odpowiedział na to tekstem *Nie ma żadnych świętych plików*<sup>16</sup>. Podkreślił w nim różnicę umiejscowienia i tradycji: „modernistyczna bojaźń

<sup>14</sup> M. Pisarski, *Tłoki, tuleje i Bruno Schulz. O Ciernistych diodach Leszka Onaka*, [http://techsty.art.pl/aktualnosci/2014/cierniste\\_diody.html](http://techsty.art.pl/aktualnosci/2014/cierniste_diody.html) (dostęp: 30.04.2017).

<sup>15</sup> Z. Fajfer, *Ciernisty idiotyzm*, <http://www.ha.art.pl/projekty/felietony/4066-ciernisty-i-idiotyzm> (dostęp: 30.04.2017).

<sup>16</sup> L. Onak, *Nie ma żadnych świętych plików*, <http://ha.art.pl/projekty/felietony/4073-nie-ma-zadnych-swietych-plikow-odpowiedz-zenonowi-fajferowi> (dostęp: 30.04.2017).

kontekstu” i „post-internetowy repost, który nie analizuje lokalizacji serwera”.  
Tłumaczy też swój zamysł:

Inspiracją do stworzenia *ciemistych diód* była niezgoda na przebrzmiałą, roz-poetyzowaną poetykę autora *Manekinów* (...). Chciałem zdemaskować styl, uderzyć w Jana Pawła II metafory dopełniaczowej, który na lata niczym wirus zainstalował się na komputerach użytkowników prozy poetyckiej.

Dobitnie też sformułował różnicę między swoim a Fajfera podejściem do tekstu:

Nie ma żadnych świętych plików, są bazy danych i domena publiczna pozwalająca wykorzystywać dzieła autorów bez ich wiedzy. Kontekst i intencje utworu źródłowego, jeżeli nie są nam potrzebne, możemy odrzucić. Etyka? Pozostawmy ją komentatorom forum Onetu. Czy to jest nihilizm? Nie, Drogi Zenonie, to jest remiks.

Do dyskusji włączył się Mariusz Pisarski. W tekście *Wylewanie chrześniaka z kąpielą*<sup>17</sup> przywołał historię Moby’ego. Tłumaczył się on z użycia krótkiego wokalnego *loopy* anonimowej murzyńskiej wokalistki we własnym utworze, zastanawiając się w tym kontekście nad współczesnym wyzyskiem i kolonializmem. Ale – podkreśla Pisarski – tego rodzaju wątpliwości są zasadne w przypadku komercyjnej działalności. „Tymczasem Onak robi rzecz darmową i publicznie dostępną, tak jak darmowe i dostępne są teksty Brunona Schulza, i nie wymazuje śladów tekstu źródłowego”. Pisarski zastrzega przy tym, że w literackiej przeróbce proporcje elementów wymienionych do zachowanych wynoszą 1:9. Dodaje, że być może spór obraca się także wokół kwestii uznania i autorytetu, jaki ma Schulz: „Onak (w tym roku) i Puldzian (w poprzednim) jadą sobie po klasyce po to, by uszczknąć co nieco z jej kapitału i dzięki temu powiększyć własny”. O co uszczuplony zostaje kapitał klasyki? „Autorski indywidualizm i pielęgnowanie «samostwórczości słowa» zepchnięte zostają w cień lub sfunkcjonalizowane w javascriptcie, by ustąpić

---

<sup>17</sup> M. Pisarski, *Wylewanie chrześniaka z kąpielą*, <http://ha.art.pl/projekty/felietony/4084-wylewanie-chrzesniaka-z-kapiela-w-odpowiedzi-zenonowi-fajferowi> (dostęp: 30.04.2017). Do dyskusji włączyła się także Maja Staśko. Zob. też, *Życie autora – odpowiedzialność Zenonowi Fajferowi i Leszkowi Onakowi*, <http://ha.art.pl/projekty/felietony/4386-zycie-autora-odpowiedzialnosc-zenonowi-fajferowi-i-leszkowi-onakowi> (dostęp: 30.04.2017).



miejsca pasożytniczej z punktu widzenia neo-awangardy derywacji: cytatom struktur, remiksom selektywnym i refleksywnym oraz – w konsekwencji – graniem pod publikę” – podpowiada Pisarski.

Temat zamknął Fajfer tekstem *Cybernotaur*<sup>18</sup>. Żałuje w nim, że „święte pliki nie istnieją” i rozwija argumentację, dzięki której nadal może opowiedzieć się za utrzymaniem związku między autorem a jego dziełem. Wbrew oskarżeniom Onaka broni Schulza, uważając go za prawdziwego geniusza w polszczyźnie. Przede wszystkim zaś Fajfer broni kreacji, definiując ją tak: „Jakie duchowe potrzeby (intelektualne i emocjonalne, jeśli kogoś mierzi tamto słowo na «d») zaspokaja sztuka, która zamiast kreacji popada w podobnie tanią re-kreację?”. Re-kreacyjne są tu wszystkie chwytły sztuki postmedialnej: remiksy, cytaty struktur, przechwycenia *etc.*

Czy mamy w tej dyskusji do czynienia z alternatywami: pokorny szacunek dla archiwum artystycznego albo krytyczna demolka bazy danych; sztuka zaspokajająca potrzeby (duchowe) albo sztuka będąca użyciem innych form sztuki? I czy wobec tego można uznać, że zachowanie Fajfera w stosunku do obiektu jest konserwatywne, a Onaka – społeczno-lewicowe, że dąży ono do zmiany środków produkcji? Tak, ale trzeba też pamiętać, że relacja między tymi dwiema postawami wobec obiektu jest bardziej złożona: bo Fajfer w odniesieniu do tego, co wyprodukował Onak, zachowuje się dokładnie w taki sposób, jaki zarzuca Onakowi – nie liczy się z intencją autora, dąży wyłącznie do zniszczenia obiektu. Zatem doskonale rozumie mechanizm, który jego zdaniem w życie chce – jako polityczny podmiot – wprowadzić Onak. Podstawowa różnica między nimi polega jednak na tym, że opór Fajfera wobec działań artystycznych Onaka blokuje w ogóle kontakt z artefaktem, upodabniając się do zachowań ikonoklastycznych – próbując regulować zasady wytwarzania, odbioru i cyrkulacji obiektów artystycznych<sup>19</sup>. Natomiast działania Onaka nie ograniczają się do wytwarzania obiektów, ale wytwarzają także (w tym przypadku antagonistyczne) relacje społeczne. W zasadzie Onaka nie interesuje dzieło Schulza, nie interesuje go w ogóle obiekt artystyczny jako zmaterializowany przekaz artysty, na który przede wszystkim powinna być nakierowana uwaga – interesują go obiekty jako środki wyrazu

<sup>18</sup> Z. Fajfer, *Cybernotaur*, <http://ha.art.pl/projekty/felietony/4103-cybernotaur> (dostęp: 30.04.2017).

<sup>19</sup> Jakub Dąbrowski pisze: „Problematyka kontroli nad sztuką – jej wytwarzaniem, obieganiami i dostępem – od lat – przenikała z różną intensywnością i świadczy o głęboko zakorzenionym niepokoju, jaki w ludziach wzbudzają wizerunki”, J. Dąbrowski, A. Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, Warszawa 2014, s. 46.

społeczno-kulturowego, które wywołują re-akcje i to re-akcje są przedmiotem jego obróbki artystycznej.

Można argumentować, że za Onakiem stoją wszystkie te przypadki działań artystycznych, które wykorzystują znane konwencje do stworzenia obiektu odchodzącego od autoryzowanych w danym czasie celów sztuki. Stephen Wright w rozmowie z Kubą Szrederem opowiada o tzw. wzajemnym *ready-made*, które Duchamp opisywał tak:

bierzesz dzieło sztuki, wyjmujesz je z jego performatywnej ramy i przywracasz mu jego wartość użytkową. Przykładem takiego „wzajemnego *ready-made*” jest dla niego obraz Rembrandta wykorzystany jako deska do prasowania. A więc Rembrandt jako deska do prasowania. (...) Obraz Rembrandta jako deska do prasowania wciąż byłby obrazem Rembrandta. Powiedzmy, że byłby bardzo szczególną deską do prasowania<sup>20</sup>.

*Malwersacje Schulza* byłyby w tej perspektywie bardzo szczególnym podreżnikiem samochodowym oraz bardzo szczególną literaturą. Reakcja na nie pokazuje (dopuszczalne) granice przekształceń kodów artystycznych, które stają się znakiem (materializacją) instytucji sztuki autoryzującej bardzo określony sposób wytwarzania obiektów. Można uznać, że odtwarza ona polityczny sposób konstruowania relacji społecznych, a w przypadku *Malwersacji Schulza* na pierwszym planie sytuowałyby się procesy mieszania się rozmaitych kodów obłożone licznymi zakazami. Narracja Fajfera wcielałaby zasadę broniącą czystości i hierarchiczności w ustalaniu ważności obiektów i ich produkcji. Dążyłaby do ograniczenia swobody wchodzenia wszystkich ze wszystkimi w relacje. Natomiast przekształcenia, jakich dokonuje Woynarowski, podobnych oporów nie budzą, bo dokonują się w horyzoncie dialektycznej linii rozwoju porządków artystycznych, nie stanowiąc kłopotu dla dotychczasowych sposobów postępowania z dziełem Schulza.

---

<sup>20</sup> *Nie pytaj, co to znaczy. Zapytaj, jak tego użyć.* Ze Stephenem Wrightem rozmawia Kuba Szreder, [http://www.beczmiiana.pl/847,nie\\_pytaj\\_co\\_to\\_znaczy\\_zapytaj\\_jak\\_tego\\_uzyc.html](http://www.beczmiiana.pl/847,nie_pytaj_co_to_znaczy_zapytaj_jak_tego_uzyc.html) (dostęp: 30.04.2017).

## Odwrócenie perspektywy

Jak zatem myśleć o politycznym znaczeniu i estetycznych formach wspólnot, których kultury z pasją oddają się przetworzeniu, re-praktykom, post-produkcji? Czy – jak twierdzi Zenon Fajfer – ich kreatywna, twórcza siła ulega wypaleniu? I oddają się one we władzę technologii, która skutecznie blokuje oryginalność?

Raul Vaneigem, trochę dziś zapomniany sytuacionista, uważał w 1967 roku, że wszystkie zasady społecznej organizacji ograniczają zasięg artystycznej kreatywności do ściśle kontrolowanych dziedzin: teatr, malarstwo, muzyka, literatura. W zasadzie każdy człowiek poddany odpowiedniemu treningowi może uzyskać „świadomość artysty”. Ale jest to według Vaneigema niebezpieczne dla instytucji kontrolujących:

czy (...) ludzie zadowolą się swobodnym eksperymentowaniem w autorytatywnie wyznaczonych granicach? Czyżby ktoś utrzymywał na serio, że kiedy ludzie zdadzą sobie sprawę z drzemiącej w nich siły twórczej, poprzestaną na pacykowaniu ścian swojego więzienia? Cóż miałyby im przeszkodzić w eksperymentowaniu z bronią, pragnieniami, marzeniami, technikami samorealizacji<sup>21</sup>.

A jednak – jak pokazują rozmaite polityczne historie – ludzie wolą oddawać eksperymenty z bronią (i marzeniami) w ręce strażników swoich więzień. Tym zaś – jak twierdzi kolektyw sytuacionistyczny – co ostatecznie wyrasta z lufy karabinu, jest spektakl<sup>22</sup>.

Czy gest Onaka jest tak znaczący, że powoduje deterytorializację spektaklu? Paradoksalnie, tę wagę nadała mu re-akcja Fajfera, a nie sam pomysł przepisania i przekształcenia kodu Schulzowskiego. Re-akcja Fajfera pokazuje, że siły twórcze są cały czas w naszej kulturze mocno limitowane – społeczeństwo, które nie zgadza się na nieautoryzowane (radykalne, nieubezpieczone wcześniejszymi sytuacjami) przekształcenia kodów artystycznych, może mieć problemy ze świadomym przekształceniem samego siebie. Wówczas zmiany, jakie będą się dokonywały, nastąpią wyłącznie pod wpływem inicjatywy z zewnątrz i mogą być odbierane jako kolonizacja. Nic więc dziwnego, że obsesją polskiej kultury jest podejrzewanie samej siebie o plagiatowy charakter wszelkich przełomów.

<sup>21</sup> R. Vaneigem, *Rewolucja życia codziennego*, tłum. M. Kwaterko, Gdańsk 2004, s. 190.

<sup>22</sup> Retort Collective, *Afflicted Powers*, cyt. za: M. Wark, *Spektakl dezintegracji. Sytuacyjne drogi wyjścia z XX wieku*, tłum. K. Makaruk, Warszawa 2014, s. 170.

## Bibliografia

- Appropriation*, red. D. Evans, London–Cambridge 2009.
- Art after Conceptual art*, red. A. Alberro, S. Buchmann, Cambridge 2006.
- Bourriaud N., *Postproduction. Culture on Screenplay: How art reprogramed The World*, tłum. J. Herman, New York 2002.
- Dąbrowski J., Demenko A., *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, Warszawa 2014.
- Fajfer Z., *Ciernisty idiotyzm*, <http://www.ha.art.pl/projekty/felietony/4066-ciernisty-idiotyzm> (dostęp: 30.04.2017).
- Fajfer Z., *Cybernotaur*, <http://ha.art.pl/projekty/felietony/4103-cybernotaur> (dostęp: 30.04.2017).
- Kosiewski P., *Sztuka zawłaszczania*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 19.
- Nie pytaj, co to znaczy. Zapytaj, jak tego użyć*. Ze Stephenem Wrightem rozmawia Kuba Szreder, [http://www.beczmania.pl/847,nie\\_pytaj\\_co\\_to\\_znaczy\\_zapytaj\\_jak\\_tego\\_uzyc.html](http://www.beczmania.pl/847,nie_pytaj_co_to_znaczy_zapytaj_jak_tego_uzyc.html) (dostęp: 30.04.2017).
- Onak L., *Cierniste diody*, [http://techsty.art.pl/cierniste\\_diody/#](http://techsty.art.pl/cierniste_diody/#) (dostęp: 30.04.2017).
- Onak L., *Nie ma żadnych świętych plików*, <http://ha.art.pl/projekty/felietony/4073-nie-ma-zadnych-swietych-plikow-odpowiedz-zenonowi-fajferowi> (dostęp: 30.04.2017).
- Pisarski M., *Tłoki, tuleje i Bruno Schulz. O Ciernistych diodach Leszka Onaka*, [http://techsty.art.pl/aktualnosci/2014/cierniste\\_diody.html](http://techsty.art.pl/aktualnosci/2014/cierniste_diody.html) (dostęp: 30.04.2017).
- Pisarski M., *Wylewanie chrześniaka z kąpielą*, <http://ha.art.pl/projekty/felietony/4084-wylewanie-chrzesniaka-z-kapiela-w-odpowiedzi-zenonowi-fajferowi> (dostęp: 30.04.2017).
- Vaneigem R., *Rewolucja życia codziennego*, tłum. M. Kwaterko, Gdańsk 2004.
- Wark M., *Spektakl dezintegracji. Sytuacjonistyczne drogi wyjścia z XX wieku*, tłum. K. Makaruk, Warszawa 2014.
- Wartburg A., *Mnemosyne. Atlas obrazów*, tłum. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Warszawa 2015.
- Woynarowski J., *Martwy sezon. Na motywach twórczości Brunona Schulza*, Kraków 2014.

## Counterinterpretations as artistic and political re-actions.

Jakub Woynarowski, Leszek Onak and Bruno Schulz

The article describes transmedial practices in the Polish culture on the example of a re-writing of Bruno Schulz's texts made by Jakub Woynarowski in his *Martwy sezon. Na motywach twórczości Brunona Schulza* [Dead Season: Based on Bruno Schulz's Works] and Leszek Onak in his paraphrase of Schulz's *August*. Woynarowski's remediations become a commentary on the avant-garde and modernist ideas of modern art. Onak's version becomes a starting point for a discussion on the contemporary culture of "plagiarism" and original individualism.

**Keywords:** Schulz, remediation, avant-garde, Art Nouveau, art circulation

**Anna Kałuża** – adiunkt, pracuje w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, autorka książek: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpisy i Krystyny Miłobędzkiej* (Kraków 2008); *Bumerang. Szkice o polskiej poezji XX i XXI wieku* (Wrocław 2010); *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy estetyki, krytyki i poezji* (Mikołów 2011); *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci?* (Kraków 2015).

Łukasz Białkowski

## Luźne kajdany reżimu estetycznego. *Sztuczne piekła* Claire Bishop a estetyka relacyjna

### Historyczny charakter polemiki

Polemika Claire Bishop z tezami postawionymi przez Nicolasa Bourriauda w słynnej *Estetyce relacyjnej*<sup>1</sup> nabiera już charakteru historycznego. Decyduje o tym przede wszystkim dystans czasowy. Znany artykuł *Antagonism and Relational Aesthetics*<sup>2</sup> Bishop, opublikowany w „October”, w którym brytyjska krytyczka postawiła – przez wielu zresztą uznawane za niezwykle celne – zarzuty wobec koncepcji francuskiego krytyka i kuratora, ukazał się w 2004 roku. Książka Bourriauda, będąca przedmiotem debaty, pojawiła się we Francji w 1998 roku, natomiast praktyki artystyczne będące źródłem jej inspiracji realizowane były od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Z upływem czasu zdążyła zmienić się międzynarodowa scena artystyczna. Sześć esejów Bourriauda składających się na jego książkę dotyczyło nieco innej kondycji pola sztuki niż obserwowana we współczesnym pejzażu artystycznym.

Sztuka lat dziewięćdziesiątych w skali międzynarodowej cechowała się dwiema tendencjami. Z jednej strony niezwykle silnie wpływała na jej kształt wciąż duża popularność wideo, działań multimedialnych i fascynacja nowymi technologiami – to pod znakiem ich gwałtownego rozwoju upłynęły lata osiemdziesiąte (np. wówczas swoje najbardziej znane realizacje stworzył Stelarc, wtedy też rozwijał się powstały w 1979 festiwal Ars Electronica). Z drugiej strony – między innymi dzięki aktywności artystów z obszaru

---

<sup>1</sup> N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

<sup>2</sup> C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October”, jesień 2004, s. 51–79.

Europy Środkowej – wracano do działań performatywnych i rozwijały się strategie postkonceptualne, czego najlepszym przykładem są kariery artystów związanych z Young British Artists oraz twórców opisywanych właśnie w *Estetyce relacyjnej*. Skutkiem obu tych tendencji było gasnące zainteresowanie malarstwem. Lata dziewięćdziesiąte upłynęły pod znakiem jego kryzysu, ku zadowoleniu tych krytyków, historyków sztuki oraz kuratorów, dla których malarstwo stanowiło uosobienie komercjalizacji sztuki, jej uległości wobec mechanizmów rynkowych, w skrócie: sprowadzania jej do roli nieszkodliwej dekoracji i rozrywki.

Malarstwo zaczęło odzyskiwać utracone pozycje dopiero pod koniec lat dziewięćdziesiątych (czego przejawem w Wielkiej Brytanii był m.in. stuckizm, a na naszym terenie Grupa Ładnie), wracając tryumfalnie do łask instytucji oraz najważniejszych czasopism. I stan ten trwa do dzisiaj. Malarstwo – rozumiane jako metafora wszelkiej sztuki zakładającej podział na aktywnego twórcę i biernego odbiorcę-konsumenta, a także jako reprezentacja strategii artystycznych mających na celu wytworzenie obiektu przeznaczonego na sprzedaż – jak się okazało, harmonijnie współlistnieje w instytucjach wystawienniczych z mniej klasycznymi mediami. Ponadto praktyki artystyczne wywodzące się z obszaru tendencji performatywnych lub postkonceptualnych także ujawniły swój komercyjny potencjał. Jak się okazało, działania mające na celu wytwarzanie relacji międzyludzkich i stroniące od wytwarzania obiektów lub traktujące te obiekty jako pewien konieczny balast, służący jedynie do wyrażania postaw czy generowania zachowań międzyludzkich, również szybko odnalazły się na rynku sztuki. Pojawiły się w kolekcjach prywatnych, galeryjnych i muzealnych choćby w postaci dokumentacji filmowych i fotograficznych, szkiców koncepcyjnych, notatek czy scenariuszy. Dekoracyjność malarstwa jakby dużo mniej razi dzisiaj kuratorów i krytyków, gdy obok niego wystawia się obiekty będące elementami akcji i działań zaangażowanych społecznie, pełniące w przestrzeni wystawienniczej równie w zasadzie dekoracyjną rolę, jaką przypisuje się obrazom.

Można by więc uznać polemikę dotyczącą potencjału estetyki relacyjnej za interesującą, niemniej właściwą dla pewnego etapu w rozwoju praktyki i krytyki artystycznej, a tym samym już zamkniętą. Tym bardziej że dyskusja dotyczyła strategii twórczych, które nastawione są na działanie się „tu i teraz”, w konkretnej sytuacji. Ów „interwencyjny” aspekt tego typu realizacji decydowałby o tym, że nie tylko sama ta praktyka może tracić na aktualności, lecz że starzeją się również towarzyszące jej refleksje i próby tematykacji. Ich znaczenie miałyby wyłącznie wymiar historyczny, a jego odkrywanie domagałoby

się za każdym razem postawy „archeologicznej” – przekopywania się przez warstwy nowych zjawisk oraz mozolnego rekonstruowania towarzyszących im okoliczności.

## Test testu

Ta konkluzja byłaby pewnie ostateczna, gdyby nie fakt, że w 2012 roku ukazały się dwa nowe, istotne teksty dwojga omawianych tu autorów. Bourriaud, w związku ze wznowieniem *Estetyki relacyjnej* w języku angielskim oraz przygotowywanym tłumaczeniem na język polski, napisał przedmowę, w której ustosunkowywał się do wielu zarzutów i komentarzy, jakie pojawiły się od jej ukazania. Nowy odautorski komentarz był o tyle ważny, że wcześniej Bourriaud rzadko odnosił się publicznie do zastrzeżeń wobec jego koncepcji. We wspomnianej przedmowie natomiast podjął próbę podsumowania polemik i uporządkowania różnego typu argumentów, uwzględniając rzecz jasna uwagi, które pod jego adresem kierowała brytyjska krytyczka. Ta ostatnia natomiast opublikowała obszerną książkę poświęconą historii sztuki zaangażowanej społecznie, którą zatytułowała *Artificial Hells*. Jej polskie tłumaczenie zatytułowane *Sztuczne piekła* ukazało się w 2014 roku.

Ciekawy jest zabieg, jaki zastosowała Bishop. Samej koncepcji estetyki relacyjnej, którą kiedyś tak gwałtownie zaatakowała, poświęciła teraz tylko jeden akapit, mówiąc, że jej zamiarem nie było odnoszenie się do propozycji Bourriauda, a ewentualne podobieństwo jej rozważań do jego koncepcji jest wyłącznie powierzchowne<sup>3</sup>. Fakt, że autorka książki obejmującej niemalże sto lat funkcjonowania w obszarze sztuki działań zaangażowanych społecznie pomija koncepcję francuskiego krytyka – będącą jedną z najbardziej nośnych ujęć tego typu działań – może oznaczać dwie rzeczy. Bishop albo stwierdziła, że w perspektywie stu lat koncepcja Bourriauda stanowi zjawisko zbyt efemeryczne lub zbyt mało zakorzenione w krytyce artystycznej i historii sztuki, by je uwzględnić, albo – wręcz odwrotnie – uznała problemy i dyskusje związane z estetyką relacyjną za historyczne i wyczerpane. W pierwszym przypadku można potraktować deprecjonującą ocenę Bishop jako wybór podyktowany metodologiczną koniecznością selekcji w obszarze tak bogatej materii, jaką zdecydowała się opisać (choć nigdzie swojej decyzji nie stara

<sup>3</sup> Zob. C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2014, s. 18.



się uzasadnić). W drugim przypadku musimy uznać wypowiedź brytyjskiej krytyczki za rodzaj chwytu retorycznego. W tym samym wstępie bowiem, w którym zaledwie napomyka o estetyce relacyjnej, proponuje swoje własne metodologiczne ujęcie działań zaangażowanych społecznie. Nie wprost kontynuuje więc polemikę z Bourriaudem, ale poświęcając mu zaledwie akapit, sugeruje niejako, że niski potencjał heurystyczny jego koncepcji wykazała już dobitnie osiem lat wcześniej, a obecnie pozostało jej jedynie zaproponowanie własnego spojrzenia na to, czym mogą być opisywane przez nią praktyki artystyczne.

W kontekście tego zabiegu – dość lekceważącego napomykania o krytyku, z którym polemika przyniosła jej międzynarodową sławę – interesujące wydają się spojrzenie na propozycję metodologiczną Bishop i jej ocena pod kątem kryteriów, według których ona sama oceniała niegdyś koncepcję Bourriauda. Innymi słowy, warto sprawdzić, czy propozycja brytyjskiej historyczki sztuki jest zdolna przejść pozytywnie test, któremu ona sama poddała niegdyś propozycję francuskiego kuratora i krytyka. Pojawienie się wspomnianych dwóch tekstów stanowi więc okazję do tego, aby, po pierwsze, z pewnego dystansu zbadać potencjał, jaki posiada dzisiaj dyskusja na temat pewnego historycznego zjawiska, a po drugie, zweryfikować niegdyśjsze zarzuty Bishop wobec koncepcji Bourriauda – zgodnie z tym, co teraz sama postuluje. W dalszej części tekstu chciałbym zatem niejako skomentować komentarz, który brytyjska krytyczka skierowała pod adresem francuskiego krytyka i kuratora. Będą to uwagi mające z jednej strony postać interpretacji estetyki relacyjnej dokonanej przez Bishop, a z drugiej – kontrinterpretacji możliwości, które zdaniem autorki *Sztucznych piekieł* posiada zaproponowana przez nią perspektywa metodologiczna.

## Polemika raz jeszcze

Teoretycy i krytycy zajmujący się sztuką współczesną doskonale znają zarówno tezy głoszone prawie dwie dekady temu przez Bourriauda w *Estetyce relacyjnej*, jak też argumenty wystosowane przeciwko niej przez Bishop. Chociaż wielokrotnie streszczano i omawiano je w literaturze poświęconej sztuce zaangażowanej społecznie, to dla porządku wypada jednak przedstawić podstawowe twierdzenia francuskiego kuratora i krytyka oraz główne zarzuty jego adwersarki.

Większość esejów opublikowanych wspólnie pod tytułem *Estetyka relacyjna* Bourriaud napisał około 1995 roku, a każdy z nich oddzielnie ukazywał się wcześniej we francuskich magazynach poświęconych sztuce współczesnej, głównie w *Documents sur l'art*. Bourriaud lansował w nich tezę, że ostatnia dekada XX wieku stanowiła tło istotnych zmian w praktyce artystycznej. Francuski kurator i krytyk wychodził od dwóch przesłanek. Po pierwsze, przyjmował Althusserlowską tezę, zgodnie z którą sfera ideologii nie tyle odzwierciedla rzeczywistość kulturową, ile raczej ją wytwarza; po drugie, stwierdzał za wieloma teoretykami społeczeństwa przemysłowego, że ta formacja społeczna w swojej rozwiniętej formie generuje rozpad więzi społecznych, zapośredniczając je poprzez technologię, media, kapitał, stosunki służbowe itp. Z tych pozycji przekonywał, że opisywani przez niego artyści zmierzali nie do obrazowania czy też ilustrowania zjawisk społecznych, lecz raczej do ich wytwarzania, dając w ten sposób odpór alienującym i reifikującym jednostkę procesom społecznym oraz próbując przywracać relacjom międzyludzkim ich spontaniczny i autentyczny wymiar. W jego ujęciu sztuka stanowiła rodzaj „szczeliny” w systemie relacji społecznych generowanych przez postkapitalizm. Poprzemysłowa gospodarka, oparta na wymianie informacji i usług, wykazywała tendencję do uprzedmiotowienia jednostek wytwarzających wzajemnie dla siebie wiedzę i świadczących sobie usługi, dlatego właśnie stawką twórczości artystycznej stało się wypracowanie autonomicznego obszaru, w którym relacje międzyludzkie mogłyby funkcjonować poza reżimem kapitalistycznej wymiany. Stąd też, opisując prace artystów pojawiających się na kartach *Estetyki relacyjnej*, Bourriaud często podkreślał te ich aspekty, które opierały się na spontanicznych reakcjach widzów lub polemizowały z narzucaną im przez tradycyjną sztukę pozycją: dystansu wobec artysty (a nie współpracy z nim), doświadczenia dzieła sztuki poprzez indywidualną kontemplację (zamiast wypracowywania tego doświadczenia na zasadzie współuczestnictwa), kontaktu z pracą opartego na zmyśle wzroku (w miejsce interakcji uwzględniającej specyfikę miejsca, w którym znajduje się realizacja). Podobne nastawienie zdecydowało o radykalnej krytyce dzieła sztuki jako obiektu wystawionego na spojrzenie widza – w tej optyce dzieło sztuki generowało zdystansowaną pozycję odbiorcy, ponadto łatwo stawało się towarem przeznaczonym na sprzedaż, wikłając aktywność artystyczną w zapośredniczające i petryfikujące relacje międzyludzkie mechanizmy rynkowe. Artyści mieli więc wytwarzać szczelinę w systemie kapitalistycznej produkcji, która umożliwi nawiązanie relacji międzyludzkich poza jej rygiorem oraz poprzez

negację swojego obiektualnego charakteru pozwoli wymknąć się rynkowi sztuki.

Wiele krytycznych głosów na temat tej koncepcji pojawiło się w specjalistycznej prasie. Najdonioślejszym z nich okazał się oczywiście wspomniany już tutaj wcześniej artykuł *Antagonism and Relational Aesthetics* Bishop. Mająca wówczas trzydzieści trzy lata, szerzej nieznana i debiutująca na łamach tego czasopisma krytyczka brawurowo zaatakowała główne tezy Bourriauda, zyskując międzynarodowy rozgłos. Punktem wyjścia dla jej krytyki była książka Ernesta Laclau i Chantal Mouffe *Hegemonia i strategia socjalistyczna*, opublikowana w 1985 roku. Jej autorzy przekonują o potrzebie przekształcenia demokracji liberalnej opartej na idei konsensusu w demokrację mającą na celu ewokowanie jak największego wachlarza światopoglądów – demokracja konsensualna, nastawiona na znalezienie rozwiązań satysfakcjonujących wszystkich, w rzeczywistości wytwarza złudne przekonanie o społeczeństwie jako harmonijnej całości, która pomimo zróżnicowania w zasadzie podziela te same wartości. Tę właśnie iluzoryczną jedność należy podkreślać, ujawniając głęboko antagonistyczny charakter relacji społecznych i nieprzekładalność dyskursu jednej grupy społecznej na dyskursy innych grup. Bishop podążyła za tymi wskazówkami, stwierdzając, że w ich świetle relacje międzyludzkie, których wytwarzanie w ramach sztuki postuluje Bourriaud, nie są ani demokratyczne, ani partnerskie, gdyż zbyt blisko im do obecnego w deliberyatywno-konsensualnej demokracji wyobrażenia życia społecznego jako „immanentnej całości”<sup>4</sup>. Twierdziła, po pierwsze, że koncepcja estetyki relacyjnej zupełnie pomija antagonistyczny oraz asymetryczny charakter stosunków społecznych, naiwnie zakładając nie tylko chęć, ale również możliwość wchodzenia w relacje każdego z każdym. Bourriaud, jej zdaniem, zupełnie pomijał dystynkcje społeczne, różnice kulturowe, ekonomiczne czy płciowe, łatwo wiernie zakładając, że gest artystyczny może owe podziały przekreślić. Uznała również, po drugie, że pole sztuki w wizji Bourriauda zostaje z niewiadomych powodów wyłączone z mechaniki determinującej życie społeczne, tak jakby samo z siebie miało cudowną właściwość funkcjonowania niejako na zewnątrz uwarunkowań ekonomicznych czy społecznych. Być może w pewnej mierze ta autonomia funkcjonuje, jednak przejawia się – sugerowała Bishop – na zupełnie innym poziomie, niż chciałby to widzieć Bourriaud. Przedstawiciele sztuki relacyjnej funkcjonują głównie w przestrzeni instytucjonalnej, stosunki międzyludzkie zaś, generowane przez działania „sztuki relacyjnej”, obejmują

<sup>4</sup> Tamże, s. 67.

jedynie przedstawiciele światła sztuki. Wielu realizacjom opisywanym przez francuskiego krytyka i kuratora Bishop zarzucała nieumiejętność problematyzowania społecznego antagonizmu, jako kontrprzykłady podając projekty Santiago Sierry i Thomasa Hirshorna, których paliwo stanowiła właśnie praca nad napięciami społecznymi.

Nieco upraszczając, można stwierdzić, że w opinii Bishop różnica między perspektywą Bourriauda i jej samej sprowadzałaby się do różnicy między idącą po linii Jürgena Habermasa wizją opartego na konsensusie dyskursu publicznego a ujęciem życia społecznego jako permanentnego antagonizmu. Warto więc przyrzeć się propozycji Bishop przedstawionej w *Sztucznych piekłach* właśnie pod kątem tego, w jakiej mierze formuła, którą brytyjska krytyczka próbuje objąć całe stulecie funkcjonowania działań zaangażowanych społecznie w obszarze sztuki, podkreśla zawarty w nich potencjał uobecniania społecznej agonistyki oraz zarysowuje wizję artystycznej autonomii. Innymi słowy, warto zapytać, jak propozycja Bishop omija pułapki, w które w opinii jej samej wpadła estetyka relacyjna.

Interesująca wydaje się struktura pojęciowa, którą Bishop nakłada w *Sztucznych piekłach* na działania zaangażowane społecznie. Decyduje o tym przede wszystkim jej elastyczność, czyli możliwość objęcia jedną formułą wielu różnych działań artystycznych, od klasycznego teatru, przez performans, interwencje w przestrzeni publicznej po warsztaty edukacyjne. Założenia, które przyjmuje Bishop, mają za cel połączyć aspekt estetyczny (krytyczka nazywa go również formalnym) omawianych przez nią projektów z wymiarem społecznej i politycznej skuteczności. Chodzi niejako o pozostawienie działań zaangażowanych społecznie w obszarze pola sztuki i uszanowanie jego autonomii, przy jednoczesnym poszukiwaniu możliwości ich oceny pod względem społecznego oddziaływania. W tym celu brytyjska krytyczka decyduje się sięgnąć po pojęcie formy i uczynić z niego kluczową kategorię dla charakterystyki sztuki społecznie zaangażowanej<sup>5</sup>. Z jednej strony pojęcie formy przywołuje kantowską estetykę opartą na pojęciu autonomii doświadczenia estetycznego, a z drugiej pozwala odnosić się do dowolnego aspektu rzeczywistości mającego pewną ukształtowaną strukturę, w tym oczywiście do działań artystycznych i relacji międzyludzkich. Nietrudno zauważyć, że dla brytyjskiej krytyczki podstawowy punkt orientacyjny stanowi Jacques Rancière i jego tyleż reinterpretacja, ile rehabilitacja kantowskiej estetyki w *Dzieleniu zmysłowego*. Estetyka filozofa z Królewca wielokrotnie

<sup>5</sup> C. Bishop, *Sztuczne piekła*, dz. cyt., s. 27.