

# czy wszystko już było

\*między repetycją a nowością  
w sztukach wizualnych

UAP | POZNAŃ



UNIWERSYTET  
IM. ADAMA MICKIEWICZA  
W POZNANIU



Koło Naukowe  
UA w Poznaniu



koło naukowe  
kulturoznawców  
KULTUROZNAWSTWOUAM

galeria au/a



E-naukowiec



# **Czy wszystko już było?**

Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych

pod redakcją

**Aurelii Nowak**

**Doroty Dolaty**

**Marcina Markowskiego**

E-naukowiec



Lublin 2014

# Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych

Redakcja

**Aurelia Nowak**

**Dorota Dolata**

**Marcin Markowski**

Recenzja

**dr Tomasz Żaglewski**

Korekta

**Grażyna M. Giersztyn**

Projekt okładki

**Joanna Suska**

Skład i łamanie

**Piotr Niewęłowski**

Treść publikacji (z wyłączeniem materiałów wizualnych, które zostały wykorzystane przez autorów jako przykłady i wizualizacje w celach badawczo-naukowych) udostępniana jest bezpłatnie na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Na tych samych warunkach 3.0 Unported.



Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów.

Zezwala się na dowolne wykorzystanie treści pod warunkiem wskazania autorów jako właścicieli praw do tekstów oraz zastosowania niniejszej licencji przy rozpowszechnianiu utworów zależnych. Tekst licencji z przystępnym podsumowaniem informującym o prawach użytkownika niniejszej publikacji dostępny jest na stronie <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>

**Wydawca**

E-naukowiec  
[www.e-naukowiec.eu](http://www.e-naukowiec.eu)



Wydanie I  
Lublin 2014

**ISBN 978-83-936418-2-6**

# Spis treści

## **A. Nowak, D. Dolata, M. Markowski**

Wstęp..... 7

## **Ewa Wójtowicz**

Jak bardzo „wszystko już było”? Od apropracji w dobie postmodernizmu do post-apropriacji w kulturze cyfrowej..... 11

## **Piotr Pietrołaj**

„Nic nie zostało powiedziane, co nie zostało powiedziane już wcześniej” – intertekstualność sztuki postmodernistycznej a prawo autorskie..... 21

## **Katarzyna Machtyl**

Powroty obrazu. O powtórzeniach, kopiach i złudzeniach w myśli semiotycznej..... 31

## **Izabela Kowalczyk**

Przetworzenia w sztuce i Internecie czyli pochwała sztuki pirackiej..... 39

## **Kinga Michalina Mistrzak**

IN VIVO VERITAS. Próba udzielenia odpowiedzi na pytanie „czy wszystko już było?” uwzględniająca bio art i posthumanizm..... 51

## **Tomasz Załuski**

Praktyki powtórzeniowe w sztuce performance..... 59

## **Barbara Witecka**

Prawo autorskie a ochrona sztuki konceptualnej..... 85

## **Georgi Gruew**

Plagiat w plakacie – między prostotą a zapożyczeniem..... 93

## **Mirosław Sadowski**

Reaktywizacja odręcznego rysunku architektonicznego. Cicha rewolucja..... 103

## **Anna Sienkiewicz**

Repetycja motywów własnych aktów twórczych. Akty Katarzyny Kobro..... 111

## **Dorota Dolata**

Jak sprzedać powtórzenie? O tak zwanych romantykach holenderskich i belgijskich..... 119



## Wstęp

**Z**godnie z jednym z wielu paradygmatów awangardy artysta powinien być oryginalny. Wymaga się, aby stworzył coś nowego. Czy możliwe jest powstanie dzieła całkowicie samoistnego, oderwanego od tradycji obrazowania? Dziś artystyczne strategie opierają się często na przekształceniu tego, co już powstało – przecież gdzieś musi być początkowa inspiracja, impuls, który wpłynie na wyobraźnię artysty. Jean-Luc Godard powiedział: „Nie chodzi o to, co skądś zabierasz – chodzi o to, gdzie zabierasz”. W tym stwierdzeniu mieści się postulat stworzenia „nowej jakości”. Czy jednak „nowa jakość” we współczesnej kulturze wizualnej pełnej kopii, cytatów, zapożyczeń jest możliwa? Gdzie przebiega lub powinna przebiegać granica artystycznej inspiracji? Czy artysta ma prawo do kopiowania czyichś dzieł i co wynika z takiej strategii? Kategoria nowości oraz oryginalności, kluczowa w XX wieku, obecnie bywa kwestionowana. Posługiwanie się w sztuce strategiami opartymi na powtórzeniach budzi wiele pytań i wątpliwości, nad którymi postanowiliśmy zastanowić w niniejszej publikacji.

Publikacja została ustrukturyzowana tak, aby prowadzić czytelnika od problemów właściwych kulturze czasów ponowoczesnych, poprzez najnowsze praktyki artystyczne, aż do klasyków XIX i XX wieku. W tematykę powtórzeń świetnie wprowadza czytelnika Ewa Wójtowicz. W swoim tekście zastanawia się, czy zadane przez nas pytanie „Czy wszystko już było?”, ma jakikolwiek sens w czasach, gdy coraz częściej artyści stosują praktyki określane mianem *appropriation art*. Wójtowicz analizuje techniki wypracowane przez postmodernizm, uaktualnia tezy i poglądy Nicolasa Bourriaud oraz Benjamina Buchloha. Stwierdza, że jako społeczeństwo wyszliśmy już z fazy kultury narracji i wkroczyliśmy w kulturę nawigacji.

Tekst Piotra Pietrołaja stanowi prawny komentarz, w ramach którego bada on związek i napięcia pomiędzy wymogami praw autorskich a rzeczywistością postmodernistycznej kultury – pełnej odniesień i nawiązań do innych dzieł.

Nieco inną perspektywę otwiera Katarzyna Machtyl. W swoim tekście stawia pytania o semiotyczne podstawy kategorii takich jak obraz, kopia, fotografia czy odbicie. Powołując się na Jeana Baudrillarda, bada także status obrazów cyfrowych we współczesnej kulturze, „epoce symulacji”.

Problematykę tę w interesujący sposób pogłębia Izabela Kowalczyk. Pozostając w sferze rzeczywistości wirtualnej, zadaje pytanie o znaczenie przetworzeń w kulturze Internetu oraz w samej sztuce. W swoim tekście stawia na równi memy, czyli żarty tworzone przez anonimowych użytkowników sieci, jak i przetworzenia dokonywane przez znanych artystów. Kowalczyk bada tę kulturę z perspektywy intertekstualnej, która podkreśla jej niezwykle mocne osadzenie w tradycji.

Czytelnika zainteresowanego tematyką posthumanizmu i bio-artu, a także granic sztuki i etyki, z pewnością zaciekawia tekst Kingi Michaliny Mistrzak. Autorka, przywołując obecne praktyki artystyczne, opisuje współczesną fascynację nieoczywistymi, lecz wszechobecnymi formami życia.

Z kolei Tomasz Załuski analizuje kategorię powtórzenia w sztuce performance, która jakby się mogło zdawać, z zasady jest nie do powtórzenia. Tematyka sztuki pozbawionej materialnych świadectw bez wątpienia jest nie lada wyzwaniem dla prawników specjalizujących się w prawie autorskim.

Barbara Witecka w swoim tekście podejmuje próbę udzielenia odpowiedzi na pytanie o istnienie i zakres prawnej ochrony sztuki konceptualnej. Autorka przytacza przykłady ze światowego orzecznictwa sądowego oraz wskazuje problemy współczesnego ustawodawstwa w odniesieniu do sztuki opartej na primacie idei.

Złożoność problemu cytatu w plakacie podejmuje Georgi Gruew. Autor ten zwraca uwagę na rozliczne przypadki, w których ogromnie trudne wydaje się odnalezienie cienkiej granicy pomiędzy dozwolonym użytkowaniem a plagiatem.

Bardziej utylitarny problem podjęty został w tekście Mirosława Sadowskiego. Ujawnia on nowe szanse i nadzieje związane z „odrodzeniem” odręcznego rysunku architektonicznego oraz problematyce ochrony prawno-autorskiej tego rodzaju twórczości.

Zgoła odmienny problem podejmuje autorka kolejnego tekstu – Anna Sienkiewicz. Jest to repetycja motywów własnych aktów twórczych. W swej analizie odnosi się do serii rzeźbiarskich aktów Katarzyny Kobro, jednej z najciekawszych, lecz niedocenionych artystek XX wieku.

Autorka ostatniego tekstu tomu, Dorota Dolata, przywołuje prace XIX-wiecznych romantyków belgijskich i holenderskich. Osia jej analizy jest problem oryginalności dzieł, w których fascynacja Złotym Wiekiem malarstwa holenderskiego okazuje się wszechobecna. Tekst dotyczy także współczesnej kondycji rynkowej opisywanych artystów – zarówno w Holandii, jak i w Polsce.



\*

Oddajemy w ręce czytelników tom, który z pewnością nie wyczerpuje tak złożonego problemu, jakim jest zagadnienie repetycji w sztuce. Stanowi on jedynie próbę oświetlenia wybranych kwestii z nią związanych. Jednocześnie pragniemy podziękować autorkom i autorom tekstów za ogromne zaangażowanie w ich przygotowanie.

Aurelia Nowak

Koło Naukowe Studentów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

Dorota Dolata

Koło Naukowe Kulturoznawców – Sekcja Badań nad Kulturą Artystyczną

Marcin Markowski

Koło Naukowe Obrotu Dzielami Sztuki i Prawnej Ochrony Dziedzictwa Kulturowego „Van Meegeren”

\*\*

#### Nota od wydawcy

Teksty zebrane w niniejszym tomie pierwotnie zaprezentowano w ramach Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Czy wszystko już było? między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, która odbyła się 15-16 listopada 2012 roku, dlatego odniesienia czasowe pojawiające się w treści poszczególnych artykułów są adekwatne względem tej daty.



## **Jak bardzo „wszystko już było”?**

### **Od apropiacji w dobie postmodernizmu do post-apropriacji w kulturze cyfrowej**

**P**rzekonanie, że w kulturze „wszystko już było” nie jest nowe. Również ono „już było”, zwłaszcza jeżeli zwrócimy się w stronę myśli postmodernistycznej. Przykłady powtórzeń, apropiacji oraz re-praktyk (takich, jak np. *re-enactment*) w obrębie sztuki można badać, przywołując refleksję z lat 80. XX wieku, dostarczającą podstaw dla krytycznej analizy. Jednak współczesny kontekst sztuki, ze względu na specyfikę obiegu informacji w kulturze cyfrowej, wymaga ponownego przemyślenia. Jak bardzo „była już” sama refleksja teoretyczna, iż wszystko już było i jak ją formowano z perspektywy postmodernizmu? Jak bardzo „była już” praktyka twórcza, oparta na tym samym przekonaniu? Warto podjąć próbę odpowiedzi na te pytania w oparciu o odczytaną na nowo refleksję sprzed niemal trzech dekad oraz doświadczenia współczesne. Jako odniesienia posłużą teksty reprezentujące sprzeczne, wydawałoby się postawy: *Procedury alegoryczne* Benjamina Buchloha z 1982 oraz *Postprodukcja* Nicolasa Bourriauda<sup>1</sup> z roku 2002, oba dotychczas nieprzełożone na język polski. Tezy zawarte w *Postprodukcji* Bourriaud rozwinął i doprecyzował w książce *The Radicant* z 2009, w której zadeklarował koniec postmodernizmu na rzecz alternowoczesności<sup>2</sup>.

#### **Benjamin Buchloh – procedura alegoryczna**

Esej Buchloha, opublikowany w roku 1982 w „Artforum”, dostarcza użytecznego słownika, obejmującego m.in. pojęcie takie, jak „procedura alegoryczna”<sup>3</sup>. Kategoria alegorii w sztuce

---

<sup>1</sup> Dyskusja z udziałem samego Bourriauda <http://rhizome.org/discuss/view/43738/#c59030> [dostęp online: 12.08.2014].

<sup>2</sup> <http://www.furtherfield.org/articles/altermodernism-age-stupid> [dostęp online: 12.08.2014].

<sup>3</sup> Benjamin H. D. Buchloh *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, „Artforum” 1982, s. 43-56. Dla celów niniejszego tekstu posłużyła wersja opublikowana w *Art After Contemporary Art*, red. Alexander Alberro i Sabeth Buchmann, The MIT Press 2006, s. 27-51.

ma długą historię<sup>4</sup>, jednak na potrzeby zilustrowania swojego tekstu Buchloh odwołuje się do montażu, praktykowanego m.in. przez dadaistów, a opisywanego w kategoriach zmiany paradygmatu kulturowego przez Waltera Benjamina<sup>5</sup>. Montaż, zarówno fotograficzny, jak i filmowy, miał od zarania naturę alegoryczną, i jak twierdzi Buchloch, powołując się na koncepcję alegorii w pismach Benjamina, wynalazcy tej strategii musieli być tego świadomi<sup>6</sup>. Georg Grosz określał wyraźnie „terytorium montażu, jak również jego alegoryczne metody konfiskacji, superimpozycji oraz fragmentacji”<sup>7</sup>. Buchloh wymienia w swoim tekście kolejne zasady tak rozumianej alegoryczności, pisząc, że są one w procedurze montażu wykonywane równocześnie: „zawłaszczenie i wyczerpanie znaczenia (*depletion*), fragmentacja i dialektyczne zestawienie fragmentów oraz systematyczne oddzielanie znaczącego od znaczonego”<sup>8</sup>.

Za pierwszy przykład alegoryzacji w obrębie sceny artystycznej Nowego Jorku po II wojnie światowej uznaje Buchloh *Wymazany rysunek de Kooninga* (1953) autorstwa Roberta Rauschenberga [sic!]. W rezultacie „tam, gdzie dane percepcyjne są usunięte z tradycyjnej powierzchni przedstawieniowej, gest wymazania przenosi uwagę na zawłaszczony konstrukt historyczny z jednej strony, a z drugiej na same narzędzia: oprawy (ramy) i prezentacji”<sup>9</sup>. Jest to istotne przeniesienie uwagi, dotyczy bowiem tego, co stanie się później istotne w meta-praktykach sztuki konceptualnej, a współcześnie w doświadczeniach sztuki w kulturze usieciowionego software’u. Jako jeden z szerzej omówionych przykładów Buchloh przywołuje postawę twórczą Sherrie Levine, wymieniając ją w gronie artystów działających już w warunkach zmienionego paradygmatu. Jak zauważa: „Levine konfiskuje historyczne obiekty, anulując ich przyrodzoną autentyczność, ich historyczną funkcję i ich znaczenie – w sposób prawdziwie alegoryczny [...]. Podobnie jak Benjamin identyfikował dewaloryzację jako jedną z fundamentalnych zasad alegorii, Levine dewaluje obiekty [swe]j – przyp. EW] apropriacji poprzez zanegowanie estetyzowanego statusu towaru, jaki ma fotografia (wykonana, na przykład, przez Walkera Evansa, Edwarda Westona, czy Eliota Portera) w akcie re-fotografii i re-prezentacji, dobitnie zmieniając ich status jako zasobu obrazów (*imagery*) zmultiplikowanych i reprodukowanych technicznie”<sup>10</sup>. W tym fragmencie można wyodrębnić przynajmniej cztery czasowniki odnoszące się do praktyk w jakiś sposób negatywnych, redukcjonistycznych,

<sup>4</sup> Por. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 15.

<sup>5</sup> Por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. H. Orłowski, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 87-88.

<sup>6</sup> Por. H. Richter, *Dadaizm*, przeł. J. St. Buras, Warszawa 1986, s. 206. Dadaści mogli wplatać w swoją, często krytyczną wypowiedź ukryte znaczenia, z uwagi na ograniczenia wolności wypowiedzi.

<sup>7</sup> B. Buchloh, *Allegorical Procedures...*, dz. cyt., s. 27.

<sup>8</sup> Tamże, s. 29.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże, s. 43.

regresywnych. Czy zatem sposób działania Sherrie Levine oparty jest na taktyce regresu, czy progresu? Gest apropiacji (nie zawsze krytycznej, jak zauważa Isabelle Graw)<sup>11</sup>, stał się już w dobie postmodernizmu powszechną praktyką sztuki. W dodatku uprawomocnioną niejako przez krytyka Douglasa Crimpa poprzez jego wystawę *Pictures (Obrazy)* w Artists Space w roku 1977<sup>12</sup>, w której Levine także brała udział. Jej postawa oparta jest na wycofaniu się z progresywności na rzecz regresywności, wobec tego, że progres nie jest już oczekiwany, co więcej, w warunkach postmodernistycznych wiara weń była źle widziana. Jednak, paradoksalnie, taka postawa pozwalała rozwijać dalej dyskurs sztuki związany z obrazowaniem, symulakrami, autorstwem oraz właśnie apropiacją jako techniką twórczą. Buchloh pisał: „Każdy akt apropiacji więc wydaje się wzmacniać precyzyjnie te sprzeczności, które miał zamiar wyeliminować”<sup>13</sup>.

### Alegoryczne procedury dwadzieścia lat później. Nicolas Bourriaud – postprodukcja i figura semionauty

To, co Benjamin Buchloh nazywał w latach 80. XX wieku „procedurą alegoryczną”, staje się ponownie aktualne w perspektywie badawczej Nicolasa Bourriauda, który dwadzieścia lat później, dla opisu re-praktyk kulturowych i artystycznych, posłużył się pojęciem „postprodukcji” (2001), tworząc jej szczegółową typologię:<sup>14</sup>

- reprogramowanie istniejących prac,
- zajmowanie (dosłownie: zamieszkiwanie) historycznych stylów i form,
- wykorzystywanie obrazów (*making use of images*),
- wykorzystywanie społeczeństwa jako „katalogu form”.

Bourriaud podsumowuje, że wszystkie te praktyki artystyczne, choć formalnie heterogeniczne, mają wspólną cechę: „uciekają się do form **już wyprodukowanych** [podkr. aut. – EW]”<sup>15</sup>. Ten, jak pisze Bourriaud, „recykling dźwięków, obrazów i form powoduje ciągłą nawigację w obrębie meandrów historii kultury, nawigację, która sama staje się przedmiotem praktyki artystycznej”<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> Isabelle Graw, *Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art*, 2004, [w:] *Appropriation*, red. D. Evans, London 2009, s. 214. Por. I. Graw, *Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art*, [w:] *Louise Lawler and Others*, red. G. Baker, Ostfildern-Ruit 2004, s. 59-64.

<sup>12</sup> W wystawie wzięli udział, m.in.: Sherrie Levine, Jack Goldstein, Robert Longo.

<sup>13</sup> Benjamin H. D. Buchloh, *Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke*, 1982 [w:] *Appropriation*, red. D. Evans, dz. cyt., s. 180. Tekst opublikowany pierwotnie w „Artforum” (marzec 1982), s. 28-35, a następnie przedrukowany w zbiorze esejów Buchloha wydanych w roku 2000.

<sup>14</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, przeł. J. Herman, Nowy Jork 2002, s. 14.

<sup>15</sup> Tamże, s. 16.

<sup>16</sup> Tamże, s. 18.

Pojęcie postprodukcji zaczerpnięte zostało ze zwykłej praktyki mającej zastosowanie w opracowaniu surowego materiału wizualnego, zazwyczaj filmowego. Bourriaud nadaje mu jednak metaforyczne znaczenie, zastrzegając jednocześnie, że prefiks „post” nie odnosi się tu do postmodernizmu, ani też „nie oznacza żadnej negacji ani przekraczania; odnosi się do strefy aktywności. Procesy tu istotne nie dotyczą produkowania obrazów obrazów, co byłoby manierą, czy lamentowaniem nad faktem, że wszystko „już było”, ale raczej wynajdywania protokołów zastosowania istniejących już modeli (*modes*) reprezentacji i wszelkich struktur formalnych”<sup>17</sup>. Współczesnym przykładem mogą być performances realizowane w Second Life przez Evę i Franco Mattes, polegające na odtworzeniu (*re-enactment*) historycznych performance’ów z lat 60.–70. XX w., np. *Śpiewającej rzeźby* Gilberta i George’a (1970 i późn.). Zamiast fizycznych ciał artystów występują ich awatary, stylizowane na pierwowzór (kostium, charakteryzacja), jednak niematerialne i ulokowane w wirtualnej przestrzeni. Zmienia się zatem znaczenie tego, co Gilbert i George realizowali poprzez wykorzystanie pojęcia rzeźby ulokowanej na postumencie w galerii. Zmienia się także doświadczenie widzów, którzy mogli przyglądać się performanceom Ewy i Franco Mattes poprzez posługiwanie się tym samym medium, co artyści. Wymóg dostępu do Second Life i posiadania awatara nie był jednak konieczny – materiał dostępny był także w formie dokumentacji wyświetlanej w galerii.

Bourriaud pisze, że postprodukcja opiera się także na zatarciu granicy między konsumpcją i produkcją, ponieważ każde dzieło może być czasowym terminalem sieci połączonych elementów, tak jak narracja, która rozszerza i reinterpretuje narracje ją poprzedzające. Jest to myślenie bliskie pojęciu intertekstualności<sup>18</sup>. Nawiązuje, podobnie jak Buchloh, do twórczości Sherrie Levine, pisząc, że artystka „w swoich kopistycznych pracach inspirowanych Rolandem Barthesem, dowodzi, że kultura jest nieskończonym palimpsestem”<sup>19</sup>. Bardzo znany przykład Sherrie Levine, refotografującej cykl Walkera Evansa z 1935<sup>20</sup>, doczekał się współcześnie kolejnej apropriacji, związanej już bezpośrednio ze środowiskiem sztuki w kulturze Sieci i obiegiem tekstów kultury, który się tam wytworzył. Dowodem tego jest m.in. projekt Michała Mandiberga *Aftersherrielevine.com* (2001). Wizerunek bohaterów zdjęć Evansa, w tym młodej kobiety, Allie Mae Borroughs, doczekał się więc kolejnej remediacji, w myśl której każda z wydrukowanych kopii pełnić może rolę oryginału.

Bourriaud dostrzega podobieństwo w praktykach DJ-a, programisty, artysty–postprodukcjonisty oraz zwykłego internauty, nazywając ich semionautami, których nawigacja polega

<sup>17</sup> Tamże, s. 17-18.

<sup>18</sup> Por. Julia Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] M. Bachtin *Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.

<sup>19</sup> N. Bourriaud, *Postproduction*, dz. cyt., s. 88.

<sup>20</sup> Levine została jednak pozwana przez właścicieli praw autorskich do prac Evansa, którzy zablokowali publikację jej pracy na ponad 20 lat. Za: Peter Lunenfeld, *The Secret War between Downloading and Uploading*, Cambridge, Massachusetts 2011, s. 41.

na wynajdywaniu ścieżek w istniejącej przestrzeni kultury. W rezultacie sam proces takiej nawigacji może stać się praktyką artystyczną. Jest to postawa podobna do postawy remiksującego wybrany materiał DJ(VJ)'a. Nie zawsze jednak te odniesienia stanowią wyraźny (intertekstualny) dialog z twórcami z przeszłości, niekiedy są to tylko nawiązania do motywów istniejących w zbiorowej wyobraźni czy też pewnych fantazmatów kultury popularnej. Bourriaud nie przywołuje zresztą przykładów z zakresu sztuki mediów elektronicznych (choć odwołuje się do wideoinstalacji), ale sama idea reprogramowania, bądź stosowania metody programowania, analogicznie do działań w materii danych, dobrze opisuje stan rzeczy. Artysta staje się więc postproducentem, nie tylko w odniesieniu do materialnych artefaktów czy elektronicznych wersji dzieła jako projektu, ale także w odniesieniu do znaczeń, jakie dzieło generuje, wchodząc w nowe relacje, których zaistnienie remiks umożliwia. Semionauta odnajduje tym samym nowe znaczenia za pomocą łączenia istniejących elementów, rozumianych jako sample w remiksie muzycznym. Wizualne, czy jakiegokolwiek inne sample, zestawione jako – po prostu – dane, nie tylko pozwalają na nowo przemyśleć minione i dzisiejsze znaczenia tak wykorzystanych treści, ale uwidaczniają także sam proces ich użytkowania. Kultura użycia (*culture of use*), o której pisze Bourriaud, może być rozumiana podwójnie: zarówno w kontekście heterarchicznej sieci użytkowników, jak i w kontekście wykorzystywania, używania i ponownego przetwarzania tekstów kultury, zarówno tych wciąż atrakcyjnych, jak i niechcianych, przestarzałych, odrzuconych.

### Kulturowy ekosystem nadmiaru

Już w latach 60. XX w. Douglas Huebler zadeklarował, że skoro świat jest tak nasycony przedmiotami, on sam, jako artysta, już nie chce więcej produkować. Bourriaud komentuje to następująco: „Podczas gdy chaotyczna proliferacja produkcji doprowadziła konceptualistów do dematerializacji dzieła sztuki, postprodukcjonistów prowadzi ona do strategii miksovania i łączenia produktów. Nadprodukcja już nie jest problemem, ale kulturowym ekosystemem”<sup>21</sup>. W istocie, w dobie nadprodukcji twórczości i jej agresywnej, wszechobecnej promocji za pomocą mediów społecznościowych (które dziś stały się prawdziwymi mass mediami), coraz powszechniejsza jest twórczość oparta na świadomym remiksowaniu istniejących już elementów. Postawa taka pozbawiona jest często krytycyzmu, ale wynika właśnie z akceptacji tego stanu rzeczy jako faktu, na co trafnie zwraca uwagę Bourriaud. Przykładem może być praca: *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008) amerykańskiego artysty Christophera Bakera<sup>22</sup>. Zgromadził on materiał z ponad pięciu tysięcy wideoblogów pozyskanych z YouTube i zestawił w jedną wielkoformatową kompozycję. Ten wielogłos indywidualnych, często osobistych wypowiedzi stapiających się w szum głosów

<sup>21</sup> N. Bourriaud, *Postproduction*, dz. cyt. s. 45.

<sup>22</sup> <http://christopherbakera.net/projects/helloworld/> [dostęp online: 12.08.2014].

z całego świata jest charakterystyczną reprezentacją praktyki artystycznej polegającej jedynie na zestawianiu i rekontekstualizacji tego, co już w Sieci istnieje. Taka postawa naturalnie przypomina strategię *found footage*; Baker nie jest też w tym działaniu odosobniony. Podobne zestawienia czyni wielu twórców (np. Paolo Cirio), a niektórzy upatrują w tym działalności wręcz kuratorskiej (np. Robert Sakrowski).

Drugim, prócz remiksu, czy też niekiedy swoistego recyklingu, sposobem działania jest adaptowanie scenariuszy (*screenplay*) zarówno stanowiących punkty wyjścia, transponowane potem w inne media (remediacja), jak i powtarzanych z kopistyczną dokładnością, co często – paradoksalnie – jeszcze bardziej uwidacznia różnice kontekstów. W tym wypadku szczególnie ciekawe są remediacje, a właściwie rematerializacje, polegające na tworzeniu fizycznie istniejących obiektów, pochodzących z obszaru cyfrowego imaginarium.

Bourriaud pisze m.in. o wczesnej pracy Maurizio Cattelana *Bez tytułu* (1993) zrealizowanej przy wykorzystaniu konwencji znanej z prac Lucio Fontany<sup>23</sup>. Cattelan przeciął płótno tak, że powstał „Z” jak znak Zorro, a więc „przerysowane *détournement* tego, co [...] u Fontany stanowi akt symboliczny i transgresyjny, a u Cattelana [...] jest gestem błazna”<sup>24</sup>. Maurizio Cattelan dokonywał później wielu swoistych „remake’ów” prac innych artystów, zazwyczaj na podobnej zasadzie: „struktura formalna wydaje się znajoma, ale warstwy znaczeniowe pojawiają się niemal podstępnie, dokonując w naszej percepcji radykalnego przewrotu”<sup>25</sup>. Jego taktyka została zaadaptowana i przechwycona przez parę tricksterów z [www.0100101110101101.org](http://www.0100101110101101.org), którzy przetworzyli w ten sposób nie tyle konkretną pracę Cattelana, co konwencję jego działania. Eva i Franco Mattes, inspirowani internetowym memem, stworzyli nietypową w ich głównie wirtualnym dorobku, materialną instalację: *Fake Cattelan Sculpture* (2010)<sup>26</sup>. Przypadkowo znaleziony na 4chan obrazek przywołał na myśl twórczość Cattelana. Jak piszą: „Przesłaliśmy zdjęcie do specjalisty od wypychania zwierząt i wkrótce otrzymaliśmy przesyłkę z «rzeźbą»! Wciąż jednak potrzebowała publiczności”. Praca została wystawiona na miesiąc, w styczniu 2011, jako nowa rzeźba Cattelana, w jednej z galerii w Houston, zbierając pochwały publiczności i wywołując zainteresowanie kolekcjonerów<sup>27</sup>. Praca została uznana za arcydzieło wyłącznie poprzez kontekst. Jednocześnie artyści-pranksterzy dokonali gestu powtórzenia, przenosząc obiekt z obszaru internetowej kultury popularnej, a poprzez instytucjonalizację i fałszywy prestiż, oparty na snobizmie widza, do-

<sup>23</sup> N. Bourriaud, *Postproduction*, dz. cyt., s. 59.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże, s. 60.

<sup>26</sup> Geneza pracy: zakład z nieprzychylnym kulturze internetowej rozmówcą, por.: <http://rhizome.org/discuss/view/47989/> [dostęp online: 12.08.2014].

<sup>27</sup> Inman Gallery Annex, Houston, [http://www.inmangallery.com/artists/WEASEL/2010\\_WEASEL\\_press\\_updated.pdf](http://www.inmangallery.com/artists/WEASEL/2010_WEASEL_press_updated.pdf) [dostęp online: 12.08.2014].



prowadzili do wytworzenia się nowych znaczeń. Posłużyli się zatem jednocześnie procedurą alegoryczną, ale także postąpili jak rasowi postprodukcjoniści.

### Współczesne oblicze postprodukcjonizmu – w dobie rozwiniętej kultury sieciowej

Bourriaud, odwołując się do czasów, w których Buchloh formułował swoją refleksję, uważa zmianę statusu odbiorcy kultury (w tym kultury masowej): „Ekstacyjny konsument z lat 80. zanika, a na jego miejsce wyłania się inteligentny i potencjalnie subwersywny konsument: użytkownik form (*the user of forms*)”<sup>28</sup>. Dlaczego tak jest? Bourriaud upatruje przyczynę w końcu modernistycznego *telosu* (pojęcia progresu i awangardy), co otwiera nową przestrzeń dla myśli<sup>29</sup>. Rozwinie ten pogląd w książce *The Radicant* (2009), w której ogłasza koniec postmodernizmu i proponuje pojęcie alternowoczesności, wyjaśniając jego znaczenie w oderwaniu od „post” epoki z jej „post” pojęciami<sup>30</sup>. Wychodząc zatem od „procedury alegorycznej” przez „postprodukcję” docieramy do „alternowoczesności”<sup>31</sup>. Pojęcia *radicant*, które oznacza rodzaj kłęczastego korzenia, definiuje Bourriaud następująco: „oznacza to zakorzenie w ciągłym ruchu, umieszczenie korzeni w heterogenicznych kontekstach i formatach, odmawiając im jakiegokolwiek wartości oryginału, przekładając wciąż na nowo idee, transkodując obrazy, transplantując znaczenia, wymieniając je raczej, niż nakładając”<sup>32</sup>. Istotne jest również to, że dziś wszelkie powtórzeniowe praktyki sztuki wynikające z postmodernistycznej, wyrafinowanej gry, muszą opierać się na świadomości, że to, co było dla postmodernistów rozpoznawaniem nowych obszarów (jakkolwiek pojęcie nowości nie brzmiałoby w odniesieniu do postmodernizmu nieadekwatnie), jest dziś dla kultury środowiskiem naturalnym, a wręcz codziennością. Jednak z pewnością najistotniejsze jest podążanie za samymi praktykami sztuki, jako wyznacznikami tego, co zmieniać się zaczyna w kulturze i co teoria próbuje uchwycić. Czy można więc uznać re-praktyki, pętlę (powracanie w to samo miejsce, uporczywą repetycję) bądź nawet celowy regres za – paradoksalnie – taktyki progresywne? Nawet jeżeli tak, czy na pewno oczekujemy jeszcze progresu? Odpowiedzi można szukać w jednej z wypowiedzi Bourriauda, który w praktykach kopiowania, podobnie jak Buchloh w postmodernistycznym cytowaniu, zauważa przeniesienie uwagi na sam kontekst, *framework*: „Refilmując film kadr po kadrze reprezentujemy coś innego niż to, co się wiązało z ory-

<sup>28</sup> N. Bourriaud, *Deejaying and Contemporary Art*, [w:] *Appropriation*, red. D. Evans, dz. cyt., s. 158.

<sup>29</sup> Tamże, s. 160.

<sup>30</sup> N. Bourriaud, *The Radicant*, przeł. J. Gussen, L. Porten, Nowy Jork 2009, s. 199.

<sup>31</sup> Na tym jednak propozycje nowej terminologii się nie kończą. Dostarczają ich także inni teoretycy, jak np. Peter Lunenfeld w książce *The Secret War between Downloading and Uploading* (2011), w której wprowadza pojęcie uni-modernizmu.

<sup>32</sup> N. Bourriaud, *The Radicant*, z materiałów informacyjnych na temat książki.

ginalną pracą. Pokazujemy czas, który przeminął, ale przede wszystkim manifestujemy zdolność do rozwoju, ewolucji w świecie znaków, do zamieszkania ich”<sup>33</sup>. Przykładem może być ta technonostalgiczna praca *INSERT DISC* (2012) Arama Bartholla i historyka sztuki oraz kuratora, Roberta Sakrowskiego zrealizowana w Nowym Jorku, będąca rodzajem emulatora operującego w realnym świecie, a jednocześnie przenosząca w epokę nieodległą czasowo, choć archaiczną technologicznie. Umieszczona w ścianie nagrywarka DVD nagrywa materiał, który można odtworzyć w swoim komputerze. Jest to emulator Mac Quadra systemu MacOS 7.6 z roku 1997. Pozwala na obejrzenie prac zaprojektowanych na CD-ROMy w latach 90. XX wieku, które dziś są niedostępne, ze względu na akcelerację technologiczną. Można korzystać także z ówczesnych przeglądarek: Netscape’a czy Internet Explorera 3, a także zapomnianego Mosaica. Cofnięcie do lat 90. XX w. odnosi się tu zarówno do samego software’u, jak i dzieł sztuki wtedy powstających, jak i wreszcie do dyskursu teoretycznego z nimi powiązanego (CD-romowe czasopismo „Art Intact”)<sup>34</sup>.

Nicolas Bourriaud pisze o praktykach artystycznych, które określa terminem *détourage*: „to sposób, w jaki nasza kultura operuje poprzez transplantowanie, przeszczepianie i dekontekstualizowanie rzeczy”. W jego przekonaniu: „*détourage* [...] wydaje się być podstawową figurą również we współczesnej kulturze: zakorzenie popularnej ikonografii w systemie sztuki wysokiej, dekontekstualizacja masowo produkowanego przedmiotu, przemieszczenie prac z kanonu w stronę kontekstów powszedniości. Sztuka XX wieku jest [była – przyp. EW] sztuką montażu (następstwem obrazów) i *détourage* (superimpozycją/nakładaniem się obrazów jednych na drugie)”<sup>35</sup>. Oczywiście, koncepcja Bourriauda wypracowana została w momencie formowania się i dojrzewania kultury sieciowej, jednak przed właściwym boorem rozwojowym narzędzi społecznościowych, przed wyłonieniem się sieciowej heterarchii (a może hierarchii?), przed debatą o ACTA, przed demokratyzacją(?) sieciowego środowiska. Jednak owo zapętlenie między tekstami kultury stanowiącymi już historię a tymi współczesnymi jest żywo obecne w dzisiejszej sztuce. Co więcej, dostarcza nam ona wielu przykładów na to, że np. swoista re-materializacja<sup>36</sup> wirtualnych obiektów w świecie realnym, a także ich implementacja jak w powyższym przykładzie, uwidacznia to, o czym pisze Bourriaud.

W obrębie najbardziej aktualnej współczesności sztuka dostarcza wielu dowodów, iż taktyki artystyczne obejmujące pracę na zawłaszczonym materiale stały się równoprawną gałęzią twórczości. Towarzyszy im dyskurs teoretyczny, budowany zarówno przez krytyków

<sup>33</sup> N. Bourriaud, *Postproduction*, dz. cyt. s. 53.

<sup>34</sup> <http://rhizome.org/editorial/2012/oct/2/insert-disc-digital-flaneurs-guide/> [dostęp online: 12.08.2014]. Robert Sakrowski określa siebie „kuratorem YouTube”, kolekcjonując na stronie <http://www.curatingyoutube.net/about/> [dostęp online: 12.08.2014], tematycznie uszeregowane materiały audiowizualne.

<sup>35</sup> N. Bourriaud, *Deejaying and Contemporary Art ...*, dz. cyt., s. 160.

<sup>36</sup> Por. E. Wójtowicz, *Tam i z powrotem. Transformacja cyfrowego obrazu w analogowy obiekt*, [w:] *Kultura medialnie zapośredniczona. Badania nad mediami w optyce kulturoznawczej*, red. W. Chyła (i in.), Poznań 2010, s. 439-446.

i teoretyków sztuki, jak i samych artystów. W rezultacie wyłania się inspirujący badawczo meta-kontekst sztuki, który pozwala interpretować dzieła powstałe w wyniku remediacji, remiksu, bądź różnych form, niekiedy subwersywnego, przetwarzania wyprodukowanego już wcześniej materiału. Najbardziej fundamentalna zmiana polega na przekonaniu, że wszystko, co składa się na kulturę, jest formą danych, które można i należy przetwarzać wielokrotnie tak, jakby jednorazowa ich obecność w obiegu kultury to było za mało. Ciągłe „nadpisywanie” treści, które możemy zauważać w odniesieniu do niektórych dzieł, wynika – w moim przekonaniu – z faktu, że współczesna, być może właśnie altermodernistyczna kultura, staje się w coraz większym stopniu kulturą nawigacji, która zastępuje i wypiera kulturę narracji.

### **Literatura**

- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. H. Orłowski, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.
- Bourriaud N., *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, przeł. J. Herman, Nowy Jork 2002.
- Bourriaud N., *Deejaying and Contemporary Art*, [w:] *Appropriation*, red. D. Evans, London 2009
- Bourriaud N., *The Radicant*, przeł. J. Gussen, L. Porten, Nowy Jork 2009.
- Buchloh B. H. D., *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, "Artforum" 1982.
- Graw I., *Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art*, [w:] *Louise Lawler and Others*, red. G. Baker, Ostfildern-Ruit 2004.
- Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] *M. Bachtin Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
- Richter H., *Dadaizm*, przeł. J. St. Buras, Warszawa 1986.
- Wójtowicz E., *Tam i z powrotem. Transformacja cyfrowego obrazu w analogowy obiekt*, [w:] *Kultura medialnie zapośredniczona. Badania nad mediami w optyce kulturoznawczej*, red. W. Chyła (i in.), Poznań 2010.



## **„Nic nie zostało powiedziane, co nie zostało powiedziane już wcześniej” – intertekstualność sztuki postmodernistycznej a prawo autorskie**

Szczególny charakter niniejszego artykułu przejawia się w chęci połączenia w nim rozważań na temat obowiązującego prawa z, wyrosłą na gruncie teorii sztuki, metodą badawczą odnoszącą się do wzajemnych związków pomiędzy współistniejącymi tekstami kultury. Zastrzec należy, że prezentowana tu analiza prawna została ograniczona celowo, również z uwagi na charakter publikacji, ustępując miejsca analizie wzajemnych powiązań między doktryną prawniczą i orzecznictwem sądowym a osiągnięciami teorii i filozofii sztuki.

Nie przez przypadek referat stanowiący swoisty zaczyn niniejszego artykułu został wygłoszony na konferencji „Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych” w panelu zatytułowanym „Między konkretem a abstrakcją”. Wydaje się, że na takim właśnie styku konkretności z abstrakcją sytuuje się prawo autorskie, a już w szczególności temat przewodni niniejszego artykułu, którym jest pojęcie „intertekstualności”. Termin ten, użyty po raz pierwszy w latach 60. ubiegłego stulecia przez francuską filozof i językoznawczynię Julię Kristewę, oznaczał, nową wówczas, metodę analizy tekstów literackich, której istotę doskonale oddają przytoczone w tytule artykułu słowa Terencjusza: „Nic nie zostało powiedziane, co nie zostało powiedziane już wcześniej”.

### **Intertekstualna rzeczywistość**

W istocie intertekstualność zakłada, że każdy nowy tekst kultury korzysta, „wchłania” oraz przetwarza teksty już wcześniej powstałe. Gérard Genette obecność jednego tekstu w drugim, przez którą rozumie intertekstualność, widzi m.in. w cytacie i plagiacie<sup>1</sup>, czyli pojęciach,

---

<sup>1</sup> Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewicza, t. 4, cz. 2, Kraków 1992, s. 108.

które już bezpośrednio odnoszą abstrakcję sztuki do konkretów prawa autorskiego. W niniejszym artykule kładę nacisk przede wszystkim na to pierwsze zagadnienie, które podobnie jak intertekstualność, wydaje się kojarzyć (choć niesłusznie) wyłącznie z literaturą. Pojęcie tekstu obejmuje bowiem nie tylko słowo pisane, lecz również wszelkie praktyki znaczące człowieka. Obrazy, dźwięki, czynności, a nawet same przedmioty osadzone w konkretnej rzeczywistości wytwarzają pewne znaczenie – same będąc nośnikami, tworzą systemy znaków, które funkcjonują w taki sam sposób jak język, stąd określa się je tekstami kultury<sup>2</sup>. Tym samym intertekstualność jest zjawiskiem opisującym nie tylko współczesną literaturę, lecz również sztuki pozadyskursywne (muzykę, film, architekturę, rzeźbę, etc.) oraz wszelkie inne praktyki znaczące człowieka (zwyczaje, rozmowy towarzyskie, modę, kuchnię oraz zwyczaje kulinarne i wiele innych).

„Tekst kultury istnieje pośród innych wypowiedzi wskutek odniesienia, w jakim do nich pozostaje, nabiera znaczenia dopiero w relacji z tradycją, która umożliwiła jego powstanie. Dopiero rozpoznanie konwencji danej wypowiedzi [artystycznej – przyp. PP] pozwala wprowadzić odbiorcę w stan percepcji [...] Intertekstualność kultury wynika z pojmowania jej jako stworzonego umownie zbiorowego porządku aksjonormatywnego oraz z faktu, że jest ona produktem społecznego przystosowania, które umożliwia jednostce i społeczności orientowanie się w otoczeniu przez projekcje interaktywnych kulturowych artefaktów”<sup>3</sup>.

Rzeczywistość postmodernistyczna i rzeczywistość sztuki postmodernistycznej to rzeczywistość tekstowa, oparta w znacznej mierze na cytacie. Pośród sztuk wizualnych intertekstualność w formie cytatu przejawia się w szczególności w dziełach filmowych – artyści filmowi wielokrotnie, komponując kadr i operując właściwymi sobie środkami wyrazu, odnoszą się poprzez stosowanie zapożyczeń do malarstwa i innych sztuk wizualnych. Postmodernistyczne filmy stanowią swoistą grę kulturową z odbiorcą tworzoną poprzez żonglowanie cytatami z innych filmów, wykorzystanie różnych stylów, nurtów czy strategii aktorskich. Literatura przejawia się w filmie nie tylko w formie adaptacji, lecz właśnie poprzez – występujące w roli motta, pointy lub tytułu – cytaty. Podobnie w muzyce. W architekturze postmodernistycznej cytaty z architektury dawnej po wielokroć są do budynku dołączane sztucznie. Intertekstualność architektury nie sprowadza się do niewolniczego naśladowania konkretnego stylu, lecz raczej do nieskrępowanego łączenia zapożyczonych motywów z nowatorskimi pomysłami twórców, przy jednoczesnym uwzględnieniu aspektów funkcjonalnych<sup>4</sup>. W sztukach plastycznych cytaty przejawia się w karykaturze lub rysunku satyrycznym. Nie ulega wątpliwości jednak, że zjawisko to na gruncie architektury, malarstwa czy rzeźby jest zdecydowanie rzadsze niż w literaturze.

<sup>2</sup> Zob. Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, Kraków 2005, s. 11.

<sup>3</sup> M. Wieczorek-Tomaszewska, *Intertekstualny kontekst współczesności*, [w:] *Komputer w edukacji: 19. ogólnopolskie sympozjum naukowe, Kraków 25-26 września 2009*, pod red. J. Morbitzera, Kraków 2009, s. 299-306.

<sup>4</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm\\_\(architektura\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm_(architektura)) [dostęp online: 12.08.2014].

## Prawo cytatu

Zagadnienie cytatu na gruncie prawa polskiego reguluje art. 29 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>5</sup> [dalej jako: pr.aut.], zgodnie z którym: „Wolno przytaczać w utworach stanowiących samoistną całość urywki rozpowszechnionych utworów lub drobne utwory w całości, w zakresie uzasadnionym wyjaśnieniem, analizą krytyczną, nauczaniem lub prawami gatunku twórczości”. Spośród wymienionych w tym przepisie przesłanek dozwolonego użytku cudzych utworów w postaci tzw. prawa cytatu, najistotniejszą, z perspektywy niniejszego artykułu, jest przesłanka „praw gatunku twórczości”, której wystąpienie ma uzasadniać dopuszczalność wykorzystania cudzego utworu. Stanowi ona swoisty cel, dla realizacji którego ustawodawca pozwala na korzystanie z innego już istniejącego utworu. Drugim istotnym przepisem w tym zakresie jest art. 34 pr.aut., który dla korzystania z utworów w granicach dozwolonego użytku – w tym w ramach prawa cytatu – wymaga wymienienia imienia i nazwiska twórcy oraz źródła, z tym że powinno to uwzględniać istniejące możliwości. Zwłaszcza druga część tego przepisu ma istotne znaczenie jak idzie o twórczość artystyczną, w przypadku której spełnienie wymogu oznaczenia twórcy dzieła cytowanego jest często oczywiście niemożliwe.

Zgodnie z definicją słownikową, „cytat (niem. *Zitat*, z łac. *citare*, -atum «wymienić, przytoczyć», *verba (citata)* «(słowa) przytoczone») [to – przyp. PP] dokładne przytoczenie w swojej wypowiedzi lub tekście słów czyjejś wypowiedzi ustnej lub fragmentu tekstu pisanego”<sup>6</sup>. Cytatem na gruncie prawa autorskiego jest więc „przytoczenie w dziele własnym, w całości lub w części, efektu cudzej pracy [twórczej – przyp. PP], przy spełnieniu warunków z art. 34 pr.aut. [...] Brak odpowiedniego oznaczenia przejętego fragmentu, uniemożliwiający zorientowanie się, że mamy do czynienia z cudzą twórczością, powoduje zaistnienie przesłanek plagiatu. Natomiast niewłaściwe oznaczenie [...] może stanowić naruszenie osobistych praw autorskich”<sup>7</sup>.

Prawo cytatu odnosi się wyłącznie do wykorzystania części uprzednio rozpowszechnionych utworów lub całości również rozpowszechnionych utworów drobnych. Konieczność rozpowszechnienia jest oczywista na gruncie teorii intertekstualności, skoro istotą zabiegów intertekstualnych jest przekonanie, że odbiorca zdaje sobie sprawę z wprowadzanych odniesień, tj. że miał już kiedyś możliwość zapoznania się z pierwowzorem. Oczywiście zarówno dzieło pierwotne, jak też to, do którego cytat jest inkorporowany musi stanowić utwór w rozumieniu prawa autorskiego. Pierwsze dlatego, by w ogóle dało się mówić o jego ochronie prawnej, drugie, by nie doszło do sytuacji, w której aktywność cytującego ograniczona została jedynie do przywołania fragmentów utworów, bez jakiegokolwiek twórczego wkładu własnego

<sup>5</sup> Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dn. 4 lutego 1994 r. (tekst jednolity Dz.U. Nr 90, poz. 631).

<sup>6</sup> *Słownik wyrazów obcych*, Wrocław 2002, s. 98.

<sup>7</sup> J. Barta, R. Markiewicz, M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Ćwiąkański, K. Felchner, E. Traple, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, LEX 2011, komentarz do art. 29, nb. 2.

go. W konsekwencji oba dzieła muszą spełniać przesłanki opisane w art. 1 ust. 1 pr.aut. tj. stanowić „przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia”. Ustęp 2 omawianego przepisu zawiera przykładowy katalog utworów, które polskie prawo autorskie uznaje za swój przedmiot i udziela im ochrony. Są to utwory:

1. wyrażone słowem, symbolami matematycznymi, znakami graficznymi (literackie, publicystyczne, naukowe, kartograficzne oraz programy komputerowe);
2. plastyczne;
3. fotograficzne;
4. lutnicze;
5. wzornictwa przemysłowego;
6. architektoniczne, architektoniczno-urbanistyczne i urbanistyczne;
7. muzyczne i słowno-muzyczne;
8. sceniczne, sceniczno-muzyczne, choreograficzne i pantomimiczne;
9. audiowizualne (w tym filmowe).

Zważyć też należy, że ochrona prawno-autorska istnieje już od momentu ustalenia utworu, choćby miał on postać nieukończoną (art. 1 ust. 3 pr.aut.). Utwór musi więc, mówiąc kolokwialnie, „wyjść” poza świadomość twórcy – zostać zakomunikowany w sposób intersubiektywnie postrzegalny.

Celem prawa cytatu jest stworzenie swobody wypowiedzi artystycznej. Jeśli brak własnej twórczości, to brak również uzasadnienia ograniczania cudzych praw autorskich poprzez dopuszczenie wykorzystywania cudzego utworu. W wyroku Sądu Najwyższego z dn. 23 listopada 2004 r.<sup>8</sup> wskazano, iż: „Przytoczenie cudzego utworu nawet w całości jest dozwolone, jeżeli następuje w celu określonym w art. 29 ust. 1 pr.aut., przy czym przytaczany utwór musi pozostawać w takiej proporcji do wkładu twórczości własnej, aby nie było wątpliwości co do tego, że powstało własne dzieło. Ze względu na różnorodność stanów faktycznych nie jest możliwe stworzenie ogólnej reguły, określającej proporcje utworu przejmowanego do utworu własnego, w każdym razie jednak, jak przyjmuje się w literaturze przedmiotu, cytat w stosunku do całości musi pełnić funkcję podrzędną. Ocena, czy ze względu na rozmiar cytatu przejęcie jest dozwolone, musi być dokonana zatem w okolicznościach konkretnej sprawy”. Z tego wynika, że brak jakichkolwiek kryteriów ilościowych, czy objętościowych w zakresie przejmowanego fragmentu – istotne by cytowany utwór pozostawał w stosunku podrzędności do utworu nowo powstałego.

W tej kwestii wysoce kontrowersyjna jest forma występująca na gruncie literatury, obecnie najczęściej w postaci zabawy literackiej. Chodzi mianowicie o tzw. centon, czyli utwór, który

---

<sup>8</sup> Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 23 listopada 2004 r., sygn. akt I CK 232/04, opubl: Orzecznictwo Sądu Najwyższego Izba Cywilna rok 2005, Nr 11, poz. 195, s. 87.



w całości lub w przeważającej części złożony jest z cytatów pochodzących z innych, rozpoznawalnych utworów<sup>9</sup>. W takim bowiem przypadku jedynym elementem twórczym jest pomysł polegający na połączeniu wybranych fragmentów istniejących już utworów. Zgodnie zaś z art. 1 ust. 2<sup>1</sup> pr. aut. „ochroną objęty może być wyłącznie sposób wyrażenia; nie są objęte ochroną odkrycia, idee, procedury, metody i zasady działania oraz koncepcje matematyczne”. Pomysł, nie podlegając ochronie prawno-autorskiej, uniemożliwia tym samym kwalifikowanie dzieła, które opiera się jedynie na pomyśle, jako utworu w rozumieniu prawa autorskiego. Jednak stanowisko jakoby centon (czy, jak zwykle się go nazywać na polskim gruncie, „bigos literacki”) był z istoty prawnie niedopuszczalny, wydaje się przesadzone. W mojej ocenie można bowiem jego występowanie uzasadnić, omówioną niżej, przesłanką „praw gatunku twórczości”. Analogiczny problem powstaje często na gruncie sztuk wizualnych, w odniesieniu do techniki kolażu. Po wielokroć bowiem spełnienie wymogów opisanych w cytowanym wyżej wyroku nie będzie możliwe, skoro kolaż w zmyśle składać się będzie jedynie z fragmentów innych utworów.

### Dozwolony użytek a intertekstualność

Jak już wskazywałem, skoro pojęcia intertekstualności i cytatu na gruncie teorii sztuki odnieść można do różnych dziedzin artystycznego wyrazu, również cytat regulowany w prawie autorskim nie został ograniczony do konkretnej dziedziny sztuki. W powołanym wcześniej orzeczeniu Sąd Najwyższy wprost uznał dopuszczalność cytatu plastycznego. Nie jest więc istotny rodzaj twórczości, a okoliczność występowania w nowym dziele samego pierwiastka twórczości, który prawo autorskie rozumie w zgodzie z założeniami teorii i filozofii sztuki jako działalność prowadzącą do powstania nowego w sensie ontologicznym wytworu, której istotnym warunkiem jest zaistnienie przesłanek nowości oraz oryginalności. „Nowość to moment, który pozwala stwierdzić, że przed powstaniem danego dzieła nie istniało nic, co pod jakimś istotnym względem byłoby doń podobne; wynika stąd, że powtarzanie tego samego wzoru nie zasługuje na miano twórczości”<sup>10</sup>. Uwzględniwszy temat konferencji, na której ogłoszono niniejszy artykuł, należałoby stwierdzić, że skoro „wszystko już było”, to żaden wytwór człowieka nie może stać się przedmiotem ochrony prawno-autorskiej, brak by mu było bowiem podstawowej cechy. Tymczasem nie to jest założeniem teorii intertekstualności. Badacz przyglądając się cytatowi, zaczerpniętemu od jakiegoś autora, nie będzie ograniczał się do wyjaśnienia, skąd ten cytat pochodzi – będzie go raczej interesował powód i cel, dla którego się tam znalazł, w jaki sposób artysta go wprowadził, czy go umotywował, jaką funkcję pełni i jak współbrzmi z innymi intertekstualnymi odniesieniami<sup>11</sup>. To właśnie te elementy decydują o przesłance twórczości utworów intertekstualnych. Zastrzec jednak

<sup>9</sup> Zob. *Encyklopedia Literatury Polskiej*, pod red. E. Zarych, Kraków 2005, s. 93.

<sup>10</sup> W. Stróżewski [w:] *Słownik filozofii*, pod red. J. Hartmana, Kraków 2006, s. 237.

<sup>11</sup> M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w tegoż:] *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 90.

trzeba, że naśladowanie stylu, manieri artystycznej czy pomysłu, jako irrelewantne z punktu widzenia prawa autorskiego nie wchodzi w zakres prawa cytatu, bo, jako niepodlegające ochronie prawno-autorskiej, jest dozwolone. Art. 1 ust. 2<sup>1</sup> pr.aut. stanowi bowiem, że ochroną nie są objęte odkrycia, idee, procedury, metody i zasady działania oraz koncepcje matematyczne, a jedynie sam sposób wyrażenia. Stąd również niemożliwość objęcia ochroną prawno-autorską wielu wytworów sztuki współczesnej (konceptualizm, *ready made*).

### Przesłanka „praw gatunku twórczości”

W polskim prawie ta warunkująca dozwolone cytowanie przesłanka, ujęta została bardzo szeroko – zdecydowanie szerzej niż na gruncie dyrektywy Parlamentu Europejskiego<sup>12</sup>, gdzie *verba legis*, w art. 5 ust. 3 lit. k, wskazano tylko na „korzystanie do celów karykatury, parodii lub pastiszu”. Wprawdzie w doktrynie polskiego prawa autorskiego, mówiąc o owych „prawach gatunku twórczości”, wskazuje się w szczególności na te właśnie formy, tj. parodię, pastisz czy satyrę, jednak wyliczenie to ma charakter jedynie przykładowy. Poza tym żadne z tych pojęć nie ma definicji prawnej ani w prawie polskim, ani europejskim i jak się wydaje słusznie, gdyż to należy do badaczy i teoretyków sztuki. W tekstualnych teoriach sztuki takie gatunki jak np. parodia odnosi się raczej do pojęcia hipertekstualności – tj. relacji, jaka wg Gérarda Genetta zachodzi pomiędzy hipotekstem (tekstem wcześniejszym) a hipertekstem (tekstem późniejszym). Z punktu widzenia prawa autorskiego teoria wydaje się jednak bezużyteczna, skoro uznaje, że hipertekstualność jest uniwersalnym aspektem literackości (co odnieść można również do innych dziedzin sztuki): nie istnieje bowiem dzieło, które nie przywoływałoby jakiegoś innego już istniejącego<sup>13</sup>.

Uwzględniając brzmienie omawianego przepisu, należałoby się zastanowić nad konkretnymi przypadkami.

Jak traktować cytat służący jedynie upiększeniu tekstu, a więc ze względu na prawa gatunku twórczości w istocie niekonieczny? Wydaje się, że wyłączenie dopuszczalności takiego cytatu byłoby sprzeczne z tradycją i zwyczajami. Można bowiem z powodzeniem bronić poglądu, że tego rodzaju zabiegi, mające na celu swoistą ornamentykę tekstu, w przypadku dzieł artystycznych leżą w granicach usprawiedliwionych prawami gatunku – wszak istotą dzieła artystycznego jest wywołanie u odbiorcy określonego odczucia estetycznego<sup>14</sup>.

Identyczne stanowisko zająć należy w kwestii motta. Jak twierdzi Elżbieta Traple „jego związek z całym dziełem może polegać albo na tym, że wymowa dzieła zawierającego takie motto powinna być widziana przez odbiorcę przez pryzmat zawartego w nim cytatu, albo

<sup>12</sup> Dyrektywa 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym.

<sup>13</sup> Zob. G. Genette, dz. cyt., s. 112.

<sup>14</sup> J. Barta, R. Markiewicz, M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Ćwiąkalski, K. Felchner, E. Traple, dz. cyt., komentarz do art. 29, nb. 5.

też na tym, że dzieło jest poświęcone pamięci osoby, z której twórczości cytat pochodzi”<sup>15</sup>. W każdym razie cytat w postaci motto musi wykazywać strukturalny związek z całością dzieła.

### Przekroczenie granic dozwolonego cytowania

Wykorzystanie cudzego utworu z przekroczeniem granic dozwolonego cytowania (czyli w razie niespełnienia przesłanek określonych w art. 29 oraz art. 34 pr.aut.) może prowadzić do odpowiedzialności cywilnej, a nawet karnej.

Zgodnie z art. 115 ust. 1 pr.aut.: „Kto przywłaszcza sobie autorstwo albo wprowadza w błąd co do autorstwa całości lub części cudzego utworu albo artystycznego wykonania, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 3. Tej samej karze podlega, kto rozpowszechnia bez podania nazwiska lub pseudonimu twórcy cudzy utwór w wersji oryginalnej albo w postaci opracowania, artystyczne wykonanie albo publicznie zniekształca taki utwór, artystyczne wykonanie, fonogram, wideogram lub nadanie”. Wskazanie granicy, po przekroczeniu której niedopatrznie w zakresie oznaczenia autorstwa zaczerpniętego fragmentu staje się już, opisanym w powołanym wyżej przepisie plagiatem, jest niestety stosunkowo trudne<sup>16</sup>. Jednym z przypadków, kiedy cytujący dopuszcza się plagiatu – oprócz oczywistej sytuacji, gdy posługując się fragmentem cudzego utworu, nie zaznacza tego w sposób opisany w art. 34 pr.aut. – jest również cytowanie części utworu istniejącego z przypisaniem mu nieistniejącego autora<sup>17</sup>.

Niewłaściwe posługiwanie się fragmentem cudzego utworu, celem wykorzystania go jako cytatu w utworze własnym, może powodować zarzut naruszenia autorskich praw osobistych twórcy dzieła cytowanego (wydaje się, że w tym zakresie sytuacja naruszenia autorskich praw majątkowych będzie nieco rzadsza<sup>18</sup>). Autorskie prawa osobiste, to m.in. wymienione w art. 16 pr.aut., prawo do:

1. autorstwa utworu;
2. oznaczenia utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo do udostępniania go anonimowo;
3. nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania;
4. decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności;
5. nadzoru nad sposobem korzystania z utworu.

---

<sup>15</sup> Tamże, nb. 5.

<sup>16</sup> *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, pod. red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2011, Legalis, komentarz do art. 115, nb. 15.

<sup>17</sup> K. Gienias, *Odpowiedzialność karna*, [w:] E. Szydełko-Ferenc, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2011, s. 742.

<sup>18</sup> Jeżeli ustawa nie stanowi inaczej, twórcy przysługuje wyłączne prawo do korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz do wynagrodzenia za korzystanie z utworu (art. 17 pr.aut.).

Zasadniczo rzecz ujmując, są to prawa, które chronią nieograniczoną w czasie i niepodlegającą zrzeczeniu się lub zbyciu więź twórcy z utworem (zob. art. 16 *in principio* pr.aut.).

Zgodnie z ustępem 1 art. 78 pr. aut.: „Twórca, którego autorskie prawa osobiste zostały zagrożone cudzym działaniem, może żądać zaniechania tego działania. W razie dokonanego naruszenia może także żądać, aby osoba, która dopuściła się naruszenia, dopełniła czynności potrzebnych do usunięcia jego skutków, w szczególności, aby złożyła publiczne oświadczenie o odpowiedniej treści i formie. Jeżeli naruszenie było zawinione, sąd może przyznać twórcy odpowiednią sumę pieniężną tytułem zadośćuczynienia za doznaną krzywdę lub – na żądanie twórcy – zobowiązać sprawcę, aby uiścił odpowiednią sumę pieniężną na wskazany przez twórcę cel społeczny”.

## Podsumowanie

W praktyce artystycznej spełnienie wymogu z art. 34 pr.aut. tj. wymienienia imienia i nazwiska twórcy oraz źródła jest częstokroć niemożliwe – ponadto przeczyłoby zasadzie, że dzieło intertekstualne ma stanowić wyzwanie dla odbiorcy, jest swego rodzaju grą z tymże odbiorcą. Powszechnie przyjmuje się, że dla zachowania praw cytatu wystarcza, aby przejęto taki fragment i w takim rozmiarze, żeby przeciętny odbiorca – czyli odpowiednio wykwalifikowany w odbiorze przekazu kulturowego – mógł go rozpoznać jako fragment pochodzący z innego dzieła<sup>19</sup>. I owa rozpoznawalność istotna jest również na gruncie teorii tekstualnych sztuki – tekst nie jest bowiem dany, ale zostaje stwarzany w wyniku interakcji odbiorcy z dziełem, jest, jak już wcześniej podkreślałem, grą z odbiorcą jako świadomym i kompetentnym uczestnikiem życia kulturowego.

Odpowiadając na pytanie zawarte w tytule konferencji, na gruncie prawa autorskiego należałoby powiedzieć „nie wszystko już było”, bo gdyby udzielić odpowiedzi przeciwnej, prawo autorskie i ochrona prawno-autorska straciłaby rację bytu.

## Literatura

Barker Ch., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, Kraków 2005.

Barta J., Markiewicz R., Czajkowska-Dąbrowska M., Cwiągalski Z., Felchner K., Traple E., *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, LEX, Warszawa 2011.

Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.

Gienias K., *Odpowiedzialność karna*, [w:] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Szydełko-Ferenc, Warszawa 2011.

---

<sup>19</sup> J. Barta, R. Markiewicz, M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Cwiągalski, K. Felchner, E. Traple, dz. cyt., komentarz do art. 29, nb. 7.

Głowiński M., *O intertekstualności*, [w:] *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.

Stróżewski W., [w:] *Słownik filozofii*, red. J. Hartman, Kraków 2006.

Wieczorek-Tomaszewska M., *Intertekstualny kontekst współczesności*, [w:] *Komputer w edukacji: 19. ogólnopolskie sympozjum naukowe, Kraków 25-26 września 2009*, red. J. Morbitzer, Kraków 2009.

Zarych E. (red.), *Encyklopedia Literatury Polskiej*, Kraków 2005.

### **Źródła elektroniczne**

[http://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm\\_\(architektura\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm_(architektura)) [dostęp online: 12 sierpnia 2014 r.].

### **Akty prawne**

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631).

Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 r., 2001/29/WE, w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym.

### **Orzeczenia Sądów**

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 listopada 2004 r., I CK 232/04.



## **Powroty obrazu. O powtórzeniach, kopiach i złudzeniach w myśli semiotycznej**

**P**roblem kopii, fałszu czy doskonałego odniesienia zajmował semiotyków od dawna i jego zgłębienie wymagałoby osobnych studiów, dlatego w swoich rozważaniach zamierzam ograniczyć się do przedstawienia myśli dwóch autorów: Umberto Eco i Jeana Baudrillarda, której też nie będę kompleksowo referować, a jedynie wspomnę o kilku, najbardziej istotnych dla zaproponowanego w tytule tekstu, wątkach. Postaram się przekonać czytelnika, że kategorie zwierciadła i cyfrowego obrazu są nie tylko metaforami czyniącymi język dyskursu naukowego bardziej opisowym, lecz także mogą być realnymi przedmiotami semiotycznych badań. Dla porządku dodać należy, że obraz pojmuję tutaj szeroko, jako fenomen wizualny czy przedstawienie ikoniczne, a nie w kategoriach *stricte* artystycznych. Tym samym wychodzę poza dyskurs historii, teorii czy krytyki sztuki i zjawiska z obszaru kultury wizualnej analizuję za pomocą narzędzi semiotycznych.

Zwierciadło, doskonale odbijające, będące ikonem absolutnym, przedstawiającym wszystkie cechy swojego desygnatu oraz zdigitalizowaną fotografię, hiperwidzialne zdjęcie, ukazujące rzeczywistość w sposób nadrealny, wykorzystam tu jako egzemplifikacje zjawiska powtarzania, powielania, kopiowania i multiplikowania; raz prowadzące do chwilowego odniesienia absolutnego, innym razem do całkowitego pozbawienia wyjściowego obiektu iluzji i złudzenia estetycznego. Swoje rozpoznania przedstawiam, jak już zostało wspomniane – w optyce semiotycznej, jako, moim zdaniem, intelektualnie satysfakcjonującej perspektywie opisu i analizy powtarzanych obrazów.

### **Czy odbicie lustrzane jest znakiem?**

Nie miejsce tu, by szczegółowo referować semiotyczną myśl Umberto Eco, holistycznie zresztą wyłożoną przez autora w jego *Teorii semiotyki*<sup>1</sup>, trzeba jednak zaznaczyć, że problem

---

<sup>1</sup> Por. U. Eco, *Teoria semiotyki*, przeł. M. Czerwiński, Kraków 2009.

przedstawień wizualnych i – w konsekwencji – semiotycznego statusu obrazu zajmował włoskiego pisarza w znaczącym stopniu, czego dowodem może być choćby koncepcja znaków ikonicznych i kodów wzrokowych wyłożona w *Nieobecnej strukturze*<sup>2</sup>. Warto nadmienić, że Eco podjął się zadania stworzenia swoistej aparatury pojęciowej i sposobu opisu i analizy komunikatów ikonicznych w optyce semiotycznej, stawiając sobie za cel uniezależnienie tej ostatniej od kategorii językoznawczych, nie odmawiając przy tym znakowego charakteru obrazom. Wracając jednak do głównego wątku mojego artykułu, zatrzymam się przy kategorii zwierciadła i absolutnej referencji, które to stanowią jedne z konstytuentów koncepcji zwierciadeł zaproponowanej przez włoskiego semiologa w eseju *O zwierciadłach*<sup>3</sup>, umieszczonego w niedawno wydanym zbiorze szkiców tegoż autora pod szczególnie znaczącym dla czynionych tu przeze mnie uwag tytule: *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*. W eseju tym Eco ujmuje takie relacje jak: znak – obraz, znak – przedstawienie czy znak – zwierciadło m.in. w kategoriach obecności, desygnacji i odbicia, za pomocą semiotycznej, jak i czysto przyrodoznawczej, optycznej terminologii. Semiotyk podejmuje tu m.in. problem sztywnej desygnacji i odniesienia absolutnego – analizuje go początkowo w kategoriach wypracowanych przez optykę, by następnie podjąć próbę umieszczenia go w dyskursie nauk humanistycznych.

Eco zastanawia się, czy „obrazy odbite są znakami? Czy należą do zjawisk semiozy?”<sup>4</sup> I zakłada, że nie. Zjawiska semiozyczne rozumiane są zatem przez niego jako odmienne od zwierciadlanych, one niejako nie dotyczą lustrzanych odbić, stanowią inną kategorię. Dla porządku wspomnieć trzeba, że spośród wielu innych zwierciadeł, Eco wyróżnia także zwierciadło płaskie, zwane lustrem i to na nim głównie koncentruje swoje analizy. Ono też jest najlepszym przykładem dla naszych rozważań, gdyż kopiuje wyjściowy obraz bez zniekształceń, które z kolei typowe są dla zwierciadeł wklęsłych czy wypukłych. Semiozę Eco z kolei rozumie jako zjawisko obejmujące znak, jego przedmiot (czy też treść) oraz interpretację, która to będzie kluczowa w dalszej części prowadzonych tu rozważań. Zwierciadło, czytamy w eseju, to: „każda regularna powierzchnia zdolna do odbijania padających nań promieni światła. [...] Powierzchnie takie są bądź płaskie, bądź zakrzywione. Przez zwierciadło płaskie rozumiemy płaszczyznę, która daje obraz pozorny, prosty, odwrócony (symetryczny), lustrzany (tej samej wielkości, co przedmiot przezeń odbijany), wolny od tak zwanych aberracji chromatycznych”<sup>5</sup>. Zmierzając ku interesującym nas kwestiom, dodajmy za Eco, że „w przypadku lustra nie powinno się mówić o odwracaniu, lecz o absolutnej odpowiedniości”<sup>6</sup>, zwierciadło płaskie bowiem nie tyle odwraca obraz wyjściowy, ile oddaje go bez zniekształceń. Obcując z lustrem (i dysponując wiedzą, że mamy z nim do czynienia), zawsze wychodzimy z założenia, że

<sup>2</sup> Por. Tenże, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 2003.

<sup>3</sup> Tenże, *O zwierciadłach*, [w:] tenże, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*, przeł. J. Wajs., Warszawa 2012.

<sup>4</sup> Tamże, s. 9.

<sup>5</sup> Tamże, s. 13.

<sup>6</sup> Tamże, s. 15.



mówi ono prawdę, ufamy mu, wiemy, że odbicie jest tożsame z obrazem wyjściowym. Co więcej, lustro nie tłumaczy, tylko „beznamiętnie rejestruje to, co weń uderza”<sup>7</sup>: nie interpretuje odbijanych przedmiotów, dlatego tak mu ufamy. Tutaj już można znaleźć zwiastun konstatacji, że oto zwierciadła nie należą do sfery procesów semiozycznych: jak sam Eco jednoznacznie stwierdzał m.in. w innych esejach zebranych w zbiorze *Po drugiej stronie lustra*, nie ma znaku bez interpretacji, przedmiot czy zjawisko o strukturze znakowej uznawane za takie być zaczyna dopiero po uprzedniej interpretacji. „Semiotyka ogólna zajmuje się nie rodzajami naturalnymi, sztucznymi czy funkcjonalnymi, lecz stosunkiem mediacji, warunkami, na których działanie interpretacyjne może zidentyfikować każdy przedmiot jako byt semiotyczny. Przed wystąpieniem dyskursu semiotycznego, który je konstytuuje, znaki nie istnieją”<sup>8</sup>. Zatem na przytoczone przeze mnie pytanie Eco o znakowy charakter obrazów odbitych odpowiedzieć należy negatywnie. Zwierciadło płaskie, odbijając przedmiot, nie dokonuje żadnej jego interpretacji, nie odwraca go nawet, więc odbicie to nie nosi najmniejszych znamion semiozyczności, jest jedynie wiernym przedstawieniem.

Kończąc ogólną myśl poświęconą zwierciadłom płaskim, Eco dodaje, że lustra są także kanałami: a więc „medium materialnym pozwalającym na przekazywanie informacji. [...] To pozwala wyeliminować sytuacje, w których obraz odbity wykorzystywany jest jako symptom obecności”<sup>9</sup>. Lustro może wywoływać iluzje optyczne, zastępuje bowiem obrazem coś innego albo też dzieje się tak w sytuacji, gdy przedstawia się nam jako lustro coś, co lustrem nie jest. Można więc wywoływać iluzję, kłamstwo, złudzenie za pomocą lustra, tworząc tym samym obrazy o charakterze znakowym, jednak sama natura odbicia lustrzanego tego wszystkiego nie dotyczy.

### **Ikony absolutne i sztywne desygnatory**

Zwierciadło, traktowane jako pomoc, by ujrzeć coś, co nie jest dostępne wzrokowi, dostarcza swojemu użytkownikowi „duplikatu absolutnego pola stymulującego”, przekazuje znak ikoniczny przedmiotu, a więc obraz posiadających wszystkie cechy swojego desygnatu<sup>10</sup>. Duplikat z kolei Eco rozumie jako egzemplarz mający wszystkie własności innego egzemplarza. To kolejny przykład tej samej klasy przedmiotów, a nie jego obraz czy reprezentacja<sup>11</sup>. Praca lustra, będąca niejako kradzieżą obrazu, jest doświadczeniem z pogranicza percepcji i sygnifikacji. Na przykład zwierciadła przydymione czy posiadające matowe paski na swojej powierzchni stanowią egzemplifikację ograniczenia ikonizmu absolutnego obrazów odbitych i –

<sup>7</sup> Tamże, s. 18.

<sup>8</sup> Tenże, *Znaki, ryby i guziki. Uwagi o semiotyce, filozofii i naukach humanistycznych*, [w:] tenże, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*, wyd. cyt., s. 412.

<sup>9</sup> Tenże, *O zwierciadłach*, [w:] tenże, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*, wyd. cyt., s. 19-20.

<sup>10</sup> Tamże, s. 21.

<sup>11</sup> Por. Tenże, *Teoria semiotyki*, wyd. cyt., 3.4.7.

w rezultacie – wymagają interpretacji, co, jak wynika z powyższych rozstrzygnięć, zbliża je do sfery zjawisk semiozycznych<sup>12</sup>. Obcując z takim obrazem odbitym, musimy go sobie sami niejako uzupełnić, „dopowiedzieć”, by obraz wyjściowy był nam znany, a to już jest inny proces niż kontakt z obrazem oddawanym przez „zwykłe” zwierciadło płaskie.

Koncepcja sztywnych desygnatorów opiera się na stwierdzeniu, że obraz w lustrze jest zdeterminowany przez desygnat (referent) odbicia, a więc jest nietrwały. Nie sposób zobaczyć swojej twarzy w lusterku i następnie próbować wysłać je wraz ze swoim odbiciem komuś innemu. Obraz odbity jest znakiem ikonicznym absolutnym, nierozzerwalnie związanym ze swym referentem i w obliczu jego nieobecności sam przestaje istnieć. Cała semantyka zwierciadeł jest zatem semantyką sztywnej desygnacji.

### **„Niesemiozyczność” odbicia lustrzanego i obrazy „zamrożone”**

Jako takie, zwierciadła nie wytwarzają znaków, inaczej mówiąc, obraz zwierciadlany nie ma charakteru znakowego, co Eco wyjaśnia w kilku punktach; przytoczę tu niektóre z nich: 1/ „obraz zwierciadlany jest obecny i znajduje się w obecności referenta, który nie może być nieobecny”; gdy uznać obraz odbijany przez lustro za poprzednik, to „nigdy nie odsyła on do następników oddalonych w czasie”; 2/ „stosunek pomiędzy przedmiotem a obrazem jest stosunkiem pomiędzy dwoma obecnościami, bez pośredników”; 3/ nie można kłamać poprzez obraz zwierciadlany; 4/ obraz zwierciadlany ustanawia związek pomiędzy egzemplarzami, a nie typami; 5/ „obraz zwierciadlany nie jest niezależny od medium czy też kanału”, a więc od lustra: tworzy z nim jedną całość; wreszcie 5/ „obraz zwierciadlany nie podlega interpretacji”, może być jedynie odbijany, w niezmienionej postaci, przez kolejne zwierciadła<sup>13</sup>.

Przedstawione cechy zwierciadeł płaskich i tworzonych przez nie obrazów odbitych zestawień warto z wyróżnikami obrazu cyfrowego opisanymi przez Jeana Baudrillarda, czego podejmę się w dalszej części artykułu. W tym miejscu przywołam już po raz ostatni myśl Eco z omawianego eseju, mianowicie koncepcję zwierciadeł „zamrażających” obraz. Z takimi przedstawieniami mamy do czynienia, gdy „obraz odbity zamraża na powierzchni i trwa, nawet gdy przedmiot znika”<sup>14</sup>. Zwierciadłem zamrażającym jest na przykład klisza fotograficzna: lustro poświadcza obecność przedmiotu – równoczesną (co wynika z omówionej wyżej koncepcji sztywnych desygnatorów), fotografia – uprzednią, która kiedyś miała miejsce i została utrwalona – „zamrożona”. Różnica polega jednak także na tym, że fotografia jest desygnatorem niesztwymym, referencja zaciera się tu w grze treści (np. ucięte nogi na zdjęciu: fotografia to kadr dany raz na zawsze, widzimy na niej tylko to, co sama przedstawia, tymczasem powierzchnią zwierciadła możemy poruszać w celu zobaczenia czegoś, co w danym

<sup>12</sup> Por. Tenże, *O zwierciadłach*, [w:] tenże, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*, wyd. cyt., s. 22-23.

<sup>13</sup> Tamże, wszystkie cytaty: s. 30-31.

<sup>14</sup> Tamże, s. 40.

momencie nie zostało przez nią odbite). W przypadku telewizji, pisze Eco, „jedynie przekaz na żywo nawiązywałby taką samą relacją absolutną z referentem, jaka jest właściwa zwierciadłom”<sup>15</sup>, a więc warunkiem byłaby tu obecność referenta w momencie przekazu.

### Zmierzch epoki symulacji

Przechodząc do myśli Jeana Baudrillarda, filozofa, socjologa, krytyka kultury, w odniesieniu do prowadzonych tu rozważań, rozpocząć należałoby od zarysowania jego koncepcji symulacji i związanych z nią symulaków. Myśl ta jednak już wiele lat temu odbiła się szerokim echem w środowisku naukowym (i nie tylko) i była szeroko komentowana, stąd sądzę, że nie ma potrzeby, by kolejny raz ją przytaczać. Warto jedynie, dla pełnego oglądu problemu, przywołać słowa Baudrillarda z wywiadu jakiego udzielił niedługo przed śmiercią, w którym to dokonuje rewizji własnych poglądów, także na symulakry jako takie: „Słowo to – mówi o symulakrum – nie ma dokładnie określonego sensu i nie można go wytłumaczyć! Zmierzamy w złym kierunku. Symulacja, symulakry – to się wiązało z konsumpcją, uwodzeniem i tak dalej. Wywodziło się z analizy znaku, najzwyczajniej. Ale symulacja – tego prawie nikt nigdy nie rozumie, choć staram się to tłumaczyć – jest hipotezą. To nie jest dyskurs o prawdzie – byłby to paradoks – więc symulacja i symulakr nie mają definicji. Istnieje rodzaj paradoksalnego przeznaczenia znaków, progresywnego procesu; znaki oznaczają coraz mniej rzeczywistości lub podają się za rzeczywistość. Istnieje efekt zastępowania i odwracalności rzeczywistości, który jest wszechobecny”<sup>16</sup>. Nie byłoby w tym nic znacznie odbiegającego od tego, co już na temat symulacji i symulaków zostało wyłożone. Jednakże zaraz Baudrillard dodaje: „Dla mnie jest to epoka miniona, nie mówię już więcej ani o symulacji, ani o symulakrach. [...] Od tego czasu pojawiła się wirtualność i wiele innych pojęć”<sup>17</sup>. Możemy zatem i my, w niniejszym wywodzie, odejść od ponownego przywoływania koncepcji symulacji i przejść do kwestii, jakimi obiecałam się tu zająć: do digitalizacji kultury. „Doszliśmy do miejsca, w którym nie ma już rzeczywistości na horyzoncie. – czytamy w cytowanym wywiadzie – Istnieje jedynie integralny obieg z techniką cyfrową. Wtedy [w epoce symulacji – przyp. KM] znak był jeszcze językiem. Teraz znajdujemy się poza językiem, posługujemy się techniką cyfrową”<sup>18</sup>.

### Świat zero-jedynkowy i zdigitalizowany obraz

Wspominana technika cyfrowa wywołała szereg znaczących zmian w kulturze, nie ma co do tego wątpliwości. Wpłynęła także na obraz jako taki, między innymi przez umożliwienie

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 41-44, cyt. s. 44.

<sup>16</sup> E. I. Nowak, *Nie ma już rzeczywistości na horyzoncie. Rozmowa z Jeanem Baudrillardem*, „Obieg. Sztuka aktualna”, 1 (73) /2006, s. 88.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże.

nieskończonego jego kopiowania, mobilności, niematerialności i doskonałości, nazywaną przez teoretyka hiperwidzialnością, która polegać ma na nadrealnym przedstawieniu wyjściowego obrazu, na przedstawieniu go bardziej doskonałym, niż jest w rzeczywistości, na wręcz obscenicznym (to określenie autora) ukazaniu referenta. „Chodzi tu – precyzuje Baudrillard – o realistyczną, mimetyczną, hologramową iluzję «odtwórczą». Kładzie ona kres grze złudzeń poprzez reprodukcję, wirtualną reedycję rzeczywistości. [...] Pograżamy się obecnie w przeciwnym złudzeniu, odczarowanym złudzeniu obfitości, nowoczesnej iluzji pomnażania ekranów i obrazów”<sup>19</sup>. To zjawisko zostaje z kolei przez Baudrillarda nazwane współczesnym ikonoklazmem: nie polega on na fizycznym niszczeniu materialnie istniejących przedstawień wizualnych, jakie znamy z historii kultury, lecz na ich niszczeniu poprzez nieskończone kopiowanie, multiplikowanie i rozpowszechnianie, a to wszystko – dodajmy – wywołane zostało przejściem od obrazu analogowego do cyfrowego.

Rozwinięcie tej koncepcji i jednocześnie najbardziej dobitne jej wyrażenie stanowi esej, pt. *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło?*, w którym autor dokonuje krytycznej diagnozy kultury współczesnej, za której stan wini postępującą digitalizację<sup>20</sup>. Przyznać należy, że myśl ta oparta jest w pewnej mierze na wcześniejszych rozpoznaniach autora, zwłaszcza na koncepcji symulaków, nie jest to jednak w żadnym razie jej wadą, wręcz przeciwnie: ukazuje, jak zmienia się charakter kultury, w której żyjemy. Wychodząc od stwierdzenia, iż rzeczywistość nie istnieje, zanikła całkowicie, jest jedynie przestrzenią panowania znaków, zauważa, że najbardziej wyraźnie proces ten widoczny jest w przypadku obrazów, co z kolei związane jest – powtórzmy – z przejściem od zapisu niedyskretnego do dyskretnego<sup>21</sup>. Ilustracją tej diagnozy jest zdaniem Baudrillarda „koniec niepodważalnego świadectwa negatywu”<sup>22</sup>, a więc zanik stadium pośredniego, jakim była błona negatywu, zanik swoistego medium, co z kolei implikuje zanik jakiegokolwiek przestrzeni między przedmiotem a obrazem, między tym, co obraz ma przedstawiać a samym przedstawieniem, między – ujmijmy to w kategoriach semiotycznych – znaczącym a znaczonego. Pierwotna triada została tu, mówiąc obrazowo, spłaszczona, zredukowana do desygnatu i jego znaku. Obraz cyfrowy powstaje bezpośrednio na ekranie, interfejsie, by następnie rozmyć się niezauważenie w strumieniu innych cyfrowych obrazów. Odwołując się już *stricte* do fotografii, teoretyk zauważa, że pogoń za niebotyczną liczbą pikseli, umiłowanie hiperwidzialności i techniki high-definition prowadzi do utożsamienia

<sup>19</sup> J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 42-43.

<sup>20</sup> Bardziej obszerną analizę spostrzeżeń Baudrillarda z tego eseju przedstawiłam w artykule: Machtyl K., *Digitalizacja kultury. Jeana Baudrillarda diagnoza współczesności*, [w:] „Kultura i historia”, nr 21/2012 „Humanistyka cyfrowa”. Wersja on-line: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3336> [dostęp: 04.12.2014].

<sup>21</sup> Por. J. Baudrillard, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009, s. 33.

<sup>22</sup> Tamże, s. 34.

fotografii z powielaniem obrazów, które to zrównanie sam nazywa kolosalnym złudzeniem<sup>23</sup>. Zatem stwierdzić możemy, że zdigitalizowany obraz nie jest zdjęciem w takim rozumieniu, jakie właściwe było przedstawieniom analogowym. Fotografia nie polega na kopiowaniu obrazów, swobodnym ich multiplikowaniu, a co za tym idzie, sztucznym wytwarzaniu kolejnych „rzeczywistości”, nadprodukcji realnego. Teza ta w oczywisty sposób może zostać uznana za kontrowersyjną, wszak fotografia cyfrowa znakomicie się rozwija, ma swoich praktyków, nierzadko artystów i wiernych odbiorców. Sądzę jednak, że słowa Baudrillarda traktować należy jako swego rodzaju metafory, mając na uwadze, że nie tyle odnoszą się one do świata istniejącego obiektywnie, ile do kreowanej przez uczestników kultury rzeczywistości.

W nawiązaniu z kolei do swoich ustaleń poczynionych w *Spisku sztuki*, a dotyczących utarty przez obraz i sztukę w ogóle zdolności iluzji i złudzenia, Baudrillard pisze: „Ostatecznym gwałtem zadanym obrazowi jest obraz syntetyczny, wyłaniający się niejako *ex nihilo* z numerycznych obrachunków i ekranów komputerów. Koniec z obrazowością obrazu, z jego fundamentalną «złudnością», w operacji syntezy ztraca się bowiem odniesienie, a sama rzeczywistość nie ma już możliwości zaistnienia, miejsca, by mieć miejsce, wytwarzana bez zwłoki pod postacią Rzeczywistości Wirtualnej”<sup>24</sup>. Zauważmy, że obraz powstały w systemie zero-jedynkowym, nieposiadający już swojego odniesienia i materialnego statusu, traci zdolność „łudzenia”, wywoływania iluzji, kreowania tajemnicy. Przeciwnie, obraz taki nic już nie ukrywa, nie jest przedstawieniem w artystycznym, zmysłowym sensie. Przedstawienie wizualne powstałe w wyniku obliczeń dokonywanych na cyfrach jest niemalże takim przedstawieniem absolutnym, które nie pomija żadnych cech swojego desygnatu, jest zatem podobnym zjawiskiem co lustrzane odbicie w ujęciu Eco. Obraz pojawia się tu razem ze sceną, to „żałosna jednoczesność”<sup>25</sup>, o której pisze Baudrillard, a która zdaje się być cechą łączącą obrazy odbite, powstałe za pomocą zwierciadeł płaskich z obrazami cyfrowymi. Wprowadzie te ostatnie można utrwalić i przechowywać, obecność referenta przestaje być więc konieczną, jednak nałożenie się znaczącego ze znaczoną jest tu wymowne. Ostatni raz oddajmy jeszcze głos francuskiemu teoretykowi: „W obrazie wirtualnym nie znajdziemy już nic z owej punktowej wierności, z owego *punctum* w czasie, jakie stanowił obraz analogowy. Niegdyś [...] fotografia, jak twierdził Roland Barthes, dawała świadectwo nieodwołalnej nieobecności, czemuś, co zaistniało raz tylko i zaraz przepadło. Fotografia cyfrowa funkcjonuje natomiast w czasie realnym, świadcząc jednakże o czymś, co nie zaistniało, a czego nieobecność nic już nie znaczy”<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Por. tamże, s. 35-37.

<sup>24</sup> Tamże, s. 41.

<sup>25</sup> Tamże, s. 50.

<sup>26</sup> Tamże, s. 49.

## Konkluzje

Zmierzając ku konkluzjom, zauważmy, że zarówno obrazy generowane przez płaskie zwierciadła, jak i te powstałe w wyniku cyfrowych obliczeń, są przedstawieniami reprezentującymi swój przedmiot w sposób doskonały bądź do takiego zbliżony. Poza tym, szczególnie silnie podlegają one procesom multiplikacji i powielania. Koncentrując się w zaproponowanych przeze mnie rozważaniach na dwóch obszernych i złożonych zagadnieniach obrazów lustrzanych i cyfrowych ukazać chciałam problem powrotu obrazu, swoistej repetycji przedstawienia ikonicznego i technik ją umożliwiających. Pochylając się nad problemem znaczenia i referencji za pomocą semiotycznego instrumentarium pojęciowego można – w inny niż z reguły wybierany sposób – zastanowić się nad problemem powtórzenia, odbicia, kopii i złudzenia w obrazach sensu largo oraz sztukach wizualnych sensu stricto.

## Literatura

- Baudrillard J., *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.
- Eco U., *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009.
- Eco U., *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 2003.
- Eco U., *O zwierciadłach*, [w:] tenże, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*, przeł. J. Wajs., Warszawa 2012.
- Eco U., *Teoria semiotyki*, przeł. M. Czerwiński, Kraków 2009.
- Nowak E.I., *Nie ma już rzeczywistości na horyzoncie. Rozmowa z Jeanem Baudrillardem*, „Obieg” nr 1(73) 2006.

## Przetworzenia w sztuce i Internecie czyli pochwała sztuki pirackiej

**W** sieci niezwykłą popularnością cieszą się tzw. memy – żartobliwe obrazki składające się z fotografii oraz krótkiego tekstu<sup>1</sup>. Memom poświęcone są takie serwisy jak demotywatory.pl czy memy.pl, rozsyłane są one również przez użytkowników portali społecznościowych. Demotywatory wywodzą się z zachodniej kultury korporacyjnej i stanowią parodię obrazków motywacyjnych, które miały zachęcać do pracy. Jak pisze Magdalena Kamińska: „w ramach biurowego folkloru zaczęły wkrótce pojawiać się i zyskiwać popularność parodyzujące je i odwracające ich funkcję «obrazki demotywacyjne». Po oderwaniu się od swego źródła owe «demotywatory» przebojem zdobyły globalny Internet, także polski, czego konsekwencją jest powstanie licznych gromadzących je *vanity sites*, spośród których demotywatory.pl są najbardziej popularną stroną polską”<sup>2</sup>.

Użytkownicy sieci używają memów, aby komentować najróżniejsze sytuacje, odnosząc się do tego, co akurat dzieje się w otaczającej nas rzeczywistości. Niezliczone memy dotyczyły chociażby zalania deszczem Stadionu Narodowego w Warszawie (przerabianego w memach na Basen Narodowy), a także komentowały wystąpienie posłanki Pawłowicz na temat związków partnerskich. Ale memy odnoszą się też do rzeczy i spraw bardziej ogólnych. Na demotywatorach.pl po wpisaniu do wyszukiwarki pojęcia „sztuka” pojawia się ponad 1000 memów dotyczących tego tematu. I choć wiele z nich dotyczy takich dziedzin jak: sztuka życia, sztuka kupowania, parkowania czy całowania, niektóre zaś z podpisem „Nieźła sztuka” przedstawiają skąpą ubrane dziewczęta, to jednak sporo jest też demotywatorów komentujących sztuki plastyczne, a szczególnie sztukę nowoczesną i współczesną. Można znaleźć

---

<sup>1</sup> Pojęcie to wyjaśnia Magdalena Kamińska: „Określenie «mem internetowy» jest potocznie używane przez internautów na oznaczenie popularnego semiotycznego kompleksu transmitowanego via ICT, najczęściej w funkcji tak zwanego żartu internetowego”, M. Kamińska, *Nieczne memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu*, Poznań 2011, s. 61.

<sup>2</sup> Tamże, s. 66.

demotywatory niechętnie sztuce: „Sztuka – niektórzy mają ją po prostu gdzieś”, „Sztuka – to pojęcie mocno względne”, „Sztuka nowoczesna – najlepiej rozumiem ją po alkoholu”, „Sztuka nowoczesna – przy niej czuję się cholernie staroświecki”, ale i doceniające ją: „Sztuka nie musi się podobać, sztuka ma kształtować obraz współczesnej i przyszłej kultury”, „Sztuka – nie zawsze musi być nudna i niezrozumiała”, „Nietrudno stworzyć coś fajnego – trudniej to wymyślić”, „To, że TY nie rozumiesz sztuki, nie znaczy, że to ONA jest głupia”, „Człowiek i jego sztuka jeszcze nie raz nas zaskoczy”, „Prawdziwa sztuka – coś zwykłego uczynić wyjątkowym”, „Sztuka wyraża więcej niż 1000 słów”. Część demotyatorów dokonuje przetworzenia dawnych dzieł i tak na przykład w *Krzyku* Muncha ukazany jest rozwrzeszczany królik, zaś *Dama z łasiczką* zamiast gronostaja trzyma na rękach pingwina z Madagaskaru (czyli postać z filmu animowanego dla dzieci), czemu towarzyszy komentarz: „Sztuka inaczej przedstawiona ciekawie”. Niektóre żarty zasadzają się przede wszystkim na zabawnych skojarzeniach wizualnych, jak w przypadku mema zestawiającego postać Stańczyka z obrazu Matejki z ubranym w czerwony płaszcz Małyszem trzymającym na kolanach narty czy innego obrazka zatytułowanego „Jackson Pollock vs Ruch Chorzów”, gdzie obraz Pollocka *Lavender Mist* z 1952 roku zestawiony jest ze zdjęciem ukazującym tłum kibiców, ponad którymi unoszą się serpentyny i to właśnie dzięki nim zdjęcie to niezwykle sugestywnie przypomina dzieło kultowego twórcy *action painting*. Memy, odwołując się do znanych dzieł sztuki, obracają je w wizualny żart, odbierają im powagę, ale sprawiają również, że dawne dzieła możemy zobaczyć w nowym, zaskakującym kontekście. Dlatego też w tym tekście chcę zadać pytanie o znaczenie przetworzeń w kulturze Internetu, a także w samej sztuce. Z premedytacją zestawiam żarty tworzone przez anonimowych użytkowników sieci, jak i przetworzenia dokonywane przez znanych artystów, stawiając je na jednej płaszczyźnie. I choć uważam, że przetworzenia mogą dotyczyć nawet bardzo poważnych kwestii, to jednak unoszący się nad nimi duch Duchampa, nie pozwala na zachowanie pełnej powagi.

Przetworzenia są charakterystyczną cechą kultury konwergencji, o której pisał Henry Jenkins, wskazując, że obecnie stare i nowe media wchodzą w coraz bardziej skomplikowane związki i interakcje, zaś każda opowieść czy zdarzenie artystyczne prezentowane są poprzez różne dostępne kanały informacyjne i platformy medialne<sup>3</sup>. W przypadku części przetworzeń można je potraktować jako przepisanie starych historii i obrazów na nowe media, mieszanie mediów czy też swoiste ożywianie martwych mediów, jak określa to Ewa Wójtowicz w odniesieniu net artu<sup>4</sup>. Jedną z najważniejszych cech tej kultury jest intertekstualność. Samo to pojęcie zostało wywiedzione przez Julię Kristevę z bachtinowskich dociekań nad dialogicz-

<sup>3</sup> H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

<sup>4</sup> E. Wójtowicz, *Recykling martwych mediów. Strategie przetwarzania w kulturze internetu*, „Kultura Współczesna” nr 2/2007, s. 138-155.



nością wypowiedzi, wprowadzaniem do powieści różnojęzycznej mowy, odwołań do mowy cudzej<sup>5</sup>. Jak powiada Kristeva „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu”<sup>6</sup>. Warto podkreślić, że nie chodzi tu jedynie o teksty literackie, gdyż „tekstem” u Kristevej może być każdy system kulturowy, a więc różnego rodzaju utwory, w tym – dzieła malarskie, a także przywołane tu memy.

Przykładem takiej intertekstualnej praktyki może być działalność Sztucznych Fiołków<sup>7</sup> – popularnego facebookowego fanpage’a, mającego ponad 31 tysięcy fanów (luty 2013), ale i sporo przeciwników. W tym przypadku wykorzystywane są najróżniejsze obrazy ze sztuki dawnej i nowoczesnej, do których dodane zostają komiksowe dymki i na czarnym tle pojawiają się teksty, które najczęściej w absurdalny sposób odnoszą się do tego, co przedstawione, ale również do aktualnych wydarzeń, zaś pisane są współczesnym językiem. Stare obrazy zostają w ten sposób ożywione i zaczynają przemawiać kolokwialnym językiem, niestroniącym od wulgaryzmów, odnosząc się do kwestii społeczno-politycznych lub do innych tekstów kultury. Jak niektóre „lolkozy” (popularne w sieci memy z kotami) opisywane przez Magdalenę Kamińską w książce *Nieczne memy*, te obrazowe dowcipy przybierają formę wysublimowanych kolaży intertekstualnych<sup>8</sup>. Gry z obrazami Sztucznych Fiołków mogą prowokować do pytań o relacje między obrazowością a tekstualnością czy też o samą tekstualność obrazów. Norman Bryson pisze, że inskrypcje umieszczane przy średniowiecznych dziełach sztuki były czymś w rodzaju dymków w komiksach, zaś obraz sam w sobie „jest interwałem, przez który przeciekają teksty”<sup>9</sup>. Napisy wpływają na to, że obraz zamienia się „w zagadkę lub łamigłówkę, których wielka zaleta polega na idei wyczerpywalności”<sup>10</sup>. Bryson zastanawiając się nad relacją między doświadczeniem wizualnym a dyskursywnością, wskazuje, że w nowożytnych dziełach sztuki elementy dyskursywne zostały ograniczone jedynie do tabliczek z podpisem, które możemy znaleźć w muzeach, ale z drugiej strony obrazy wciąż prowokują do pytań o ich własną dyskursywność (jak dalece same są rodzajem tekstów czy też z tekstami współdziałają?). Wydaje się, że to właśnie ta dyskursywna prowokacja wynikająca z samych obrazów popchnęła Sztuczne Fiołki do działania i umieszczania na nich dymków z tekstami. Nie przypadkiem pierwszy obraz użyty przez administratorów strony jako tzw. zdjęcie profilowe przedstawiał bukiet fiołków i fragment listu z krótkim tekstem, wskazując tym samym na dyskurs, które niejako wyłania się z obrazów.

<sup>5</sup> Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 80; Zob. też: M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” nr LXXXII/1991, z. 4, s. 183-209.

<sup>6</sup> J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 396.

<sup>7</sup> <http://www.facebook.com/SztuczneFiolki?fref=ts> [dostęp online 12.08.2014].

<sup>8</sup> M. Kamińska, dz. cyt., s. 67.

<sup>9</sup> N. Bryson, *Dyskurs, figura*, przeł. M. Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 188.

<sup>10</sup> Tamże, s. 190.

Sztuczne Fiołki można uznać też za rodzaj popularyzacji dawnej sztuki, zwłaszcza że wszystkie obrazy są podpisane nazwiskami oryginalnych twórców. Oczywiście, obraz zamieniony w rodzaj komiksu czy absurdalny żart to odebranie dziełom sztuki godności i aury. Sztuczne Fiołki ignorują całkowicie zasadę „odpowiedniości”, obrazy o melancholijnej czy poważnej wymowie zostają często ośmieszane lub użyte do komentowania współczesnych wydarzeń. Ale właściwie, dlaczego dawne dzieła sztuki nie miałyby bawić czy służyć jako komentarz do rzeczywistości? Pierre Bourdieu trafnie wykazał, że gust estetyczny ustalany jest przez elity posługujące się ideologią sztuki czystej. Klasy wyższe chcą udowodnić, że posiadają odpowiednie kompetencje do wydawania ocen estetycznych, narzucając własne sposoby odbioru sztuki i tego, jak jest ona traktowana. To, co nie odpowiada tym pojęciom, traktowane jest jako zły gust i kojarzone jest z bezwartościową rozrywką gawiedzi (za taką uważa się dzisiaj powszechnie kulturę popularną, w tym kulturę Internetu). W ten sposób dominujący system estetyki legitymizuje symboliczną władzę klas wyższych<sup>11</sup>. Wyrwanie sztuki spod reguł dyktujących jej estetyczny i kontemplacyjny charakter służy więc demokratyzacji sztuki, pozwala ją odzyskać na własny użytek. W ten sposób martwe obrazy powstają z martwych i niczym zombie atakują świat żywych, a dokładnie nasze utarte wyobrażenia o tym, czym jest lub być powinna sztuka.

Zawłaszczanie, remiksowanie i samplowanie kultury, sztuka kowerów, recykling kulturowy, brikolaż, plagiaryzm, postprodukcja – już mnogość określeń dotyczących zjawiska, o którym mowa może przyprawić o zawrót głowy. I choć w języku angielskim używa się najczęściej terminu *appropriation art*, to jego polskie odpowiedniki: sztuka zawłaszczania czy sztuka apropracji, nie brzmią dobrze. Dlatego też, podkreślając wywrotowy charakter tych działań, chcę zaproponować inny termin, a mianowicie sztuka piracka. Odnoszę się między innymi do opracowania Lawrence’a Lessinga, który w książce pt. *Wolna kultura* wskazał na ambiwalentny charakter pojęcia „piractwo medialne”, pisząc, że „jeśli «piractwo» oznacza używanie czyjejś własności twórczej bez pozwolenia – jeśli teoria «tam gdzie wartość, tam prawo» jest prawdziwa – to historia przemysłu medialnego jest historią piractwa. Każdy istotny sektor dzisiejszych «wielkich mediów» – filmowy, nagraniowy, radiowy, telewizji kablowej – narodził się w pewnym sensie z piractwa”<sup>12</sup>.

Warto jednak najpierw przybliżyć sam termin i jego zróżnicowane użycie. Pierwotne znaczenie pojęcia pirat odnosi się do osoby, która przy użyciu statku lub łodzi dokonuje rabunku innego statku. Piraci dokonywali najczęściej abordażu, a więc walki mającej na celu wejście na pokład obcego statku w celu jego zatopienia, a częściej opanowania i przejęcia<sup>13</sup>. Legen-

<sup>11</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2006.

<sup>12</sup> L. Lessing, *Wolna kultura. W jaki sposób wielkie media wykorzystują technologię i prawo, aby blokować kulturę i kontrolować kreatywność*, Warszawa 2005, <http://www.futrega.org/wk/09.html> [dostęp online: 12.08.2014].

<sup>13</sup> Uwagi dotyczące abordażu są abordażem uwag Marty Smolińskiej do mojego tekstu, co ujawniam zamiast tradycyjnych podziękowań.

darni piraci owiani są wieloma romantycznymi legendami, w czym utwierdza nas kultura popularna i jej superprodukcje takie jak *Piraci z Karaibów*. W przenośni termin ten stosowany jest najczęściej wobec osób kopiujących i sprzedających nielegalnie nośniki z utworami artystycznymi, szczególnie z muzyką. „Piractwo materiałów objętych prawami autorskimi występuje powszechnie. Ma ono wiele postaci, z których najważniejszą jest piractwo nastawione na zysk, polegające na nieautoryzowanym, komercyjnym wykorzystywaniu owoców cudzej pracy”<sup>14</sup> i oczywiście tego rodzaju praktyki należy potępiać i powstrzymać prawnie. Piratami jednak nazywa się zarówno osoby, które czerpią zyski finansowe z tego procederu, jak i te, które ściągają nielegalnie pliki wyłącznie na własny użytek. Pojęciem tym określa się również kierowców drastycznie łamiących przepisy ruchu drogowego, jednak to znaczenie jest najmniej adekwatne w odniesieniu do sztuki, choć można powiedzieć, że artyści używający pirackich praktyk również nie respektują zasad obowiązujących w świecie sztuki, zaś łamiąc je, wyprzedzają innych – tych, którzy poruszają się zgodnie z przepisami, i dzięki przywłaszczeniom budują własną karierę. Mistrzem tej praktyki wydaje się Maurizio Cattelan z takimi pracami jak *Love Saves Life* z 1995 roku, która jawnie naśladuje *Piramidę zwierząt* Katarzyny Kozyry z 1993 roku czy *Bez tytułu* z 2007 roku – instalacją powtarzającą układ fotografii Franceski Woodman (1958-1981) z 1977-78 roku, która przedstawia wiszącą przy framudze drzwi kobietę w białej koszuli. Choć zaznaczyć warto, że również na dziełach Cattelana dokonywany jest abordaż, czego przykładem może być praca Cipriana Mureșana *Koniec pierwszej pięciolatki* z 2004 roku, powtarzająca schemat słynnej *La Nona Ora* z 1999 roku.

Piractwo wydaje się szczególnie atrakcyjnym terminem ze względu na ambiwalencję związaną z tym pojęciem. Bo z jednej strony kojarzone jest z rabunkiem, kradzieżą, łamaniem obowiązujących przepisów, ale z drugiej – przywołuje romantyczną aurę dawnych piratów, może kojarzyć się z wolnością, co zostało wydobyte w kontekście protestów ruchu Anonymous przeciwko porozumieniom ACTA. Piractwo może kojarzyć się też ze wskazaniem na problematyczność obowiązujących praw autorskich, które, jak wskazują niektórzy, w tym przywoływany tu Lessing, hamują rozwój kultury, i w konsekwencji – kojarzy się z walką o dostęp do wolnej kultury, co, nawiasem mówiąc, jest jednym z postulatów międzynarodowej Partii Piratów. Można powiedzieć, że w sposób piracki tworzona jest także część kultury, w tym – kultura Internetu oraz przywołane tu artystyczne memy czy postmemy, jak można określić Sztuczne Fiołki. Bo, jak mówił Lars von Trier: „Wszystko bierze się z jakichś skrawków, zdań, wrażeń. Instynktownie. Dlatego jestem całkowicie przeciwny walce o prawa autorskie w internecie – wszystko, co istnieje, powinno być wykorzystywane po raz kolejny. W taki sposób budujemy kulturę, prawda?”<sup>15</sup>. Przytoczyć można też podobną opinię Lessinga: „Wiele

<sup>14</sup> L. Lessing, dz. cyt., <http://www.futrega.org/wk/14.html> [dostęp online: 12.08.2014].

<sup>15</sup> P. Felis, *Filtry mi się popsują*, rozmowa z Larsem von Trierem, „Gazeta Wyborcza — Duży Format” nr 20/2011, (26.05.), s. 14-15.

form «piractwa» jest pożytecznych i produktywnych w tworzeniu nowych treści lub nowych form prowadzenia interesów. Ani w naszej tradycji, ani w żadnej innej nie istniał nigdy zakaz tak rozumianego «piractwa»<sup>16</sup>. Ambiwalencja piractwa wiąże się również z tym, że większość z nas deklaruje potępienie praktyk pirackich, jednak – czy ktokolwiek mógłby powiedzieć, że ani razu nie był piratem? Podobne sprzeczności wiążą się ze sztuką – większość z nas obstaje przy tradycyjnych postulatach oryginalności, nowości, innowacji, ale z drugiej strony powtarzamy teorie o śmierci autora, o tym, że wszystko już było, a przy okazji doskonale bawimy się przy pirackiej sztuce, rozsyłamy zabawne memy przetwarzające dawne obrazy, a niektórzy – jako artyści – sami dokonują pirackich napaści na dawne dzieła.

Takiego abordażu dokonała Aleksandra Ska na modelach do rzeźby Brâncușiego *Niekończąca się kolumna* z 1920 roku, prezentując w Poznaniu w listopadzie 2012 roku pracę pt. *Obiekt w posiadaniu*. Modele kolumny zaprojektowanej do Targu Jiu w Rumunii znajdują się w zrekonstruowanej pracowni Brâncușiego przy Centrum Pompidou w Paryżu. Całość prezentowana jest za grubą pancerną szybą, a więc kolumny oddzielone są od widzów, niedostępne i niedotykalne. Praca Ski, choć jest dokładnym powtórzeniem modeli *Niekończąca się kolumny*, wykonana jest z pianki z pamięcią kształtu, jakiej używa się do wyrobu wysokiej jakości materacy. Tym samym prowokuje ona do dotyku, ugniatania, ściskania, przytulania się. A więc, choć wygląda tak samo, praca zmienia całkowicie percepcję widzów, akcentując zaniedbany zmysł dotyku i pozwalając na fizyczne wzięcie w posiadanie... Tytuł *Obiekt w posiadaniu* jest w tym kontekście niezwykle znaczący, artystka zawłaszczyła bowiem pracę Brâncușiego, oddając ją również do dyspozycji widzom.

Warto zastanowić się jednak, czy artystyczne piratowanie jest rzeczywiście zjawiskiem nowym, charakterystycznym dla kultury Internetu czy może raczej jego korzeni należy szukać w tradycji artystycznej?

Nicolas Bourriaud pisząc o zjawisku postprodukcji, wskazał, że tego rodzaju praktyki dokonujące zawłaszczenia gotowych już prac, obrazów lub elementów kultury, które, niczym w didżejowskiej praktyce samplingu podlegają zremiksowaniu, choć charakterystyczne dla ery Internetu, czerpią również z działań dadaistów, a szczególnie z uważanego za ojca, tudzież dziadka, tego rodzaju sztuki – Marcela Duchampa<sup>17</sup>. Można postawić jeszcze bardziej radykalną tezę, że przetworzenia, w tym pirackie napaści na wcześniejsze dzieła, są charakterystyczne dla całej tradycji artystycznej. Sztuka rodzi się ze sztuki – pisał Ernst Gombrich w książce *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego* z 1959 roku<sup>18</sup>. Autor ten dowodził, że podstawą sztuki iluzyjnej nie jest rzeczywistość, ale język, którym artyści operują,

<sup>16</sup> L. Lessing, dz. cyt., <http://www.futrega.org/wk/15.html> [dostęp online: 12.08.2014].

<sup>17</sup> N. Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Re-programs the World*, Translated by J. Herman, New York 2002.

<sup>18</sup> E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.

zastane wzory i schematy, które są przez nich przejmowane, zmieniane i przekształcane. Odnosząc się do tej teorii, można powiedzieć, że przekształcenia dotyczą często jedynie szczegółów, które z kolei wpływają na zmianę znaczeń dzieł, które dokonały pirackiego ataku na swoje pierwowzory, czego najlepszym przykładem może być ewolucja *Wenus* Giorgione (ok. 1510) przez *Wenus z Urbino* Tycjana (1538) i *Olimpię* Maneta (1863) aż po *Olimpię* Kozyry (1996) i inne współczesne trawestacje obrazu Maneta. Największą skłonność do przekształceń, tworzenia trawestacji, ale również ukiczowienia i wykorzystania przez przemysł komercyjny wykazują przede wszystkim dzieła kanoniczne, otoczone niemal aurą świętości arcydzieła, takie jak *Mona Liza* (1503-05) czy *Ostatnia Wieczerza* (1495-98) Leonarda da Vinc<sup>19</sup>. Niektórzy badacze wskazują na degradację, „jaka grozi dziełom kanonicznym grającym rolę powszechnie rozpoznawalnych «symbolicznych obrazów kultury», zawłaszczonych przez kulturę masową”<sup>20</sup>. Jednak próby obrony tych dzieł przed wulgaryzacją i pospolitością wydają się całkowicie skazane na przegraną. Być może dzieje się tak dlatego, że, jak pisze Magdalena Kamińska w odniesieniu do memów oraz memetyki wykorzystanej do interpretacji kultury Internetu, wśród tekstów tej kultury wygrywają te, które stanowią „tekst najtrwalszy, najtrudniej demontowalny, najsprawniej transmitowany i najbardziej przyswajalny, a równocześnie najbardziej podatny na rekontekstualizację”<sup>21</sup>. Autorka *Niecných memów* jest przekonana, że w ten sposób funkcjonują teksty w kulturze internetu, a ja postawiłabym tezę, że jest to cecha kultury w ogóle, obecna w niej długo przed narodzinami internetu. Gdyż takimi trwałymi tekstami najsprawniej transmitowanymi, łatwo przyswajalnymi, a jednocześnie podatnymi na rekontekstualizację są z pewnością arcydzieła tak chętnie wykorzystywane i przerabiane przez kulturę popularną od początku jej istnienia (by przywołać chociażby liczne XIX-wieczne pocztówki trawestujące Monę Lizę).

Obok schematów artystycznych, z których korzystali dawni artyści, przedstawiając rzeczywistość, istotny jest też język obiegowy, charakterystyczny dla danego społeczeństwa i danej kultury. To właśnie zastane schematy oraz język potoczny zostają wykorzystane i ulegają przetworzeniu w danym dziele. Gombrich wskazuje jednak na to, że wzory i schematy artystyczne zaczęły ciążyć artystom i dlatego w sztuce awangardowej nastąpiło ich odrzucenie. Dzieje sztuki nowoczesnej nazywa Gombrich dziejami buntu przeciwko schematowi<sup>22</sup>. W sztuce awangardowej nastąpiło odrzucenie nie tylko schematów, ale przede wszystkim reprezentacji rzeczywistości, w polu dzieła sztuki pojawiła się zaś sama rzeczywistość lub jej fragmenty. Ta aneksja następowała powoli – od fragmentów banalnej rzeczywistości w kubiistycznych i futurystycznych kolażach, poprzez przedmioty wyabstrahowane z rzeczywistości,

<sup>19</sup> M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998.

<sup>20</sup> Tamże, s. 120.

<sup>21</sup> M. Kamińska, dz. cyt., s. 62.

<sup>22</sup> E. Gombrich, dz. cyt., s. 147-180.

jakimi były dadaistyczne *ready made*, przez rzeczywistość śmietnika we francuskim nowym realizmie, po rozległe obszary natury w land arcie oraz ciała artystów w body arcie i sztuce abiektu, w której rzeczywistość przemienia się w końcu w Lacanowskie realne<sup>23</sup>. Zarazem zmiany te miały na celu testowanie i poszerzanie granic sztuki w kontekście pytań o jej relację z rzeczywistością.

Awangardowe eksperymenty Lev Manovich łączy z językiem nowych mediów. Wskazuje on, że do rozwoju dzisiejszych mediów, gdzie wszystko podlega przetworzeniu przez komputer i zamianie w kod binarny, doprowadziły wynalazki XIX-wieczne – prototyp maszyny liczącej Charlesa Babbage’a oraz wynalazek fotografii przez Daguerre’a, zaś wiele technik i idei, które stały się powszechne dla nowych mediów, stosowanych było eksperymentalnie przez artystów awangardy z początku XX wieku (chodzi tu właśnie o kolaż, montaż i przetwarzanie)<sup>24</sup>.

Za najważniejszego awangardowego pirata można uznać Marcela Duchampa, a kanonicznym w tym kontekście dziełem będzie *L.H.O.O.Q.* z 1919 roku. Ten tytuł wymawiany fonetycznie brzmi: *elle a chaud au cul*, co może być tłumaczone w miarę delikatnie jako: „jest ona strasznie napalona” lub bardziej dosadnie: „ma gorącą dupę”. Powstało kilka przedstawień *Mony Lizy z wąsami*, a pierwsza to zwykła czarno-biała reprodukcja naklejona na kartkę z podtytułem: *Tableau dada par Marcel Duchamp*. Następnie Duchamp i Francis Picabia zrobili z tego okładkę wydawanego w Nowym Jorku pisma dadaistów „391”. Reprodukcje kolorowe są już bardziej „estetyczne”, istnieją też delikatne różnice w wielkości wąsów. Są to rekonstrukcje pierwotnej wersji, jej kopie (podobnie zresztą *Fontanna* Duchampa z 1917 roku, która weszła do kanonu sztuki nowoczesnej, jest kopią powstałą na podstawie fotografii Alfreda Stieglitza, oryginał zaś być może nigdy nie istniał). Kopie te powstają na użytek historii sztuki, która została przecież przez *L.H.O.O.Q.* obśmiana. Można powiedzieć, że Duchamp uderzył w sakralizację wielkich dzieł sztuki, traktowanie ich jako obiektów kultu, w tradycję każącą traktować muzea jako świątynie, podczas gdy są one tylko, jak uważali awangardowi artyści, cmentarzyskami. Owa martwota arcydzieł zderzona została z „napaloną” Moną Lizą, a więc odwołaniem do namiętności i tego, co wydaje się kompletnie nie przystawać do tzw. wielkiej sztuki. Nawiasem mówiąc, wspomniana przeze mnie wcześniej praca Oli Ski *Obiekt w posiadaniu*, dokonująca abordażu na pracy Brâncușiego, jest działaniem wpisującym się doskonale w strategię Duchampa – to rozbicie muzealnej szyby, chroniącej wielkie dzieła sztuki, aby dokonać na nich czegoś nieodpowiedniego i niestosownego, domalować wąsy, ale i wskazać na wykluczone z obszaru sztuki seksualne napalenie lub jak w przypadku Ski – twarde szlachetny materiał zastąpić miękkim materacem i pozwolić na miętoszenie oraz wzięcie w posiadanie, zaś erotyczne skojarzenia są tu jak najbardziej uzasadnione.

<sup>23</sup> Por. H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2010.

<sup>24</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006.

Nie tylko Aleksandra Ska należy do idealnych dzieci tudzież wnucząt Duchampa, są nimi również inni artyści dokonujący zawłaszczeń i wykpiwający modernistyczną ideę twórcy-kreatora tworzącego nowatorskie oryginalne dzieła. Nawiasem mówiąc, sam już Duchamp rozsądzał ideę autorstwa, co zresztą łączył z grami z płcią. Jednym z przedstawień świadczących o tym jest portret Rose Selavy wykonany przez Man Raya (ok. 1921). Uwodzicielską Rose nie jest nikt inny jak tylko sam Duchamp. Nazwisko Rose Selavy jest kalamburem odwołującym się do francuskiego zwrotu: „Eros, c'est la vie” oznaczającego „Eros – takie jest życie”. Duchamp podpisywał tym nazwiskiem część swoich prac lub umieszczał je niekiedy w tytułach dzieł jak np. w tytule obiektu *Why not Sneeze Rose Sélavy?* Z kolei słynna *Fontanna* miała być dziełem jego przyjaciółki ukrywającej się pod pseudonimem Robert Mutt, zaś do swego autorstwa przyznał się ponoć dopiero w 1941 roku, wykonując miniaturowe muzeum swoich prac w walizce, w której znalazła się również miniaturka pisuaru. Amelia Jones wskazała, że Duchamp był pierwszym, który zaprzeczył jednoznacznej męskości autora, wprowadził ambiwalencję płciową, a z płci uczynił obszar gry, maski<sup>25</sup>, co zresztą równie chętnie jest eksploatowane przez współczesną kulturę sieci, gdzie każdy może być każdym (jak w memach ukazujących siedzącego przed komputerem kota, czemu towarzyszy podpis: „W Internecie nikt nie wie, że jesteś kotem”). Zjawisko podawania się za osobę innej płci czy też przeskakiwania pomiędzy płciami w Internecie zostało określone jako „cybertranswestytyzm”<sup>26</sup>.

Spadkobiercami Duchampa są również anonimowi twórcy wspomnianych na początku tekstu memów. Są oni, jak pisze Ewa Wójtowicz za Erykiem Salvaggio, „dziećmi idealnych dzieci Duchampa”. Tego rodzaju działania prowokują do pytań o status sztuki we współczesnej kulturze. Wójtowicz wskazuje: „Otwarty recykling nie ustanawia granic między sferą sztuki a nie-sztuki [...]. Jednocześnie sztuka, ulegając przemieszczeniu na terytoria dotychczas nierozpoznane, może wywoływać pytania o to, czy jest jeszcze sztuką, czy może już tylko przelotnym doświadczeniem komunikacyjnym dla tych, którzy potrzebują interakcji (lub jej substytutu) lub erudycyjną grą dla tych, którzy potrafią odczytywać ukryte kody”<sup>27</sup>. Ale przede wszystkim te działania są radykalną konsekwencją awangardowych idei, dadaistycznego zwątpienia w sztukę, postulatów zrównania sztuki z rzeczywistością, „śmierci autora” bądź nawoływania Josepha Beuysa, aby każdy stał się artystą. Oczywiście otwarte pozostaje pytanie, jak w tym wszystkim mają znaleźć się prawdziwi artyści, czy jest jeszcze dla nich miejsce, czy pozostaje im już tylko abordażowanie się, oznaczające w tym przypadku nie tyle przejęcie drugiego statku, ile porzucenie własnego, a więc ucieczka z wygodnej pozycji w świecie sztuki, gwarantującej twórcy wyjątkowość oraz przyznająca jego lub jej działaniom wagę i znaczenie?

<sup>25</sup> A. Jones, *The ambivalence of male masquerade: Duchamp as Rose Selvy*, [w:] *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, red. K. Adler i M. Pointon, Cambridge 1993, s. 27.

<sup>26</sup> M. Kamińska, dz. cyt., s. 153.

<sup>27</sup> E. Wójtowicz, dz. cyt., s. 148.

Może być jednak tak, że ta nowa sytuacja, będąca wyzwaniem dla artystów, daje im właśnie szansę na zejście z piedestału i mówienie o sprawach ważnych? Tak widzi to francuski estetyk, Nicolas Bourriaud, zwracając uwagę na problem sztuki, która powstaje w procesie zapożyczeń i przetworzeń, zmierzając do demokratyzacji punktów widzenia: „sztuka po magnetowidzie nomadyzuje formy i upłynnia je, pozwala na analogiczną rekonstrukcję obiektów estetycznych z przeszłości, ponowne «wypełnienie» historycznych form”<sup>28</sup>. Autor przewiduje za Daneyem, że „w sztuce pozostanie tylko to, co będzie można przetworzyć”. Bourriaud przywołuje też teorię Felixa Guattariego częściowego przedmiotu estetycznego jako „semiotycznego fragmentu” oderwanego od subiektywnej twórczości, by „działać na swój własny rachunek”. Autor wskazuje, że teoria ta „odpowiada doskonale najbardziej aktualnym metodom współczesnej produkcji artystycznej: samplingowi obrazów i informacji, recyklingowi form społecznych lub historycznych, wytwarzaniu zbiorowych tożsamości...”<sup>29</sup>. Bourriaud mówi wprawdzie o hiperinflacyjnym porządku obrazów, ale wskazuje, że to właśnie w tych trybach rozwija się aktualna sztuka, porzucająca pragnienie autonomii. Sztuka jako sfera hybrydyzacji, dająca azyl różnym dziwnym działaniom, „które nie odnalazły swego miejsca tam, gdzie pierwotnie funkcjonowały”<sup>30</sup> staje się sposobem praktykowania podmiotowości, a zarazem miejscem oporu wobec odgórnie ustalonych form tożsamości.

Nietrudno zgodzić się z Bourriaudem, że następuje odrzucenie autonomii sztuki na rzecz swobodnej cyrkulacji obrazów. Można to zresztą połączyć z główną tezą jego książki zatytułowanej „Estetyka relacyjna” mówiącą, że sztuka współcześnie skupia się zwłaszcza na relacjach między ludźmi, gdyż to właśnie te relacje są tym, co należy przede wszystkim chronić i odbudować. Obrazy mają w tym kontekście przede wszystkim status wypowiedzi podtrzymujących międzyludzką komunikację, a więc wzmacniających relacje z innymi. Ale może zawsze tak było, tyle tylko, że dzisiaj sztuka uległa radykalnej demokratyzacji i dlatego zjawisko sztuki pirackiej, przetworzeń, remiksowania, postprodukcji jest bardziej widoczne i dominujące we współczesnej kulturze, nie tylko internetowej.

## Literatura

Bryson N., *Dyskurs, figura*, przeł. M. Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009.

Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2006.

Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

<sup>28</sup> N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 113.

<sup>29</sup> Tamże, s. 139.

<sup>30</sup> Tamże, s. 141.



- Bourriaud N., *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Re-programs the World*, Translated by J. Herman, New York 2002.
- Czaplewicz E., Kasperski E. (red.), *Bachtin. Dialog – język – literatura*, Warszawa 1983.
- Felis P., *Filtry mi się popsuły*, rozmowa z Larsem von Trierem, *Gazeta Wyborcza — Duży Format* nr 20 (26.05.) 2011.
- Foster H., *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2010.
- Gombrich E. H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zamański, Warszawa 1981.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Jones A., *The ambivalence of male masquerade: Duchamp as Rose Selvy*, [w:] *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, red. K. Adler i M. Pointon, Cambridge 1993.
- Kamińska M., *Nieczne memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu*, Poznań 2011.
- Lessing L., *Wolna kultura. W jaki sposób wielkie media wykorzystują technologię i prawo, aby blokować kulturę i kontrolować kreatywność*, Warszawa 2005.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Warszawa 2006.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Pfister M., *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” nr LXXXII, 1991.
- Poprzęcka M., *O złej sztuce*, Warszawa 1998.
- Wójtowicz E., *Recykling martwych mediów. Strategie przetwarzania w kulturze internetu*, „Kultura Współczesna” nr 2, 2007.



## **IN VIVO VERITAS. Próba udzielenia odpowiedzi na pytanie „czy wszystko już było?” uwzględniająca bio art i posthumanizm**

**Z**ycie *bios* oznacza życie konkretne i indywidualne, życie ludzkie. Natomiast *zoe* to wszelkie bliżej nieokreślone życie<sup>1</sup>, chciałoby się powiedzieć: życie dzikie, nieugładzone – życie nie-ludzkie<sup>2</sup>. Będę starała się odpowiedzieć na pytanie „czy wszystko już było?”, odwołując się do życia *zoe*. Tak rozumiane życie prowadzi do szczególnego pojęcia czasu.

Pytanie „czy wszystko już było?”, przywodzi na myśl liniowy model czasu, dobrze znaną z historii strzałkę chronologii. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że to pytanie zadaje ktoś, kto stanął obok tej osi i spoglądając na nią z boku, dokonuje pewnego podsumowania. Z tej perspektywy przeszłość wydaje się raz na zawsze zamknięta lub zamarznęta. Poza tym podmiot, który zadaje to pytanie, stoi obok i ocenia, a przez to ustawia się na uprzywilejowanej pozycji.

Jednak czas można także przedstawić zupełnie inaczej, jako ciągłe stawanie się. Jak mówi Elizabeth Grosz, nawiązując do teorii Darwina: „Życie, w pismach Darwina, ze statycznej jakości przechodzi w dynamiczny proces, bycie zmienia się w stawanie się, esencja zmienia się w egzystencję, a przyszłość zastępuje i przepisuje przeszłość i teraźniejszość”<sup>3</sup>. Taka teoria opiera się na zupełnie innym modelu czasu. Poprzednie ujęcie czasu zobrazować można jako zamarznęta oś – jak linia sopli przy krawędzi dachu. Jeżeli zechcemy utrzymać porówna-

---

<sup>1</sup> Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, s. 38-40.

<sup>2</sup> Monika Bakke podkreśla, iż w języku polskim funkcjonuje przymiotnik „nie-ludzkie” oznaczający okrutne, zwierzęce postępowanie oraz określenie „nie ludzkie” lub „nie-ludzkie”, gdzie „nie” jest pisane osobno – przy czym dwie formy zapisu są poprawne. W tym drugim przypadku chodzi po prostu o wskazanie na brak przynależności do zbioru tego, co ludzkie. Autorka konsekwentnie stosuje zapis „nie-ludzkie”, aby – jak sama dodaje – wskazać na powiązanie ludzkiego z tym, co poza nim. Ja również, idąc za jej przykładem, będę posługiwała się zapisem „nie-ludzkie”.

<sup>3</sup> Tamże, s.110. Cytat pochodzi z książki Elizabeth Grosz *Time Travels. Feminism, Nature, Power*. Został on przywołany przez Monikę Bakke w kontekście pracy Daniela Lee.

nie czasu do wody w pewnym stanie skupienia, to nowy model wprowadzony przez Elizabeth Grosz można przyrównać do wiru wodnego. Osoba, która tak stawia problem przepływu czasu, wskakuje do wody razem z innymi formami życia, by w takim samym stopniu poddawać się dynamicznym procesom życiowym. Jest to sposób myślenia charakterystyczny dla posthumanizmu, który łączy się z postantropocentrycznym punktem widzenia, gdzie człowiek nie jest już poza, ale jak najbardziej pomiędzy innymi, i z tej pozycji konceptualizuje życie<sup>4</sup>, czyli biorąc pod uwagę wyjściowe pytanie: „czy wszystko już było?” – zastanawia się nad czasem/czasami, w których przyszło nam żyć.

Czy można powiedzieć, że żyjemy w ciężkich czasach? To zależy od tego, jak będziemy odbierać przemiany, których jesteśmy świadkami i uczestnikami. Nie da się ukryć, że rozwój biotechnologii następuje bardzo szybko i w coraz większym stopniu zmienia nasze życie. Oto kilka przykładów: zastosowanie komórek macierzystych, zapłodnienie in vitro, żywność modyfikowana genetycznie, badania laboratoryjne wykorzystujące kultury tkankowe takie jak na przykład linie komórek nowotworowych, hodowanie organów do przeszczepów oraz coraz doskonalsze protezy rozszerzające możliwości ciała, a nie tylko rekompensujące jego braki. Powyższe przykłady zmuszają do zastanowienia się na nowo czy człowiek rzeczywiście żyje jakoś lepiej, bardziej lub pełniej niż inne formy życia i co to znaczy „życie”.

Szukając swojego miejsca w świecie, nie możemy zapominać o tym, że wszystkie organizmy żywe mają wspólną podstawę – kod DNA, a więc nie można zaprzeczyć, że bardzo wiele nas łączy. Co więc decyduje o wyjątkowej pozycji człowieka wśród innych gatunków? Sytuację dodatkowo problematyzuje niejasność wynikająca z tego, iż trudno określić, kiedy życie się zaczyna, a kiedy kończy, na przykład jak traktować kultury tkankowe, które żyją życiem niesamodzielnym, zależnym od specjalistycznej aparatury albo pacjentów w stanie wegetatywnym. Zarówno kategoria ludzkie/nie-ludzkie, jak i żywe/nie-żywe wydaje się kluczowa w refleksji nad istotą życia.

Rozważania na ten temat chciałabym oprzeć na analizie przypadków ze świata sztuki. W pierwszej kolejności przedstawię grupę artystyczną *Tissue Culture and Art Project*, następnie omówię działania Stelarca, a na końcu przejdę do pracy Sabriny Raaf *Breath Cultures*.

Grupę *Tissue Culture and Art* tworzą dwie osoby: Oron Catts (pochodzący z Finlandii) oraz Ionat Zurr (pochodząca z Anglii). Oboje pracują obecnie na Uniwersytecie Zachodniej Australii (*University of Western Australia*). Są badaczami pracującymi w laboratoriach i jednocześnie artystami oraz kuratorami. W manifestie grupy czytamy, że jej zainteresowania dotyczą związków sztuki oraz badań dokonywanych na kulturach tkankowych<sup>5</sup>, co jest też jasno ujęte w nazwie. Kultury tkankowe, czy też kultury komórkowe, są to hodowle komórek żywych or-

---

<sup>4</sup> Por. M. Bakke, dz. cyt., s. 10.

<sup>5</sup> Manifest jest dostępny na stronie internetowej TC&A, <http://www.tca.uwa.edu.au/atGlance/manifesto.html> [dostęp online: 12.08.2014].

ganizmów, możliwe tylko w warunkach laboratoryjnych, ponieważ komórki te nie są w stanie przeżyć samodzielnie. Jedną z najbardziej znanych kultur tkankowych jest linia komórkowa HeLa, zapoczątkowana przez komórki nowotworu pobrane z szyjki macicy Henrietty Lacks, która zmarła w 1951 roku, a więc 62 lata temu. W laboratoriach na całym świecie ciągle prowadzi się badania wykorzystujące komórki nowotworowe Henrietty Lacks, a ich masa już dawno wielokrotnie przewyższyła masę jej ciała. Kultury tkankowe są bardzo ciekawym przykładem życia z pogranicza, ponieważ oscylują pomiędzy światem ożywionym i nieożywionym. Dlatego mówi się o nich *semi-living* (pół-żyjące). Artyści z grupy *Tissue Culture and Art* wskazują, że mamy tu do czynienia z pojęciem ciała rozszerzonego (*the extended body*)<sup>6</sup>. Są to według nich żywe ciała, które wymykają się tradycyjnym klasyfikacjom, wykraczając poza granice indywidualnego organizmu ludzkiego, zwierzęcego czy roślinnego. Inna badaczka – Susan Squier, używa w tym przypadku określenia liminalne życia – czyli takie formy życia, które kwestionują granice między ożywionym i nieożywionym, naturalnym i sztucznym<sup>7</sup>. Żywa obecność kultur tkankowych w naszym życiu to zagadnienie podejmowane przez grupę TC&A niezwykle świadomie i odpowiedzialnie. Artyści odsłaniają problemy związane z hodowlą komórek przed szerszą publicznością, uchylając drzwi laboratorium. Ich działania skłaniają do zmierzenia się z wątpliwościami pojawiającymi się w kontakcie z kulturami tkankowymi, szczególnie tymi natury etycznej. Realizacja zatytułowana *Pół-żyjące Lalki Zmartwień* (*Semi-Living Worry Dolls*, 2000) to lalki wyhodowane z mysich komórek linii McCoy i przyozdobione nicią chirurgiczną. Pierwowzorem dla nich były lalki z Gwatemali, którym dzieci powierzają swe zmartwienia przed snem. Lalki zmartwień hodowane są w galeriach w specjalnych bioreaktorach, wymagają bowiem ochrony przed bakteriami i grzybami. Prezentacji w galerii towarzyszy uruchomione przez artystów forum internetowe, które pozwala odbiorcom komentować fenomen pół-żyjących lalek zmartwień. Na koniec wystawy, jak opisuje Monika Bakke, artyści organizują zazwyczaj rytuał uśmiercania, kiedy to oddzielają lalki od ich bezpiecznego zamkniętego środowiska i wystawiają je na działanie czynników zewnętrznych – jeden oddech uczestnika wystawy jest dla nich śmiertelny. W ten sposób artyści unaoczniają, jak wszechobecne jest zabijanie, chociaż często pozostaje niewidzialne<sup>8</sup>.

Kolejne dwie prace TC&A pochodzą z cyklu *Utopia bez ofiar* (*Victimless Utopia*). Pierwsza z nich nosi tytuł *Odcieleśniona kuchnia* (*Disembodied Cuisine*, 2003). Artyści zaaranżowali w galerii prowizoryczne laboratorium, aby hodować w nim żabie tkanki. Żaby, od których zostały pobrane komórki, mogły dalej żyć spokojnie w terrarium ulokowanym tuż obok. W galerii znalazła się także kuchnia, z pięknie zastawionym stołem. Kiedy tkanki osiągnęły odpowiednie rozmiary, zostały z nich przyrządzone żabie steki. Przy stole zasiedli goście, podczas gdy żaby

<sup>6</sup> O. Catts, I. Zurr, *Towards a New Class of Being: The Extended Body*, <http://www.tca.uwa.edu.au/atGlance/pubMain-Frames.html> [dostęp online: 12.08.2014].

<sup>7</sup> Por. M. Bakke, dz. cyt., s. 74-76.

<sup>8</sup> Por. M. Bakke, dz. cyt., s. 179-184.

podziwiali ich ucztę z bezpiecznego miejsca. Mogłoby się wydawać, że wszyscy są zadowoleni z tej bezkrwawej kolacji – jednak to tylko pozory. Aby kultury tkankowe mogły „rosnąć” potrzebują odżywek, wytworzonych z ciał innych zwierząt.

Druga realizacja z tego cyklu nosi tytuł *Skóra bez przemocy – prototyp bezszwowej tuniki w technonaukowym „ciele”* (*Victimless Leather – A Prototype of Stitch-less Jacket Grown in a Technoscientific „Body”*, 2004). Polegała ona na wyhodowaniu z komórek ludzkich i mysich, miniaturowego ubrania. Praca ta odnosi się do wykorzystania zwierząt w przemyśle odzieżowym i wydaje się budzić nadzieje na ocalenie ich od przekształcania w kurtki i buty. Jednak wyhodowanie tej niewielkich rozmiarów skóry także wymaga stosowania odżywek pochodzenia zwierzęcego. Można powiedzieć, że także w tym przypadku (podobnie jak w *Odcieślonej kuchni*) mamy do czynienia z przesunięciem roli ofiary, a nie z wyeliminowaniem jej. Na pierwszy plan wysuwa się bezkrwawa ucztę lub skórzana odzież, którą udało się uzyskać bez zabijania. Ofiary znikają z pola widzenia, jednak nie możemy zapominać o ich istnieniu.

Następnie chciałabym przedstawić jedną z prac Stelarc: *Ucho na ramieniu* (*Ear on Arm*, 2007). Trzecie ucho Stelarc ma zawiłą historię powstania<sup>9</sup>. Aby uniknąć nieporozumień, należy wyjaśnić, że dodatkowy obiekt na przedramieniu artysty nie jest prawdziwym uchem – skóra została naciągnięta na porowaty szkielet i w ten sposób uformowano coś, co z zewnątrz wygląda jak ucho, chociaż nie spełnia jego funkcji. Początkowo artysta chciał umieścić dodatkowe ucho na swojej głowie, tuż obok lewego ucha. Jednak było to zbyt skomplikowane – ze względu na unerwienie twarzy. Dlatego Stelarc zdecydował się umieścić dodatkowy organ na lewym przedramieniu – operacja w tym miejscu była dużo łatwiejsza do przeprowadzenia. Artysta od dawna zgłębia problem rozszerzonego ciała. Jego wcześniejsze prace takie jak *Third hand* (1980-1988) czy *Exoskeleton* (1999) można określić jako działania, które mają na celu rozbudowę ludzkiego ciała, poszerzenie go o nowe elementy. W kręgu jego zainteresowań znajduje się także ciało zdalnie sterowane oraz używane przez oddalonego fizycznie użytkownika – ten problem ujawnia się na przykład w realizacji *Fractal Flesh* (1995). Projekt *Ucho na ramieniu* łączy w sobie te dwa kierunki myślenia. Ciało zostało rozbudowane, powiększone o dodatkowy organ (w pewien sposób poszerzona/zmieniona została także świadomość ciała). Jednak to nie wszystko, bowiem już od początku projekt ten zakładał także zdalną komunikację. Stelarc planował umieścić wewnątrz trzeciego ucha mikrofon, dzięki czemu osoba fizycznie od niego oddalona nawet o setki kilometrów, mogłaby słyszeć to, co dzieje się aktualnie w jego otoczeniu, czyli mogłaby słyszeć poprzez jego trzecie ucho/używać jego ucha. Niestety trzecie ucho Stelarc działało tak, jak zaplanował artysta jedynie przez krótką chwilę, podczas operacji. Kiedy chirurg przemawiał do trzeciego ucha, przewodziło ono dźwięk do oddalonego nadajnika. Później wdarło się zakażenie i mikrofon

<sup>9</sup> Dokładną historię tego projektu można prześledzić na stronie internetowej artysty <http://www.stelarc.org> [dostęp online: 12.08.2014].

trzeba było usunąć z ciała Stelarca. Interesującą rozmowę na ten temat przeprowadziła z artystką Monika Bakke<sup>10</sup>, poruszając problem udostępniania ciała fizycznie oddalonym od niego użytkownikom/odbiorcom, w odniesieniu do realizacji *Ear on Arm*. Jak twierdzi artysta: „Ciało nie jest tu widziane jako przypisane do pojedynczego użytkownika, czyli tak, jak postrzegamy normalne ciało, ale raczej jest to ciało wielu użytkowników – staje się ono siedzibą-siedliskiem” dla innych oddalonych ciał<sup>11</sup>. Myślenie o ciele jako o siedlisku wielu użytkowników występuje także w teorii symbiogenezy Lynn Margulis<sup>12</sup> (choć należy dodać, że to zupełnie inna historia). Lynn Margulis to amerykańska biologka, która przedstawiła niezwykle ciekawą koncepcję powstania organizmów żywych. Jej teoria opiera się na pojęciu symbiozy, czyli bardzo bliskim współżyciu dwóch organizmów. Gdy ich bliskość osiągnie *maximum*, organizmy te łączą się ze sobą, to znaczy jeden z nich przyjmuje do swojego wnętrza drugi. Mamy wtedy do czynienia z endosymbiozą. I tak komórki, które kiedyś wchłonęły bakterie fosforyzujące, dały początek chloroplastom, a te z kolei zostały wchłonięte przez późniejsze komórki roślinne. Natomiast komórki, które wchłonęły bakterie wykorzystujące tlen, dały początek mitochondriom i późniejszą komórką zwierzęcą. Według Margulis „nasza złożona symbiogenetyczna istota jest znacznie starsza niż późniejsze dodatki, których sumę nazywamy człowiekiem”. Jej współpracownik Dorion Sagan dodaje: „ciało nie jest pojedynczym *ja*, ale fikcją *ja* zbudowaną z masy współdziałających *ja*”<sup>13</sup>. W pewnym sensie w projekcie Stelarca różnorodne *ja* mają szansę dojść do głosu. Mnogość żyć, które mogą potencjalnie ujawnić się w jego ciele, czy też może raczej za pośrednictwem jego ciała, przywodzi na myśl wielość form życia zgrupowanych w kształt jednego złożonego organizmu, o której mówią Lynn Margulis i Dorion Sagan.

Na koniec chciałabym przedstawić pracę Sabriny Raaf, artystki pochodzącej z Chicago. Sabrina Raaf pobrała próbki oddechów od siedemnastu osób różnych narodowości, żyjących w odmiennych kulturach. Oddech to ta część nas samych, którą ciągle wymieniamy z otoczeniem. Ciekawym tłem do rozważań na ten temat są fragmenty myśli Jolanty Brach-Czajny: „Przepływające przez nas powietrze informuje, że nie jesteśmy zamknięci w sobie, odizolowani ani ograniczeni, przeciwnie – wykraczamy ku otwartej przestrzeni, która nas ogarnia i umożliwia zjednoczenie z całością, w jakiej istniejemy. Można powiedzieć, że jest to dostępna każdemu, naturalna forma mistycznego doświadczenia świata, na którą nie zwracamy uwagi”<sup>14</sup>. Możemy myśleć o oddechu jako o niewidzialnej więzi ze światem, możemy też przyjrzeć się mu przez powiększającą soczewkę mikroskopu, aby ujrzeć mieszaninę bak-

<sup>10</sup> M. Bakke, *Dlaczego masz trzecie ucho? Abyś ty mogła lepiej słyszeć!*, <http://www.obieg.pl/rozmowy/1561> [dostęp online: 12.08.2014].

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Por. L. Margulis, *Symbiotyczna planeta*, przeł. Marcin Ryszkiewicz, Warszawa 2000.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Por. J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.

terii i grzybów, która jest obrazem wewnętrznego życia organizmu konkretnego człowieka. Próbkę oddechów pobrane przez artystkę zostały przeniesione do laboratorium i posłużyły do dalszej hodowli. Szalki Petriego (czyli cylindryczne płaskie naczynia laboratoryjne) przejęły rolę płótna, papieru światłoczułego czy ekranu – i stały się podłożem dla portretu. W ten sposób widzialny portret konkretnej osoby został wyhodowany z niewidzialnych śladów jej najbardziej intymnej czynności.

Oron Catts i Ionat Zurr z grupy *Tissue Culture and Art*, Stelarc oraz Sabrina Raaf mogą zostać określani jako przedstawiciele *bio artu*, ponieważ oprócz zainteresowania fenomenem życia w ogóle, posługują się także nowoczesnymi biotechnologiami i prezentują organizmy żywe, a nie tylko ich reprezentacje i przedstawienia<sup>15</sup>. Co prawda realizacje Stelarca często klasyfikowane są także jako *body art*, jednak nie umniejsza to ich znaczenia na polu *bio artu*. Stelarc używa swojego ciała, swojego ludzkiego ciała, TC&A hodują kultury tkankowe, a Sabrina Raaf bakterie i grzyby. W każdym przypadku mamy do czynienia z prezentacją działania na żywym organizmie. Umieszczenie ludzkiego życia pośród innych nie-ludzkich żyć jest zabiegiem podważającym pozycję człowieka pośród innych gatunków, ponieważ zostaje on ulokowany pomiędzy innymi formami życia, w tym samym zbiorze. Hierarchia istot żywych ulega spłaszczeniu.

Artyści często dotykają relacji człowieka z innymi organizmami żywymi, wydobywając konsekwencje wynikające z traktowania zwierząt jako niższego/mniej wartościowego życia. Jednym z poruszanych problemów jest obecność zwierząt w laboratoriach biomedycznych. Tego zagadnienia dotyka Kathy High, kiedy decyduje się umieścić w galerii szczury, celowo zarażone ludzkimi chorobami w celach naukowo-badawczych (*Embracing Animal*, 2004-2006). Temat ten został podjęty również przez Lynn Randolph, która jest autorką obrazu przedstawiającego mysz skrzyżowaną z kobietą, zamkniętą w ciasnej przestrzeni i poddaną wnikliwej obserwacji (*The laboratory/The Passion of OncoMouse*, 1994). Jej praca odnosi się do OncoMouse – czyli myszy stworzonej przez inżynierię genetyczną, której rola polega na służeniu jako model do badania raka piersi. Patricia Piccinini także nawiązuje do laboratoryjnych praktyk, tworząc niezwykle istoty, noszące ludzkie i nie-ludzkie cechy. Czy te niepokojące stworzenia nie mogłyby powstać w laboratorium, gdzie ma miejsce: hodowla tkanek, badania z udziałem komórek macierzystych, zapłodnienie in-vitro czy przeszczepianie organów?

Działania artystek takich jak Kathy High, Lynn Randolph oraz Patricia Piccinini odnoszą się do tych samych problemów, co realizacje TC&A, Stelarca czy Sabriny Raaf, z tą różnicą, że nie wykorzystują biotechnologii, których użycie traktuje się jako wyznacznik *bio artu*. Powstaje więc pytanie, czy kategoria *bio art* jest dla nich odpowiednia. Bez wątplenia są to działania artystyczne badające ludzkie i nie-ludzkie relacje, głęboko wnikające w istotę życia i sieć połą-

---

<sup>15</sup> M. Bakke, dz. cyt. s. 146.



czeń pomiędzy organizmami żywymi, przy czym empatia wobec ludzkiego i nie-ludzkiego życia jest ich bardzo wyraźną cechą.

Mogą one zostać włączone w nurt posthumanizmu, gdzie człowiek przestaje spoglądać z góry i stara się odnaleźć swoje miejsce pomiędzy innymi formami życia. Donna Haraway wskazuje na potrzebę budowania odpowiedzialnych relacji z przedstawicielami innych gatunków odpowiedzialnych, czyli opartych na zdolności do odpowiedzi. Według niej kluczowe jest nastawienie, z jakim podchodzimy na przykład do zwierząt wykorzystywanych w badaniach. Możemy traktować je przedmiotowo jak materiał badawczy, wykazujący interesujące reakcje – to prowadzi do okrucieństwa i bezmyślnego zadawania cierpienia. Jednak możemy także dostrzec w nich czujące i myślące istoty, które cierpią i wymagają odpowiedzialnego traktowania, a to oznacza przemyślane badania i łagodzenie cierpienia zwierząt, kiedy tylko jest to możliwe<sup>16</sup>. Andrew Westoll, autor książki opowiadającej o szympanсах wykorzystywanych w badaniach biomedycznych, rozpoczyna jeden z rozdziałów, cytując fragment myśli Charlesa R. Magela: „Kiedy pyta się ludzi prowadzących eksperymenty, dlaczego eksperymentują na zwierzętach, odpowiadają: «Ponieważ one są takie jak my». Kiedy pyta się ich, dlaczego na gruncie etyki nie ma nic złego w eksperymentowaniu na zwierzętach, odpowiadają: «Ponieważ zwierzęta nie są takie jak my». Eksperymenty na zwierzętach opierają się na podstawowej sprzeczności logicznej”<sup>17</sup>.

Swoje rozważania rozpoczęłam od skonstrastowania życia *bio* i życia *zoe* po to, by przejść na stronę tego drugiego. Następnie przywołałam (za Moniką Bakke) Elizabeth Grosz – by podkreślić dynamikę procesów życiowych, ciągłe stawanie się, przepisywanie przeszłości przez terażniejszość i przyszłość. Moim zdaniem dzięki życie *zoe* i samoprzepisujący się czas głęboko się dopełniają. Jak wskazuje Joanna Brach-Czaina „wiedza wchłaniana z oddechem wyklucza trwałość, znieruchomienie, stagnację”. Jej myśli krążą raczej wokół pytania o to, co jest (co jest teraz żywe), odchodząc od pytania o to, co już było<sup>18</sup>. W dokonaniach wskazanych przeze mnie artystów odnajduje podobne refleksje.

## Literatura

Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.

Bakke M., *Dlaczego masz trzecie ucho? Abyś ty mogła lepiej słyszeć!*, <http://www.obieg.pl/rozmowy/1561> [dostęp online: 12.08.2014].

Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.

<sup>16</sup> D. Haraway, *Zwierzęta laboratoryjne i ich ludzie*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna”, nr 15, Warszawa 2008.

<sup>17</sup> A. Westoll, *Szympansy z Azylu Fauna. O przetrwaniu i woli życia*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013, s. 80.

<sup>18</sup> Por. J. Brach-Czaina, dz. cyt.

**Catts O., Zurr I.**, *Towards a New Class of Being: The Extended Body*, <http://www.tca.uwa.edu.au/atGlance/pubMain-Frames.html> [dostęp online: 12.08.2014].

**Haraway D.**, *Zwierzęta laboratoryjne i ich ludzie*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15.

**Margulis L.**, *Symbiotyczna planeta*, przeł. Marcin Ryszkiewicz, Warszawa 2000.

**Westoll A.**, *Szympansy z Azylu Fauna. O przetrwaniu i woli życia*, przeł. M. Zawadzka, Wołowiec 2013.

## Praktyki powtórzeniowe w sztuce performance

Zgodnie z rozpowszechnioną interpretacją, specyfika sztuki performance leży w „niepowtarzalności” działania artystycznego, które może zaistnieć tylko raz, w konkretnym miejscu i czasie. Tego rodzaju interpretacja stanowiła jeden ze źródłowych kontekstów sztuki performance: narodziła się wraz z nią, by na długie lata ukształtować jej samoświadomość i autodefinicję. Po dziś dzień – pomimo krytycznych przewartościowań dokonujących się tak w dyskursie teoretycznym, jak i w sferze samych praktyk artystycznych – pogląd o zasadniczym przeciwieństwie performance'u i powtórzenia nie zatracił swej atrakcyjności oraz siły oddziaływania. Wyrazem tego jest słynne, często przywoływane stwierdzenie Peggy Phelan:

„Performance żyje jedynie w teraźniejszości. Performance nie może zostać zachowany, zarejestrowany, udokumentowany ani też w inny sposób uczestniczyć w obiegu reprezentacji, które reprezentują inne reprezentacje: gdy tak się jednak dzieje, staje się on czymś innym niż performance. [...] Był performance'u [...] staje się sobą poprzez swoje zniknięcie. [...] Performance zdarza się w czasie, który już się nie powtórzy. Performance może zostać powtórnie wykonany, ale samo to powtórzenie naznacza go »innością«<sup>1</sup>.”

Można wskazać przynajmniej cztery różne płaszczyzny, na których, zgodnie z rekonstruowaną interpretacją, zaznacza się opozycja performance'u i powtórzenia: 1) Sztuka performance nie jest odtwarzaniem – powtarzaniem – uprzedniego scenariusza, lecz tworzeniem na żywo, działaniem się procesu twórczego w trakcie samego zdarzenia. 2) Performance, jako improwizowane działanie na żywo, nie może zostać powtórzony. 3) Dokumentacja performance'u, czyli powtórzenie, jakie po nim pozostaje, nie ma racji bytu i właściwie w ogóle nie powinna zaistnieć – a jeśli już zaistnieje, to tylko jako niedoskonały ślad, który nie jest w stanie oddać charakteru tego, co wydarzyło się tylko raz i bezpowrotnie odeszło w przeszłość. 4) Sztuka performance nie powinna nawet się powtarzać, w swej istocie i definicji, w poszczególnych performance'ach: każdy jednostkowy performance powinien ustanawiać nową definicję samej sztuki performance<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londyn, Nowy Jork 1993, s. 146-148.

<sup>2</sup> Zob. Z. Warpechowski, *Zasobnik*, Gdańsk 1998, s. 238.

Wszystko to rodzi jednak zasadnicze wątpliwości: czy interpretacja, zgodnie z którą performance na różne sposoby wyklucza powtórzenie, daje się utrzymać? Czy taki performance jest w ogóle możliwy?<sup>3</sup>

Spójrzmy raz jeszcze na przywołany wcześniej fragment tekstu Peggy Phelan. Choć z jednej strony autorka twierdzi, że performance nie może zostać zachowany, zarejestrowany czy udokumentowany, to z drugiej strony przyznaje, iż zawsze może zostać on powtórnie wykonany. Zauważmy jednak, że te dwie sprawy nie dają się rozdzielić: aby istniała możliwość powtórnego wykonania performance'u, musi też istnieć możliwość jego zachowania, zreprodukowania w postaci powtórzeniowego śladu, który pozwoli na jego późniejsze odtworzenie. Performance może zatem zawsze zostać dokumentacyjnie zreprodukowany i później, na bazie tej reprodukcji, powtórnie wykonany. Dalej w tekście Phelan pisze, że powtórzenie performance'u, w sensie jego ponownego wykonania (jakkolwiek to samo można by powiedzieć o jego dokumentacji) nie jest w stanie zachować go jako takiego, w jego pierwotnej tożsamości, lecz nieuchronnie naznacza go „innością”. Tu jednak rodzi się pytanie: czy może istnieć jakiegokolwiek powtórzenie, za sprawą którego powtarzany element, niezależnie od jego typu czy charakteru, nie byłby naznaczony „innością”? Otóż nie – i performance wcale nie jest tu wyjątkiem. To, że coś nie może się powtórzyć bez stawania się innym, jest *banalnym paradoksem* wszelkiego powtórzenia. Dobrze wyrażałaby to następująca formuła: „wszystko można powtórzyć, ale niczego nie można powtórzyć, nie zmieniając go w coś innego”. Jeśli istnieje w tym względzie jakaś specyfika sztuki performance na tle innych sztuk, to polegałaby ona raczej na szczególnej ostrości czy też intensywności, z jaką w tego rodzaju praktykach zaznacza się banalno-paradoksalna prawda powtórzenia.

Performance może więc „z istoty” zostać powtórzony. Nie ma takiego performance'u, którego nie można by udokumentować i wykonać ponownie, nie naznaczając zarazem innością. Tylko dzięki temu, dzięki możliwości powtórzenia i bycia przekształconym za sprawą tegoż powtórzenia w coś innego, performance może się w ogóle zdarzyć. Nie należy go więc definiować w opozycji do powtórzenia, to znaczy charakteryzować jako czegoś, czego istota wyklucza powtórzenie. Przeciwnie: to właśnie dzięki transformacyjnemu powtórzeniu istota performance'u, jego zdarzeniowy byt – który „staje się sobą” nie tyle poprzez swoje „zniknięcie”, ile stawanie się wciąż innym – może się w ogóle urzeczywistnić i dać o sobie znać. Dopiero dzięki powtórzeniu dostrzegamy bowiem, że performance za każdym razem staje się czymś innym, za każdym razem jest jednorazowy i niepowtarzalny – choć nie w sposób absolutny.

Niezbędna jest zatem reinterpretacja sztuki performance w kontekście problematyki powtórzenia. Trzeba przyjrzeć się różnorodnym postaciom, jakie problematyka ta przybiera w jednostkowych performance'ach, czasem pełniąc w nich funkcję „techniczną”, a czasem

<sup>3</sup> Uwagi wstępne stanowią streszczenie szerszych rozważań, jakie zawarłem w tekstach *Czy sztuka performance jest w ogóle możliwa?*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Kraków 2013, s. 79-93, oraz *Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance*, [w:] „Sztuka i Dokumentacja” nr 9, 2013, s. 49-60.

urastając do rangi głównego motywu tematycznego. Powtórzenie jest nie tylko nieodzownym warunkiem zaistnienia zdarzenia performance'u i stanowi integralną część jego praktyki, ale też niesie w sobie własny potencjał twórczy. Trzeba dostrzec przejawy zainteresowania artystów i artystek tym potencjałem oraz przeanalizować różne sposoby jego wykorzystania. Te ostatnie mogą bowiem oscylować między równie niemożliwymi biegunami powtórzenia pozbawionego wszelkiej różnicy i różnicy pozbawionej wszelkiego powtórzenia. Innymi słowy, na powtórzeniu i przy jego pomocy można wykonywać różnorodną pracę: bardziej odtwórczą, rekonstrukcyjną, normatywną, bądź też bardziej twórczą, transformacyjną, subwersyjną, a nawet – rewolucyjną...

Tak zaprojektowane analizy będą prowadziły do stopniowego „przepisywania” historii artystycznych performance'ów, pozwolą bowiem, między innymi, dostrzec i dowartościować zjawiska, które w klasycznych ujęciach zwykło się spychać na drugi plan, degradować bądź też po prostu wyłączać z pola właściwej sztuki performance.

W dalszej części tekstu przeanalizuję kilka wybranych przykładów takich „praktyk powtórzeniowych”. Postaram się przy tym wydobyć sieci różnorodnych zagadnień, z jakimi w każdym przypadku wiąże się powtórzenie – pozwoli to oznaczyć pewne punkty orientacyjne dla projektu „przepisania” historii sztuki performance.

### Urządzenia performatywne

W drugiej połowie lat 60. ubiegłego wieku amerykański artysta Bruce Nauman zrealizował w swojej pracowni serię performance'ów, w trakcie których wykonywał proste, codzienne czynności, takie jak na przykład spacerowanie lub picie kawy. Jak wielu innych artystów i artystek w tamtym okresie, odrzucił on tradycyjny, przedmiotowo-estetyczny model sztuki oraz zakwestionował jej podział na odrębne dyscypliny – malarstwo, rzeźbę itd. Starał się od podstaw zbudować nowy sposób pojmowania twórczości artystycznej. W kształtowaniu się tego nowego doświadczenia sztuki i bycia artystą kluczową rolę odegrała jego pracownia oraz proces autoanalizy, jakiej się tam oddawał. „Spędzałem dużo czasu w pracowni, starając się przemyśleć, czy też rozważyć na nowo, dlaczego jestem artystą, a także co robię jako artysta – i właśnie stąd ostatecznie wzięła się moja sztuka, z tego pytania, dlaczego ktoś jest artystą i co robią artyści”<sup>4</sup>. Refleksja ta pozwoliła mu inaczej spojrzeć na zwykłe, prozaiczne czynności, jakie wykonywał i potraktować je jako potencjalny materiał działań artystycznych. „Doszedłem do wniosku, że jeśli jestem artystą i przebywam w pracowni, to wszystko, co tam robię, powinno być sztuką [...]. Od tej chwili sztuka stała się raczej aktywnością niż wytworem”<sup>5</sup>. Właśnie to przekonanie legło u podstaw wielu performatywnych działań, przeprowadzonych i udokumentowanych przez Naumana we wspomnianym okresie: „dużo chodziłem

<sup>4</sup> M. de Angelus, *Interview with Bruce Nauman* [1980], [w:] *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, red. J. Krainak, Cambridge, Londyn 2005, s. 230.

<sup>5</sup> Cyt. za: T. Godfrey, *Conceptual Art*, Londyn 1998, s. 128.

po pracowni, a więc myślałem, jak sprawić, aby zmieniło się to w realizację artystyczną. Piłem dużo kawy i stąd te fotografie przewróconej filiżanki z kawą, czy rozlanej gorącej kawy...”<sup>6</sup>.

Fotografie, o których mowa, należą do zdjęć powstałych jako zapis działań artysty w latach 1966-67, a następnie, w roku 1970, połączonych w portfolio *Eleven Color Photographs*. Inne zdjęcie z tego portfolio, *Self-Portrait as a Fountain*, na którym widać półnagię Naumana wypluwającego stróżkę wody, wchodzi w wyraźną, historyczną relację z *Fontanną* Marcela Duchampa. Podsuwa to myśl, iż ten i inne performance'y Naumana można, na najbardziej podstawowym poziomie, zinterpretować jako rozwinięcie i transformację Duchampowskiej idei obiektów *ready-made*. Zamiast „przedmiotów gotowych” mielibyśmy tu do czynienia z „czynnościami gotowymi”, *ready-made life activities*. Co więcej, w swej jednostkowości, realizacja Naumana zwraca uwagę na coś, co dałoby się odnieść, jeśli nie do wszystkich, to w każdym razie do większości artystycznych performance'ów. Uświadamia ona fakt, że performance jest powtórzeniem zwykłych czynności z życia codziennego lub też, krócej i dobitniej – powtórzeniem życia<sup>7</sup>. Nie życiem samym, jak twierdzono niejednokrotnie, ale jego powtórzeniem. Jest to oczywiście powtórzenie transformacyjne, czy też – by sięgnąć po określenie Arthura Danto – transfiguracyjne, które wprowadza powtarzaną czynność w nowy kontekst, poddaje ją (wtórnej lub dodatkowej) semiotyzacji, metonimizacji lub metaforyzacji, bądź oczyszcza z potocznych znaczeń, zbliżając ją do statusu „pustego znaczącego” i zmieniając w maszynę znaczeniową. Pozwala także doświadczyć powtarzanej czynności na nowo: oferuje odmienny sposób jej doświadczenia lub oferuje samą tę czynność jako zgeneralizowaną i samo-refleksyjną formę doświadczenia.

W wywiadach Nauman wspominał o tym, że impuls wygenerowany przez wynalazek *ready-made* dotarł do niego już w postaci zapośredniczonej, za sprawą koncepcji i realizacji takich artystów, jak Jasper Johns, Johna Cage'a czy Merce Cunningham, wyznaczających wczesną amerykańską recepcję i reinterpretację dzieła Duchampa<sup>8</sup>. Nie dziwi zatem fakt, że zapytany wprost o możliwość „duchampowskiej” interpretacji swoich prac jako gestu przeniesienia zwykłych czynności w kontekst sztuki i nadania im nowego statusu, Nauman podkreślał, że

<sup>6</sup> M. de Angelus, *Interview with Bruce Nauman*, dz. cyt., s. 230.

<sup>7</sup> Motyw performance'u jako „powtórzenia życia” leży u samych podstaw dyskursu studiów nad performatywnością. Jak wiadomo, według Richarda Schechnera performance, także artystyczny, składa się z *restored behaviors*, czyli, jak dwójako przełożono to na język polski, „zachowanych zachowań” oraz „odtworzonych zachowań” – zob. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 44. Dokładniej rzecz biorąc, artystyczny performance to swego rodzaju montaż przedstawionych urywków zachowanych zachowań: „Nawet to, co »nowe«, »oryginalne«, »szokujące« lub »awangardowe« jest przeważnie albo odmiennym układem znanych zachowań, albo przeniesieniem zachowania z okoliczności, w których jest przyjęte, do miejsca, lub na okazję, w których się go nie oczekuje” – ibidem, s. 51. Używając bardziej współczesnej kategorii, można by powiedzieć, że performance, w szczególności – choć nie tylko – artystyczny, jest „remiksem” fragmentów uprzednio zachowanych i odtworzonych zachowań.

<sup>8</sup> L. Sciarra, *Bruce Nauman [1972]* oraz Ch. Dercon, *Keep Taking It Apart: A Conversation with Bruce Nauman [1986]*, [w:] *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, dz. cyt., s. 157, 310-311.

tego typu gest – jeśli zakłada on tworzenie sztuki o sztuce, czy też sztuki o samym kontekście sztuki – jest dla niego jedynie punktem wyjścia, nie zaś celem samym w sobie. W jego twórczości chodziło raczej o wytworzenie, przy wykorzystaniu konkretnych czynności z życia codziennego, „doświadczenia, które miałyby charakter bardziej ogólny”<sup>9</sup>.

Aby scharakteryzować typ doświadczenia, które wchodzi tu w grę, trzeba przyjrzeć się innym aspektom twórczości Naumana z drugiej połowy lat 60. i początku lat 70., przede wszystkim zaś jego zainteresowaniu problematyką języka. W tamtym okresie artysta studiował *Dociekania filozoficzne* Ludwiga Wittgensteina<sup>10</sup>, wczytując się w wywody dotyczące pragmatyki języka, gier językowych oraz związków między mówieniem a działaniem. Jak wskazuje Janet Kraynak, ślady tej problematyki pojawiają się właśnie w *Eleven Color Photographs*: niektóre działania zarejestrowane na tych zdjęciach wydają się być dosłownym – czasem aż do granic absurdu – odegraniem figuratywnych lub idiomatycznych wyrażeń języka angielskiego<sup>11</sup>. Dotyczy to również *Self-Portrait as a Fountain*, który może być performatywną ilustracją frazy występującej w innej realizacji artysty, neonie z napisem „The True Artist Is an Amazing Luminous Fountain”. Prace Naumana zwracają uwagę na to, jak performance działającego człowieka jest determinowany przez performatyw językowy. Uwypuklają performatywną moc języka jako czegoś, co normatywnie programuje i narzuca określone działanie. Język staje się tu swoistą „instrukcją”, której wykonaniem ma być materialny, cielesny performance<sup>12</sup>.

Problematyka ta znalazła rozwinięcie w kilku innych działaniach artysty z przełomu lat 60. i 70. W 1969 roku, na wystawę *Art by Phone*, organizowaną w Muzeum Sztuki Współczesnej w Chicago, Nauman przygotował rodzaj tekstowej instrukcji, opisującej sekwencję działań do wykonania<sup>13</sup>. W trakcie wystawy odczytał ją przez telefon pracownikowi muzeum, który na jej podstawie wykonał performance zaprojektowany przez artystę. Działanie zostało zarejestrowane na wideo i do końca wystawy było udostępniane zwiedzającym w formie dokumentacji. I choć performance ten został faktycznie wykonany tylko raz, to istnienie tekstowej instrukcji sugerowało, że potencjalnie może być powtarzany wielokrotnie, w innych miejscach i sytuacjach<sup>14</sup>. Ta wielokrotna powtarzalność stała się performatywną zasadą innej realizacji z tego samego roku – *Performance Corridor*. W tamtym okresie Nauman zastanawiał się, jak przekazywać odbiorcom doświadczenie wykonywania swoich performance'ów w pracowni – doświadczenie działania w określonej przestrzeni. Chodziło o to, że zamiast obserwować artystę, który w trakcie performance'u doświadcza pewnych stanów, odbiorcy

<sup>9</sup> M. de Angelus, *Interview with Bruce Nauman*, dz. cyt., s. 248.

<sup>10</sup> W. Sharp, *Nauman Interview* [1970], [w:] *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, dz. cyt., s. 127.

<sup>11</sup> J. Kraynak, *Bruce Nauman's Words*, [w:] *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, dz. cyt., s. 10.

<sup>12</sup> Zob. tamże, s. 10-14.

<sup>13</sup> B. Nauman, *Untitled* [1969], [w:] *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, dz. cyt., s. 51.

<sup>14</sup> J. Kraynak, *Bruce Nauman's Words*, dz. cyt., s. 17.

powinni doświadczyć ich samodzielnie<sup>15</sup>. Płynął stąd prosty, acz paradoksalny wniosek: aby doświadczyć tego, czego doświadczył artysta w trakcie wykonywania danego performance'u, jednorazowego i niepowtarzalnego, odbiorcy muszą powtórzyć jego performance. Powstało jednak pytanie, jak ich do tego skłonić.

W 1968 roku, wykonując w pracowni *Walk with Contrapposto*, Nauman wykorzystał specjalnie do tego celu zbudowany „rekwizyt”<sup>16</sup>: dwie wysokie, równoległe ściany z drewnianych paneli, podtrzymywane drewnianymi podporami i tworzące bardzo wąski, ślepo zakończony korytarz. Wideodokumentacja performance'u ukazuje artystę, który kroczy w wąskiej przestrzeni z dłońmi splecionymi na karku i porusza rytmicznie na boki biodrami, akcentując tytułowy „kontrapost”. W 1969 roku wspomniany rekwizyt został pokazany, już jako *Performance Corridor*, w nowojorskim Whitney Museum, na wystawie „Anti-Illusion: Procedures/ Materials”. Stał się wówczas rodzajem performatywnego environmentu, wymagającego szczególnej formy partycypacji zwiedzających. W wąskim, ślepo zakończonym korytarzu, mocno ograniczającym swobodę ruchów, widzowie-performerzy mogli jedynie iść naprzód, zagłębiać się w zamkniętą przestrzeń i tą samą drogą wracać. Byli zatem zmuszeni wykonać „performance” zasadniczo podobny do tego, jaki wcześniej zrobił Nauman, z niewielką możliwością zmian czy modyfikacji. Być może niektórzy czuli nawet chęć „wyznaczenia” czy też „sprawdzenia” szerokości korytarza, a wówczas, idąc i dotykając naprzemiennie jego ścian biodrami, mimowolnie zbliżaliby swój ruch do „kontrapostowego” ruchu artysty. *Performance Corridor* był zatem quasi-architektoniczną strukturą narzucającą określony kształt performance'u i generującą jego mnogie powtórzenia<sup>17</sup>.

Artysta tak tłumaczył fakt, iż korytarz ograniczał swobodę ruchów:

„Nie lubię idei swobodnego działania. Na przykład umieszczania gdzieś jakichś przedmiotów i pozwalania ludziom robić z nimi, co tylko chcą. W istocie myślałem o ściśle określonych typach doświadczeń i nie chcąc pisać listy rzeczy, które ludzie powinni robić, dążyłem do tego, by poprzez sam kształt przestrzeni uniemożliwić swego rodzaju grę doświadczeń”<sup>18</sup>.

Chodziło więc nie tylko o przekazanie widzowi-performerowi doświadczenia konkretnej czynności, lecz także o sprawienie, by doświadczył on tej czynności jako z góry zaprogramowanej, narzuconej, wymuszonej. Innymi słowy, chodziło o doświadczenie performance'u

<sup>15</sup> L. Sciarra, *Bruce Nauman*, dz. cyt., s. 167.

<sup>16</sup> M. de Angelus, *Interview with Bruce Nauman*, dz. cyt., s. 258.

<sup>17</sup> Zob. J. Kraynak, *Bruce Nauman's Words*, dz. cyt., s. 30. Na tej samej wystawie inny performance Naumana, *Bouncing in the Corner*, No. 1 z 1968 roku był odtwarzany i powtarzany nie przez widzów, ale przez trzy do tego celu zaangażowane osoby. Wideodokumentacja pierwotnego performance'u ukazuje artystę, który stoi w rogu pracowni, w pewnej odległości od ściany i odchylając się do tyłu, raz za razem odbija od niej plecami, by w ten sposób powrócić do pozycji wyprostowanej. Cała ta sekwencja była powtarzana, w swoistej „pętli”, przez blisko 60 minut – W. Sharp, *Nauman Interview*, dz. cyt., s. 139.

<sup>18</sup> L. Sciarra, *Bruce Nauman*, dz. cyt., s. 167.



jako aktu wpisania się w pewne normatywne ramy i podporządkowania ograniczeniom, jakie one narzucają. Uwagę zwraca przy tym stwierdzenie, że kształt przestrzeni, która wymusza określony sposób działania, stanowi zastępnik swoistej „listy poleceń”, językowej instrukcji performance'u<sup>19</sup>. Można interpretować ten fakt tak, jak proponuje wspomniana już Kraynak, to znaczy uznać obiekt językowy i obiekt przestrzenny za dwie różne postacie performatywności<sup>20</sup>. To jednak sugerowałoby ich równą pozycję, podczas gdy wydaje się, że w tym przypadku mamy do czynienia z asymetrycznym uprzywilejowaniem języka. Dyskurs językowy, performatywnie oddziałujący na ludzką aktywność, nie występuje tu w „klasycznej” postaci tekstowej, lecz jest ucieleśniony w przestrzennej strukturze environmentu – zmaterializowany w funkcjonowaniu *Performance Corridor* jako narzędzia do produkcji uprzednio uformowanych, powtarzalnych performance'ów.

W późniejszych realizacjach Nauman wykorzystywał oba sposoby produkowania i kontrolowania performance'ów – jak bowiem przyznawał, „chodziło tu w pewnym sensie o kontrolę”<sup>21</sup>. Z jednej strony, projektował więc kolejne, coraz bardziej złożone environmenty, wyposażone dodatkowo w systemy kamer oraz monitorów, rejestrujących ruchy widza-performera i pozwalających mu doświadczyć swego performance'u w medialnie zapośredniczonej, fragmentarycznej, nierzadko też zniekształconej postaci. Przykładami mogą być prace *Live Taped Video Corridor*, *Corridor Installation* czy *Going Around the Corner Piece* z roku 1970<sup>22</sup>. Z drugiej strony, kontynuował tworzenie językowych instrukcji określających kształt i przebieg performance'u, który miał być wykonany przez widzów. Tak było między innymi w przypadku pracy *Body Pressure*, zrealizowanej w Niemczech, w Konrad Fischer Galerie w 1974 roku. Tekst opisujący sekwencję działań, które widzowie-performerzy mieli wykonać, naciskając różnymi częściami swojego ciała na specjalnie wybudowaną, fałszywą ścianę (podobną pod względem kształtu i rozmiarów do faktycznej ściany galerii), był wydrukowany na dużych płachtach różowego papieru. Jedną z nich przyklejono do ściany, pozostałe zaś rozdawano odwiedzającym galerię<sup>23</sup>.

Dzięki tego rodzaju zabiegom realizacji Naumana wytwarzały doświadczenie splotu partycypacji i podporządkowania<sup>24</sup>, performance'u i kontroli. Oferowały doświadczenie samego doświadczenia jako czegoś z góry zaprojektowanego, narzuconego i powtarzanego. W szerszym kontekście można się w nich również dopatrywać (co poniekąd potwierdzał sam arty-

<sup>19</sup> J. Kraynak, *Bruce Nauman's Words*, dz. cyt., s. 30.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> J. Simon, *Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman* [1988], [w:] *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, dz. cyt., s. 327.

<sup>22</sup> Zob. J. Kraynak, *Dependent Participation: Bruce Nauman's Environments*, [w:] „Grey Room”, Issue 10, Winter 2003, s. 27-29.

<sup>23</sup> Zob. B. Nauman, *Body Pressure* [1974], [w:] *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, dz. cyt., s. 83.

<sup>24</sup> J. Kraynak, wskazując na współwystępowanie i powiązanie tych dwóch elementów w realizacjach Naumana, używa określenia *dependent participation* – zob. J. Kraynak, *Dependent Participation: Bruce Nauman's Environments*, dz. cyt.

sta<sup>25</sup>) metafor sposobu istnienia i funkcjonowania późnokapitalistycznego społeczeństwa. Tym tropem poszła właśnie Kraynak, która odnosi prace Naumana do idei „społeczeństwa technokratycznego” rozwijanych przez Jeana Meynaud i Jacques'a Ellula, a także „społeczeństwa zaprogramowanego” Alaina Touraine'a. Autorzy ci, w szczególności Touraine, w swych analizach z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku kreślili obraz życia społecznego opartego nie na wykluczeniu, lecz na inkluzji, na imperatywie i presji aktywnego uczestnictwa w systemach społecznej organizacji, których najszerszy horyzont wyznaczają takie wartości, jak produktywność, wydajność i skuteczność. Zinstrumentalizowana partycypacja nie prowadzi do emancypacji i autonomii, lecz staje się narzędziem uwodzenia, manipulacji i konformizmu<sup>26</sup>.

Tego rodzaju odniesienia i kontekstualizacje można by mnożyć. Wydaje się, że szczególnie owocne byłoby nawiązanie do nieco późniejszych teorii „społeczeństw dyscyplinarnych” i „społeczeństw kontroli”, stworzonych przez Michela Foucault i Gilles'a Deleuze'a jako opis nowoczesnych, „ucieleśnionych” i produktywnych form władzy<sup>27</sup>. Teorie te należałoby wszakże zaktualizować i zreinterpretować w taki sposób, jak uczynił to Jon McKenzie. Zaproponował on mianowicie opis zachodnich form władzy i życia społecznego po II wojnie światowej nie w kategoriach „dyscypliny” czy „kontroli”, lecz właśnie przy pomocy pojęcia „performansu”<sup>28</sup>, oscylującego w swych znaczeniach między działaniem skutecznym, wydajnym i sprawnym, normatywnością i transgresją, inercją i innowacją, powtórzeniem i różnicą. W oparciu o rozważania Herberta Marcusego, Jeana-François Lyotarda i Judith Butler, charakterystykę sfer performansu kulturowego (w tym artystycznego), organizacyjnego i technicznego, a także analizę dyskursu publiczno-medialnego, McKenzie ukazał tendencję do upowszechniania się logiki performatywności i uogólniania samego pojęcia performansu. W ten sposób dowiódł, że późnonowoczesne, późnokapitalistyczne i postindustrialne społeczeństwa można zasadnie określić mianem „społeczeństw performansu”<sup>29</sup>.

W kontekście teorii Foucault i Deleuze'a, niektóre aspekty realizacji Naumana, jak na przykład quasi-architektoniczne, materialne struktury kształtujące ludzkie zachowanie, można by odnieść do charakterystyki społeczeństw dyscyplinarnych, podczas gdy inne, takie jak użycie technologii komunikacyjnych, na czele z samym językiem, jak również wykorzystanie

<sup>25</sup> Zob. B. Smith, *Bruce Nauman Interview* [1982], [w:] *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, dz. cyt., s. 299.

<sup>26</sup> J. Kraynak, *Dependent Participation: Bruce Nauman's Environments*, dz. cyt., s. 31-33.

<sup>27</sup> Zob. G. Deleuze, *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, [w:] idem, *Negocjacje 1972-1990*, przeł. M. Herrer, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2007, s. 183-188.

<sup>28</sup> J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011, szczególnie: s. 22-23, 224-225. W tym akapicie odchodzę od stosowanego zasadniczo w moim tekście, angielskiego zapisu słowa „performance” ze spolszczającymi końcówkami wprowadzonymi po apostrofie i wykorzystuję zapis „performans”, na jaki zdecydował się z kolei polski tłumacz książki McKenziego.

<sup>29</sup> Pojęcie *society of performance* pojawia się też w tekście J. Kraynak, jakkolwiek zyskuje tam bardziej nieokreślone znaczenie, będąc synonimem „kultury technokratycznej” – zob. J. Kraynak, *Dependent Participation: Bruce Nauman's Environments*, dz. cyt., s. 37.

materialnych struktur w roli ucieleśnionych „instrukcji” performance’u, do modelu społeczeństw kontroli. Prace artysty jawiłyby się wówczas jako figury przejścia od społecznej dyscypliny do kontroli. Połączenie wątków zaczerpniętych z Foucault i McKenziego pozwoliłoby z kolei określić te same prace mianem „urządzeń performatywnych”. Oferują one bowiem możliwość refleksyjnego doświadczenia samej zasady funkcjonowania społecznych „urządzeń” do wytwarzania performance’ów, działania społecznych dyspozytywów, materialnych i niematerialnych, które – jak rekonstruuje myśl Foucault Giorgio Agamben – mają

„zdolność pochwylenia, ukierunkowania, określania, przechwytywania, modelowania, kontrolowania i zabezpieczania gestów, sposobów postępowania, opinii i wypowiedzi istot żywych. Nie chodzi tutaj wyłącznie o więzienia i zakłady psychiatryczne, o panoptikon, szkołę, spowiedź, fabrykę, dyscyplinę oraz środki przymusu prawnego itp. [...], ale również o pióro, pismo, literaturę, filozofię, rolnictwo, papierosy, nawigację, komputery, telefony komórkowe, i – czemu nie? – sam język, najstarsze z urządzeń”<sup>30</sup>.

Nauman zapewne dodałby, że język, w swym funkcjonalnym użytku, jest nie tylko najstarszym, ale i najpotężniejszym z „urządzeń performatywnych” produkujących powtarzalne zachowania i działania. Tam jednak, gdzie funkcjonalność tego „urządzenia” ulega załamaniu, pojawia się możliwość innego użytku: takiego, który w powtórzenie językowego performatywu wprowadzi znaczącą – choćby zrazu i niewielką – zmianę, a dzięki temu na nowo otworzy możliwość twórczości.

„Język jest bardzo potężnym narzędziem. Dziś odgrywa rolę ważniejszą niż kiedykolwiek wcześniej w historii i ma o wiele większe znaczenie niż pozostałe władze, jakimi dysponujemy. Trudno dostrzec, gdzie leżą granice jego funkcjonalności. Przestrzeń, w której język komunikuje najlepiej i najłatwiej jest najmniej interesująca i angażująca emocjonalnie [...]. Gdy jednak zacznie się badać te granice funkcjonalności, inne obszary umysłu uświadamiają nam możliwości języka. Sądzę, że tam, gdzie język przestaje działać jako użyteczne narzędzie komunikacji leży granica, na której pojawia się poezja lub sztuka”<sup>31</sup>.

Niełatwo orzec, czy odmienny sposób użycia ma być sposobem na uwolnienie performance’u od programu i kontroli, z pewnością jednak ma dostarczać przyjemności – zmieniać urządzenie kontroli w urządzenie przyjemności. Nauman powołuje się na Rolanda Barthesa i jego ideę przyjemności powstającej przy odmiennym odczytaniu tekstu niż zaprojektowane i narzucone przez autora<sup>32</sup>. Wydaje się, że można to analogicznie odnieść do wszystkich „performatywnych urządzeń” artysty, w których istnieje, jakkolwiek niewielka, możliwość „innego użycia” – zmodyfikowania performance’u wpisanego w daną strukturę językową,

<sup>30</sup> Agamben. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, red: M. Ratajczak, K. Szadkowski, Warszawa 2010, s. 92-93.

<sup>31</sup> Ch. Cordes, *Talking with Bruce Nauman: An Interview* [1989], [w:] *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, dz. cyt., s. 354.

<sup>32</sup> Tamże.

architektoniczną, czy medialną<sup>33</sup>. Być może takim właśnie odmiennym sposobem użycia „urządzenia”, taką właśnie modyfikacją narzucanego i powtarzanego performance'u w narzędzie sztuki oraz generator przyjemności, był „kontrapostowy” krok Naumana w wąskiej przestrzeni *Performance Corridor*. Jak zawsze w przypadku idei „ucieleśnionej” i produktywnej władzy, przenikającej na wskroś życie podmiotu i kształtującej całość przestrzeni społecznej, powstaje jednak pytanie, czy przemiana kontroli w przyjemność jest marginesem wolności, czy raczej marginesem kontroli.

### Translacje, transmisje, iteracje

Nie napisano jeszcze – nad czym nota bene należy ubolewać! – kompleksowej historii sztuki performance w Polsce. Można jednak domniemywać, że gdy takowa powstanie, to Wojciech Bruszewski nie będzie w niej zaliczony do głównych reprezentantów polskiego performance'u, lecz najwyżej sytuowany na marginesach tego nurtu i określany jako artysta okazjonalnie wprowadzający performance do swoich prac z dziedziny sztuki mediów. Z jednej strony, charakterystyce tej nie sposób odmówić trafności, bowiem działania performatywne faktycznie stanowiły niewielki odsetek wszystkich realizacji Bruszewskiego. Co więcej, zawsze powstawały w wyniku przeniesienia na grunt performance'u problematyki, którą artysta formułował i rozwijał w swych eksperymentach medialnych. Z drugiej strony, to właśnie owa medialna geneza wyznaczała specyfikę performatywnych realizacji artysty, nadawała im oryginalność i jakościową wagę, a także zapewniała pewien krytyczny dystans do praktyk i ideologii „ortodoksyjnego” performance'u.

Wydaje się, że sam Bruszewski nie miałby nic przeciwko temu, żeby określać go również mianem performerera. Bywał zresztą zapraszany na festiwale i inne imprezy związane ze sztuką performance. Dużo do myślenia daje na przykład fakt, iż w 1984 roku jeden z najbardziej „ortodoksyjnych” polskich performerów, Zbigniew Warpechowski, docenił, jak się wydaje, działania Bruszewskiego i zaprosił go do działu sztuki performance na ogólnopolskiej imprezie „Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej”, zorganizowanej przez Andrzeja Mroczka w lubelskim BWA. Bruszewski tak wówczas skomentował tę sytuację:

„Zaproszenie mnie do działu performance lubelskiej imprezy jest odważnym gestem. Jestem zarejestrowany w kilku szufladkach sztuki współczesnej, ale w tej nie [...]. Przebywanie w szufladkach sztuki jest nie tylko męczące, ale i upokarzające. Kto nas w nich zamyka? Nie tylko krytyka i dyrektorzy muzeów, ale i sami artyści. Z przyjemnością więc opuściłem na chwilę swoje szuflady, aby przewietrzyć się w tej, w której znacznie częściej przebywa Zbyszek Warpechowski”<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> W tej kwestii zob. też: J. Kraynak, *Dependent Participation: Bruce Nauman's Environments*, dz. cyt., s. 40.

<sup>34</sup> Cyt. za: J. Zagrodzki, *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947 – 6 września 2009). Kalendarium działań artystycznych*, [w:] *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji*, katalog wystawy, Łódź 2010, s. 128.

Takich „przewietrzeń”, chwilowych pobytów, a jednocześnie znaczących interwencji artysty w sferę sztuki performance było więcej. Kilka z nich dotykało, na różny sposób, kwestii powtórzenia.

Jednym z wątków przewodnich twórczości Bruszewskiego była problematyka języka oraz „kultury słowa”, rozpatrywanych jako matrycowe formy ludzkiego doświadczenia – myślenia, percepcji świata oraz cielesnego w nim działania. Język, a ściślej kulturowy system słowno-pojęciowy był ujmowany przez artystę jako czynnik kształtujący określony obraz świata, otwierający określony dostęp do rzeczywistości i wyznaczający jego granice. Sztukę Bruszewskiego można potraktować jako artystyczną spekulację nad możliwością wykroczenia poza ten językowy obraz świata, otwarcia, za pomocą mediów mechanicznych, a później także elektronicznych, nowego, poszerzonego dostępu do rzeczywistości<sup>35</sup>.

W pierwszej połowie lat 70. artysta stworzył serię prac, w których zdawał się dokonywać swego rodzaju „przekładu” liter na określone stany i obrazy rzeczywistości. Jedną z tych prac był *Język baletowy* z 1973 roku – plansza z literami alfabetu łacińskiego oraz przyporządkowanymi im „figurami tanecznymi”, zestawem dość niezgrabnych póz i gestów. Wygląda to tak, jakby Bruszewski zaimprovizował i sfilmował pewien „taneczny” performance, a następnie rozbił go na elementy składowe, wyciągnął z dokumentacji poszczególne „figury” i umieścił na planszy, zestawiając je z literami alfabetu. Widać przy tym, że kolejne „figury” z „odtańczonej” sekwencji zostały przyporządkowane kolejnym literom alfabetu.

Plansza Bruszewskiego jawi się jako rodzaj matrycy powtórzeniowo-performatywnej, która kształtuje i ogranicza możliwość poruszania się w trakcie „tańca”. Wyznacza ona pewien skończony repertuar elementarnych „liter” tańca, z których dają się układać „słowa” i „zдания” bardziej rozbudowanych sekwencji ruchowych. Można by wyobrazić sobie performance, którego „choreografia” powstawałaby w wyniku wyboru jakiegoś faktycznego, mniej lub bardziej złożonego zdania językowego, i „przekładu” sekwencji zawartych w nim liter na sekwencję ruchów, zgodnie z ustalonym „kodem”. (O ile mi wiadomo, Bruszewski nigdy nie wykonał, a w każdym razie nie udokumentował takiego performance'u. Istnieje jedynie praca *Tańczy Wojciech Bruszewski* z 1973 roku. Są to cztery fotografie, ukazujące nagiego artystę w pozach przypominających te, które można znaleźć na planszy *Język baletowy*; gdyby odnieść je do zawartego tam kodu, można by je odczytać jako litery: K, U, P, A. Nie jest jednak jasne, czy w tym wypadku mamy już do czynienia z dokumentacją aktu powtarzania „figur” z planszy, czy też z dokumentacją pierwotnej improwizacji, która dostarczyła artyście materiału do stworzenia samej tej planszy). Tym niemniej przedstawiony wyżej, hipotetyczny „sposób użycia” *Języka baletowego* – wybór zdania i „przekład” sekwencji liter, z jakich się ono składa, na sekwencję „tanecznych” ruchów – wydaje się ze wszech miar prawdopodobny,

<sup>35</sup> Szerzej piszę o tym w tekście *Remediacje słowa – remediacje doświadczenia. Rozum medialny i maszyny tekstualne w twórczości Wojciecha Bruszewskiego*, [w:] *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińska, Opole 2012, s. 85-106.

szczególnie w świetle takich utworów artysty, jak wideo *Język obrazowy* z 1973 roku i rok późniejszy film *Tekst-drzwi*. W tych pracach, opartych o ideę „kodowania” liter w postaci obrazów lub stanów rzeczy, proste zdanie lub wierszyk posłużyły do wygenerowania określonych ciągów ruchomych obrazów. Tak samo mogłoby być w przypadku *Języka baletowego*: dowolnie wybrane zdanie mogłoby się stać partyturą performatywną, generującą powtórzenia „figur” z planszy w różnych wariacyjnych „kompozycjach”.

Można więc uznać, że *Język baletowy* zwraca uwagę na performatywność kultury słowa – ukazuje, z dosłownością ocierającą się o absurd, kształtowanie przez język określonego sposobu działania, ciągu zachowań, układu ruchów. Jednocześnie, mamy tu do czynienia z mechanizmem, który pozwala przekroczyć schematy, czy też habitusy motoryczne i behawioralne, narzucane ciału przez kulturę słowa. Sekwencje liter w zdaniach będą bowiem dyktowały powtarzanie „figur” z planszy w quasi-kombinatorycznych układach bardzo odmiennych od tych, do których ciało nawykło dzięki kulturowo-społecznym ćwiczeniom.

Kwestia języka powraca później w *Transmisji*, będącej próbą przeniesienia problematyki medialnej na teren sztuki performance, a jednocześnie przetestowania jednego z założeń dominującej interpretacji tej formy praktyk artystycznych. Chodzi o przekonanie, iż najwierniejszym sposobem dokumentacji zdarzenia sztuki efemerycznej jest werbalny opis dokonany przez naocznych świadków performance'u, którzy relacjonują go „na żywo”, bądź też zachowują w „żywej” pamięci i dzięki niej są go w stanie później odtworzyć: przekazać doświadczenie jego zdarzenia, „transmitować” jego kształt i sens. W grudniu 1977 roku, w warszawskiej Galerii Dziekanka, Bruszewski wraz z grupą studentów wyższych szkół artystycznych zrealizował performance – „działanie audiowizualne” na pięcioro performerów. Przypominało ono nieco zabawę w „głuchy telefon”, a polegało na tym, że jeden performer wykonywał pewne działanie, drugi obserwował je i relacjonował na żywo, a jego relacja była rejestrowana kamerą i transmitowana na ekranie monitora. Następnie, wykorzystując swój opis jako rodzaj partytury performatywnej, drugi performer odtwarzał działanie pierwszego. To odtwarzane działanie było z kolei obserwowane, opisywane i – w oparciu o ten opis – ponownie odtwarzane przez kolejnego performerę. Cała procedura została powtórzona sześciokrotnie, przy czym ostatnim obserwującym, opisującym i odtwarzającym działanie poprzednika był ten sam performer, który zainicjował całą sekwencję. Na zdjęciach, stanowiących swoistą „ideową dokumentację” performance'u, wyraźnie widać, że tym pierwszym i ostatnim performerem był sam Bruszewski. Gdyby cały proces transmisji, obserwacji-opisu-odtworzenia odbywał się bez żadnych przekształceń lub zniekształceń, wówczas w ostatniej turze artysta powinien powtórzyć dokładnie te same czynności, co za pierwszym razem. Tak się jednak nie stało – dokumentacja ukazuje drobne, acz wyraźne zmiany w kształcie pierwszego i ostatniego działania.

Wydawałoby się, że w procesie transmisji ta sama treść, to samo działanie, ten sam stan rzeczy, które pojawiają się na „wejściu”, powinny się też powtórzyć na „wyjściu”. W tym sensie medium, jako przekaźnik, transmitter, powinno być powtórzeniem tego samego – powinno przekazywać rejestrowaną rzeczywistość, niczego od siebie nie dodając. Bruszewski odrzucał jednak ten potoczny pogląd i w swoich eksploracjach medialnych uwypuklał fakt istnienia własnej „realności”, wewnętrznej „ekonomii” medium, czegoś, co można by również nazwać (pod warunkiem wykroczenia poza tradycyjną definicję tego terminu i determinujące ją myślenie w kategoriach ekonomii zysku) „wartością dodaną”, jaką funkcjonowanie, czy też praca medium generuje w samym powtórzeniu/transmisji przekazu. Tak było i w przypadku *Transmisji*. Kolejne akty mowy, rejestrując (jako opisy) i przekazując (jako partytury performatywne) cielesne działanie, poddawały je coraz dalej idącym modyfikacjom. Za każdym razem, wraz z każdym powtórzeniem procedury obserwacji-opisu-odtworzenia, w tym, co zachowywane i przekazywane, wytwarzała się i powiększała pewna „wartość dodana” – swoista „dewiacja” lub „anomalia”, która przekształcała i zmniejszała sam przekaz<sup>36</sup>. Akt transmisji był nieuchronnie aktem translacji. Zachodziła ona za sprawą wybiórczego i nieprecyzyjnego „filtra” kategorii językowych, które najpierw kształtowały doświadczenie i opis performance'u, by później dostarczać partytury do jego odtworzenia – schematycznej, niedookreślonej i wymuszającej dalece posuniętą interpretację. Eksperyment Bruszewskiego wyraziście ukazywał więc „niewierność” słowa jako medium rejestracji, upamiętnienia i odtworzenia performance'u.

Powtórzenie, jakie wyznacza ogólną strukturę *Transmisji*, zasługuje też na miano iteracji: każdy z etapów transmisji pierwotnego performance'u, czyli przekształcenia go za sprawą procedury obserwacji-opisu-odtworzenia, generował bowiem nowy, „wzbogacony” o „wartość dodaną” punkt wyjścia dla kolejnego etapu transmisji – kolejnego powtórzenia tej samej procedury. Nieco wcześniej w 1977 roku, „iteracyjne” powtórzenie zostało wykorzystane przez Bruszewskiego w trakcie realizacji innej pracy, filmperformance'u *Struktura czasu. Punkty*. Całość powstawała w czterech etapach, w procesie czterokrotnej iteracji analogicznej procedury:

„Na białym ekranie umieściłem kilka czarnych punktów, filmując akcję w jednym ujęciu przez kilka minut. Następnie wyświetlony na ekranie film powtórnie sfilmowałem i wchodząc w światło projektora, dodałem na płaszczyźnie kilka nowych czarnych punktów. Następnie drugi film filmowałem na stole reprodukcyjnym, dodając znów kilka czarnych punktów. Wyświetlając ten trzeci film w Kassel [w trakcie Documenta 6 – T.Z.], wszedłem w światło projektora i dodałem kilka »prawdziwych« punktów na płaszczyźnie ekranu.

<sup>36</sup> Uzupełniając i zmieniając nieznacznie przedstawioną wyżej interpretację, można by też uznać, że w *Transmisji* działanie i język, akt mowy i akt ciała, były dla siebie, wzajemnie i naprzemiennie, „treścią” i transmitującym/transformującym ją „przekaźnikiem”.

Cztery warstwy filmu w filmie. Cztery warstwy czasu stopione w jedną projekcję bardzo do siebie podobnych, czarnych punktów<sup>37</sup>.

Choć wszystkie powstałe w ten sposób punkty wyglądają podobnie, to performance'y, w trakcie których powstały, przynależą do różnych czasów, do różnych terażniejszości. Medium filmu oraz procedura powtórzenia pozwalają zarejestrować, zachować tę przynależność, a jednocześnie ją zerwać, po to, aby przenieść dany performance i jego efekt w inny czas. W ten sposób dochodzi do wspomnianego „stopienia” kilku momentów, kilku „warstw” czasu w pojedynczym momencie czasowym. Punkty należą do realizacji uświadamiających nam „niezwykłe nawarstwienie czasu, którego doświadczamy w sposób wyraźny i niewątpliwy dzięki zastosowaniu mechanicznych i elektronicznych mediów”<sup>38</sup>. Iteracje, performowane za pomocą medium filmowego, ujawniają inną strukturę czasu niż linearny ciąg następujących po sobie, punktowych i niepowtarzalnych terażniejszości. Pozwalają doświadczyć czasu wewnątrznie nawarstwowanego i uprzestrzennionego, w którym każdy moment zachowuje retencje innych momentów – każda terażniejszość kondensuje w sobie „wtopione” powtórzenia przeszłości.

Performatywna spekulacja Bruszewskiego nad medium filmu jako protezą poznawczą, modyfikującą podmiotowe doświadczenie czasu, każe nam też zmodyfikować samą koncepcję performance'u jako *time-based art*, związaną z wyobrażeniem czasu jako ciągu punktowych, niepowtarzalnych terażniejszości.

## Człowiek z lustrem

Praktyki z kręgu *expanded cinema* charakteryzowało dążenie do wyeksponowania aparatu podstawowego i dyspozytywu kina oraz znalezienia nowych, poszerzonych sposobów ich wykorzystania. W grę wchodziło twórcze ujawnianie tych składników sytuacji projekcyjnej, które umożliwiały w klasycznym kinie prezentację i percepcję filmu, ale same nie były prezentowane jako istotne elementy samego dzieła: materialność taśmy filmowej, obecność projektora i ekranu do projekcji, przestrzeń sali kinowej, czas projekcji, obecność widzów itd. Czyniąc te elementy czynnikami artystycznie znaczącymi, wpisanymi w samą koncepcję i (audio)wizualność dzieła, praktyki *expanded cinema* zbliżały się, pod pewnymi względami, do praktyk sztuki performance. Podkreślanie ścisłego związku projekcji z jej kontekstem, przede wszystkim z konkretnym czasem i miejscem, zrodziło bowiem tendencję, aby traktować „projekcyjny performance” jako zdarzenie oraz doświadczenie efemeryczne, jednorazowe, niepowtarzalne<sup>39</sup>. Tę strukturalną bliskość *expanded cinema* i sztuki performance uwypuklało także włączanie w „rozszerzoną” projekcję elementów cielesnego działania na żywo.

<sup>37</sup> Cyt. za J. Zagrodzki, *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947 – 6 września 2009). Kalendarium działań artystycznych*, dz. cyt., s. 122.

<sup>38</sup> Tamże, s. 128.

<sup>39</sup> Zob. L. Ihlein, *Pre-digital new media art*, [w:] „realtime”, Issue 66, Kwiecień-Maj 2005, s. 26.



W obrębie tego nurtu pojawiły się też jednak realizacje, w których wyeksponowanie na każdorazowo zmienne, niepowtarzalne elementy sytuacji projekcyjnej było urzeczywistniane i uwidaczniane za pomocą strategii powtórzeniowej – starannie zaprojektowanej, subtelnej, a także nośnej symbolicznie. Taką pracą jest filmperformance Guy'a Sherwina *Man with Mirror*, zaprezentowany po raz pierwszy w 1976 roku, w Wielkiej Brytanii. Łączy on w sobie projekcję uprzednio sfilmowanego działania artysty z performance'm wykonywanym przez niego na żywo, przed publicznością, w trakcie tejże projekcji.

Materiał filmowy (Super 8 mm) został nakręcony w plenerze, w jednym z londyńskich parków. Widać na nim Sherwina wykonującego serię działań z trzymanym w dłoniach, prostokątnym lustrem. Artysta odchyła je od pionu w górę i w dół, obraca dookoła osi poziomej, przesuwając, kręcąc się w miejscu w prawo i lewo itp. Lustro pozwala rozszerzyć pole widzenia – można w nim dostrzec odbicie fragmentów otoczenia. Pełni ono funkcję wewnętrznego poszerzenia kadru filmowego i wchodzi z nim w zmienne relacje: raz jest obiektem widzianym w kadrze, raz wypełnia kadr i zastępuje go, przejmując jego funkcję. Ukazując zaś odwrotną, białą stronę lustra, artysta zmienia ją w swoisty ekran projekcyjny – chwyta za jego pomocą cienie, rzucone przez ulistnione gałęzie okolicznych drzew. Ten sam element sfilmowanego działania pozwala także, choć już w porządku projekcji filmu, wyeksponować ekran jako taki, ukazać materialny fakt jego obecności. Odwrotna strona lustra stanowi więc miejsce i figurę przejścia między światem przedstawionym na filmie a realną przestrzenią sali projekcyjnej i performance'm wykonywanym tam przez artystę w trakcie projekcji.

Performance polega na odtwarzaniu, z lekkim czasowym przesunięciem, tego samego układu ruchów, który widać na ekranie. Sherwin stoi w świetle projekcji, przez co jego ciało i trzymane w rękach lustro przejmują częściowo funkcję ekranu. W efekcie oba porządki – filmowy i realny; obie przestrzenie – parkowy plener i wnętrze sali projekcyjnej; oba czasy, moment kręcenia filmu i moment projekcji oraz wykonywania performance'u na żywo, zdają się na siebie nakładać i przenikać się, płynnie lub skokowo, wchodząc ze sobą w wielorakie relacje wizualno-przestrzenne oraz symboliczne. Przejścia między obydwojema porządkami, ich wzajemne zamiany miejscami, bywają niespodziewane i zaskakujące. Pojawia się efekt dezorientacji. Na przykład, bywa tak, iż trudno jednoznacznie orzec, czy oglądana dłoń jest dłonią „filmową”, czy też „realną”. Bywa i tak, że fragmenty ciała „filmowego” i „realnego” ściśle się pokrywają – ciało performerera zostaje wówczas widmowo zdublowane przez swą własną projekcję. W ten zawikłany układ następstw i współobecności wplecione są również elementy ukazywane przez „poszerzony kadr” lustra performerera: fragmenty przestrzeni sali projekcyjnej, oślepiające światło projektora, czy też siedząca na krzesłach widownia.

Od chwili swej premiery, w 1976 roku, aż po dziś dzień, *Man with Mirror* był wielokrotnie powtarzany przez Sherwina. W latach 1977-82 artysta kilka razy wykonał *Man with Mirror* przy okazji różnych imprez artystycznych w Wielkiej Brytanii. W latach 1982-89 odtwarzał swój film-performance rzadziej, głównie w Wielkiej Brytanii, ale też po raz pierwszy wykonał go za granicą, w Stanach Zjednoczonych, w San Francisco. Potem nastąpiła przerwa, trwająca aż do roku 2000, gdy praca została ponownie zaprezentowana po przerwie. W XXI wieku,

w sprzyjającej atmosferze epoki rekonstrukcji, reperformance'ów i re-enactmentów, artysta powtarza *Man with Mirror* ze wzrastającą częstotliwością<sup>40</sup>.

Powtórzenie stanowi wewnętrzną konieczność wpisaną w koncepcję tej pracy, w sam proces jej realizacji i ewolucyjnej przemiany jej sensu. Jak podkreśla Sherwin, początkowo, w latach 70., chodziło mu przede wszystkim o ukazanie relacji między przestrzenią realną i filmową, wewnętrzną i zewnętrzną – a ściślej o przekształcanie się tej relacji wraz ze zmianą miejsc projekcji, odmienną publicznością itd. Jednak z biegiem czasu inny czynnik kontekstowy zaczął brać górę i wysuwać się na pierwszy plan, a mianowicie sam czas – skonkretyzowany jako czas jednostkowej egzystencji. Kolejne powtórzenia coraz bardziej podkreślały bowiem i wciąż podkreślają różnicę wieku, jaka dzieli dwudziestokilkuletniego Sherwina, którego ruchy zostały zarejestrowane na taśmie filmowej w 1976 roku, od starszego o kilka dekad artysty, odtwarzającego dziś te same ruchy na żywo, przed publicznością. Medium filmu pozwala w tym wypadku ukazać czas jako medium egzystencji, które zapośrednicza żywą teraźniejszość performance'u, przekształca ją w splot powtórzenia przeszłości i powtórzenia przyszłości, a w samo życie, we wszelkie dzianie się „na żywo”, wpisuje zdarzenie śmierci.

### Uwarunkowania życia i sztuki

W „Działaniach” duetu KwieKulik (Przemysław Kwiek, Zofia Kulik) – procesualnych, efemerycznych, dokumentowanych fotograficznie i filmowo realizacjach performatywnych, tworzonych od początku lat 70. aż po późne lata 80., problematyka powtórzenia daje o sobie znać często i na wiele różnych sposobów. Jest wszakże w dorobku KwieKulik praca, w której różnorodne, odrębne, rozproszone w innych pracach formy powtórzenia łączą się ze sobą w pojedynczą konfigurację. Dokładniej mówiąc, jest to kilka kolejnych Działań, które – dzięki zastosowaniu przemyślanej strategii powtórzeniowej – stały się jedną, rytmiczną, rozczłonkowaną całością. Chodzi tu o *Pozy*, realizowane od marca do grudnia 1977 roku, podsumowane zaś i zaprezentowane jako całość, w formie pokazu dokumentacji, podczas sympozjum „Dokumentacja, autodokumentacja”, które Tomasz Sikorski zorganizował w warszawskiej Galerii Dziekanka w marcu 1979 roku.

Punktem wyjścia i przyczynkiem do realizacji całego przedsięwzięcia było również powtórzenie. W marcu 1977 roku, w swoim prywatnym mieszkaniu, bez publiczności, Jacek Malicki wykonał niedokumentowane działanie na fotograficznym portrecie Pawła Freislera, wyciętym z wydawanego wówczas czasopisma „Linia”. W środowisku artystycznym KwieKulik znani byli z tego, iż metodycznie dokumentowali nie tylko własne Działania, ale również performatywne akcje innych artystów i artystek. Zaproszeni przez Malickiego, zgodzili się zarejestrować powtórkę jego działania na portrecie Freislera. W trakcie dokumentowania tego, co robił Malicki, w tajemnicy przed nim przeprowadzili własne Działanie. Trzymając aparat i robiąc

<sup>40</sup> L. Ihlein, *Re-enacting Performance Art*, [https://docs.google.com/presentation/d/1IDBQRPOub08xFipjXP5johdw0OG1s1mRmUIKFAVQ2kc/edit?pli=1#slide=id.g1c31116d\\_0\\_349](https://docs.google.com/presentation/d/1IDBQRPOub08xFipjXP5johdw0OG1s1mRmUIKFAVQ2kc/edit?pli=1#slide=id.g1c31116d_0_349) [dostęp online: 12.08.2014].

zdjęcia, Kwiek przybierał improwizowane, dość dziwaczne pozy: unosił nogę, odchyłał się, podskakiwał itp. Czynności te fotografowała z kolei Kulik, stojąca z boku i obserwująca całą sytuację. Ten rodzaj – jawnego lub utajonego – towarzyszenia działaniom innych artystów i artystek KwiekKulik określali mianem „podłączeń”.

W październiku tego samego roku artyści wykonywali tzw. chałturę, pracę zarobkową polegającą na przygotowaniu wizualnych elementów propagandowej, rocznicowej wystawy *Rewolucja Październikowa a Polska* dla Muzeum Lenina. Do scenariusza zawierającego cytaty z Lenina, Marchlewskiego, Gierka i Breżniewa, artyści wykonali m.in. wysokie, podłużne, czerwone plansze z ilustracjami. Jak to często czynili, w trakcie tej chałtury KwiekKulik zrealizowali też własne autorskie Działanie. Polegało ono na odegraniu przez Kwieka, na tle wspomnianych czerwonych plansz, tych samych póz, które zostały zarejestrowane przy okazji akcji Malickiego. Dokumentacja wcześniejszego Działania została tu potraktowana jako coś, co dzisiaj określa się mianem partytury performatywnej. W terminologii KwiekKulik realizacja ta należała do kategorii „Działań na dokumentacji Działań”.

Trzecia odsłona miała miejsce dwa miesiące później, w grudniu, w Lublinie, w Galerii Labirynt, w ramach ogólnopolskiej imprezy *Oferta*. W trakcie swojego wystąpienia Kwiek rozłożył na stoliku – do którego przyczepiony był napis „Upowszechniacz Nieobojętny” – slajdy z „pozami”. Następnie, zachowując się jak „żywy projektor”, artysta brał do ręki kolejne slajdy, opisywał zarejestrowane na nich pozy i odtwarzał je przed publicznością. Jednocześnie komentował inne prace neoawangardowych artystek i artystów, znajdujące się wówczas w galerii. Także i w tym wypadku slajdy z wcześniejszego Działania stały się rodzajem partytury performatywnej.

W trakcie wspomnianego już sympozjum „Dokumentacja, autodokumentacja” KwiekKulik pokazali dokumentację całej tej sekwencji Działań jako pojedynczą realizację, wieloekranową multiprojekcję *Pozy*. Z czterech rzutników wyświetlali kolejne zestawy slajdów, obejmujące za każdym razem pojedyncze działanie Malickiego, pozę przybraną przez Kwieka w trakcie dokumentowania akcji Malickiego, powtórzenie tej pozy na tle czerwonych plansz „rewolucyjnej” chałtury oraz w lubelskiej Galerii Labirynt. Slajdy z tych czterech grup były prezentowane obok siebie, na jednej ścianie. „Ta sama” poza powracała w nich w trzech odsłonach. Powtórzenie pozwoliło następujące po sobie Działania ustawić literalnie „obok” siebie, umieścić na jednym planie przestrzennym i czasowym, a w ten sposób uwypuklić to, co je różnicowało: odmienne uwarunkowania, współokreślające charakter i sens każdego z nich.

W latach 70. najszerszym horyzontem i celem procesualnych Działań KwiekKulik było generowanie możliwości nowych typów działań artystycznych. *Pozy* są pod tym względem istotne, gdyż przekształcając, za pomocą powtórzenia, sekwencję Działań w całościową konfigurację, pozwoliły też połączyć w jednej realizacji wiele wcześniejszych typów Działań: procesualnego, dokumentowanego Działania na żywo; dokumentowania efemerycznych działań innych artystów i artystek; dokumentowania samego procesu dokumentowania; od-

tworzenia Działania na podstawie jego dokumentacji – Działania na dokumentacji Działań; upowszechniania wiedzy o sztuce efemerycznej w Polsce; pokazu odpowiednio wyreżyserowanej dokumentacji w postaci multiprojekcji; dokumentowania chałtur i realizowanych przy ich okazji własnych Działań materiałowo-przestrzennych; wreszcie, „sprawnych zachowań” w uwarunkowaniach, przede wszystkim ekonomiczno-politycznych, życia i sztuki w PRL-u, czyli praktyk pozwalających na krytyczną ekspozycję tychże uwarunkowań.

Jak pisał Przemysław Kwiek w tekście *Uwarunkowania vs. Kontekst*, „w stosunku do uwarunkowań robić nic nie można, w nich się jest – można tylko poddawać się im czasami, jak w dzudo chwytom i uściskom przeciwnika, by w rezultacie jego ataki wykorzystać na zwalnia atakującego lub po to, by uzyskać czas i lukę w jego oplotach. W stosunku do uwarunkowań można tylko krzyczeć, wymyślać”<sup>41</sup>. Uwarunkowania te miały też wymiar geopolityczny. Kwiek-Kulik postrzegali je i definiowali w kategoriach dychotomii Wschód – Zachód. W tekście *Nasze uwagi o Wschodzie i Zachodzie* z 1977 roku artyści stwierdzali:

„Rzeczywistość jest podzielona. Kiedy zaczynamy rozważać jakąkolwiek rzecz (to może być samochód lub dzieło sztuki) i tej rzeczy uwarunkowania, to w pewnym momencie zawsze trzeba te rozważania »podzielić« i jasno mówić, z której rzeczywistości ta rzecz pochodzi, ze Wschodu czy Zachodu. W przeciwnym razie albo nie będziemy uniwersalni (paradoks rzeczywistości podzielonej), a tylko banalni, albo rozważania będą fałszywe. Wielu z nas, a często i my, zapominamy o naszych uwarunkowaniach na Wschodzie [...], i zaczynamy myśleć uniwersalnie (jak w rzeczywistości niepodzielonej), lecz wtedy dochodzimy do paradoksów teoretycznych i także praktycznych”<sup>42</sup>.

W rzeczywistości podzielonej uniwersalne może być tylko zaświadczenie o niewspółmierności i specyfice własnych uwarunkowań. Tym, co uniwersalne okazuje się wówczas lokalność. Nie dostrzegając tego paradoksu, jest się skazanym na poszukiwanie łączności Wschodu i Zachodu w zbiorze banalnych, nieistotnych cech, albo też kreślenie z gruntu fałszywego obrazu głębokiej, jednolitej wspólnoty obu przestrzeni geopolitycznych. Przykładem takiej postawy było dla Kwiek-Kulik postępowanie wielu ówczesnych krytyków artystycznych, którzy:

„publicznie się licytują w ustaleniu, który Polski artysta był pierwszym polskim konceptualistą (wg założeń amerykańskich). [...] Te problemy to są najważniejsze i jedyne problemy naszych krytyków: patrzeć, co się wydarzyło na zachodzie, nie żeby informować, nie żeby ustosunkowywać się do tego, ale żeby ustalać, który polski artysta zrobił to samo pierwsze w Polsce, i wtedy żeby krytykować go lub chwalić [...]”<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> P. Kwiek, *Uwarunkowania vs. Kontekst*, [w:] Kwiek-Kulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, red. Ł. Ronduda, G. Schöllhammer, Warszawa, Wrocław, Wiedeń 2012, s. 458.

<sup>42</sup> Z. Kulik, P. Kwiek, *Nasze uwagi o Wschodzie i Zachodzie*, [w:] Kwiek-Kulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, dz. cyt., s. 445.

<sup>43</sup> Tamże.

Takie fałszywie uniwersalistyczne myślenie miało też cechować niektórych polskich artystów. KwieKulik opisują i krytykują u nich coś, co można by nazwać mentalnością kolonialną, a ściślej autokolonialnym podporządkowaniem się Zachodowi jako (zastępczemu) hegemonowi symboliczno-kulturowemu. Efektem takiej postawy było powtarzanie elementów zachodnich praktyk artystycznych w uwarunkowaniach PRL-u, tak jakby w obu przestrzeniach geopolitycznych praktyki te miały taki sam, uniwersalny sens. „Są w Polsce artyści, którzy specjalnie studiują nowe formy artystyczne (które zostały już wylansowane i są kupowane) z Zachodu, tylko po to, żeby powtórzyć te formy, bez pokazywania jakiegokolwiek indywidualnej przyczyny używania tych form”<sup>44</sup>. KwieKulik dążyli do przyjęcia innej postawy – deklarowali, iż „są bardziej zainteresowani otaczającą rzeczywistością, ludźmi, historią ich kraju, nauką, techniką, [...] polityką ich ustroju niż polityką umieszczania siebie w zachodnich układach”<sup>45</sup>. Pozwalało im to wynajdować nowe formy artystyczne wyrastające z uwarunkowań PRL-u i zdeterminowane indywidualnym doświadczeniem biograficzno-historycznym. Paradoxem było to, że ich sztuka, za sprawą fałszywego uniwersalizmu postrzegana w oderwaniu od swych lokalnych uwarunkowań, jawiła się wielu krytykom właśnie jako powtórzenie, jako naśladownictwo sztuki Zachodu – przed którym to zarzutem artyści musieli się często bronić.

Te uwarunkowania dawały o sobie znać także wtedy, gdy na przełomie lat 70. i 80. KwieKulik bezpośrednio konfrontowali się z podzieloną rzeczywistością – przy okazji prezentowania swej sztuki w krajach zachodnich. Wówczas to, zdając się łamać głoszoną przez siebie zasadę: „pokazywać zawsze coś nowego, mieć przed każdą ekshibicją moment tworzenia”<sup>46</sup>, artyści powtarzali swoje Działania – coraz częściej określane też jako performance’y<sup>47</sup> – które wcześniej miały swoją premierę w Polsce. Fakt ten można zinterpretować przynajmniej na trzy różne sposoby, powiązane ze sobą i wzajemnie się dopełniające.

Po pierwsze, w grę wchodziły względy i uwarunkowania czysto „prozaiczne”. Często do ostatniej chwili KwieKulik nie byli pewni, czy otrzymają zgodę na wyjazd, czy uda im się na czas przebrnąć przez niezbędne formalności, zdobyć bilety na samolot itd. Gdy wreszcie udawało im się pokonać wszystkie trudności, piętrzące się na drodze do wyjazdu, nie mieli już ani czasu, ani woli i energii, aby przygotowywać coś nowego – i w efekcie powtarzali swoje wcześniejsze performance’y. Po drugie, jadąc na Zachód, KwieKulik za każdym razem znajdowali się w paradoksalnej sytuacji „powtarzalnego debiutu”: w każdym miejscu, w którym prezentowali swoją sztukę, byli zmuszeni zaczynać niejako od zera, bez wypracowanej pozycji, ustalonego statusu, bez historii i biografii artystycznej. Dlatego też starali się, by zagraniczne prezentacje były również formą informowania o ich wcześniejszych dokonaniach. W tym kontekście powtarzanie wcześniejszych performance’ów może być uznane za swego rodzaju performatywny pokaz dokumentacji. Powtórzenie performance’ów jako „performo-

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> P. Kwiek, *Uwarunkowania vs. Kontekst*, dz. cyt., s. 458.

wanie dokumentacji” miało – obok takich bardziej klasycznych form prezentacji dokumentalnych zapisów, jak projekcja slajdów lub wieszane na ścianach plansze ze zdjęciami – dostarczać zachodnim odbiorcom niezbędnej wiedzy o charakterze praktyk artystycznych duetu. Wreszcie, po trzecie, trzeba zauważyć, że KwieKulik najprawdopodobniej nie byłoby w stanie zrobić takiej premierowej realizacji, która wpisywałaby się w zachodnie uwarunkowania, bowiem uwarunkowania te nie kształtowały ich doświadczenia egzystencjalnego i artystycznego, a w efekcie nie mogłyby stać się autentycznym materiałem i tematem ich sztuki. Jadąc na Zachód, artyści zabierali własne uwarunkowania ze sobą, uwewnętrznione i ucieleśnione. Podejmując tam próbę zrobienia czegoś nowego, nie byli się w stanie od nich uwolnić. W rezultacie mogły powstawać prace ukazujące uwarunkowania PRL-owskie w konfrontacji z zachodnimi, jak w przypadku pochodzącego z listopada 1981 roku, a nagranych w Stuttgarcie wideo *Supermarket*. Na filmie widać, jak Kwiek i Kulik spacerują z wózkiem po niemieckim supermarkecie, wkładają do koszyka kolejne towary, ale przeliczając ich ceny z marek na złote i uświadamiając sobie, że nie mogą sobie na nie pozwolić, odkładają je z powrotem na półki. Można przypuszczać, że praca ta, stanowiąca niezwykle trafny, dowcipny, a zarazem cierpki komentarz do ekonomiczno-społecznych warunków życia w PRL-u, była w istocie trudno zrozumiała dla odbiorcy zachodniego.

Powtarzając swe wcześniejsze performance'y, KwieKulik łączyli je w większe, „agregatowe” całości, zwane „multiperformance'ami”. Nazwa ta pojawiła się dopiero w 1985 roku, z okazji występu w kanadyjskim Banff Centre, jednak odpowiadający jej sposób działania został po raz pierwszy wykorzystany przez artystów we wrześniu 1979 roku, na imprezie „Works and Words”, zorganizowanej w Amsterdamie przez De Appel. Kolejne multiperformance'y odbyły się w maju 1981 roku w Brukseli i w październiku tego samego roku w Stuttgarcie. Ostatni

<sup>47</sup> „Działanie” i „performance” nie były dla KwieKulik synonimami. Działania były eksperymentami poznawczymi, próbami ustanowienia nowych możliwości dla praktyk artystycznych, a także wygenerowania „czasoskutków estetycznych”: materiałowo-przestrzennych konfiguracji, które miały charakter „przedsemantyczny” i pozwalały się dopełnić różnorodną treścią. W trakcie Działań KwieKulik tworzyli nowy wizualno-performatywny „język” sztuki. Performance był zaś „sztuką użytkową” – tym, co powstawało w wyniku użycia tego „języka” do skonstruowania i wyartykułowania bardziej określonych znaczeniowo komunikatów. W tekście z 1978 roku artyści ujęli tę różnicę w szerszym kontekście, podkreślając uznany status performance'u jako pewnej normy czy konwencji gatunkowej: „Wyda się nam, że »coś«, co zaczęto pokazywać, a czego główną charakterystyką był proces i aktywność prezentera, i było u początku nazywane zwyczajnie, na zdrowy rozum: activity, działanie – to w ostatnich latach dzięki po pierwsze – faktowi dodania i rozpracowania przez artystów uprawiających proces i zachowanie – wielu cech, które w historii dawano tylko dziełom sztuki (do niedawna dziełom statycznym, obiektom), dzięki po drugie – naciskowi marszandów, by activity zamknąć, opakować, powielić, i dzięki, po trzecie – naciskowi odbiorców, krytyków, działaczy kulturalnych, by activity można było widzieć w niedługiej całości, konkretnej formie, w określonym z góry czasie i miejscu, zaanonsowane: »uwaga, teraz będzie się robić sztukę« – to dzięki wymienionemu faktowi i dwóm naciskom, weszło to »coś« w obszar sztuki, jako uznana jej forma, ale pod nazwą – performance. Performance jest więc nazwą na ułatwione activity (nie w sensie negatywnym), znormalizowane w obrocie. Nasze Działania nie akceptują tej normalizacji (choć jak trzeba, to sobie z nią radzą). Możemy na jakieś Działanie lub jego fragment, nałożyć kostium norm performance, możemy uprawiać performance jako jeden z wielu gatunków sztuki, ale będzie to dla nas sztuka użytkowa, robiona na zamówienie, za odpowiednią opłatą itd.” – P. Kwiek, Z. Kulik, *Arnhem, Całostka*, [w:] *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, dz. cyt., s. 456.

występ tego rodzaju miał miejsce w marcu 1987 roku, w nowojorskim Franklin Furnace. Do tego należy dodać przykłady sytuacji, gdy w performance'ach – wykonywanych nie tylko za granicą, ale też w Polsce – powtarzały się rekwizyty z wcześniejszych działań bądź instalacji duetu.

W wywiadzie udzielonym na przełomie lat 80. i 90. Maryli Sitkowskiej, jak i we współczesnych prezentacjach swego archiwum, Kwiek i Kulik wprost opisują te zdarzenia w kategoriach „powtórzeń” lub „powtórek”<sup>48</sup>. Jak jednak podkreśla Kwiek, chodziło o to, żeby „dana rzecz nie była powtórką stuprocentową, tylko była jakimś krokiem dalej”<sup>49</sup>. W pewnym sensie same multiperformance'y były kolejnym krokiem na drodze konsekwentnego rozwoju metody twórczej KwiekKulik. Chodzi tu o kombinatoryczne zestawianie elementów określonego zbioru – materialnych przedmiotów, dzieł sztuki, zdokumentowanych sytuacji, a czasem też żywych ludzi – w zmienne konfiguracje, w których ten sam pojedynczy element mógł powtarzać się wielokrotnie, choć za każdym razem zyskiwał nieco inny sens w odmiennym układzie relacji. Sięgając po analogię z funkcjonowaniem języka, Kwiek tłumaczył metodyczne stosowanie takich auto-powtórzeń następująco:

„Synteza paru prac występuje u nas dość często [...]. Innymi słowy, złożenia z elementów i procesów odbytych jako samodzielne całości kreacyjne [...] Taki proceder można nazwać naszą metodą tworzenia. [...] Tak jak językiem postmodernizmu są byłe style, ekspresje, cytaty, tak tu podobnie, z tym że cały materiał języka jest nasz, choć w każdej kolejnej prezentacji jest jakaś, nazwijmy to, »premiera«. Ten własny słownik nowych wyrazów i »sposobów użycia« w kolejno wypowiedzianych zdaniach, który jest jednocześnie historią ich egzystencji powoływanej naszą wolą, która z kolei ma swoje uwarunkowania”<sup>50</sup>.

Multiperformance, nawet jako dość „dokładne” powtórzenie kilku performance'ów w pojedynczym, wieloetapowym pokazie, nadawał każdemu z nich sens odmienny od pierwotnego. W jeszcze większym stopniu dotyczy to modyfikacji polegających na zmianie w powtarzanym performance'u pewnych szczegółów, wprowadzeniu innych rekwizytów, łączeniu powtórek z performance'ami premierowymi itp.

Pomimo tego, iż KwiekKulik dbali, aby „dana rzecz nie była powtórką stuprocentową”, Zofia Kulik coraz bardziej negatywnie oceniała praktyki multiperformance'u, uznając każdorazowe modyfikacje i przemiany składających się na nie powtórek za niewystarczające. Był to w istocie jeden z czynników, które doprowadziły do rozpadu współpracy artystycznej – a pośrednio także więzi partnerskiej – obojga artystów. Po latach, w wywiadzie, Kulik podsumowała to następująco:

<sup>48</sup> Zob. Z. Kulik, P. Kwiek, M. Sitkowska, *KwieKulik. Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi czyli Sztuka z nerwów*, [http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2\\_wywiad2.html](http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_wywiad2.html) [dostęp online: 12.08.2014] oraz *Wydarzenia KwiekKulik*, [w:] *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, dz. cyt., s. 382.

<sup>49</sup> Z. Kulik, P. Kwiek, M. Sitkowska, *KwieKulik. Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi czyli Sztuka z nerwów*, dz. cyt.

<sup>50</sup> Tamże.

„Różnice w naszym podejściu zaczęły zdecydowanie dochodzić do głosu gdzieś tak na przełomie lat 70. i 80. Mieliśmy wtedy możliwość wyjazdów na imprezy zagraniczne, a nasza sztuka zyskała dla odbiorców bardziej określony status, zaczęła bowiem funkcjonować jako performance. W trakcie tych wyjazdów ja miałam poczucie, że za każdym razem wykonujemy ogromny wysiłek organizacyjny, ciężko pracujemy, przewożąc pół naszej pracowni za granicę w małym fiacie, a nie robimy praktycznie nic nowego, tylko powtarzamy wcześniejsze realizacje, łącząc je w multiperformance. Dla mnie to było trudne do zaakceptowania i chyba ta niezgoda zadecydowała o tym w jakimś stopniu o naszym programowym rozejściu się i późniejszym rozpadzie KwiekKulik”<sup>51</sup>.

## Autentyczność i porażka

W tekstach Zbigniewa Warpechowskiego, jednego z prekursorów i nestorów sztuki performance w Polsce, odnajdujemy praktycznie wszystkie składniki „anty-powtórzeniowej” interpretacji tej formy praktyk artystycznych. I tak na przykład, w *Performare*, jednym ze swych manifestów programowych, Warpechowski pisze wprost, że performance jest „zdecydowanie niepowtarzalny”<sup>52</sup>. Jest to związane z anty-teatralnym charakterem performance'u, w tym brakiem jakiegokolwiek „scenariusza”, który mógłby być podstawą jego odtworzenia. „Performance nie powinien być w żadnym wypadku popisem i nie może być powtarzane. Premedytacja artystyczna i rutyna, w toku performance, winny znaleźć swoje zaprzeczenie”<sup>53</sup>. Niepowtarzalność wynika też z zasadniczej „nieprzekładalności” performatywnego działania na żywo na żadną formę dokumentacji – która, dodajmy, mogłaby ewentualnie później umożliwić powtórzenie performance'u i posłużyć jako jego „scenariusz”. „Żaden opis, dokumentacja, nie odda tego, co istotne. Performance jest nieprzekładalny, inaczej nie miałby sensu”<sup>54</sup>. Performance jest też niepowtarzalny ze względu na swoją nieprzewidywalność, wynikającą zarówno z tego, co – w sposób nie do końca precyzyjny – można by nazwać „improvizacją”, jak i z niemożliwych do skalkulowania interakcji performerera i jego działania z otoczeniem. „Niemoc, lęk przed niewiadomą – to przecież zasada performance'u, to jego rzeczywistość artystyczna, to jego »prawda«, to jego dzieło. Niewiadoma, niemożność przewidzenia skutku, efektu i wielu innych rzeczy – to najlepszy rekwizyt performerera”<sup>55</sup>. Co wię-

<sup>51</sup> *Anatomia KwiekKulik. Z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekem rozmawia Tomasz Załuski*, [w:] KwiekKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, dz. cyt., s. 545.

<sup>52</sup> Z. Warpechowski, *Performare*, [w:] *Performance*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, red. G. Dziamski, H. Gajewski, J.S. Wojciechowski, Warszawa 1984, s. 174. Warpechowski w swoich tekstach używa słowa „performance” zarówno w rodzaju męskim, jak i nijakim, czasem zachowuje angielską pisownię liczby mnogiej: „performaces”, czasem dodaje polskie końcówki gramatyczne, np. „performance'y” itp. We wszystkich cytatach zachowuję oryginalną pisownię autora.

<sup>53</sup> Tamże, s. 184.

<sup>54</sup> Tamże, s. 185.

<sup>55</sup> Z. Warpechowski, *Zasobnik*, dz. cyt., s. 124.



cej, według Warpechowskiego, artystyczny performance nie jest powtórzeniem jakiegoś rzeczywistego działania czy zachowania. Sam jest niepowtarzalną rzeczywistością i – również w tym sensie – prawdą: „to, co się dzieje w performance – dzieje się naprawdę i tylko tutaj, to znaczy nie opowiada ono o czymś, nie udaje, nie małpuje, nie parodiuje, nie przedrzeźnia”<sup>56</sup>. Wreszcie, to nikt inny jak Warpechowski jest autorem stwierdzenia, iż każdy jednostkowy performance powinien być nową definicją sztuki performance jako takiej.

W świetle powyższych stwierdzeń tym ciekawszy wydaje się fakt, że artysta powtarzał swe performance'y, przyznawał się do tego i próbował się z tego tłumaczyć – jak zaraz zobaczymy, w dość złożony sposób. Nieocenionego materiału dostarcza w tym względzie autorski *Zasobnik* Warpechowskiego. Co w nim znajdujemy? Artysta wielokrotnie wspomina tam o „powtórzeniu” performance'u, rzadziej o jego „replike”; bywa też tak, że przez sam opis wskazuje, że „nowe” działanie to w istocie powtórne wykonanie wcześniejszego performance'u<sup>57</sup>. Były to albo powtórzenia „dokładne”, pełne odtworzenia działań wykonywanych wcześniej, albo też powtórzenia fragmentaryczne, repliki zmodyfikowane, udoskonalone. Wiele z nich odbyło się w Polsce. Osobną kwestię stanowią powtórzenia performance'ów w trakcie imprez zagranicznych. Wiele performance'ów wyjazdowych, czy też – jak z pewną ironią pisze Warpechowski – „eksportowych”, było powtórkami działań, które swoją premierę miały wcześniej w Polsce<sup>58</sup>. Wynikało to z chęci skalkulowania efektu i wywarcia odpowiedniego wrażenia na zagranicznych odbiorcach, niedopuszczenia do tego, aby jakieś niedające się przewidzieć i skontrolować czynniki – brak czasu, nieznamość miejsca, brak odpowiednich rekwizytów itp. – nie popsęły performance'u wykonywanego po raz pierwszy, jeszcze nie sprawdzonego, nieprzećwiczonego: „zgrzeszyłbym wobec sztuki, ukrywając, że czasami popełniam coś z wyrachowaniem, premedytacją”<sup>59</sup>. W grę wchodziło więc dążenie do ograniczenia ryzyka, immanentnie wpisanego w każdy nowy performance. Świadczą o tym między innymi następujące wpisy. Rok 1979, Wielka Brytania: „Pierwsze performances w Londynie. »Ze strachu« nie ryzykuję wiele nowego”; rok 1981, Niemcy: „Moje pierwsze performances w Niemczech. Jak się potem okaże, z Niemcami związałem się niemal na stałe i oni najwyżej ocenili moją twórczość. Z oczywistych powodów nie chciałem ryzykować nic nowego, zresztą nie było na to warunków czasowych”; rok 1995, USA: „Rzecz zrozumiała, że nie ryzykuję wielkiej improwizacji. Pierwsze trzy performance'y to w zasadzie repliki”<sup>60</sup>.

<sup>56</sup> Tamże, s. 72.

<sup>57</sup> Zob. Tamże, odpowiednio – „powtórzenie”: s. 33, 43, 50, 58, 71, 84, 93, 104, 133, 142; „replika”: s. 179; opis wskazujący na powtórzenie performance'u: s. 24-25, 31, 54-55, 67, 77.

<sup>58</sup> Zob. tamże, np. s. 24-25, 54-55, 77, 106, 133.

<sup>59</sup> Tamże, s. 106. W tym wypadku chodziło o wypróbowanie, przećwiczenie w Polsce performance'u *Czysta woda*, który Warpechowski miał zamiar powtórzyć później w Londynie.

<sup>60</sup> Tamże, s. 58, 71, 179.

Innym zwracającym uwagę aspektem niektórych występów tak w Polsce, jak i za granicą, było powtarzanie wielu performance'ów połączonych w sekwencję, albo skondensowanych w pojedynczym, syntetycznym działaniu. Najpełniejszą postać praktyka ta zyskała w 1987 roku, w trakcie Documenta IX, gdy Warpechowski przez dwa dni wykonał serię dziesięciu performance'ów, z których tylko jeden był w całości premierą. W autorskim opisie tego zdarzenia pojawia się ciekawy komentarz: „to była chyba jedyna w świecie »retrospektywa« performerska, bo przecież chodziło o podanie (do wiadomości międzynarodowej), co robiłem 5, 10, 15 lat wcześniej”<sup>61</sup>. Jaki status miały zatem działania zaprezentowane w trakcie tej, wydawałoby się, niemożliwej do pomyślenia, „retrospektywy performerskiej”? Czy biorąc pod uwagę jej rolę informacyjną: „podanie do wiadomości”, nie można uznać, że była ona swoistym pokazem „dokumentacji” – bo czyż Warpechowski nie zgodziłby się, że najdoskonalszą możliwą dokumentacją performance'u jest właśnie jego powtórne wykonanie „na żywo”?

W *Zasobniku* znajdziemy ważny wywód, w którym artysta, opisawszy wcześniej trzykrotne wykonanie performance'u *Kula* w roku 1980, tłumaczy się ze swojej „niekonsekwencji” – z naruszenia etyki niepowtarzalności, będącej dla niego istotą sztuki performance. Przytoczę dłuższy cytat:

„Można się zastanawiać, dlaczego postępuję wbrew przez siebie głoszonym zasadom – o niepowtarzalności performances. Zasada jest ważna i wciąż aktualna, a może nawet jeszcze bardziej aktualna, gdyż przestrzegając jej reguły i trzymając się jej aż do katastrofy, do porażki, do takiego rygoru, można utrzymać sztukę performance jako dyscyplinę. [...] *Kula* była również lekcją dla mnie. Pytanie: co odbywało się za każdym razem inaczej. Odpowiedź: to, czego w skrócie opisać nie można, bo trzeba by było opisać stany uczuciowe chwila po chwili i jeszcze to, co docierało lub nie docierało do widzów. Co się z nimi działo. Jak moją energię przyjmowali i czy ją w jakiś sposób oddawali. Nie martwię się, że czasem nie osiągam tego, co zamierzam [...]. Wielokrotnie pisałem o porywaniu się z motyką na słońce, o wyliczaniu porażek nieuniknionych. Bo tu nie jest tak, że nieudany obraz, wiersz można wyrzucić czy spalić i pokazać to, co „udane”. Performance »nieudane« jest tak samo ważne. W wypadku *Kuli* i jeszcze kilku innych performances z mojego dorobku [...] wykonywałem je parokrotnie z małymi zmianami, dlatego, że mnie się to podobało i chciałem to pokazać większej liczbie ludzi, w różnych miastach. Dyscyplina artystyczna – jaką jest sztuka performance, dopracowuje się własnych zasad, anektując również to, co w innych dyscyplinach jest ukrywane, wstydlive – właśnie pokazywanie możliwości artysty w stanie surowym, naturalnym. Pokażmy, jak rodzi się dzieło sztuki, a pokazując to, pokażemy jeszcze bardziej, jak się nie rodzi. Wielokrotnie częściej. Tego nie można się wstydzić ani zapierać”<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> Tamże, s. 100; zob. też s. 25, 79, 88.

<sup>62</sup> Tamże, s. 60-61.

Etos i dyscyplina niepowtarzalności wyznaczają pewien niemożliwy ideał performance'u. Lecz performance kryje w sobie również inny etos, egzystencjalny etos katastrofy – porażki, która jest nieodłączną towarzyszką performerera w jego próbach zbliżenia się do ideału. Porażka, czyli w tym kontekście akt powtórzenia performance'u, nie jest przeciwieństwem etyki niepowtarzalności, ale efektem – i to nieuniknionym – trzymania się dyscypliny, jaką ona narzuca. Nie jest też czymś po prostu negatywnym. Jest wewnętrznym i koniecznym składnikiem tej dyscypliny, która każe performerowi ujawniać proces twórczy w całym jego pogmatwanym, „surowym” kształcie i nie pomijać nawet tego, co wydaje się zaprzeczać niepowtarzalności jako nadrzędnej zasadzie performance'u. W tym sensie powtórzenie może być uznane za coś, co świadczy o autentyczności procesu twórczego i ujawniającego go performance'u. Pomimo tego, wciąż jest ujmowane przez Warpechowskiego jako porażka. Nawet wtedy – a może szczególnie wtedy – gdy dostarcza performerowi specyficznej przyjemności, płynącej z powtarzania i prezentowania większej liczbie odbiorców działań opanowanych, wyćwiczonych, doskonalonych.

Widać, iż Warpechowski poszukuje też innego sposobu poradzenia sobie z powtarzaniem performance'ów. Stara się mianowicie pokazać, że powtórzenie – rozumiane jako zdarzenie się raz jeszcze tego samego – właściwie nie miało miejsca, bo powtarzany performance za każdym razem odbywał się nieco inaczej. Wątek ten powraca i zostaje rozwinięty przy okazji opisu performance'u *Szabla i serce*:

„Performance było częściowo »przećwiczone« [...] – ale rytm, napięcie i wyraz całości były zupełnie inne. I to jest to, czego nie można napisać, opisać ani w żaden inny sposób przewidzieć. Bo jeżeli głos dzwonów emitowany z małego magnetofoniku nakłada się nagle na dźwięk dzwonów z kościoła, który znajduje się kilkadziesiąt metrów od galerii – powstaje tak wyraziste zawirowanie sensów, że to, co się dzieje potem, nabiera innych i głębszych znaczeń niż te, które sobie autor zaplanował. Sztuka performance – przez swoją otwartość i to, że rodzi się na żywo – wchłania rzeczywistość, a przez to jest ciągle inna, zmienna, nieuchwytna. Przy minimum otwartości – performance'u powtórzyć właściwie się nie da”<sup>63</sup>.

Dzięki odmiennemu kontekstowi, którego elementy wchodzą w interakcję z działaniem artysty, powtarzany gest nie przynosi ze sobą tego samego efektu i sensu, co za pierwszym razem. Warpechowski nie odnotowuje jednak faktu, iż tym, co pomogło wykazać, czy wręcz wygenerować niepowtarzalność performance'u, było właśnie jego powtórzenie. A fakt ten oznacza, że powtórzenie, o ile nie jest pojmowane jako zdarzenie się tego samego, lecz związane z transformacją i odmiennością, nie kłóci się z istotą performance'u i powinno się stać pełnoprawną częścią jego definicji oraz praktyki. Na to jednak Warpechowski zapewne by nie przystał.

---

<sup>63</sup> Tamże, s. 159.

## Literatura

- Agamben. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. M. Ratajczak, K. Szadkowski, Warszawa 2010.
- Deleuze G., *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, [w:] *Negocjacje 1972-1990*, przeł. M. Herrero, Wrocław 2007.
- Godfrey T., *Conceptual Art*, Londyn 1998.
- Ihle L., *Pre-digital new media art*, [w:] „realtime”, Issue 66, Kwiecień-Maj 2005.
- Kraynak J., *Dependent Participation: Bruce Nauman's Environments*, [w:] „Grey Room”, Issue 10, Winter 2003.
- McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Kraków 2011.
- KwieKulik. *Zofia Kulik & Przemysław KwieK*, red. Ł. Ronduda, G. Schöllhammer, Warszawa – Wrocław – Wiedeń 2012.
- Nauman B., *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, red. J. Kraynak, Cambridge – Londyn 2005.
- Phelan P., *Unmarked. The Politics of Performance*, Londyn – Nowy Jork 1993.
- Warpechowski Z., *Performare*, [w:] *Performance*, red. G. Dziamski, H. Gajewski, J. S. Wojciechowski, Warszawa 1984.
- Warpechowski Z., *Zasobnik*, Gdańsk 1998.
- Zagrodzki J., *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947 – 6 września 2009). Kalendarium działań artystycznych*, [w:] *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji*, katalog wystawy, Łódź 2010.
- Załuski T., *Czy sztuka performance jest w ogóle możliwa?*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Wydawnictwo Libron, Kraków 2013.
- Załuski T., *Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance*, [w:] „Sztuka i Dokumentacja” nr 9, 2013.
- Załuski T., *Remediacje słowa – remediacje doświadczenia. Rozum medialny i maszyny tekstualne w twórczości Wojciecha Bruszewskiego*, [w:] *Literatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińska, Opole 2012.

## **Prawo autorskie a ochrona sztuki konceptualnej**

**P**rawo autorskie jest częścią szerszej gałęzi prawa, jaką jest prawo własności intelektualnej. Początkowo przedmiotem zainteresowania prawa autorskiego były utwory literackie i plastyczne. Mogłoby się wydawać, iż prawo autorskie powstało po to, aby chronić przedmioty zaliczane do kategorii dzieł sztuki. Jednakże, gdy przyjrzymy się bliżej regulacji prawnej, zauważymy, iż legalna definicja różni się od wyobrażeń przeciętnej osoby, niemającej na co dzień do czynienia z prawem. Szczególnie ciekawym zagadnieniem, które chciałabym poruszyć w niniejszej pracy, jest problematyka ochrony przedmiotów sztuki współczesnej, w szczególności dzieł zaliczanych do kategorii sztuki konceptualnej. Zagadnienie to jest interesujące z tego względu, iż sztuka współczesna jest czymś zupełnie innym, niż sztuka istniejąca w ubiegłych stuleciach, kiedy to powstawały pierwsze regulacje autorsko prawne. Niniejsza praca ma na celu ukazanie rozbieżności pomiędzy tym, co jest utworem w rozumieniu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>1</sup> a tym, co jest dziełem sztuki konceptualnej. Dodatkowo w pracy zostanie omówiona możliwość objęcia twórczości artystycznej ochroną wynikającą z przepisów dotyczących dóbr osobistych.

### **Przedmiot prawa autorskiego**

Celem prawa autorskiego jest ochrona twórców i ich działalności poprzez zapewnienie im wyłączności na korzystanie ze stworzonych dzieł. Prawo autorskie nie chroni dzieła jako konkretnego wytworu materialnego, lecz pewien artefakt niematerialny, sposób wyrażenia. Nie jest zatem utworem płyta CD, na której została zapisana piosenka, lecz właśnie ta piosenka, która może istnieć w oderwaniu od konkretnego nośnika. Zgodnie z przepisem art. 1 pr. aut. „przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór)”. Tylko takie wytwory ludzkie mogą podlegać ochronie autorsko-prawnej, które łącznie spełniają wszystkie powyższe przesłanki. Aby zrozumieć, co jest

---

<sup>1</sup> Dz. U. 2006, Nr 90, poz. 631 z późniejszymi zmianami, dalej: pr.aut.

przedmiotem ochrony na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych niezbędne jest wyjaśnienie poszczególnych przesłanek. Nie jest to łatwe zadanie, ponieważ ustawodawca nie zdefiniował ich w żadnym przepisie ustawy. Konieczne zatem jest sięgnięcie do orzecznictwa sądowego oraz piśmiennictwa przedstawicieli doktryny.

Po pierwsze dany utwór musi charakteryzować się znamieniem twórczości. Nie istnieje jedna, syntetyczna definicja tego pojęcia. Przesłankę tę najczęściej utożsamia się z kreatywną działalnością człowieka. Cecha ta jest spełniona, gdy istnieje subiektywnie nowy wytwór intelektu<sup>2</sup>. Trafnie przesłankę twórczości ujął Sąd Apelacyjny w Poznaniu, w którym stwierdzono, że wymóg aby utwór stanowił „przejaw działalności twórczej oznacza, że utwór powinien stanowić rezultat działalności o charakterze kreatywnym. Przesłanka ta, niekiedy określana jako przesłanka oryginalności utworu, zrealizowana jest wówczas, gdy istnieje subiektywnie nowy wytwór intelektu”<sup>3</sup>. Nie są zatem utworami takie rezultaty działalności człowieka, które powstały wskutek działań rutynowych czy technicznych.

Kolejną cechą, którą musi posiadać dany artefakt indywidualny jest indywidualność. Przesłanka ta również nie została nigdzie zdefiniowana. Najczęściej rozumie się ją w ten sposób, iż dane dzieło może w zasadzie pochodzić tylko od jednej osoby. Oczywiście jest to pewne uproszczenie, ponieważ znane są sytuacje, w których dwóch niezależnych twórców osiąga identyczny rezultat. Taką możliwość zauważył Sąd Apelacyjny w Warszawie: „Nie jest bowiem plagiatem dzieło, które powstaje w wyniku zupełnie odrębnego, niezależnego procesu twórczego, nawet jeżeli posiada treść i formę bardzo zbliżoną do innego utworu. Możliwe są sytuacje, w których dwóch twórców, niezależnie od siebie, wykorzystuje w utworze ten sam pomysł i opracowuje go przy użyciu bardzo zbliżonych środków artystycznych – zwłaszcza jeżeli dzieła dotyczą tego samego tematu albo tematów bardzo zbliżonych”<sup>4</sup>. Zatem o indywidualności dzieła możemy mówić wtedy, kiedy dany utwór różni się od innych przejawów podobnego działania, co świadczy o jego swoistości i niepowtarzalności<sup>5</sup>.

Ochrona autorsko-prawna nie jest uzależniona od ukończenia dzieła. O ile tylko spełnione są przesłanki twórczości i indywidualności, o tyle dzieło nieukończone także będzie podlegało ochronie. Jest tak dlatego, iż ustawodawca uzależnił ochronę utworów od ich ustalenia, a nie ukończenia. Utwór jest ustalony wtedy, gdy możliwy jest jego odbiór przez inną osobę niż sam twórca. „Chodzi tu o faktyczne zapoznanie się z utworem przez osobę trzecią, a nie o stworzenie okazji do takiego zapoznania się”<sup>6</sup>.

Podsumowując powyższe, należy stwierdzić, iż w przypadku niezrealizowania którejkolwiek z przesłanek, dany wytwór ludzki nie będzie korzystał z ochrony autorsko-prawnej.

<sup>2</sup> Por. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo Autorskie*, Warszawa 2010, s. 31.

<sup>3</sup> Wyrok SA w Poznaniu z dnia 7.11.2007 r., I ACa 800/07, LEX nr 370747.

<sup>4</sup> Wyrok SA w Warszawie z dnia 15.9.1995 r., I ACr 620/95, LEX nr 62623.

<sup>5</sup> Por. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo Autorskie*, dz. cyt., s. 33.

<sup>6</sup> P. Ślęzak, *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych*, LEX 2012 r. Zbiór informacji prawnej LEX.

## Brak ochrony idei w prawie autorskim

Z zakresu ochrony autorsko-prawnej zostały wyłączone odkrycia, idee, procedury, metody i zasady działania oraz koncepcje matematyczne. Należą one do domeny publicznej, a zatem każdy ma prawo wykorzystywać je w swej działalności twórczej. W tym miejscu chciałabym się skupić przede wszystkim na problematyce ochrony idei. „Pojęcie idei w prawie autorskim obejmuje różne zjawiska intelektualne, np. temat, koncepcje, system, teorie, sposoby działania”<sup>7</sup>. Zgodnie z wypracowaną w USA doktryną *idea-expression dichotomy* „powstanie każdego dzieła ma swój początek w niechronionej idei (koncepcji), która następnie stopniowo konkretyzuje, zyskuje swój indywidualny wyraz, zostaje przyobleczone przez autora w pewną formę. I to właśnie ta forma może być przedmiotem ochrony, a nie sama idea”<sup>8</sup>. Brak ochrony idei uzasadnia się tym, iż rozciągnięcie ochrony na nie doprowadziłoby do ich monopolizacji, przez co swoboda działalności twórczej zostałaby drastycznie ograniczona. „Idea, która stanowi tylko rezultat obserwacji świata zewnętrznego lub pewne konstatacje natury ogólnej, nie może być uznana za przejaw działalności twórczej, gdyż stanowi – jak to trafnie określono – rodzaj surowca, nie jest więc nowym przejawem indywidualnej twórczości i nie posiada cechy oryginalności”<sup>9</sup>. Ponadto w doktrynie podnosi się również, iż nieuzewnętrznionym, abstrakcyjnym ideom brak niezbędnego uformowania, które pozwoliłoby na ich odbiór, natomiast ideom przyobleczone w formę brak cechy indywidualności<sup>10</sup>. Zatem nie spełniają one przesłanek wymienionych w art. 1 pr. aut. i nie jest możliwa ich ochrona na gruncie tej ustawy.

## Sztuka konceptualna a prawo autorskie

Wyłączenie spod ochrony autorsko-prawnej pomysłów i idei ma doniosłe znaczenie dla wytyczenia granic ochrony między innymi sztuki konceptualnej.

W tym miejscu należy wyjaśnić, czym jest sztuka konceptualna. Jedną z definicji w ten sposób charakteryzuje sztukę konceptualną: „Sztuka konceptualna (od łac. *conceptus* – pojęcie) – nurt sztuki XX-wiecznej, zasadzający się na eksponowaniu samego procesu twórczego, to co jest najważniejsze w dziele sztuki to koncept, idea. W rezultacie artyści tego nurtu odrzucili prymat przedmiotu nad ideą, przy jednoczesnym mocnym podkreśleniu intelektualnego charakteru twórczości. Inne nazwy to sztuka pojęciowa, zdematerializowana, postprzedmiotowa (*post-object art*), *Kunst-im-Kopf*”<sup>11</sup>. Jak zatem wynika z powyższej definicji,

<sup>7</sup> M. Poźniak-Niedzielska, *Przedmiot prawa autorskiego* [w:] System Prawa Prywatnego t.13, Prawo autorskie, red. J. Barta, Warszawa 2008, s. 8.

<sup>8</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo Autorskie*, dz. cyt., s. 41.

<sup>9</sup> M. Poźniak-Niedzielska, *Przedmiot prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 9.

<sup>10</sup> Por. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo Autorskie*, dz. cyt., s. 41.

<sup>11</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Sztuka\\_konceptualna](http://pl.wikipedia.org/wiki/Sztuka_konceptualna) [dostęp online: 12.08.2014].

główny nacisk położony jest na sam proces twórczy, a nie jego rezultat. To idea leży w centrum zainteresowania artystów konceptualnych.

S. LeWitt definiował sztukę konceptualną w ten sposób: „W sztuce konceptualnej idea lub koncepcja jest najważniejszym aspektem pracy. Kiedy artysta wykorzystuje formę sztuki konceptualnej, oznacza to, że wszystko jest opracowane i decyzje są podjęte uprzednio, a samo wykonanie (utworu) ma charakter czysto techniczny. Idea staje się maszyną, która tworzy sztukę”<sup>12</sup>.

W tym miejscu warto przybliżyć spór, jaki zaistniał na tle orzeczenia francuskiego Sądu Kasacyjnego, w którym uznano za utwór (w rozumieniu prawa autorskiego) pracę J. Gautela *Paradis*. W orzeczeniu tym Sąd uznał za przedmiot praw autorskich instalację złożoną z napisu *Paradis* umieszczonego na drzwiach ustępu sypialni dla alkoholików, znajdującej się w szpitalu dla psychicznie chorych w *Ville-Evrard*. Przedmiotem oceny



Źródło: <http://www.gautel.net/jakob/local/cache-vignettes/L409xH500/Paradis4rec-ret-17e74.jpg>.

w niniejszej sprawie było działanie artysty polegające na umieszczeniu napisu *Paradis* nad drzwiami wspomnianej toalety. „Słowo to w postaci stylizowanych, połączonych i patynowanych liter jest usytuowane na istniejącej uprzednio i niezmienionej, brudnej, z odpadającą farbą ściany, a zamek, w widocznych drzwiach toalety, przypomina krzyż”<sup>13</sup>. Spór powstał po tym, jak francuska artystka Betthina Rheims wykonała serię fotografii na tle wyżej wspomnianej instalacji. Na zdjęciach autorki widoczny był napis stworzony przez J. Gautela. Artyście został zarzucony plagiat i sprawa trafiła przed francuski sąd. Francuski Sąd Kasacyjny, w wyroku z dnia 13 listopada 2008 r. uznał, iż instalacja J. Gautego stanowi utwór w rozumieniu prawa autorskiego. Zdaniem Sądu wkładem twórczym była zmiana normalnego znaczenia napisu przez jego przeciwstawienie przeznaczeniu lokalu i budynku oraz opłakanemu stanowi całego otoczenia<sup>14</sup>. Wyrok ten wzbudził ogromne kontrowersje.

Z jednej strony spotkał się z aprobatą, z drugiej zaś z ostrą krytyką. Zdaniem C. N. Walravens-Mardaescu orzeczenie to zasługuje na uznanie z uwagi na odpowiedniość dla sztuki

<sup>12</sup> S. LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, [http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol\\_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm](http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm) [dostęp online: 12.08.2014], tłumaczenie własne.

<sup>13</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo Autorskie*, dz. cyt., s. 43.

<sup>14</sup> Por. M. Szaciński, *Utwór intencjonalny jako przedmiot prawa autorskiego (wyrok francuskiego Sądu Kasacyjnego z 13 listopada 2008 r.)*, <http://www.palestra.pl/index.php?go=artykul&id=3866> [dostęp online: 12.08.2014].



współczesnej<sup>15</sup>. Zdaniem tej autorki zmiana zwykłego znaczenia słowa – poprzez wybranie go i zestawienie w konkretnej lokalizacji – stanowi wyrażenie idei i jest to okoliczność wystarczająca dla uznania istnienia dzieła. „Wyrażenie idei w niniejszej sprawie sprowadza się do zmiany znaczenia miejsca (toalety) przez zamieszczenie napisu (Raj)”<sup>16</sup>.

Z drugiej strony orzeczeniu temu zarzuca się, iż: „zmiana znaczenia słowa ma banalne przesłanie, osobiste wybory zostały zredukowane do najprostszych: kolory i wysokość zamieszczenia napisu, trudno w dostrzeżeniu miejsca (ściana i wyeksponowane drzwi toalety znajdują się w domenie publicznej) i umieszczeniu napisu Raj widzieć indywidualną formę podlegającą ochronie autorsko prawnej”<sup>17</sup>.

Moim zdaniem należy przychylić się do głosów krytycznych i odmówić ochrony autorsko prawnej wytworom sztuki konceptualnej. Należy bowiem pamiętać, iż nie każdy wytwór działalności człowieka stanowi utwór w rozumieniu prawa autorskiego, a tylko taki, który spełnia przesłanki z art. 1. Sztuka konceptualna opiera się na pomyśle i idei, które są niechronione przez prawo autorskie, jednakże nie oznacza to, iż takie dzieła nie są chronione w ogóle.

## Ochrona dóbr osobistych

Przyjęcie stanowiska odmawiającego ochrony autorsko-prawnej przedmiotom sztuki konceptualnej nie oznacza, iż dzieła te nie korzystają z ochrony w ogóle. Przede wszystkim ochrona ta może być wyprowadzana z przepisów dotyczących ochrony dóbr osobistych. Dobra osobiste to wartości niemajątkowe, ściśle związane z osobą człowieka<sup>18</sup>. Jak stanowi przepis art. 23 Kodeksu Cywilnego<sup>19</sup> dobra osobiste człowieka, jak w szczególności zdrowie, wolność, cześć, swoboda sumienia, nazwisko lub pseudonim, wizerunek, tajemnica korespondencji, nietykalność mieszkania, twórczość naukowa, artystyczna, wynalazcza i racjonalizatorska, pozostają pod ochroną prawa cywilnego niezależnie od ochrony przewidzianej w innych przepisach. Jak czytamy w orzeczeniu Sądu Najwyższego „same bowiem idee, tezy i rozwiązania naukowe w sensie szerokim jako takie nie podlegają w zasadzie ochronie autorsko-prawnej, co nie wyłącza jednak ewentualnej ochrony na zasadach ogólnych prawa cywilnego”<sup>20</sup>. Co prawda wyrok ten dotyczył twórczości naukowej, jednakże wyraża on gene-

<sup>15</sup> Por. C. N. Walravens-Mardarescu, *Conceptual Art. As Creation and Its Protection by Author's Rights*, RIDA 2009, nr 220, s. 4 i n.

<sup>16</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo Autorskie*, dz. cyt., s. 44.

<sup>17</sup> Por. P. Gaudart, *From Hell of the Addiction to the Paradise of Toilets: Judicial Tribulations in the Purgatory of Authors Rights... Observations on 1<sup>st</sup> Civ., 13 nov. 2008*, RIDA 2009, nr 220, s. 80 i n. [za:] J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo Autorskie*, dz. cyt., s. 44.

<sup>18</sup> Por. S. Grzybowski, *Ochrona dóbr osobistych według przepisów ogólnych prawa cywilnego*, Warszawa 1975 r., s. 15 i n.

<sup>19</sup> Dz. U 1964, nr 16 poz. 93 z późniejszymi zmianami, dalej: k.c.

<sup>20</sup> Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 8 lutego 1978 r., II CR 515/77, OSP 1979, z. 3, poz. 33.

ralną zasadę, którą można odnieść bezpośrednio do twórczości artystycznej. Także Sąd Apelacyjny w Krakowie uznał, iż „efekt twórczości (scenariusz i wyreżyserowana wypowiedź aktora) zredukowany do krótkiej figury retorycznej jest bowiem na tyle ogólny, że posiada wartość idei. Jako taki, o walorze abstrakcyjnym i ogólnym nie stanowi przedmiotu prawa autorskiego, gdyż traci cechę oryginalności [...]. Podwyższenie progu twórczości w rozumieniu art. 1 Prawa autorskiego nie oznacza, by twórcy krótkich fraz tekstowych stanowiących znaczące fragmenty dzieł autorskich, animowanych w indywidualny sposób, nie korzystali z ochrony prawnej. Ochronę interesów osobistych twórców takich wartości niematerialnych (animowana wypowiedź) ustawodawca zapewnia w art. 23 k.c. terminem «twórczość artystyczna». Na ochronę w ramach tego przepisu zasługuje węzeł emocjonalny, łączący twórcę z jego dorobkiem. Przejęcie od innego twórcy określonej poetyki twórczości — dla innych od powszechnych celów płaszczyzn kultury — może prowadzić do ochrony twórczości tego artysty”<sup>21</sup>. Jak wynika z powyższego, twórczość artystyczna stanowi jedno z dóbr osobistych człowieka i podlega ochronie. Ochronę wynikającą z art. 23 k.c. przyznano również w orzeczeniu Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dnia 31 lipca 2012 r. Jak czytamy w sentencji tego wyroku: „W katalogu dóbr osobistych podlegających ochronie cywilnoprawnej ustawodawca ujął m.in. twórczość artystyczną, której zakres przedmiotowy obejmuje szeroko rozumiane niemajątkowe, indywidualne wartości związane z procesem działalności artystycznej oraz z będącym jego wynikiem dorobkiem twórczym, niepodlegającym ochronie na podstawie przepisów szczególnych, a głównie przepisów pr. aut. Wśród przykładów płaszczyzn ochrony twórczości jako dobra osobistego wymienia się przede wszystkim prawo do ochrony «dobrej sławy» dzieła lub «dobrego imienia dorobku twórcy», tj. prawo do przeciwdziałania zachowaniom, które mogą naruszać dobrą reputację (renome) dzieła, bądź reputację samego autora, a także prawo do ochrony przed nieuprawnionym wykorzystywaniem elementów procesu twórczego i dorobku twórcy oraz przed przywłaszczaniem ich”<sup>22</sup>.

Dla uzyskania ochrony na gruncie przepisów kodeksu cywilnego nie jest konieczne spełnienie rygorystycznych przesłanek z art. 1 pr. aut. Możliwość skorzystania z kodeksowej ochrony dóbr osobistych jest uzależniona od wystąpienia stanu zagrożenia bądź naruszenia dobra oraz bezprawność działania<sup>23</sup>. Należy podkreślić, iż podmiot danego dobra osobistego musi wykazać tylko fakt zagrożenia, bądź naruszenia dobra osobistego, natomiast nie musi

<sup>21</sup> Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 5 marca 2004 r., I ACa 35/04, OSA 2004, z.10, poz. 33.

<sup>22</sup> Wyrok Sądu Apelacyjnego w Bielsku-Białej z dnia 31 lipca 2012 r. I ACa 303/12, LEX nr 1220403.

<sup>23</sup> Art. 24. § 1 k.c.: „Ten, czyje dobro osobiste zostaje zagrożone cudzym działaniem, może żądać zaniechania tego działania, chyba że nie jest ono bezprawne. W razie dokonanego naruszenia może on także żądać, ażeby osoba, która dopuściła się naruszenia, dopełniła czynności potrzebnych do usunięcia jego skutków, w szczególności, ażeby złożyła oświadczenie odpowiedniej treści i w odpowiedniej formie. Na zasadach przewidzianych w kodeksie może on również żądać zadośćuczynienia pieniężnego lub zapłaty odpowiedniej sumy pieniężnej na wskazany cel społeczny. § 2. Jeżeli wskutek naruszenia dobra osobistego została wyrządzona szkoda majątkowa, poszkodowany może żądać jej naprawienia na zasadach ogólnych. § 3. Przepisy powyższe nie uchybiają uprawnieniom przewidzianym w innych przepisach, w szczególności w prawie autorskim oraz w prawie wynalazczym”.

udowadniać bezprawności działania osoby trzeciej. To naruszyciel, chcąc uniknąć odpowiedzialności, powinien wykazać, iż jego działanie nie miało charakteru bezprawnego. Jeśli mu się to powiedzie, to podmiot uprawniony nie będzie mógł skorzystać z ochrony przewidzianej w przepisie art. 24 k.c. Jako przykład działania mieszczącego się w granicach prawa można podać sytuację, w której dziennikarz przygotowujący relację np. z wystawy ujmuje w kadrach niektóre dzieła znajdujące się na tej wystawie.

Do niemajątkowych środków ochrony należy żądanie zaniechania bezprawnego działania, jeśli dobro osobiste zostało zagrożone. Natomiast w sytuacji naruszenia dobra osobistego uprawniony może żądać dopełnienia czynności potrzebnych do usunięcia skutków naruszenia, między innymi poprzez złożenie oświadczenia odpowiedniej treści i w odpowiedniej formie. Najczęściej autor danej koncepcji będzie domagał się oznaczenia swojego autorstwa poprzez wskazanie jego imienia i nazwiska.

Usunięcia majątkowych skutków naruszenia, czyli szkody, jest uzależnione od wykazania, iż działanie naruszydela było nie tylko bezprawne, ale i zawinione. Pod pojęciem winy należy rozumieć „naganną decyzję człowieka odnoszącą się do podjętego przez niego bezprawnego czynu”<sup>24</sup>. Ponadto uprawniony musi wykazać również normalny związek przyczynowy między działaniem sprawcy a powstałą szkodą.

Pozostawienia przedmiotów sztuki konceptualnej poza ochroną wynikającą z przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie oznacza, iż dzieła te nie są w ogóle chronione. Dlatego też nie jest dopuszczalne korzystanie przez osoby trzecie z tych dzieł bez zgody ich twórcy.

## **Podsumowanie**

Z przedstawionego stanu prawnego wynika, iż ochrona dzieł sztuki konceptualnej jest niewystarczająca. Brak ochrony autorsko prawnej niewątpliwie osłabia pozycję twórców tego rodzaju dzieł sztuki, w stosunku do innych twórców. Wydaje się, iż pozostawienie dzieł sztuki konceptualnej poza ochroną płynącą z prawa autorskiego jest niesprawiedliwe, ponieważ często przedstawiają one wysoką wartość artystyczną i narażone są na kopiowanie. Jednocześnie w orzecznictwie bardzo często można spotkać się z przypadkami przyznawania ochrony utworom, które nie przedstawiają żadnej wartości, a jednak podlegają ochronie, gdyż spełniają kryteria przewidziane w art. 1 ust. 1 pr. aut.

Ochrona wynikająca z przepisów o dobrach osobistych nie zabezpiecza w sposób adekwatny wszystkich interesów twórców sztuki konceptualnej. Przede wszystkim wskazać należy, iż ochrona interesów majątkowych autorów tych dzieł jest uzależniona od wykazania szeregu przesłanek, podczas gdy na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych taka ochrona przysługuje już w razie samego skorzystania z dzieła bez zgody twórcy, bez konieczności udowadniania innych przesłanek, w tym winy naruszydela.

---

<sup>24</sup> Z. Radwański, A. Olejniczak, *Zobowiązania – część ogólna*, Warszawa 2008, s. 198.

## Literatura

Barta J., Markiewicz R., *Prawo Autorskie*, Warszawa 2010.

Grzybowski S., *Ochrona dóbr osobistych według przepisów ogólnych prawa cywilnego*, Warszawa 1975.

LeWitt S., *Paragraphs on Conceptual Art*, [http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol\\_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm](http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm) [dostęp online: 12.08.2014].

Poźniak-Niedzielska M., *Przedmiot prawa autorskiego*, [w:] *System Prawa Prywatnego*, t. 13: *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2008.

Radwański Z., Olejniczak A., *Zobowiązania – część ogólna*, Warszawa 2008.

Szaciński M., *Utwór intencjonalny jako przedmiot prawa autorskiego (wyrok francuskiego Sądu Kasacyjnego z 13 listopada 2008 r.)*, <http://www.palestra.pl/index.php?go=artykul&id=3866> [dostęp online: 12.08.2014].

Ślęzak P., *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych*, Warszawa 2012.

Walravens-Mardarescu C. N., *Conceptual Art. As Creation and Its Protection by Author's Rights*, RIDA 2009, nr 220.

## Źródła elektroniczne

[http://pl.wikipedia.org/wiki/Sztuka\\_konceptualna](http://pl.wikipedia.org/wiki/Sztuka_konceptualna) [dostęp online: 12.08.2014].

## Akty prawne

Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. – Kodeks cywilny (tj. Dz. U. z 2014 r. poz. 121).

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631).

## Orzeczenia sądów

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 8 lutego 1978 r., II CR 515/77.

Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 15 września 1995 r., I ACr 620/95.

Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 5 marca 2004 r., I ACa 35/04.

Wyrok Sądu Apelacyjnego w Bielsku Białej z dnia 31 lipca 2012 r. I ACa 303/12.

## Plagiat w plakacie – między prostotą a zapożyczeniem

*Sztuka jest albo plagiatem, albo rewolucją<sup>1</sup>.*

Paul Gauguin

**P**lagiat stanowi przedmiot zainteresowania prawa od co najmniej kilku stuleci, przy czym do dziś w wielu porządkach prawnych nie doczekał się definicji normatywnych i jest postrzegany niejednoznacznie. W Polsce dość popularna jest koncepcja plagiatu jako rezultatu naruszenia autorstwa i typu czynu niedozwolonego<sup>2</sup>. Tematyka ta została dobrze opracowana w literaturze przedmiotu i orzecznictwie, zatem ograniczę się do scharakteryzowania cech, które w mojej ocenie winny podlegać analizie przy rozstrzygnięciu, czy dane dzieło sztuki, w szczególności posługujące się schematyzacją i prostotą środków wyrazu jak plakat, stanowi utwór zawierający niedozwolone zapożyczenia. Nie należy jednak zapominać, że w utworach plastycznych istotnym aspektem naruszenia praw autorskich jest też niedozwolone naśladownictwo, gdyż „w przypadku zarzutu o popełnienie plagiatu dzieła sztuki rzadko kiedy możemy mówić o klasycznych przykładach kradzieży intelektualnej”<sup>3</sup>.

Przywłaszczenie autorstwa dzieła może dotyczyć zarówno wykorzystania całości, jak i części utworu. Drugi typ (powszechniejszy) ma miejsce, gdy w dziele zależnym „brak jest twórczej działalności plagiatora i jego utwór nie nosi cech oryginalności”. Przywołany wyrok Sądu Apelacyjnego (SA) w Warszawie z 15.10.1995 r. (I ACr 620/95) wskazuje na konieczność porównania obu dzieł celem ustalenia, czy zapożyczenie ma charakter twórczy, a nadto zapoznania się przez autora „z treścią i formą utworu stanowiącego źródło materiału przejętego do utworu własnego. Nie jest bowiem plagiatem dzieło, które powstaje w wyniku zupełnie odręb-

---

<sup>1</sup> Robert Andrews, *The Routledge Dictionary of Quotations*, London 1987, s. 19.

<sup>2</sup> Zob. E. Wojnicka, [w:] J. Barta (red.), *System Prawa Prywatnego*, t. 13: *Prawo autorskie*, wyd. 2, Warszawa 2007, s. 244-251.

<sup>3</sup> Mateusz Maria Bieczyński, *Plagiat jako immanentna granica wolności twórczości artystycznej*, „*Studia Prawnicze*”, nr 2/2011, s. 7.

nego, niezależnego procesu twórczego, nawet jeżeli posiada treść i formę bardzo zbliżoną do innego utworu”. Plagiat ma charakter obiektywny, niemniej – wbrew stanowisku Ministra Kultury i Sztuki w piśmie z 25.05.1995 r. (DPA.024/48/95) – do jego wystąpienia nie wystarczy tylko bezprawne przypisanie sobie autorstwa cudzego utworu, ale niezbędne jest też wykazanie zależności między utworami. W przypadku dzieł plastycznych ta zależność także musi wystąpić i bardzo często, z uwagi na specyfikę relacji pomiędzy elementami struktury obrazowej, może ona nie wydawać się jednoznaczna. Przywołane orzeczenie wydane zostało w oparciu o stan faktyczny, w którym sądy rozstrzygnąć musiały, czy plakat A. Pągowskiego, nagrodzony I miejscem podczas VII edycji Salonu Polskiego Plakatu, użyty w kampanii antynikotynowej (z hasłem „*papierosy są do d...*”) stanowił plagiat rysunku z książki *Fraszki cynika spod byka* A. J. Kryglera. Ostatecznie ustalono, że plakat powstał niezależnie od rysunku uzupełniającego fraszkę *Śmierdziele*, co skutkowało oddaleniem powództwa.

Dotąd polskie orzecznictwo nie wypracowało w pełni skutecznej metody ustalania, czy dane dzieło sztuki stanowi nieuprawnione zapożyczenie. Formułowane w uzasadnieniach wyroków tezy sprawiają często wrażenie ogólnikowych i to pomimo powszechnego korzystania z pomocy biegłych. Widać to wyraźnie na przykładzie oceny, czy okładka tygodnika „Polityka” z 5.06.1999 r. (nr 23/1999) stanowiła plagiat znanego plakatu wyborczego Komitetu Obywatelskiego „Solidarność” z 1989 r. autorstwa Tomasza Sarneckiego. Sąd Apelacyjny w Warszawie rozstrzygając sprawę wyrokiem z dnia 18.09.2003 r. (VI ACa 23/03) posłużył się kategorią procentowego ustalenia stopnia zapożyczenia, nie precyzując czy kluczową – mimo wyraźnych alteracji plakatu – jest kwestia formy, kompozycji, kolorystyki czy treści: „w niniejszej sprawie zakres zapożyczenia elementów utworu powoda przy tworzeniu okładki tygodnika „P.” był tak znaczny, że nie można tego traktować jako «przejęcie urywka cudzej twórczości», a więc czegoś, co odznacza się niewielkimi rozmiarami w zestawieniu z objętością utworu, z którego został zaczerpnięty. Z opinii biegłego wynika, że wykorzystano ok. 90% pomysłu autora [Sąd Okręgowy użył pojęcia «formy plastycznej»] nie próbując nawet zmienić atmosfery plakatu [znów celniejsze wydaje się pojęcie z wyroku Sądu Okręgowego: «z zachowaniem sensu dzieła»]. Usunięcie pewnych elementów, wprowadzenie postaci kroczącego kowboja do nowego kontekstu (podsumowania dekady po 1989 r.) nie stanowiło podstawy do przyjęcia, że skorzystano z prawa cytatu, co argumentowano znaczącością zapożyczenia. Zagadnienie rozstrzygnął dopiero Sąd Najwyższy (SN) wyrokiem z 23.11.2004 r. (I CK 232/04) zakreślając nie tylko możliwość skorzystania z prawa cytatu aż do przytoczenia całego utworu (jeśli przytaczany utwór pozostaje „w takiej proporcji do wkładu twórczości własnej”, że rozwiewa wątpliwość „co do tego, że powstało własne, samoistne dzieło”), ale także wskazał na specyfikę dzieł plastycznych przy analizie zapożyczeń. Zdaniem SN w przypadku cytatu plastycznego, „którym posługują się takie gatunki twórczości jak pastisz, karykatura czy kolaż, [...] powstające w ramach takich gatunków utwory, aby mogły być uznane za samodzielne, muszą na tyle zmieniać sens i sytuację przejmowanego utworu, by było wiadomo, że przedstawiają własne spojrzenie na problematykę zawartą w utworze inspirowanym i nie są zwykłym naśladownictwem”.

Można założyć, że im prostsza relacyjność elementów struktury wizualnej dzieła, tym bardziej podatne jest ono na wykorzystanie w sposób uprawniony lub nieuprawniony. Nadto pewne artefakty kultury ze względu na swoją rolę i pozycję w imaginarium społecznym oddziałują silniej niż inne, współtworząc recepcję pewnych zdarzeń lub zjawisk. Zagadnienie to rozpatrywane było w kontekście pomnika Małego Powstańca w Warszawie, który niejako narzucił wizję upamiętnienia dzieci uczestniczących w Powstaniu Warszawskim. SN porównując dwa pomniki w wyroku z 11.01.1979 r. (I CR 393/78), oparł się na stanowisku biegłego, że jest niemożliwym, „aby obie figurki mogły powstać od siebie niezależnie. Wspólną cechą obu rzeźb jest temat, pomysł i kompozycja rzeźbiarska. Tematem jest tu postać małego powstańca z karabinem maszynowym, pomysłem – ujęcie karabinu, hełm na głowie i pozostałe akcesoria, np. buty”. Dostrzegając różnice w kompozycji, biegły ustalił, że i ona ma bardzo zbliżony charakter, sugerujący nieprzypadkowość stworzenia drugiej rzeźby, co przyjął jako ustalenie faktyczne Sąd Wojewódzki w Warszawie.

Przy obecnym ukształtowaniu reguł dowodowych w postępowaniu cywilnym i stanie orzecznictwa odnośnie do wiadomości specjalnych, oczekiwanie od składów orzekających, by poddawały wnikliwej analizie tezy zawarte w opiniach biegłych (w tym potrafiły dostrzec specyfikę relacji wewnątrzobrazowych, co zazwyczaj wymaga wiedzy akademickiej), jest pragnieniem daleko idącym. O ile w przypadku utworów literackich i naukowych orzecznictwo trafnie ustala skalę nieuprawnionych zapożyczeń, to niestety wyjątkowo pojawiają się dokładne analizy innych utworów. Do tych orzeczeń zaliczyć należy m.in. wyrok SA w Poznaniu z 29.12.2010 r. (I ACa 975/10), gdzie analizie poddano układy choreograficzne dwóch zespołów tanecznych. W przypadku plakatów takich analiz modelowych pomagających sędziom dotąd nie przeprowadzono w publikowanych judykaturach.

Idea plakatu wymaga pewnej oszczędności formy, a nawet minimalizmu, czytelności i łatwości w odbiorze. Dorobek literatury dotyczącej teorii plakatu podsumowują słowa L. Drewińskiego: „Zabrać coś z plakatu, to tyle samo, co coś do niego dodać”. Pozostawianie „pustych” miejsc, jak dostrzegli G. Boehm i M. Imdahl, także może być wykorzystane do intensyfikacji przekazu poprzez ustalenie kolejności i synchroniczności odbioru wraz z wykorzystaniem medium. I choć samo medium plakatu nie stanowi tak istotnego elementu wpływającego na odbiór, jak np. w malarstwie olejnym, to jego twórcze użycie przyczynia się do wykreowania nowatorskich relacji między często nielicznymi elementami „wizualności”.

Wydaje się, że to właśnie w użyciu medium, świadomym kodowaniu komunikatu w strukturze dzieła plastycznego, odpowiedniości użytych środków do przewidywanego sposobu ekspozycji plakatu, ujawnić się może niezbędna oryginalność. Niektórzy artyści zmierzają także do uwypuklenia własnego stylu w plakatach, co podkreślił choćby N. Troxler („plakat musi mieć osobisty styl i przenosić artystyczny przekaz; osobista interpretacja jest bardzo istotna. Co więcej, wygląd [design] plakatu musi być wierny medium – trzeba powiedzieć, że kluczowe jest, że to ja tworzę plakat. Rozwiązaniem jest prostota: przekaz ma

prymat nad formą, kreatywność nad estetyką i ekspresja nad perfekcyjną kompozycją. Jeśli to się uda, to dlatego, że za tym musi podążać piękno. Jeśli rezultat wydaje się nowy i prosty, można pozostać w zdumieniu, dlaczego coś tak elementarnego nie zostało wcześniej zrealizowane<sup>4</sup>) czy K. Racinowski, widzący immanentne cechy plakatu w „skrótowości wyobraźniowej” oraz „dążności do umowności, metafory i symbolu”<sup>5</sup>.

Oszczędność strony wizualnej winna stanowić kanał komunikacyjny tak skonstruowany, by odbiorca mógł wniknąć poprzez proste rozwiązanie w całość podejmowanego problemu lub zjawiska<sup>6</sup>. Łatwo zatem o powielenie wcześniejszych pomysłów i ich dopasowanie do konkretnych potrzeb, przy czym nie zawsze to dopasowanie może być twórcze (jak wskazał SN odnośnie do okładki tygodnika). Wątpliwości budzi stosowana przez sądy procedura ustalania procentowego stopnia zapożyczeń sprawdzająca się w przypadku tekstów. Fakt, iż jakość wizualna dzieł plastycznych może opierać się na nowatorstwie kompozycyjnym, nietypowym powiązaniu elementów już obecnych w kulturze czy niekonwencjonalnej kolorystyce powoduje, że gdy dla jednego dzieła w kompozycji zawierać się będzie nowatorstwo, to wcale nie oznacza, iż inne plakaty można rozpatrywać podobnie. Kluczem dla ustalenia, czy zapożyczenie ma charakter uprawniony, winna być wnikliwa analiza wizualna w odniesieniu do przewidywanej grupy odbiorców, a nie jedynie powierzchowna ocena podobieństw.

Zależności te prześledzić można na plakatach do dwóch filmów: *Casablanca* M. Curtiza (1942) i *Dobry Niemiec* S. Sodenbergha (2006). Chociaż dla analizy plakatu z G. Clooneyem, C. Blanchett i T. Maguirem nie jest konieczna znajomość fabuły (dla oceny prawnej zapożyczeń taki czynnik nie powinien być uwzględniany), to plakat wpisuje się w całościowy pomysł reżysera, by nawiązać do konwencji kina lat 40. Tematy obu filmów są analogiczne: w *Casablance* Ilsa (I. Bergman) i działacz ruchu oporu Victor Laszlo (P. Henreid) planują ucieczkę z oblężonego miasta, w którym naziści poszukują nielegalnych emigrantów i zabójcy niemieckich kurierów. Bohaterowie w poszukiwaniu pomocy udają się do byłego partnera Ilsy (w tej roli H. Bogart). W filmie Sodenbergha oblężonym miastem jest Berlin, a Jake Geismar – korespondent wojenny mający rozległe znajomości, pomaga byłej kochance Lenie Brandt i jej mężowi Tully'emu. I choć fabuła przypomina raczej film kryminalny niż melodramat, to nawiązania do *Casablanci* czy *Trzeciego człowieka* są oczywiste.

W przypadku plakatów – współczesna praca pozornie powieliła pomysł B. Golda. W obu dziełach dochodzi do konfrontacji czarno-białego kadru (odpowiadającego zastosowanej taśmie filmowej) z czerwonym tytułem zapisanym podobną czcionką. Około 2/3 pracy zajmują popiersia ze szczególnym powiększeniem byłych kochanków, poniżej zaś umieszczono tytuł

<sup>4</sup> J. Foster (red.), *New masters of poster design: Poster design for the next century*, Gloucester 2006, s. 253.

<sup>5</sup> K. Racinowski, B. Kleszczyński (red.), *Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki: Mały słownik encyklopedyczny*, Wrocław 1982, s. 228.

<sup>6</sup> Zdaniem J. Scorsone i A. Druening dobry plakat balansuje między prostotą i kompleksowością w umyśle odbiorcy, by wykreować doświadczenie, które ciężko będzie zapomnieć (J. Scorsone, A. Druening, *Essay: Image-Making for Poster Design*, [w:] R. Landa (red.), *Graphic Design Solutions*, wyd. 4, Clifton Park 2010, s. 184).



oraz informacje dotyczące obsady i osób zaangażowanych w produkcję filmu. W górnej partii umieszczono dane trzech głównych aktorów, imiona zapisując czcionką imitującą pismo ręczne, a nazwiska – kapitalikami tak, by personalia aktorki oddzielić od danych aktorów kropkami (u S. Sodenbergha czerwonymi). Jediną poważną różnicą jest zastosowanie czerwieni dla oznaczenia postaci drugorzędnych i większy realizm ich rysów. To rozwiązanie zaczerpnięto z innej wersji plakatu do *Casablanci* (podkolorowanej), zatem twórca pracy do *Dobrego Niemca* dokonał jedynie ich połączenia.

Osiągnięty efekt różni się jednak od pierwowzoru: relacja między Jakiem i Leną jest silniejsza niż między Rickiem i Ilsa, a rola kobiety została uwypuklona. To ona jest w centrum kompozycji i to przy niej przebiega granica kolorystyczna sugerująca opadającą żelazną kurtynę. Nastrojowość pracy odległa jest od aktywności Ricka, podkreślonej dotykaniem granicy kadru pistoletem i wzrokiem Ilsy skierowanym jednocześnie na byłego kochanka i na widza. Wreszcie odwrócona została zależność pomiędzy postaciami pierwszo- i drugoplanowymi. W plakacie do *Casablanci* ich umieszczenie ponad Rickiem, Ilsa i Victorem czyni z nich siły ograniczające czyny i aspiracje, gdy w *Dobrym Niemcu* relacja jest bardziej skomplikowana. Bliskość Leny i Jake'a stanowi przeciwwagę dla świata, który pragną opuścić, będącego zarazem światem, do którego przynależy Tully. Zasygnalizowano zatem (nie do końca w zgodzie z fabułą filmu), że to ich żarliwe uczucie skonfrontowane zostało ze światem, który po doświadczeniu metafizycznej i moralnej katastrofy zaczął dzielić się na rywalizujące systemy polityczne.

Różnice wskazują na twórcze przekształcenie plakatu, który z racji rozpoznawalności dawał możliwość „aktualizacji” fabuły *Dobrego Niemca* i sam kreował nieco inny obraz Ricka niż sam film. Cyniczny bohater staje się w plakacie pełnym determinacji przeciwnikiem zła i kreuje archetyp Amerykanina potrzebny ówczesnej propagandzie<sup>7</sup>. Plakat do filmu Sodenbergha też to sygnalizuje, choć nie za pomocą tak oczywistych środków: jedynie stanowcze spojrzenie profilowo uchwyconej twarzy zwróconej ku czerwieni świadczy o jego gotowości do działania.

Standaryzacja plakatów filmowych skutkuje, zwłaszcza w przypadku niezbyt ambitnych produkcji, korzystaniem ze sprawdzonych rozwiązań. Porównanie plakatów do *60 sekund* (2000) i *100 mile rule* (2002) łatwo ujawnia inspirację artysty. I choć fabuła filmów jest odmienna (we wcześniejszym N. Cage zmuszony jest ratować brata, kradnąc samochody; w drugim główny bohater szantażowany jest przez kelnerkę, że ujawni ona jego żonie kasetę ze wspólnej upojonej nocy), to nie przeszkodziło to wykonać łudząco podobnej pracy z uwypukloną liczbą oraz popiersiem jednego aktora w lewym górnym rogu i drugim, znacznie mniejszym w przeciwstawnym miejscu pola obrazowego. Analogiczne rozwiązanie czcionek cyfr oraz liter, efekt rozświetlenia żółto-czerwonymi promieniami prawie identycznie przechodzącymi w poprzek górnej partii plakatu czy sposób podpisania aktorów oraz danych

<sup>7</sup> Por. T. Barnard, *Hollywood*, [w:] B. E. Carroll (red.), *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*, New York 2003, s. 213.

o filmie daje podstawy, by plakat do późniejszego filmu rozpatrywać w kategorii plagiatu. Zarówno kompozycja, jak i pozostałe środki wizualne dzieło to czerpie z plakatu promującego *60 sekund*.

Nie tylko w plakatach komercyjnych i artystycznych dochodzi do nieuprawnionych zapożyczeń, lecz przede wszystkim w przypadku plakatu politycznego. Dobrym przykładem tego zjawiska jest choćby wykorzystanie przez NSDAP plakatów K. Kollwitz wykonanych na potrzeby lewicy, w pierw potępianych przez nazistów, by potem skorzystali oni z analogicznych rozwiązań<sup>8</sup>. O ile w przypadku typowej kampanii politycznej billboardy z trudnością można nazwać dziełami sztuki, to pewną grupę prac można rozpatrywać jako aspirujących do tego miana. Spór rozpoczęty przez M. Vallena publikacją w 2007 r. na swoim blogu odnośnie do charakteru zapożyczeń z innych prac, jakich dokonuje F. S. Fairey<sup>9</sup>, stawia w nowym świetle stopień twórczości niezbędnej do stworzenia dzieła oryginalnego. Ilustrator, który wykreował brand „Obey” posłużył się m.in. plakatem z ekranizacji *Roku 1984* w reżyserii M. Andersona (1956), znaną okładką czołowego secesyjnego pisma „Ver sacrum” K. Mosera (1901) czy też emblematem Gestapo w formie czaszki<sup>10</sup>.

Od strony prawnej w przypadku prac z przełomu XIX i XX w. trudno zarzucić artyście czerpanie korzyści z przetwarzania dzieł, do których prawa te już wygasły, niemniej rodzi się pytanie, czy zakres alteracji wprowadzonych przez S. Fairey’a jest wystarczający. Grafik nigdy nie ukrywał inspirowania się propagandą oraz sztuką Belle Époque, ale nie przyznawał się do przetwarzania dzieł, wskazując na zainteresowanie rosyjskim konstruktywizmem i dekoracją secesyjną<sup>11</sup>. Odpowiadając na zarzuty M. Vallena, S. Fairey wskazał, że jego rola jako twórcy przejawia się w podkreślaniu roli zmiany przekazu poprzez redukcję konkretnego politycznego komunikatu na rzecz uwypuklenia siły wizualnej symbolu. Pomijając kwestie takich prac jak zapożyczenia z plakatu Ruperta Garcii z 1969 r. dotyczącego równego traktowania mniejszości etnicznych, działalność S. Faireya zanalizować można w oparciu o wykorzystany przezeń wizerunek Wielkiego Brata.

W społeczeństwie amerykańskim wizerunek ten uległ utrwaleniu dzięki filmowi M. Andersona zawierającemu gigantyczny billboard z frontalnie przedstawioną twarzą mężczyzny w średnim wieku oraz podpisem „Wielki Brat Cię obserwuje”, przekształconego w widomy znak opresyjności władzy, kreujący wymóg samoograniczania się jednostek zaludniających świat G. Orwella. O ile zawarty w książce opis plakatu umożliwił stworzenie różnych rozwiązań wizualnych, to S. Fairey w ramach kampanii „Obey” wykorzystał wersję z pierwszej kinowej

<sup>8</sup> Zob. S. D'Alessandro (red.), *German expressionist prints. The Specks collection at the Milwaukee Museum of Art*, Manchester-Milwaukee 2003, s. 174.

<sup>9</sup> <http://www.art-for-a-change.com/Obey/index.htm> [dostęp online: 12.08.2014].

<sup>10</sup> „Ver sacrum” po modyfikacji ram kompozycyjnych włączone zostało do marki „Obey” wraz z trawestacją hasła z lat 60. „Make art, not war”.

<sup>11</sup> Zob. S. Heller, L. Talarico, *The design entrepreneur: turning graphic design into goods that sell*, Beverly 2008, s. 118-119.

ekranizacji. Zastosowane odniesienie do filmu wyjaśnić można popularnością thrillera sci-fi *Oni żyją* (1988) J. Carpentera, posługującego się hasłem „Obey” jako rzekomym przekazem billboardów i sloganem „Oto twój bóg”, zakodowanym na banknotach, którego Fairey też używał w niektórych pracach. Intencją artysty była modyfikacja wniosków Orwella by wykazać, że kontrolę zapewnia przesadna wiara w konsumpcjonizm, a zatem analogicznie jak u J. Carpentera. Redukcja struktury obrazowej odbyła się poprzez powiększenie postaci tak, iż twarz zajmuje prawie całe pole obrazowe oraz usunięcie tekstu i zamieszczenie eksponowanego w filmie czteroliterowego sloganu, a także dodanie gwiazdy wzmagającej polityczny wymiar pracy.

Rozumienie *fair use* w USA nakazuje poddać analizie nie tylko wizualne aspekty dzieł porównywanych, by stwierdzić, czy korzystanie z utworu nastąpiło w sposób niepomniejszający uprawnień twórcy, ale także rozważyć inne czynniki wymienione w paragrafie 107 U.S. Copyright Act jak cel i charakter korzystania z utworu, porównać rodzaje utworu, wielkość i istotność przejętych elementów oraz skutki eksploatacji dla potencjalnego rynku<sup>12</sup>. Jak wskazał J. Grimmelmann, sądy amerykańskie przyjmują, iż korzystanie z prawa dozwolonego użytku nie może prowadzić do oczywistego deprecjonowania utworu pierwotnego czy negacji roli danego dzieła jako „ikony kultury”<sup>13</sup>. W ocenie autora, część zapożyczeń stosowanych przez S. Faireya w ramach kampanii „Obey” wykraczać może poza regułę *fair use*, np. w przypadku przetworzenia plakatu F. Beltrana z A. Davis (nieodnoszącego się w żaden sposób do utworu pierwotnego) czy fotografii wykonanej przez P. Jonesa w 1968 r. W obu przypadkach zmiany są minimalne i *de facto* wkład twórcy ograniczył się do wyboru pracy, dokonania modyfikacji ram ideologicznych i wizualnych zgodnie z doktryną kampanii „Obey” oraz aktualizacji medium. O ile inne dzieła sugerują większy wkład, jak choćby *Ver sacrum*, gdzie zmieniając dekoracyjną oprawę, uwypuklono estetykę i piękno jako narzędzia opresji, to w niektórych pracach pierwowzory jedynie wyrwane zostały z pierwotnego kontekstu i opatrzone radykalizmem brandu. Ta powierzchowność rodzić może wątpliwości, czy nie dochodzi do deprecjonowania ich roli kulturowej i społecznej.

Przytoczone przykłady potwierdzają, że plagiat w przypadku plakatów może budzić kontrowersje. Z uwagi na dużą skuteczność prac odwołujących się do „ikon kulturowych” pojawić się może obawa twórcy przed przypadkową depotencjonalizacją uzasadniająca chęć instrumentalnego posłużenia się dziełem. Mimo to również w przypadku plakatów możliwe jest wypracowanie reguł ułatwiających ich analizę w kontekście zapożyczeń. Reguły te winny odnosić się do skomplikowanej struktury obrazowej prac plastycznych poprzez precyzyjne

<sup>12</sup> Zob. B. Widła, *Odpowiedzialność za naruszenie majątkowych praw autorskich przez stosowanie odesłań (linków) internetowych*, Prace z prawa własności intelektualnej, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 2010, z. 110, s. 90.

<sup>13</sup> Zob. J. Grimmelmann, *The ethical visions of copyright*, „Fordham Law Review”, rok 2009, nr 77, s. 2017. Cyt. za: K. Gienas, *Kontrowersyjność sztuki jako problem prawa autorskiego*, Prace z prawa własności intelektualnej, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 2010, z. 108, s. 18.

nakreślenie znaczenia kompozycji, kolorystyki i tematu w danym dziele, oraz tego, czy oby-  
dwa dzieła można w wystarczającym stopniu odseparować. Analiza występowania piętna  
osobowości i oryginalności dzieła oraz przebiegu procesu twórczego może zostać przepro-  
wadzona nawet w przypadku znacznej redukcji środków, przy uwzględnieniu tych samych  
reguł, co w przypadku prac plastycznych o bardziej złożonej strukturze. Samo oszczędne  
użycie środków wizualnych czy prostota formy lub treści nie powinny tym samym skutkować  
„przesuwaniem” granic dozwolonego użytku w przypadku plakatów i zbliżonych technik  
graficznych, lecz stosować należałoby te same standardy oceny, tj. ustalić „wyrazisty i indy-  
widualny charakter” dzieła na tle innych artefaktów (wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu  
z 18.06.2006 r., I ACa 1449/05).

## Literatura

Andrews R., *The Routledge Dictionary of Quotations*, London 1987.

Barnard T., *Hollywood*, [w:] *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*, red. B. E. Carroll, New  
York 2003.

Bieczyński M. M., *Plagiat jako immanentna granica wolności twórczości artystycznej*, Studia  
Prawnicze 2011, nr 2.

D'Alessandro S. (red.), *German expressionist prints. The Specks collection at the Milwaukee Museum  
of Art*, Manchester - Milwaukee 2003.

Foster J. (red.), *New masters of poster design: Poster design for the next century*, Gloucester 2006.

Gienas K., *Kontrowersyjność sztuki jako problem prawa autorskiego*, Prace z prawa własności  
intelektualnej, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010, z. 108.

Grimmelmann J., *The ethical visions of copyright*, Fordham Law Review 2009, nr 77.

Heller S., Talarico L., *The design entrepreneur: turning graphic design into goods that sell*, Beverly  
2008.

Racinowski K., Kleszczyński B. (red.), *Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki: Mały słownik  
encyklopedyczny*, Wrocław 1982.

Scorsone J., Druening A., *Essay: Image-Making for Poster Design*, [w:] *Graphic Design Solutions*, red.  
R. Landa, Clifton Park 2010.

Widła B., *Odpowiedzialność za naruszenie majątkowych praw autorskich przez stosowanie odesłań  
(linków) internetowych*, Prace z prawa własności intelektualnej, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu  
Jagiellońskiego 2010, z. 110.

Wojnicka E., [w:] *System Prawa Prywatnego*, t. 13: *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2007.

## Źródła elektroniczne

<http://www.art-for-a-change.com/Obey/index.htm> [dostęp online: 12.08.2014].

## **Orzeczenia sądów**

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 11 stycznia 1979 r., I CR 393/78.

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 listopada 2004 r., I CK 232/04.

Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 15 października 1995 r., I ACr 620/95.

Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 18 września 2003 r., VI ACa 23/03.

Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z 18.06.2006 r., I ACa 1449/05.

Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 29 grudnia 2010 r., I ACa 975/10.



## Reaktywizacja odręcznego rysunku architektonicznego. Cicha rewolucja

Jamie Ross, studentka Dundee School of Architecture, zamieściła na swoim blogu dwa lata temu wpis: *Hand Drawing Fights Back!*<sup>1</sup> Na podstawie własnych doświadczeń i wyobrażeń o współczesnej architekturze miałem o rysunku odręcznym zupełnie przeciwne zdanie. Poprosiłem więc o rozstrzygnięcie kilkunastu poznańskich architektów<sup>2</sup>. Według ich odpowiedzi w praktyce zawodowej rysunek odręczny odgrywa rolę roboczą, a jego wykorzystanie ogranicza się do sporadycznych, jednorazowych szkiców koncepcyjnych. Sięgnąłem następnie do architektury światowej, w której Michael Graves ogłosił modę na deklarowanie śmierci rysunku<sup>3</sup>, a David Dernie potwierdził jego wyparcie przez mechaniczne i cyfrowe narzędzia<sup>4</sup>. Na pierwszy rzut oka nie sposób uwierzyć w słowa Jamie Ross, ale ostatnie lata coraz bardziej je potwierdzają. Dwa lata temu część studentów architektury Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu zaczęła uczęszczać do pracowni *design sketchingu*<sup>5</sup>, a magazyn „Take me” opublikował odręczne rysunki mojej koleżanki z roku, Kasi Toczyńskiej. Rok temu, kiedy Marcin Szelejak w rozmowie kwalifikacyjnej w biurze *Ozone Architects* został poproszony o narysowanie kilku odręcznych szkiców, Monika Głuszczyńska wykonywała odręczne rysunki na zlecenie biura *Easst Architectural Solutions*. W tym roku Filip Żuchowski, za radą promotora Stanisława Fiszera, wykreślił ręcznie aksonometrie projektu dyplomowego. Obserwacja własnego podwórka ukazała mi pęknięcie w cyfrowym paradygmacie architektury, które Jamie Ross starała się pokazać.

---

<sup>1</sup> Jamie Ross, (tłum.) *Rysunek odręczny kontratakuj!*, [w:] <http://www.ads.org.uk/scottisharchitecture/blog/hand-drawing-fights-back> [dostęp online 12.08.2014].

<sup>2</sup> m.in. prof. R. Barełkowskiego, prof. J. Stillera, P. Kostkę, J. Starzak, J. Szambelana, A. Kubiak, P. Wandachowicza.

<sup>3</sup> Zob. M. Graves, *Architecture and the Lost Art of Drawing*, „The New York Times Sunday Review”, 09.2012, [http://www.nytimes.com/2012/09/02/opinion/sunday/architecture-and-the-lost-art-of-drawing.html?\\_r=1&](http://www.nytimes.com/2012/09/02/opinion/sunday/architecture-and-the-lost-art-of-drawing.html?_r=1&) [dostęp online 12.08.2014].

<sup>4</sup> Zob. D. Dernie, *Architectural Drawing*, London 2010, s. 5.

<sup>5</sup> Pracownia rysunku prezentacyjnego, <https://www.facebook.com/pages/Design-Sketching-UAP/414412655279637> [dostęp online 12.08.2014].

Mój ojciec<sup>6</sup> pamięta, że w 1989 r. w biurze architektonicznym Ku – pa w Wiedniu znajdowały się dwa równorzędne pokoje: jeden ze stołami kreślarskimi i drugi z komputerami. Samodzielnie w swojej pracowni ostatni projekt wykreślił ręcznie na przełomie 1993/1994 r., a w 2000 r. z jego biura zniknął ostatni stół kreślarski. Od tego momentu zaczęła się niekwestionowana dominacja cyfrowego zapisu. Jej źródłem Michael Graves doszukuje się w olbrzymiej zdolności komputera do organizowania danych<sup>7</sup>, a James Wines w szybkości działania i efektywności wizualizacji<sup>8</sup>. W konsekwencji architekci, jak Jean Pelland z Quebecu<sup>9</sup> czy Jolanta Starzak<sup>10</sup> z Poznania, nie widzą już potrzeby, aby absolwenci architektury rysowali ręką. Nawet zawodowy ilustrator, Greg Skinner, przyznał, że odręczne techniki są zmarginalizowane w codziennej praktyce biurowej.

Niespodziewanie dwa lata temu James Wines dostrzegł u grupy studentów nowe pragnienie rysowania w starym stylu i nazwał je cichą rewolucją<sup>11</sup>. O trafności tego określenia przekonał mnie kolega z roku, Iwo Borkowicz. Byłem w trakcie pracy nad komputerowym modelem, gdy chwycił jeden z pobliskich szkiców, mówiąc: „będziesz modelować dwa miesiące, a wyjdzie sucho i bez życia. Wizualizacje już się opatrzyły, a to jest świetny szkic. Ręką zrobisz wszystko w jedno popołudnie i będzie to o wiele przyjemniejsze”. I miał rację, a cała sytuacja ukazuje działanie cichej rewolucji. Rzadko pojawia się w popularnych magazynach i nie dominuje na planszach konkursowych ani akademickich. Przenika do środowiska za sprawą pasjonatów – eksperymentatorów i prestiżowych instytucji. Dlatego sprawia wrażenie swobodnej mapy zjawisk, które rozproszone po świecie nie tworzą spójnej całości. Łączy je tylko potrzeba rysowania ręką: potrzeba całych grup lub jednostek, które posługują się różnymi technikami i środkami przekazu.

O skali zjawiska świadczy bogactwo materiałów publikowanych w internecie. Pochodzą one z ostatnich trzech lat i są autorstwa młodych, nieznanymi architektów, jak Tolegen Batentayev, Dan Slavinsky czy Anthony Roberts, a następnie uznanych ilustratorów, jak np.: Tom Noonan, Perry Kulper i Lebbens Woods. Publikacje zbiorowe i indywidualne znalazłem na specjalistycznych portalach: *the Drawing Centre*<sup>12</sup>, *Drawing Architecture*<sup>13</sup>, *Architecture Sketch Blog*<sup>14</sup>. Na *Behance* można prześledzić odręczne studium detalu Mai Wrońskiej, Polki,

<sup>6</sup> Grzegorz Sadowski, główny projektant w biurze SPA, stypendysta Fundacji im. J. G. Herdera w Wiedniu w latach 1989-90.

<sup>7</sup> M. Graves, dz. cyt.

<sup>8</sup> Zob. J. Wines, *Mind and Hand: Drawing the Idea*, „Boston society of Architects”, 2011, <http://www.architects.org/architectureboston/articles/mind-and-hand-drawing-idea> [dostęp online 12.08.2014].

<sup>9</sup> Zob. C. Fréchette-Lessard, *L'avenir du dessin à la main* À bras raccourcis, „Ordre des Architects du Québec”, [http://www.oaq.com/esquisses/les\\_tendances\\_en\\_architecture/dossier/lavenir\\_du\\_dessin\\_a\\_la\\_main.html](http://www.oaq.com/esquisses/les_tendances_en_architecture/dossier/lavenir_du_dessin_a_la_main.html) [dostęp online 12.08.2014].

<sup>10</sup> Wykładowca Uniwersytetu Technicznego w Delft.

<sup>11</sup> Zob. J. Wines, dz. cyt.

<sup>12</sup> [http://www.drawingcenter.org/viewingprogram/advanced\\_search.cfm](http://www.drawingcenter.org/viewingprogram/advanced_search.cfm) [dostęp online 12.08.2014].

<sup>13</sup> <http://drawingarchitecture.tumblr.com/> [dostęp online 12.08.2014].

<sup>14</sup> <http://architecturesketch.tumblr.com/> [dostęp online 12.08.2014].



która zbiera za nie słowa uznania z całego świata<sup>15</sup>. Najlepsze świadectwo cichej rewolucji dają jednak kursy odręcznego rysunku otwarte w ostatnich latach na uznanych uczelniach: University of the Arts London Saint Martin<sup>16</sup>, Atelier des Beaux Arts w Nowym Jorku<sup>17</sup>, AA School of Architecture<sup>18</sup>. Kursom tym towarzyszą konkursy i wystawy, których większość zorganizowano w ciągu ostatniej dekady, np.: *10 × 10 Drawing the city London*, *RIBA Journal Eye Line Competition*, *Drawing of the Year International Student Competition*, *International Competition of Architectural Perspectivists*. W środowisku zwraca się też uwagę na wzrost liczebności ekspozycji rysunków uznanych projektantów: Aldo Rossiego, Michaela Graves'a, Stevena Holla czy Ettore Sottsass<sup>19</sup>.

Paradoksalnie zanik rysunku odręcznego może zwiastować sprzężenie zwrotne, w którym skutki komputeryzacji przeciwdziałają swojej przyczynie. Świadczą o tym coraz liczniejsze publikacje, podkreślające wagę rysunku w warsztacie architekta, autorstwa: Graves'a, Wines'a, Cook'a<sup>20</sup> czy Holla<sup>21</sup>. Wymienieni twórcy podejmują próbę rozumowego opracowania okresu bezpośredniej i bezkrytycznej cyfryzacji. Ich zwrot nie ma jednak na celu przerwania ciągłości rozwoju architektury, ale odzyskanie z poprzednich jego stadiów tego, co wartościowe i trwałe.

## Ewolucja historyczna

Historia zapisu architektonicznego ugruntowała takie jego formy i znaczenia, które pozostają do dziś aktualne. Na podstawie publikacji *Rola rysunku w warsztacie architekta* Andrzeja Białkiewicza<sup>22</sup> można wyróżnić dwa klasyczne podziały. Pierwszy, Witruwiusza, wyróżnia trzy rodzaje zapisu, ze względu na kryterium funkcji i przedmiotu: rzut, kład fasady oraz perspektywę zbieżną fasady i ścian bocznych. Drugi, Federico Zuccariego, posługuje się kryterium przedmiotowym od strony genezy i efektu. Wyodrębnia rysunek wewnętrzny jako samą koncepcję w psychice twórcy i zewnętrzny tj. przedstawienie tej koncepcji. Zamknięty katalog treści ustanowiony przez Witruwiusza zdecydował o przedmiotowym, reprezentacyj-

<sup>15</sup> <http://www.behance.net/gallery/Istanbul-free-hand-drawing/11367809> [dostęp online 12.08.2014].

<sup>16</sup> <http://www.arts.ac.uk/csm/courses/short-courses/browse-short-courses/three-dimensional-design/evening-and-weekend/architecture-interior-and-spatial-design/architectural-drawing---level-1--term-time/> [dostęp online 12.08.2014].

<sup>17</sup> <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052970204524604576607032331858452> [dostęp online 12.08.2014].

<sup>18</sup> <http://www.aaschool.ac.uk/STUDY/VISITING/visioningarchitecture> [dostęp online 12.08.2014]. Trzeba w tym miejscu także wspomnieć o projekcie Anette Højlund *Mind the gap! About drawing and creation. Drafts for a philosophy of drawing*, przeprowadzonym rok temu na Royal Danish Academy of Fine Arts Schools of Architecture; [http://www.dkds.dk/nyheder/MindTheGap2012#.Um0WhlNX\\_XR](http://www.dkds.dk/nyheder/MindTheGap2012#.Um0WhlNX_XR) [dostęp online 12.08.2014].

<sup>19</sup> Zob. L. Maluga, *Autonomiczne rysunku architektoniczne*, Wrocław 2006.

<sup>20</sup> P. Cook, *Viewpoints: Peter Cook on the Death of Drawing*, *The architectural review*, 30.01.2012.

<sup>21</sup> K. Feireiss, S. Holl, K. Adam, *Hand-Drawn Worlds*, 2004.

<sup>22</sup> A. Białkiewicz, *Rola rysunku w warsztacie architekta. Szkoła krakowska w kontekście dokonań wybranych uczelni europejskich i polskich*, Kraków 2004.

nym i statycznym charakterze rysunku. W konsekwencji do XV w. pełnił on głównie funkcję informatywną i stanowił ostateczną formę projektu na potrzeby wykonawcze<sup>23</sup>. Zdarzały się jednak wyjątki od tej zasady. Na podstawie prac Alessandro Pieroniego Białkiewicz stwierdza, że plastyczność modelu mogła być nawet sprzeczna z dokładną techniką graficzną, a mimo to rysunek dostarczał pełnej informacji o dziele<sup>24</sup>. Ponadto w innej pracy: *O rysunku architektonicznym* wspomina o drugiej funkcji, podporządkowanej wymogom inwestora, która już w epoce gotyku wymagała czytelności, komunikatywności, a nawet efektywności<sup>25</sup>.

Renesans wprowadził równowagę między aspektem informatywnym i estetycznym. Odkrycia perspektywiczne Albertiego i Brunelleschiego stały się standardem, a nowe techniki malarsko-rysunkowe Leonarda da Vinci czy Rafaela Santi wzmogły tendencje estetyczne. Miały one swoje odbicie w pracach rysowanych na konkursach klementyńskich Akademii św. Łukasza w Rzymie. Odznaczały się dużą precyzją informacji z uwzględnieniem aspektu artystycznego, który pozwalał na indywidualną interpretację tego samego modelu przez różnych twórców<sup>26</sup>. Początkowo teoretycy dbali o wspomnianą równowagę, o czym świadczy wypowiedź Roland Fréant de Chambray: „nadmierne zainteresowanie kolorem i zbyt duża śmiałość w posługiwaniu się nim [...] musi prowadzić do braku poszanowania zasad geometrii, rysunku i kompozycji”<sup>27</sup>. Z czasem jednak dualistyczna: artystyczno-inżynierska natura rysunku przybrała postać kontradiktoryjną, a spór dotyczył dopuszczalności elementów malarskich. Za wyłącznie linearnym charakterem obstawał François Blondel, podczas gdy za malarskością opowiadali się Vaudoyer i Percier, którzy traktowali Akademię jako miejsce jedności artystów, malarzy i architektów. Pejzażyści przeważyli tak, że pierwotny rysunek linearny wzbogacił się o lawowaną plamę, zróżnicowaną walorowo i pejzaż z zaznaczeniem nieba oraz chmur<sup>28</sup>.

W tym miejscu Andrzej Białkiewicz kończy swoją analizę, pomijając przełom, którego dokonali autorzy powojenni: Yona Friedman, Ron Herron, John Hejduk, Rem Koolhaas czy Daniel Libeskind, nadając rysunkowi charakter podmiotowy, znaczeniowy i dynamiczny. Książka Leszka Malugi *Autonomiczne rysunki architektoniczne* wskazuje istotę tej przemiany tzn. uniezależnienie aspektu artystycznego od funkcji informatywnej. Rysunek uwolnił się od roli wyłącznie przedstawienia wtórnego, informującego o dziele sztuki. Zaczęto go traktować jako przedstawienie podstawowe, czyli dzieło właściwe, o innym temacie i zapisie graficznym<sup>29</sup>. Ograniczony do obiektu budowlanego zakres przedmiotu przedstawionego rozszerzył się, obejmując: indywidualne doznanie przestrzeni, zapis wyobrażenia w procesie,

---

<sup>23</sup> Zob. Tenże, *O rysunku architektonicznym*, Kraków 2006, s. 54.

<sup>24</sup> Zob. Tenże, *Rola rysunku w warsztacie architekta*, dz. cyt., s. 33.

<sup>25</sup> Zob. Tenże, *O rysunku architektonicznym*, dz. cyt., 2006, s. 55.

<sup>26</sup> Zob. A. Białkiewicz, *Rola rysunku w warsztacie architekta*, dz. cyt., str. 48.

<sup>27</sup> Tamże, s. 35.

<sup>28</sup> Tamże, s. 54-55.

<sup>29</sup> Zob. L. Maluga, dz. cyt.

oznaczenie artystycznego statusu i przynależności do danej konwencji czy nurtu. Analogicznie przedmiot przedstawiający – grafika zapisu – wzbogacił się o wszystkie formy plastyczne różnorodnych dziedzin sztuki.

Maluga formułuje wniosek, że rysunek jest komunikatem graficznym o funkcji zarówno mimetycznej, jak i semantycznej tj. „ukazującym obrazy przestrzeni i znaczenia ich przedstawień”<sup>30</sup>. Tym samym współczesny rysunek dysponuje nieograniczoną gamą kodów, które służą komunikatywnej funkcji przekazu, a dokładnie funkcjom: informatywnej, impresywnej, ekspresywnej i estetycznej. Mogą one w ramach funkcji komunikatywnej występować w różnych układach i proporcjach. Zaburzona została renesansowa równowaga między funkcjami, ale dopuszczono do zastosowania funkcję ekspresywną, wyrażającą uczucia twórcy (o czym świadczą zapisy Friedensreicha Hundertwassera czy CJ Lima).

### Nowe kryteria

Praktyka i teoria architektury w obliczu masowej komputeryzacji na przełomie wieków wyznaczyła nowe kryteria zastosowania danej funkcji. Obraz obiektu w ujęciu technicznym wymaga dzisiaj zapisu cyfrowego w konwencji inżynierskiej. Potrzebę jego zastosowania wyznaczają jeszcze etap procesu projektowego i adresat. W formie cyfrowej zapisuje się, co do zasady, projekt budowlany i wykonawczy (*wstępny* i *do realizacji* wg klasyfikacji prof. M. Fikusa<sup>31</sup>) oraz rysunki skierowane do następujących odbiorców: wykonawców i podwykonawców, organów administracji publicznej, klientów takich jak: inwestorzy zamówień publicznych w trybie przetargowym, deweloperzy<sup>32</sup>. Opisane przypadki kontynuują tradycję przekazaną przez François Blodela z XVIII w.

We wszystkich innych sytuacjach rysunek architektoniczny wykorzystuje zasadę renesansowej równowagi albo nowoczesną konwencję autorską. Pojawia się możliwość wyboru między rysunkiem komputerowym i odręcznym, który otwiera nowe strategie prezentacyjne. Polegają one na tym, że ręka dysponuje nieosiągalną dla komputera zdolnością kreowania obrazu połączonego z chęcią przekonywania i oddziaływania na uczucia odbiorcy. Te właściwości stanowią podstawę rewaloryzacji odręcznego rysunku, podstawę, którą syntetycznie opisuje Piotr Kostka, prezes poznańskiego oddziału SARP: „nadal rysunek odręczny jest podstawą przy tworzeniu [...] pierwszej wizji i idei. [...] Ma też pierwiastek magii, indywidualnego charakteru autora, co zawsze imponuje inwestorom i zwiększa atrakcyjność projektu”. Powyższe zdania sugerują, jakie są najważniejsze przyczyny odrodzenia rysunku odręcznego. Pierwsze to powody ekonomiczne związane z eksploatacją projektu w formie usług architektonicznych. Drugie to podstawy prawne regulujące ochronę prawnoautorską i wreszcie względy warsztatowe ukazujące rolę rysunku w rozwoju zdolności rzemieślniczych i twórczych architekta.

---

<sup>30</sup> L. Maluga, dz. cyt.

<sup>31</sup> M. Fikus, *Przestrzeń w autorskich zapisach graficznych*, Poznań 1991, s. 38-39.

<sup>32</sup> M.in. na podstawie wypowiedzi prof. R. Barełkowskiego.

W aspekcie ekonomicznym największe znaczenie ma funkcja impresywna projektu. Jej cechą konstytutywną jest przekonywanie do pewnych działań lub postaw i z tego powodu zawsze zakłada określonego adresata. Rysunek odręczny ma siłę oddziaływania w kontaktach z wąskim, ale ekskluzywnym gronem klientów: szeroko pojętym środowiskiem artystycznym, związanym z architekturą, odpowiedzialnym za publikacje, wystawy, kolekcje oraz inwestorami takimi jak: jury konkursowe oraz zindywidualizowani klienci. Adresatem rysunku może być też pracodawca architekta, który ocenia szkice wykonane na potrzeby portfolio albo zleconych tematów. W tym przypadku, obok opinii aprobujących umiejętność rysunku odręcznego, pojawiają się zdania, że jest on fakultatywny i subsydiarny względem innych środków wyrazu, takich jak: makiety czy wizualizacje. Wartościowanie tej kwestii pozostaje subiektywne i skutkuje różnymi ocenami, jak na przykład Stevena Holla, który wyżej ceni architektów rysujących ręką, ponieważ zachowują witalne i twórcze źródło pomysłów w postaci związku umysłu i dłoni<sup>33</sup>. Maluga dodaje, że na dzisiejszym rynku wolnej konkurencji umiejętność odręcznego rysowania może wyróżniać indywidualność i osobowość kandydata za sprawą oryginalnych prac<sup>34</sup>.

W świetle prawa rysunek podlega ochronie jako utwór plastyczny pod warunkiem spełnienia dwóch głównych warunków: twórczego i indywidualnego charakteru. Rozpatrując aspekt ręcznego wykonania, warunki te dotyczą formy, a nie przedstawionego przedmiotu. W tym przypadku pojawia się pytanie, czy samo ręczne wykonawstwo decyduje o ochronie prawnoautorskiej. Zdaniem części doktryny w „utworach plastycznych przeniesienie dzieła na inną technikę artystyczną, a także ręczne sporządzenie wiernych kopii traktowane jest czasem jako twórczość zależna, ze względu na ręczne wykonawstwo, niosące [...] zawsze element piętna osobistego”<sup>35</sup>. Osobisty charakter decyduje natomiast o nabyciu cechy indywidualności. Elżbieta Traple kwestionuje przytoczony pogląd, twierdząc, że „w przypadku wiernego odtwarzania wzorów lub innych dzieł mamy do czynienia najczęściej ze zwielokrotnieniem”<sup>36</sup>, które nie zapewnia ochrony prawnej. Ręczne wykonawstwo może jednak wpływać na indywidualny charakter dzieła. Janusz Barta podaje, że „niewątpliwie wysoka wartość artystyczna utworu jest przesłanką wskazującą na istnienie w nim cechy indywidualności”<sup>37</sup>. Zatem, nawet jeśli ręka nie gwarantuje wysokiej jakości artystycznej, to ułatwia wywołanie efektu oryginalności.

Najszerzej poruszonym zagadnieniem jest rola rysunku odręcznego w warsztacie i edukacji architekta. Istota problemu zasadza się na przekonaniu, że ręka stanowi wciąż najbardziej bezpośredni środek przekazu myśli. Odwołując się do Zuccariego stanowi połączenie rysunku zewnętrznego z umysłowym-wewnętrznym. Z tego poglądu wynikają dwie konsekwencje.

<sup>33</sup> Zob. M.C. Pedersen, *The Creative Process | Morning Rituals – Steven Holl*, „Metropolis magazine”, 03.2013.

<sup>34</sup> Zob. L. Maluga, dz. cyt.

<sup>35</sup> J. Barta (red.), R. Markiewicz (red.), M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Ćwiąkalski, K. Felchner, E. Traple, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Lex 2011, Komentarz do art. 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Tamże, Komentarz do art.1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Po pierwsze rysunek odręczny pozwala na najefektywniejszy rozwój wyobraźni twórczej i przestrzennej, ponieważ pozbawiony jest programowych symulacji przestrzeni i materiałów, a po drugie najlepiej wyrabia zdolność reprezentacji. Na potwierdzenie powyższego można zacytować Jamesa Winesa – „Nie ma wątpliwości, że płynność relacji między umysłem i ręką determinuje jakość architekta. Kształtuje ona myślenie i sposób wykonywania zawodu”<sup>38</sup> i Michaela Gravesa – „Rysunek wyraża interakcję umysłu, oczu i rąk”<sup>39</sup>. Wypowiedzi te trafnie podsumowuje Mirosław Orzechowski, który umiejętność rysunku wiąże z widzeniem przestrzennym, czyli umiejętnością „przetwarzania i interpretowania obrazów przedmiotów dwuwymiarowych i trójwymiarowych”<sup>40</sup>. Rysunek jest formą ćwiczenia, które zwiększa biegłość warsztatową, co dalej potwierdza Orzechowski, pisząc: „dzięki treningowi w rysunku z natury potrafię wyobrazić sobie w wystarczający sposób projekt, tak by móc go od razu rysować w rzutach”<sup>41</sup>.

Oczywiście architekt kształtuje swój fach z myślą o zarobku, klientach, haczykach prawnych, budżecie i harmonogramach. Ale zastanawiając się nad tym, co Jamie Ross chciała naprawdę powiedzieć, myślę, że chodziło jej po prostu o przyjemność z rysowania. Nie ma sensu rozpisywać się, czy wywołuje ją dotyk pióra i papieru, ściekanie tuszu po krawędzi kartki czy też rozwijanie i zgłębianie na innych polach siebie i zagadnień architektury. Może wynika stąd, że kilkoma kreskami ołówka mówi się więcej albo tworzy równoważne dzieła sztuki. Najważniejsze jest jednak, żeby powiedzieć: „czuję, że dla czystej przyjemności [...] jestem pchany w beznadziejnie staroświecki rytuał”<sup>42</sup> – James Wines, „lubię rysować na przezroczystej, żółtej kalce, która pozwala [...] budować na tym, co wcześniej stworzyłem, wiążąc się osobiście i emocjonalnie z pracą”<sup>43</sup> – Michael Graves. I wreszcie Steven Holl – „akwarele z rana są medytacją przy dobrej muzyce i zielonej herbacie. Możesz mieć milion problemów z jednym projektem: powierzchnię, wysokość, opóźnienie – wszystkie te rzeczy wkładasz do głowy, idziesz spać, budzisz się i rysujesz”<sup>44</sup>.

## Literatura

Barta J., Markiewicz R., Czajkowska-Dąbrowska M., Cwiakalski Z., Felchner K., Traple E., *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Warszawa 2011.

Białkiewicz A., *O rysunku architektonicznym*, Kraków 2006.

Białkiewicz A., *Rola rysunku w warsztacie architekta. Szkoła krakowska w kontekście dokonań wybranych uczelni europejskich i polskich*, Kraków 2004.

---

<sup>38</sup> J. Wines, dz. cyt.

<sup>39</sup> M. Graves, dz. cyt.

<sup>40</sup> M. Orzechowski, *Poszukiwanie architektury*, Warszawa 2010.

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> J. Wines, dz. cyt.

<sup>43</sup> M. Graves, dz. cyt.

<sup>44</sup> M.C. Pedersen, *The Creative Process | Morning Rituals – Steven Holl*, „Metropolis magazine”, 03.2013.

- Cook P., *Viewpoints: Peter Cook on the Death of Drawing*, The architectural review 2012.
- Dernie D., *Architectural Drawing*, London 2010.
- Feireiss K., Holl S., Adam K., *Hand-Drawn Worlds*, 2004.
- Fikus M., *Przestrzeń w autorskich zapisach graficznych*, Poznań 1991.
- Fréchette-Lessard C., *L'avenir du dessin à la main à bras raccourcis*, „Ordre des Architects du Québec”, [http://www.oaq.com/esquisses/les\\_tendances\\_en\\_architecture/dossier/lavenir\\_du\\_dessin\\_a\\_la\\_main.html](http://www.oaq.com/esquisses/les_tendances_en_architecture/dossier/lavenir_du_dessin_a_la_main.html) [dostęp online: 12.08.2014].
- Graves M., *Architecture and the Lost Art of Drawing*, The New York Times Sunday Review 2012, nr 09, [http://www.nytimes.com/2012/09/02/opinion/sunday/architecture-and-the-lost-art-of-drawing.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/09/02/opinion/sunday/architecture-and-the-lost-art-of-drawing.html?_r=0) [dostęp online: 12.08.2014]
- Maluga L., *Autonomiczne rysunku architektoniczne*, Wrocław 2006.
- Orzechowski M., *Poszukiwanie architektury*, Warszawa 2010.
- Pedersen M. C., *The Creative Process | Morning Rituals – Steven Holl*, Metropolis magazine 2013, nr 03.
- Wines J., *Mind and Hand: Drawing the Idea*, Boston Society of Architects 2011, <http://www.architects.org/architectureboston/articles/mind-and-hand-drawing-idea> [dostęp online: 12.08.2014].

### Źródła elektroniczne

- <http://www.ads.org.uk/scottisharchitecture/blog/hand-drawing-fights-back> [dostęp online: 12.08.2014].
- <https://www.facebook.com/pages/Design-Sketching-UAP/414412655279637> [dostęp online: 12.08.2014].
- [http://www.drawingcenter.org/viewingprogram/advanced\\_search.cfm](http://www.drawingcenter.org/viewingprogram/advanced_search.cfm) [dostęp online: 12.08.2014].
- <http://st1le.org/?p=6950> [dostęp online: 12.08.2014].
- <http://drawingarchitecture.tumblr.com/> [dostęp online: 12.08.2014].
- <http://architecturesketch.tumblr.com/> [dostęp online: 12.08.2014].
- <http://www.behance.net/gallery/Istanbul-free-hand-drawing/11367809> [dostęp online: 12.08.2014].
- <http://www.arts.ac.uk/csm/courses/short-courses/browse-short-courses/three-dimensional-design/evening-and-weekend/architecture-interior-and-spatial-design/architectural-drawing---level-1--term-time/> [dostęp online: 12.08.2014].
- <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052970204524604576607032331858452> [dostęp online: 12.08.2014].
- <http://www.aaschool.ac.uk/STUDY/VISITING/visioningarchitecture> [dostęp online: 12.08.2014].
- [http://www.dkds.dk/nyheder/MindTheGap2012#.Um0WhINX\\_XR](http://www.dkds.dk/nyheder/MindTheGap2012#.Um0WhINX_XR) [dostęp online: 12.08.2014].

## Repetycja motywów własnych aktów twórczych. Akty Katarzyny Kobro

**T**ematyka powtórzeń nasuwa skojarzenia głównie ze sztuką współczesną oraz zagrożeniami związanymi z rozwojem nowych technologii, które powodują, iż wystarczą tylko dwa krótkie polecenia: kopiuj – wklej, aby część cudzej pracy stała się fragmentem dzieła innej osoby. W niniejszym referacie chciałabym się przyjrzeć, na podstawie tworzonych przez Katarzynę Kobro rzeźb figuralnych, odmiennemu procesowi powtarzania – opartego na repetycji własnych motywów twórczych.

Przemiany w poglądach na twórczość Katarzyny Kobro spowodowały, że dziś trudno byłoby omawiać międzywojenny okres w polskiej sztuce bez zaznaczenia jej obecności. I nie jest to już obecność postrzegana wyłącznie przez pryzmat postaci Strzemińskiego. Jednak proces, poprzez który dorobek artystyczny Kobro doczekał się uznania przez współczesnych badaczy, następował powoli. Janusz Zagrodzki, analizując powody pozostawania na uboczu dociekań historyków sztuki dorobku tej artystki, wskazuje z jednej strony na właśnie osobę Strzemińskiego, z drugiej odwołuje się do II wojny światowej, w czasie której wiele dzieł Kobro zaginęło lub uległo zniszczeniu<sup>1</sup>. Anna Markowska uważa, że cechy twórczości rzeźbiarki takie jak odindywidualizowana kompozycja oraz anonimowość (tylko jedna z jej prac jest sygnowana) stworzyły przeszkodę w docenieniu indywidualium artystki<sup>2</sup>. Pomimo uznania dla abstrakcyjnej twórczości Kobro zainteresowanie jej rzeźbą figuralną wśród badaczy jest raczej znikome.

Kobiece akty wykonywane przez Kobro w tradycji polskiej historii sztuki umieszczone zostały w bezpiecznej ramie poprzez kategorie kubofuturyzmu. Bezpiecznej – bowiem wydawać by się mogło, że niewymagającej zadawania dodatkowych pytań. Innym określeniem, które przyległo do tych dzieł, jest regres sztuki czy też jej margines. Stanowią one, w tym kontekście, pewną rysę na twórczości awangardowej artystki, twórczyni teorii rzeźby, w której bryła określana była jako prymitywna.

<sup>1</sup> J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984, s. 7.

<sup>2</sup> A. Markowska, *Katarzyna Kobro* [w:] A. Jakubowska (red.) *Artystki polskie*, Warszawa 2011, s. 237.

Akty Kobro usytuowane są na peryferiach dociekań historyków sztuki. Peryferie, marginesy, czyli miejsca i przestrzenie będące na uboczu są często deprecjonowane przez swoje położenie. Ale czy są naprawdę mniej znaczące? Lynda Nead pisała o peryferiach, że to najbardziej złożone miejsca w konstrukcji symbolicznego znaczenia<sup>3</sup>. Mary Douglas uznała peryferie za miejsca bezbronne i jednocześnie najbardziej narażone na atak<sup>4</sup>. Można rozumieć te słowa także jako łatwość przypisywania niektórym zjawiskom znaczeń mających na celu ich pozorne ujarzmienie i umniejszenie siły ich wymowy, czy czasem nawet próby pozbawiania znaczenia. Jednak paradoksalnie peryferie są miejscami, które wymykają się prostym i sformalizowanym pojęciom. Dlatego musi następować ciągła próba zamykania ich w określonym kontekście, porządkowania lub przyjęcia wobec nich strategii milczenia. W kontekście twórczości Kobro peryferie odnieść można do zarówno dyskursu o sztuce, na którym znalazły się akty, ale także do osoby samej artystki, która w ostatnim okresie swojego życia funkcjonowała poza środowiskiem artystycznym.

Aby przyrzeć się aktom Kobro, należy przekroczyć granice nałożonych na nie ram dyskursu historyczno-artystycznego. Przekroczenie granic wiąże się z poczuciem zagrożenia, pozbawieniem się pozycji w uporządkowanej strukturze. Jednak wyjście „poza” umożliwia spojrzenie głębiej, w szczeliny, o których Jolanta Brach-Czaina pisała, że: „To, co niewidoczne, ukryte bywa w szparach, szczelinach, pęknięciach prowadzących w głąb, pod powierzchnię, na drugą stronę rzeczywistości [...]”<sup>5</sup> oraz pozwala na nieustanne aktualizowanie znaczenia. Przemierzając peryferia, na których trwają akty Katarzyny Kobro, zawsze znajdziemy się jakby poza, zawsze trochę gdzie indziej, trwać będziemy w procesie poszukiwania kolejnych punktu widzenia.

Obecnie zachowanych jest siedem aktów wykonanych przez Katarzynę Kobro. Powstawały one w latach 1925–1928 oraz w 1948 roku. Cztery z nich funkcjonują w literaturze umownie numerowane cyframi od 1–3 (są to akty z lat 1928–1925) oraz 6 (akt z 1948 roku). Trzem pozostałym nadane zostały tytuły, są to: *Akt kobiety*, *Akt kobiety stojący* oraz *Akt dziewczęcy* (powstałe w 1948 roku). Warto dokonać próby analizy procesu, w którym artystka po blisko dziesięcioletniej przerwie powróciła do twórczości i zdecydowała się właśnie na powrót do rzeźb figuratywnych, nawiązujących do stylistyki kubofuturystycznej, a nie do dzieł abstrakcyjnych.

Działania artystyczne Kobro z okresu, z którego zachowała się pierwsza z grup omawianych w tej pracy rzeźb, wpisywały się w ówczesne tendencje poszukiwań nowoczesności w polskiej sztuce. Był to czas, w którym artystka brała intensywny udział w tworzeniu polskiej sztuki awangardowej pomimo, iż w latach 1924–1931 wraz z mężem przebywała na prowincji. W 1925 roku Kobro rozpoczyna serie prac znanych współcześnie jako *Kompozycje przestrzenne* dających początek nowej koncepcji w rzeźbie. Prawdopodobnie w tym czasie równolegle

<sup>3</sup> L. Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1999, s. 22.

<sup>4</sup> M. Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London 1966, s. 12.

<sup>5</sup> J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 129.



zajmuje się ona także realizacją zachowanych do dziś aktów. O tworzeniu aktów artystka pisała, iż: „Proces rzeźbienia nagiego człowieka wywołuje emocje fizjologiczne czy seksualne. Rzeźbię z natury tak, jak idzie się do kina, żeby lepiej wypocząć. Lubię się zabawiać, poprawiając to, co nie zostało ukończone w jakimkolwiek kierunku sztuki dawnej”<sup>6</sup>.

Dwie drogi artystycznej kreacji, czyli rzeźba figuralna i rzeźba abstrakcyjna, usytuowane są na przeciwległych biegunach. Z jednej strony Kobro obrazowała w rzeźbach przestrzennych to, co uważała za istotę rzeźby, z drugiej tworzyła prace, które posiadają swoje granice, zamknięte są w bryle, czyli są one zaprzeczeniem jej koncepcji teoretycznych. Kobro tworzyła akty, aby „lepiej wypocząć”. Oznacza to, że w tamtym okresie ona sama uważała akty za mniej znaczące w stosunku do mającego zmienić rzeczywistość człowieka – unizmu. Z jakichś jednak powodów poddawała się procesowi, który wiązał się z emocjami, odwoływał się do tego, co indywidualne. Chociaż forma aktów w znacznym stopniu ten indywidualizm usuwa. Brak twarzy tych postaci w sprawia, że stają się one w pewnym stopniu „uniwersalne” wpisując się w unistyczny dyskurs o zniesieniu podmiotowości. Oczywiście wyczuwalna jest tu niekonsekwencja samej autorki. I tym bardziej wydaje się, że ów margines twórczości zasługuje na uwagę, a nie na kurtynę milczenia.

„Wtedy matka zaczęła tworzyć”<sup>7</sup>. To krótkie zdanie zawarła w swoich wspomnieniach o matce Nika Strzemińska. Dotyczą one okresu, w którym po wieloletniej przerwie Kobro podjęła się ponownie artystycznych zmagani. Zmagani nie tylko z materią, w której formowała swoje dzieła, ale może przede wszystkim z otaczającą ją codziennością. Najpierw choroba dziecka, następnie II wojna światowa, a w końcu pogłębiający się konflikt z mężem wpłynęły na przerwanie artystycznej drogi Kobro. Rok 1948 przyniósł artystce chwile wytchnienia, Strzemiński wyprowadził się, a sąd przyznał jej opiekę nad córką. Był to czas, w którym mogła sobie pozwolić na czynności, wychodzące poza zakres tego, co codziennie. Nie można tu jednak mówić o jakiejś zupełnie innej kategorii niż potoczne doświadczenie rzeczywistości. Kobro nie zamykała się w pracowni na kilka godzin w celu stworzenia dzieła. Miała córkę, która wymagała opieki i uwagi, a sytuacja finansowa rodziny nie pozwalała na wyłączne oddanie się twórczości. Można więc powiedzieć, że jej aktywność artystyczna, sytuowała się w przestrzeni, którą Izabela Kowalczyk określa jako przestrzeń pomiędzy<sup>8</sup>, pomiędzy sztuką a domowymi obowiązkami, pomiędzy byciem artystką a byciem kobietą. O krótkim powrocie Katarzyny Kobro do rzeźbienia, oprócz córki i kilku osób odwiedzających jej mieszkanie na ulicy Srebrzyńskiej w Łodzi, nie wiedział nikt. Zarówno sama artystka, jak i jej twórczość, znalazły się na marginesie.

Zainteresowanie i powrót do figuratywnych przedstawień nie były wyłącznym udziałem Katarzyny Kobro. Wśród czołowych polskich konstruktywistów ponownie do sztuki figura-

<sup>6</sup> K. Kobro, *Odpowiedź na ankietę*, „ABSTRACTION – CREATION” nr 2/1933, s. 27.

<sup>7</sup> N. Strzemińska, *Prawda o Katarzynie Kobro*, „Sztuka” nr 1- 6/98, s. 6.

<sup>8</sup> I. Kowalczyk, *Unizm i sztuka Katarzyny Kobro, rozum i ciało, wykreślające i wykreślane*, referat wygłoszony na sesji pt. Katarzyna Kobro w setną rocznicę urodzin, Łódź 1998, tekst udostępniony przez autorkę.

tywnej odnieśli się m.in. Strzeмиński i Stażewski<sup>9</sup>. Poszukiwali oni jednak już nowej formy dla przedstawienia figury. Kobro natomiast pozostała wierna modernistycznej stylistyce. Można to odczytać jako opór wobec historii postrzeganej jako ciągły, linearny rozwój, zmierzający ku jakiemuś celowi. Przerabianie znanych już wątków, nie zawsze stanowi o chęci poszukiwania jak najlepszych rozwiązań formalnych. W przypadku odniesienia się Kobro do modernistycznej stylistyki mamy do czynienia z pewną ambiwalencją. Z jednej strony prace te są kolejnym wariantem tego samego tematu, z drugiej są powtórzeniem pewnego doświadczenia w zupełnie innych warunkach. Sytuacja Kobro, pomimo względnego uspokojenia w życiu osobistym, nie zmieniła sposobu jej funkcjonowania w środowisku artystycznym. Nie zmienił tego też fakt, że w 1948 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi udostępniło dla zwiedzających zaprojektowaną przez Strzeмиńskiego Salę Neoplastyczną, a wraz z nią 5 kompozycji przestrzennych Kobro. Ona sama na otwarciu wystawy się nie zjawiała, później odwiedzała ją jednak często. Chociaż poza muzealnymi murami funkcjonowała także poza nawiasem środowiska artystycznego, to wewnątrz muzeum każdy mógł się przekonać, że Katarzyna Kobro to rzeźbiarka.

Przekonać się o tym ponownie chciała także sama Kobro, która podjęła się ponownej próby ujarznienia materii w artystycznej formie. Cztery akty, które powstały w 1948 roku, nawiązują formalnie do tych, które znane są z jej przedwojennego okresu twórczości. Jednak to codzienność, a nie tylko przedwojenne doświadczenia podsunęły jej temat prac. Przynajmniej zaś były to osoby pozwalające na realizację tego tematu. Do trzech aktów pozowała artystce jej sąsiadka Zofia Wierzbowska, do jednego córka. Kobro nie przygotowywała wstępnych szkiców prac, rzeźbiła w bezpośrednim kontakcie z modelką. Formowała swoje prace w glinie, później zlecała ich odlanie w gipsie, a następnie sama je wykańczała<sup>10</sup>.

Niestety, nie ma powojennych publikacji dotyczących tego, jak później kształtowały się jej poglądy na temat teorii rzeźby. Powrót do aktów, a nie do kompozycji przestrzennych, jest jednak znaczący. Awangardowa utopia Kobro niwelowała ciało jako nośnik indywidualizmu, tożsamości, jednak – jak zauważa Judith Butler – ciało jest nieredukowalne<sup>11</sup>.

Krytyczną analizę figuratywnego dorobku Kobro proponuje Piotr Piotrowski. Odnosi się on głównie do jej dzieł z 1948 roku i konfrontuje je z kryzysem awangardowych utopii. Wskazuje, podobnie jak Ewa Franus i Izabela Kowalczyk, że ciało nie mogło zaistnieć w unizmie, który negował indywidualność jednostki<sup>12</sup>. Autor, powołując się na doświadczenia wojenne Kobro, wobec których, jak twierdzi, rozum, a więc i teoria stają się bezużytecznymi, uznał, że artystka zaczęła rzeźbić akty, aby już nie tylko „lepiej wypocząć”, ale aby zaprzeczyć bezpodmiotowości w sztuce. Rozpoczęła poszukiwania własnej tożsamości przez to, co tę tożsamość

<sup>9</sup> P. Piotrowski, *Sztuka w czasie końca utopi*, BHS, R. LXI, nr 3 – 4, s. 278.

<sup>10</sup> M. Porębski (red.), *Katarzyna Kobro. W setną rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki w Łodzi 1998, s. 58.

<sup>11</sup> Por. P. Piotrowski, dz. cyt., s. 276.

<sup>12</sup> Tamże s. 277.

gwarantuje, czyli przez ciało<sup>13</sup>. Jak pisze Piotrowski: „to są jej rzeźby, w których wyraża się ona, a nie uniwersalny mit tego trzeciego”<sup>14</sup>. Podkreślił jednak, że Kobro, odwołując się do wczesno-modernistycznej stylistyki, wpadła w pułapkę. Pułapkę pozornego wyzwolenia, bowiem „ubranie” ciała w konkretną stylistkę, stanowi jednocześnie jego ujarznienie<sup>15</sup>.

Piotrowski podkreśla rolę ciała jako nośnika tożsamości i odwołuje się do feministycznej rewolucji, w konsekwencji której akt zaczął być postrzegany jako system kontroli polityki tożsamości<sup>16</sup>. Cieleśność nie ukazuje się w nim w sposób bezpośredni, bowiem akt odnosi się do pewnych konwencji. W przypadku Kobro konwencją jest powrót do modernistycznej stylistyki. Powoduje to, że jej akty stanowią tylko złudną wykładnię dla kreowania własnej identyfikacji. Autor tekstu sugeruje, że artystka powinna była w sposób krytyczny podejść do dziedzictwa modernistycznych utopii, przez co być może udałoby jej się wyjść poza kanon, poza nostalgię minionego „złotego wieku” i stworzyć płaszczyznę dla własnego „ja”<sup>17</sup>. Magdalena Ujma uważa jednak, że obdarzyć coś kształtem znaczy tyle, co uczynić widzialnym<sup>18</sup>. Już samo patrzenie jest procesem ubierania w formę, nie ma bowiem czystego spojrzenia. Spojrzenie artysty, które kierowane jest na nagie ciało, a następnie przekłada się na język wizualny, nabrało w historii sztuki pejoratywnego znaczenia. Spojrzenie bywa bowiem określane jako element dyscyplinujący czy też opresyjny<sup>19</sup>. Wynika to m.in. z krytyki tradycyjnie przyjętej relacji: męski artysta i kobieca modelka. Kobro jednak przekracza ten dualizm. Kobieta bowiem patrzy na kobietę, co więcej: matka patrzy na córkę.

Jak już zostało wspomniane, Kobro tworzyła na przekór temu, co wypełniało jej codzienną egzystencję. Chociaż, według Lindy Nochlin, błędem jest twierdzenie, że: „sztuka jest bezpośrednim, osobistym wyrazem indywidualnych, emocjonalnych doświadczeń, że życie osobiste przekłada na język wizualny”<sup>20</sup>. W przypadku Kobro kontekstem indywidualnych doświadczeń można wyjaśnić język form, którego używała. Kontynuowała bowiem to, co było już jej wcześniejszym udziałem. Co więcej, skierowała swój wzrok na bliskie jej kobiety (czyli odniosła się także do swojej poza artystycznej rzeczywistości i doświadczenia) i ich ciała ubrała w formy wcześniej przez siebie oswojone takie, których powstawanie dawało jej przyjemność. Dzieła te oscylują na granicy pomiędzy abstrakcją a figuracją. Ciało jest zniekształcone, jednak dostrzegalne są jego poszczególne elementy.

Postacie te usytuowane są na granicy wynikającej nie tylko z ich wizualności, pomiędzy figuratywnością a abstrakcją, ale także transgresji (kobieta – artystka), jakiej musiała dokonać

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Tamże, s. 278.

<sup>15</sup> Tamże, s. 279.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> M. Ujma, *Figuracja. Garść refleksji*, „Rzeźba polska” t. VIII, 1999, s. 8.

<sup>19</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać*, Warszawa 1998, s. 120.

<sup>20</sup> L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, „Pismo Ośrodka Informacji Środowisk Kobięcych Ośka” nr 3(8)/1999, s. 4.

Kobro, aby je stworzyć. Codzienna egzystencja wskazała im także pierwsze miejsce, w którym były wystawione na pokaz, o którym Nika Strzemińska pisała, iż: „Stworzone przez matkę po wojnie akty stały w naszym mieszkaniu. Oglądali je co najwyżej sąsiedzi, którzy, nie szczędząc krytycznych uwag o braku symetrii, wyrażali nadzieję, że gdy wreszcie rzeźby zostaną ukończone, po twarzach będzie można poznać, kto do nich pozował”<sup>21</sup>. Zaznacza się w tej wypowiedzi istotny problem twarzy. Pozbawienie ich tego nośnika identyfikacji utrudnia kontakt, spotkanie z nimi, ale Marzena Furmaniak-Dunajska, opisując akty Kobro, uznała, że są one obserwacją stanów lub obecności<sup>22</sup>. Poprzez ubranie ciał w formy, Kobro czynie je widzialnymi, obecnymi właśnie. Jak wytłumaczyć ich obecność pozbawioną twarzy? Można to uznać za próbę zdystansowania się wobec świata, na skierowanie ku sobie. Brak twarzy powoduje, że indywidualny rys postaci zostaje odsunięty w cień, nie jest on jednak próbą umniejszenia znaczenia tym figurom. Konsekwencją tego zabiegu jest utrudnienie odpowiedzi na pytanie: kim są te kobiety? Chociaż biografia naprowadza na odpowiedzi, może jednocześnie zaprowadzić w ślepią uliczkę. Czy akty z lat dwudziestych są przedstawieniem tej samej kobiety? Czy to zawsze jest ona – Kobro? Czy akty z roku 1948 należy traktować wyłącznie jako córkę i Zofię Wierzbowską? Brak twarzy sugeruje, że Kobro nie chciała, aby były one utożsamiane z konkretną osobą. Jeśli była ona w latach dwudziestych modelką dla samej siebie, jej obecność jako kobiety zamyka się w procesie tworzenia aktów, a nie w ich formie. Odebrany zostaje twarzy monopol mówienia o jednostce. Rzeźby te z jednej strony są zależne od osób, które do nich pozowały, z drugiej odgradzają się od nich. Są to „jakieś” kobiety.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że akty z lat dwudziestych Kobro podarowała muzeum w Łodzi. Fakt ten, sprawia, że pojawia się pytanie, na które nie sposób niestety odpowiedzieć: dla czyjego wzroku były przeznaczone akty z 1948 roku? Czy dla Kobro dzieła te były wyłącznie częścią jej prywatności, czy też myślała o nich jako o pracach, które można pokazywać szerszej publiczności? W okresie ich powstania były dostępne bardzo nielicznemu gronu odbiorców.

Jak już zostało wspomniane, twórczość Kobro w tym okresie umiejscowiona jest w przestrzeni pomiędzy, w chwilowym rozejmie między codziennością a twórczą aktywnością. Taką przestrzeń dobrze, choć z dużą dozą ironii obrazuje praca współczesnej polskiej artystki mianowicie *Supermatka*, z cyklu *Gry domowe* Elżbiety Jabłońskiej. Artystka wciela się w superbohaterkę codzienności. Przybiera pozę Madonny z dzieciątkiem, a jej zadania bojowe będące częścią potoczności charakteryzują umieszczone na zdjęciu napisy. I gdzieś pomiędzy tym wszystkim artystka odnaleźć musi jeszcze czas na twórczą działalność. Oscylować pomiędzy kobietą/matką a artystką. Izabela Kowalczyk i Renata Zierakiewicz pracę tę wpisały w kontekst sztuki nazwanej sztuką codzienności<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> N. Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, Warszawa 2001, s. 120.

<sup>22</sup> M. Furmaniak-Dunajska, *Kobro*, broszura wydana przez Teatr Wielki w Łodzi, 2003.

<sup>23</sup> I. Kowalczyk, E. Ziarkiewicz, *Sztuka codzienności — na wybranych przykładach twórczości polskich artystek*, ARTMIX 2003 nr 6.

Codzienna egzystencja naznaczona jest przez czynności, które jako sumę doświadczeń Jolanta Brach-Czaina nazywa „krząctwem”. „Krząctwo” to czynności rutynowe, wręcz automatyczne. Składa się na nie wszystko to, co stanowi o naszej codzienności. Rzeczy błahe jak ścieranie kurzu, obcinanie paznokci czy ścielenie łóżka. Swoiste batalie, które każdy stacza codziennie, by móc funkcjonować. Jak pisze Brach-Czaina: „Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. A że fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobiazgach. Codzienność stanowiąca tło egzystencjalne zdarzeń niezwykle, których oczekujemy – często nadaremnie – może więc decydować o wszystkim. Ma wymiar drobny. Częstotliwość dużą. Jest niezauważalna”<sup>24</sup>.

Dzieła z nurtu sztuki codzienności w sposób pozytywny wykorzystują to, co niesie potoczność. Sprawiają, że staje się ona warta uwagi. Zaprzecza postrzeganiu codzienności jako wyłącznie naznaczonej rutyną, dostrzega w niej twórcze elementy. Taką pozycję wobec swojej codzienności przyjęła Katarzyna Kobro. Na przekór obowiązkom konstytuującym egzystencję wykorzystwała twórczo to, co niejako „miała pod ręką”.

Piotr Piotrowski w samych już obiektach dostrzega niebezpieczeństwo zatracenia się w konwencji artystycznej, do której Kobro nie odniosła się w sposób krytyczny. Sprawia to, że jej prace w tym kontekście nie są wiarygodne, bowiem jedynie: „krytyczna analiza umożliwia kreacje własnej identyfikacji”<sup>25</sup>. Element tożsamości w jej pracach nie jest jednak umiejscowiony w ich widzialności czy obecności. Wynika on z samego procesu twórczego, którego podjęła się artystka, wyboru modelek i tego, że proces ich powstawania realizował się na peryferiach pomiędzy tym, co codzienne, a tym, co twórcze. Prace te zawierają pierwiastek każdej z tych kategorii. Jako pole poszukiwań własnej tożsamości odczytywał te prace nie tylko Piotr Piotrowski (o czym świadczy przywołana już wcześniej wypowiedź), ale podobnie widzi je również Izabela Kowalczyk: „Może więc prezentują one podejście Kobro do samej siebie, moment jej zatrzymania nad własnym ciałem, refleksji nad nim, wewnętrznego smutku? Niespełnienia, nieszczęścia? Ciała niekochanego, bitego, wykreślanego?”<sup>26</sup> Z kolei, jak przewrotnie pisała Agnieszka Skalska, „tych prac właściwe mogłoby nie być”<sup>27</sup>, ponieważ wtedy być może łatwiej w odbiorze, czystszy byłby wizerunek awangardowej artystki. One jednak są, funkcjonują, zjawiają się przed widzem. Warto nad nimi się pochylić i zastanowić się co kryje ich nierównomierna powłoka, co znajdują się za ich granicą. Wiąże się to z przekroczeniem granic egzystencjalnych poprzez utrwalenie ciała. Formę, jaka została im nadana (powtórzenie znanej stylistyki), łączyć można z tym, iż Kobro bardziej skupiała się na tym, co utrwała, niż na poszukiwaniu nowych sposobów formalnej ekspresji. Przestrzeń wewnętrzna

<sup>24</sup> J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 55.

<sup>25</sup> P. Piotrowski, dz. cyt., s. 270.

<sup>26</sup> I. Kowalczyk, *Unizm i sztuka Katarzyny Kobro, rozum i ciało, wykreślające i wykreślane*, referat wygłoszony na sesji Katarzyna Kobro w setną rocznicę urodzin Łódź 1998, rękopis udostępniony przez autorkę.

<sup>27</sup> A. Skalska, *O akcie, którego nie ma*, „Rzeźba polska” t. VIII, 1999, s. 17.

tych rzeźb to proces twórczy, zewnętrzną stanowi ich widzialność. Gdzieś pomiędzy nimi Katarzyna Kobro poszukiwała własnej identyfikacji.

### Literatura

- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
- Douglas M., *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London 1966.
- Foucault M., *Nadzorować i karać*, Warszawa 1998.
- Furmaniak – Dunajska M., *Kobro*, broszura wydana przez Teatr Wielki w Łodzi, 2003.
- Kobro K., *Odpowiedź na ankietę*, ABSTRACTION – CREATION 1933, nr 2.
- Kowalczyk I., *Unizm i sztuka Katarzyny Kobro, rozum i ciało, wykreślające i wykreślane*, referat wygłoszony na sesji pt. „Katarzyna Kobro w setną rocznicę urodzin”, Łódź 1998, tekst udostępniony przez autorkę.
- Kowalczyk I., Ziarkiewicz R., *Sztuka codzienności – na wybranych przykładach twórczości polskich artystek*, ARTMIX 2003, nr 3, [http://free.art.pl/artmix/archiw\\_6/10\\_03izaedyta.html](http://free.art.pl/artmix/archiw_6/10_03izaedyta.html).
- Markowska A., *Katarzyna Kobro [w:] Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa 2011.
- Nead L., *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1999.
- Nochlin L., *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, „Pismo Ośrodka Informacji Środowisk Kobietych Ośka” 1999, nr 3(8).
- Strzemińska N., *Prawda o Katarzynie Kobro*, Sztuka 1998, nr 1- 6.
- Strzemińska N., *Sztuka, miłość i nienawiść*, Warszawa 2001.
- Piotrowski P., *Sztuka w czasie końca utopi*, BHS, R. LXI, nr 3 – 4.
- Porębski M. (red.), *Katarzyna Kobro. W setną rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki w Łodzi 1998.
- Skalska A., *O akcie, którego nie ma*, Rzeźba polska 1999, t. VIII.
- Ujma M., *Figuracja. Garść refleksji*, Rzeźba polska 1999, t. VIII.
- Zagrodzki J., *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984.

## Jak sprzedać powtórzenie? O tak zwanych romantykach holenderskich i belgijskich

Ramą dla opowieści o malarstwie Holendrów i Belgów XIX wieku są niezwykle czasy nazywane drugim złotym wiekiem malarstwa holenderskiego. Przybliżenie tego zjawiska wiedzie do zrozumienia pozycji – także rynkowej – artystów i dzieł tego okresu. Jeśli nie zbadamy fenomenu *powtórzenia* – obecnego w etosie twórczym oraz respektowanego przez ówczesnych i współczesnych odbiorców – opisywana sztuka pozostanie dla nas pusta, jałowa, a nawet banalna. Niezrozumiałe okażą się też działania kolekcjonerów i galerzystów na rynkach Europy Zachodniej – lub wydadzą się jedynie czczą spekulacją.

A jednak opis specyfiki sztuki dawnych Niderlandów jest dla badacza niełatwy. Trudności w opisywaniu specyfiki tak zwanego romantycznego malarstwa Belgii i Holandii dotyczą nie tylko nazewnictwa i użycia określeń takich jak „romantyczni realiści” czy „historyzujący romantycy”. Pojawiają się także pytania o odrębność – lub przeciwnie – ciążenie ku tendencjom ogólnoeuropejskim. Jakie jest malarstwo holenderskie? Czy mówiąc o XIX-wiecznej spuściźnie artystycznej tego kraju, trzeba bardziej zwracać uwagę na cechy charakterystyczne dla sztuki tego kraju w ogóle – czy też badać romantyczną aurę epoki, w której powstawały interesujące nas dzieła? Pamiętać trzeba przy tym, że zachodzi tu szczególna sytuacja: „Odkrycie malarstwa holenderskiego przez znawców i miłośników nastąpiło w połowie XIX wieku”<sup>1</sup>, a więc w czasie, z którego pochodzą – w większości – omawiane później prace. Fascynacja dawną historią Niderlandów i tak zwanym Złotym Wiekiem malarstwa nakładała się więc na omawianą praktykę artystyczną. Specyficzne warunki społecznoekonomiczne, ale także określony światopogląd, ukształtowały fenomen tak zwanego drugiego Złotego Wieku.

Dlaczego największej świetności upatrywano właśnie w okresie XVII stulecia? Czym powodowana była europejska fascynacja tym, co holenderskie? Odpowiedzią może stać się rozwikłanie zjawiska holandyzmu, czy nawet holandomanii. Owa postawa – mająca źródła

---

<sup>1</sup> A. Rosales-Rodriquez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008, s. 15.

już w XVIII wieku<sup>2</sup>, a kształtująca także preferencje artystyczne czy kolekcjonerskie – stawiała Holandię jako wzór obywatelskich swobód, ziszczenie idei republikańskich, a także symbol legendarnego dobrobytu zrodzonego z wolności. Dla dziewiętnastowiecznych myślicieli Holandia była zatem „szczęśliwym krajem” i uosabiała mit „niedzieli życia”<sup>3</sup>. Przywołać należy takie postaci, jak William Thoré-Bürger, Eugène Fromentin czy Hippolyte Taine. Ostatni z nich przyznawał wręcz, za siedemnastowiecznym piewcą Jeanem Parivalem: „Pierwszy raz na świecie sumienie jest wolne i obywatel doznaje poszanowania w swoich prawach. Państwo ich to stowarzyszenie prowincji dobrowolnie połączonych, z których każda u siebie strzeże [...] niepodległości osobistej. Wszyscy oni kochają wolność”<sup>4</sup>.

### **Złoty Wiek malarstwa holenderskiego a tak zwani romantycy holenderscy i belgijscy**

Dla krytyków czy podróżników XIX wieku Holandia pozostawała więc ojczyzną wszelakich cnót, docenianą w Europie już dwieście lat wcześniej. Co ciekawe, tradycyjna łączność kulturowa z dawnymi południowymi Niderlandami – dzisiejszą Belgią – ulegała przemianom w czasie. Podległość obcym mocarstwom i katolickość Flandrii zawsze były źródłem konfliktów z Holandią. Z drugiej strony, jeszcze w I połowie XIX wieku, miały miejsce krótkotrwałe zjednoczenia. Po utworzeniu w 1830 roku niepodległego państwa belgijskiego nastąpił ostateczny rozłam i spotęgowanie ruchów nacjonalistycznych w Holandii. W poszukiwaniu przekonującego projektu tożsamości narodowej zwracano się w stronę przeszłości – legendarnego Złotego Wieku. Idealizowany czas dawnej republiki to także, dla myślicieli XIX-wiecznych, okres największego rozkwitu sztuki. Wystawienie pomnika Rembrandta w Amsterdamie (krótco po wzniesieniu takiego dla Rubensa w Antwerpii) było symbolem fascynacji dawnymi mistrzami. Rodzi się też poszukiwanie osobnego, unikatowego „stylu holenderskiego”, któremu ulegają również artyści belgijscy. Jak wskazuje Agnieszka Rosales-Rodriquez: „Hegel, Taine, Thoré-Bürger, Burckhardt, Fromentin, spychając na margines inne nurty malarstwa złotego wieku: utrechcki caravaggionizm, haarlemski manieryzm i klasycyzm, w realistycznie malowanym portrecie upatrywali idealnego obrazu społeczeństwa Holandii i modelu sztuki, która całkowicie wniknęła w strefę życia świeckiego”<sup>5</sup>.

Taka uproszczona wizja tego, co typowe dla Holandii XVII wieku, będzie także obecna w twórczości XIX-wiecznych pejzażystów. Fascynacja praktyką artystyczną dawnych Niderlandów mieszała się z podziwem dla całokształtu kultury tego regionu. Już współcześni Rembrandtowi dostrzegali, że społeczne zainteresowanie sztuką jest w Holandii wyjątkowo silne. Jak przytaczają Jan Białostocki i Michał Walicki, kolekcjonowanie obrazów na tak szeroką

---

<sup>2</sup> Por. Ibidem, s. 13.

<sup>3</sup> Por: Ibidem, s. 20 i 56.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 38-39.



skale, zadziwiało zagranicznych podróżników: „Byłem zdumiony, widząc ogromną ilość obrazów. [...] Domy wieśniacze są przepelnione obrazami, sprzedawanymi następnie z ogromnym zyskiem po jarmarkach. (John Evelyn, 1641)”<sup>6</sup>. Opinię tę potwierdza inny głos: „Holendrzy [...] handlują obrazami. Dobre obrazy uważane są tutaj za cenny spadek i nie ma chyba w Holandii obrazów, których by nie sposób nabyć lub zamienić. Jeśli więc Holendrzy mają więcej obrazów niż klejnotów [...] wynika to stąd, że obrazy bardzo radują wzrok i lepiej upiększają mieszkanie. (francuski podróżnik Sorbière)”<sup>7</sup>.

Powszechna obecność obrazów w mieszczańskich domach (także w regionie flamandzkim), była uwarunkowana zarówno wysoką, jak na tamte czasy, świadomością kultury artystycznej w społeczeństwie, jak i też czynnikami ekonomicznymi. O swoistej nadprodukcji sztuki pisał swego czasu Zygmunt Ważbiński, posługując się nawet określeniem „złotego wieku handlarzy”<sup>8</sup>. Ogromna ilość malowideł, skutkująca niespotykaną nigdzie indziej w Europie specjalizacją artystów, ale także niskimi cenami, owocowała koniecznością eksportu malowideł na rynki zagraniczne. Szczególnymi koneserami malarstwa dawnych Niderlandów stali się Anglicy i Francuzi. Choć hierarchia gatunków w XVII i XVIII wieku plasowała sceny rodzajowe i martwe natury w gorszych pozycjach (niż na przykład malarstwo historyczne czy mitologiczne), wiek XIX docenił odrębność jednostajnego pejzażu i skromnych wnętrz mieszczańskich. Rozpoczęto też badania malarstwa Holandii i Flandrii, odczytując zawartą w nim, bogatą symbolikę. I tak, przedstawienie rozległego krajobrazu przestało mieć znaczenie jedynie wizualne, opisowe. Była to, jak dziś doskonale wiemy, metafora treści światopoglądowych, ponieważ „przez samych Holendrów pejzaż odczytywany był jako geografia implikująca treści moralne i polityczne, narzędzie narodowej identyfikacji, źródło nostalgii i dumy”<sup>9</sup>.

## Powtórzenia

Zafascynowanie własną historią i kulturą artystyczną w dziewiętnastowiecznej Holandii i Belgii, wzmagane było oficjalnymi zamówieniami przedstawicieli odrodzonych lub ustanowionych dynastii królewskich oraz upublicznianiem ważnych kolekcji. Nie bez wpływu pozostawało także wzmożone organizowanie wystaw dawnych mistrzów oraz budowa lub przebudowa muzeów – nowych świątyń poświęconych sztuce.

W takich warunkach tworzyli artyści tacy jak Barend Cornelis Koekkoek (1803–1862), Andreas Schelfouta (1787–1870), Fredrik Marinus Kruseman (1816–1882) czy Eugène Verboeckhoven (1798/99–1871), by wymienić czołowych tak zwanych romantyków holenderskich i belgijskich. Od razu wspomnieć należy, iż przynależność narodowa nie odgrywała

<sup>6</sup> J. Białostocki, M. Walicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300-1800*, Warszawa s. 18.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Por. Z. Ważbiński, *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej. Część II. Wiek XVII i XVIII*, Toruń 1988., rozdział *Holandia siedemnastego wieku. Złoty wiek malarzy czy handlarzy*, s. 44.

<sup>9</sup> A. Rodriguez-Rosales, *Śladami dawnych mistrzów...*, dz. cyt., s. 70.

w praktyce artystycznej omawianej grupy, znaczącej roli. Przeciwnie: fascynacja sztuką niderlandzką wieku XVII sprawiała, iż na przykład Verboeckhoven – Belg – specjalizował się w tematyce animalistycznej w duchu Paulusa Pottera (1625–1654) – Holendra, Kruseman zaś, pochodzący z Brukseli, upodobał sobie letnie i zimowe pejzaże typowe dla dawnej Holandii.

To, co kluczowe dla niniejszego tekstu, to powtórzenia zarówno treści, znaczeń i symboliki, jak i układów formalnych oraz stylistyki, jakie odnaleźć możemy na obrazach dziewiętnastowiecznych. Wzorem mistrzów siedemnastowiecznych, artyści podejmowali tradycyjne motywy: pejzaże letnie i zimowe, weduty, nokturny, sceny marynistyczne i animalistyczne.

Warto przybliżyć choćby niektóre inspiracje tematyką i zabiegami stylistycznymi malarstwa złotego wieku w XIX stuleciu. Jak wskazują badacze, w wieku XVII w malarstwie holenderskim dominowały trzy typy przestrzeni: zurbanizowana (weduty), pejzaże oraz wnętrza: „[...] sceny rozgrywające się na tle malowniczych lasów, pól i rzek, panoram miejskich oraz wiejskich, widoków portów, straganów i ulic, a także wewnątrz kościołów, pracowni, karczm oraz domostw”<sup>10</sup>. Artyści holenderscy XIX wieku powtórzyli takie tematyczne ujęcie rzeczywistości, tworząc weduty, w tym zaaranżowane sceny nocnych targowisk, sceny marynistyczne, widoki leśnych duktów i rozległych pól.

Ukształtowane już w XVI wieku sposoby przedstawienia krajobrazu, w wieku XIX stają się niezwykle popularną formułą. Obserwujemy więc zainteresowanie charakterystycznymi przedstawieniami pejzażowymi. Podwyższony punkt obserwacji, szeroka przestrzeń oraz zredukowanie roli sztafażu ludzkiego do małych elementów zdominowanych przez przyrodę, wciąż zyskiwały uznanie. Podobieństwo nie ograniczało się więc jedynie do podejmowania tych samych tematów, lecz także sposobu odtworzenia tychże za pomocą ustalonych w sztuce holenderskiej technik malarskich, stylistyki oraz specyficznych ujęć kompozycyjnych. I tak na przykład Barend Cornelis Koekkoek, który wsławił się sugestywnymi środkami „prowadzenia oka” odbiorcy, zastosował dobrze opracowane wcześniej „tunelowe” ujęcie pejzażu. Była to konwencja typowa dla Gillisa van Coninxloo (1544–1606), a później także jego naśladowcy Abrahama Govaerts (1589–1626)<sup>11</sup>. Takie „tunele wizualne” zauważymy także u Jacoba Jacobsz. van Geel (1584/85–po 1638)<sup>12</sup>. Odnotować przy tym należy ważną zmianę, na przykładzie reprodukowanego poniżej pejzażu autorstwa Willema de Klerka (1800–1876). Malarz, nieprzypadkowo zwany jako „Koekkoek z Dordrechtu”, w typowy dla dziewiętnastowiecznych malarzy zaznacza przejście akcentów w stosunku do manierystycznych źródeł inspiracji. Rezygnacja z dominacji gęstego lasu skutkuje większą przestrzenią i objęciem wzrokiem rozleglejszego terenu.

---

<sup>10</sup> *Historie rozmaicie opowiedziane: Niderlandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku ze zbiorów Muzeów Narodowych we Wrocławiu, Poznaniu i Szczecinie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi* – katalog wystawy Muzeum Narodowego w Szczecinie 29 sierpnia – 2 listopada 2008, red. A. Kolbiarz, B. Lejman, R. Mała, Szczecin 2008, s. 33.

<sup>11</sup> Por. *ibidem*, s. 38.

<sup>12</sup> Por. pejzaż tegoż w kolekcji Gemaeldegalerie w Berlinie.



Willem de Klerk (1800–1876), *Pejzaż z rozłożystym dębem*, źródło: galeria ARTYKWARIAT

Szczególnie fascynujące jest śledzenie rozwoju i przetworzeń związanych z tematem zimowych rozrywek. To okazja do stworzenia nieraz imponujących panoram przestrzennych, widoku miast, gry światła na zimowym niebie, ale także rozmaitych zdarzeń z udziałem drobnych postaci ludzkich na zamrzniętych kanałach, w otulonych śniegiem bramach lub ogrzewających się w namiotach rozstawionych na lodzie. Genezę takich przedstawień wywodzić można już od szesnastowiecznego malarstwa flamandzkiego Pietera Breugela Starszego (1525–1569). Także u Sebastiana Vrancka (1574–1647) pokazuje się temat zimowych rozrywek, w kontekście malarskich przedstawień czterech pór roku. W malarstwie holenderskim natomiast rozwija się jako autonomiczny temat: odnajdujemy go w twórczości Hendricka Avercampa (1585–1634), a także dzięki takim pejzażystom, jak Adam van Breen (1585–1640), Jan van Goyen (1596–1656), Salomon van Ruysdael (ok. 1600–1670) czy Isaac van Ostade (1621–1649)<sup>13</sup>. Dziewiętnastowieczni malarze obficie czerpali z tradycji siedemnastowiecznych przedstawień zimowych. Wśród nich Andreas Schelfhout, wszechstronny artysta tworzący w wielu technikach, najbardziej słynie ze scen zimowych. Wymienić należy także François Stroobanta (1819–1916), twórcę poniżej reprodukowanej, nieco melancholijnej sceny powrotu z polowania.

<sup>13</sup> Por. *Historie...*, dz. cyt., s. 50.



François Stroobant (1819–1916), *Zimowy pejzaż z zamkiem*, źródło: galeria ARTYKWARIAT

Artyści dziewiętnastowieczni nie poprzestawali na powtórzeniach tematyki i stylistyki obrazów. Zapatrzenie w sztukę dawnych mistrzów przyjęło także formę odtwarzania reguł twórczych i społecznego funkcjonowania. Widzimy to na przykładzie ukierunkowania karier twórców, przybierających kształt specjalizacji równie wąskich, jak siedemnastowieczne. Można więc wyodrębnić nie tylko pejzażystów czy marynistów, ale nawet specjalistów od nokturnowych scen targów. Przykładem artysty świadomie przyjmującego taki motyw za wyróżnik swojej twórczości, jest Petrus van Schendel (1806–1870).

Innym aspektem powtórzenia może być system pracy warsztatowej, jaki przyjmuje wielu malarzy holenderskich i belgijskich. Choć wartościowanie indywidualnego charakteru dzieł jako wyznacznika autentyczności, w omawianym stuleciu stało się już faktem, nierzadko „produkowano” obrazy wspólnie z uczniami i pomocnikami. Sytuacja ta dotyczyła głównie uznanych artystów, którzy otaczali się „czeladnikami”, a także licznymi naśladowcami. Na wzór dawnych malarskich korporacji, tworzyli oni wspierające się bractwa, stowarzyszenia i klany. Częste w kulturze artystycznej XIX-wiecznej Holandii są całe rodziny malarzy, gdzie z pokolenia na pokolenie przekazuje się dorobek wiedzy o sztuce, kształci wzajemnie w ramach rodzinnych powiązań, a także gdzie poszczególne generacje specjalizują się w wybranej tematyce i sposobie ujmowania rzeczywistości. Należy tu wymienić rodzinę Koekkoeków, na czele ze wspomnianym Barendem Cornelisem. Takich przypadków było znacznie więcej. Bodaj najbardziej znamienne są życie i twórczość wspomnianego Andreasa Schelfhouta. Był on

zarazem teściem i nauczycielem młodo zmarłego, wybitnego romantyka Wijanda Nuijena (1813–1839), jak i Nicolaasa Roosenbooma (1805–1880), specjalisty od scen zimowych. Ponadto nauczał innych malarzy, takich jak tradycyjni pejzażyści: Lodewijk Johannes Kleijn (1817–1897) i Charles Leickert (1816–1907) oraz tych preferujących nowocześniejszą estetykę, jak Johan Barthold Jongkind (1819–1891) czy Henrik Weissenbruch (1824–1903).

Co więcej, mimo wpływów francuskich Barbizończyków, zapoczątkowujących tworzenie w plenerze, normą wciąż pozostawało pracowanie w atelier. Szkice i notatki, wykonywane w otoczeniu naturalnym, pozostawały jedynie inspiracją dla gotowych dzieł, co zbliżało malarzy do ich siedemnastowiecznych poprzedników: „Pomimo intensywnego korzystania przez artystów ze studiów natury, obrazy nadal komponowane były sztucznie, tj. w pracowni malarskiej, jako kompilacja motywów zaobserwowanych już to w plenerze, już to w dziełach innych mistrzów”<sup>14</sup>. Za wzór stawiano sobie studiowanie i kopiowanie dawnych mistrzów, których kompozycje osiągnęły najwyższe mistrzostwo: „Zobaczcie prace dawnych mistrzów; to natura w swym najwyższym pięknie, do którego doszli i która wywiodła ich na same szczyty. To dzięki niej narodziła się miłość do malarstwa w Holandii, która nadal budzi nasz podziw. Uczynicie święty obowiązek z doskonalenia się w tej piękniejszej sztuce, nie tylko dla własnej chwały, ale i dla chwały ojczyzny”<sup>15</sup>. Stąd też czerpano uzasadnienie dla potrzeby doskonałości warsztatu artysty.

### **Jak sprzedać powtórzenie?**

Jak współczesny rynek sztuki reaguje na dziewiętnastowieczne malarskie propozycje Holendrów? Czy formuła, która doskonale odpowiadała na potrzeby ówczesnych odbiorców – i święciła triumfy na rynku – pozostaje dziś równie atrakcyjna? Choć najbardziej dostępne wydają się być obrazy nam współczesne, nie jest tak, że wiek i cena dzieł zawsze ze sobą korelują. Teoretycznie wartość obrazów – przy podobnej klasie artystycznej czy pozycji autora – wzrasta wraz z ich wiekiem. Na najwyższym więc poziomie winny znajdować się siedemnastowieczne oraz, rzadsze, szesnastowieczne „pierwowzory”. Później zaś: ich dziewiętnastowieczne odpowiedniki. Tymczasem dla polskiego odbiorcy zaskakujące mogą okazać się dwa fakty dotyczące holenderskiego rynku sztuki.

Pierwszy z nich to obecność obrazów, które reprezentują Złoty Wiek, wyceniane zaś są w granicach dwóch-trzech tysięcy euro. Bywa nawet tak, że dzieła nieprzypisane konkretnemu artyście – a więc na przykład „szkoła holenderska XVII wieku” – wyceniane są na półtora tysiąca euro. Oznacza to, że prace niejednokrotnie bardzo dobre warsztatowo, w dobrym stanie zachowania (co jest raczej normą dla renomowanych domów aukcyjnych) nabyć można już za kwotę poniżej dziesięciu tysięcy złotych. Przypuśćmy bowiem, że obraz o estymacji półtora do dwóch tysięcy euro nie znajdzie uznania w oczach więcej, niż jednego klienta. Cena uzyskana w wyniku takiej krótkiej licytacji nieraz znajduje się poniżej granicy dolnej es-

<sup>14</sup> *Historie...*, dz. cyt., s. 35-36.

<sup>15</sup> Cytat z B.C. Koekkoeka, dostępny [w:] W. Loos, R. J. A. te Rijdt, M. van Heteren, *On Country Roads and Fields. The depiction of the 18th and 19th century landscape*, Amsterdam 1997, s. 30.

tymacji. Jeśli przekracza jednak cenę rezerwową, po doliczeniu premii dla domu aukcyjnego, taki obraz kupimy za równowartość około ośmiu tysięcy złotych. Oczywiście trzeba wziąć pod uwagę koszt transportu obrazu do kraju, gdzie chcemy go sprzedać na rynku czy ewentualne ponowne oprawienie.

Jeśli praca została nabyta w mniejszym lub podrzędniejszym domu aukcyjnym lub antykwaracie, konieczna może być konserwacja lub ekspertyza. Zazwyczaj jednak dowód kupna z uznanych miejsc o pewnej renomie, wystarcza za opinie specjalisty. Zwyczajowo bowiem sprzedaż, która odbyła się w tym kręgu kulturowym, w którym powstało dzieło, stanowi swoistą, nieoficjalną rękojmię jakości. Ujmując rzecz obrazowo: fakt zakupu holenderskiego obiektu w amsterdamskim oddziale Christie's, przynajmniej teoretycznie powinien znaczyć więcej, niż opinia polskiego historyka sztuki na temat takiego dzieła. W grę chodzą bowiem takie czynniki, jak dostępność materiału porównawczego i znajomość tego, co pojawia się na rynku.

Jeśli chodzi o materiał porównawczy, zasoby największych, krajowych placówek muzealnych okazują się niewystarczające, dotycząc często jedynie wybranych nazwisk twórców niderlandzkich. Co więcej, rynek sztuki w Polsce praktycznie nie oferuje możliwości kupna lub sprzedaży obrazów holenderskich czy flamandzkich, w szczególności zaś tych z XVII wieku. Takie okazje zdarzają się niezwykle rzadko. Dużo częściej w handlu pojawiają się kopie i pastisze określane enigmatycznie (i eufemistycznie) jako pochodzące z połowy XX wieku. Najczęściej oznacza to obiekty niemal współczesne, malowane w latach 70. i później. Fenomen kopiowania i naśladowania dawnych mistrzów zrozumieć można dzięki świadomości nieustającej fascynacji sztuką holenderską – nie tylko w środowisku rodzimym, ale całej Europy.



Krąg Jacoba Gilliga (ok. 1636–1701), *Martwa natura z miedzianym garnkiem*, źródło: Desa Unicum

Na koniec warto przytoczyć przypadek odnotowany na rynku aukcyjnym. Reprodukowany powyżej obraz z kręgu Jacoba Gilliga (ok. 1636–1701), *Martwa natura z rybami*, oferowany był w listopadzie 2012 roku w amsterdamskim oddziale Christie's. Wartość obrazu szacowano na dwa do trzech tysięcy euro, natomiast ostateczna, uzyskana cena wyniosła nieco powyżej czterech tysięcy euro<sup>16</sup>. Kilka miesięcy później, w marcu 2013 roku malowidło pojawiło się na polskim rynku, w ofercie warszawskiego domu aukcyjnego Desa Unicum. Tym razem estymacja opiewała na kwotę trzydziestu do czterdziestu tysięcy złotych<sup>17</sup>. Na licytacji obraz osiągnął jednak jedynie poziom ceny wywoławczej: dwudziestu czterech tysięcy złotych. Brak informacji o jego sprzedaży nie pozwala mieć pewności co do ostatecznego losu transakcji. Można jednak domniemywać, iż sprzedaż *Martwej natury z rybami* w cenie niewiele przekraczającej koszt jej nabycia, nie satysfakcjonowała właściciela. W omawianym przypadku można przekonać się, że uczestnicy krajowego rynku przyjmują następujący przelicznik: zainwestowane jedno euro powinno przynieść dochód w postaci około dziesięciu złotych. Dopiero w takim wymiarze obrót dziełami sprowadzonymi z zagranicy staje się zyskowny, biorąc pod uwagę koszty premii dla domów aukcyjnych, transportu, ewentualnych konserwacji, oprawy etc. Jest to przeszkoda na drodze do pojawiania się w Polsce relatywnie niedrogich prac artystów holenderskich czy belgijskich. W przypadku twórców dziewiętnastowiecznych sytuacja ta kształtuje się podobnie, a nawet jeszcze mniej korzystnie dla portfela polskiego kolekcjonera.

## Zakończenie

Choć już w końcu XIX wieku krytykowano romantyków-realistów holenderskich i belgijskich, ich twórczość pozostawała niezwykle ważnym punktem odniesienia dla wielu nurtów rodzącego się malarstwa nowoczesnego. Obecność przedstawionych w tekście, zakorzenionych w tradycji, praktyk artystycznych, nie przeszkadzała rozwijać się grupom artystów zafascynowanych francuskim impresjonizmem: „W Amsterdamie w roku 1885 malarstwo było wprawdzie ciągle jeszcze zdominowane przez nieco już zwietrzały romantyczny realizm, lecz w Hadze tryumfy święciła szkoła *haska*”<sup>18</sup>.

Fascynacja dawnymi mistrzami wykroczyła daleko poza wiek XIX. Niezwykła popularność malarstwa epoki Rembrandta i Ruisdaela przyczyniła się do „produkcji artystycznej” w tym typie także w wieku XX. Wydawać by się mogło, iż obecnie nie jest możliwe podążanie tą samą ścieżką, wytyczoną przez mistrzów złotego wieku. A jednak, na lokalnym rynku holenderskim wciąż proponuje się podobną formułę artystyczną. Przykładem niech będzie obecne w ofercie jednej z amsterdamskich galerii komercyjnych obrazy Fredericka Arendsza (ur.

<sup>16</sup> Por. informacje na: <http://www.christies.com/lotfinder/salebrowse.aspx?intSaleid=23513&viewType=listview&num=30&action=paging&pg=3> [dostęp online: 12.08.2014].

<sup>17</sup> Por. informacje na: [http://www.desa.pl/pl/Aukcje/30864\\_aukcja-sztuki-dawnej-14-marca-2013-godz.-19.00/16802\\_056.html](http://www.desa.pl/pl/Aukcje/30864_aukcja-sztuki-dawnej-14-marca-2013-godz.-19.00/16802_056.html) [dostęp online: 12.08.2014].

<sup>18</sup> Por. *Dutch painting in Soviet museum*, wstęp I. Kuznetsov, Leningrad 1982, s. 30.

1949 r.). Poniższy opis odzwierciedla wciąż żywą admirację dla przeszłej epoki: „Arends [...] Zafascynowany mistrzami XIX wieku, czyni charakterystycznymi dla siebie typowy pejzaż holenderski: horyzont, linia nieba czy zachód słońca na przeźroczyście lodzie. Oddaje atmosferę przeszłości w unikalny, mistrzowski sposób. Arends nazywa siebie nowoczesnym artystą wspartym metodami tradycyjnymi [...]. Oprócz letnich i zimowych pejzaży maluje także widoki miast i morza, w romantycznej scenerii. Prace romantycznego malarza światła są pokazywane jedynie w amsterdamskiej galerii De Schildercamer”<sup>19</sup>.

Wskazany powyżej przykład artysty, który obecnie tworzy pejzaże całkowicie imitujące tradycję Niderlandów – lecz nie będące dosłownymi kopiami – stanowi tylko część odpowiedzi na pytanie o sukces rynkowy uwarunkowany inspiracją holenderskim złotym wiekiem. Taka bowiem twórczość, niejako z zasady ukierunkowana na techniczną doskonałość i poruszanie się w ramach ścisłej konwencji – stanowi obecnie jedynie margines rynku. Potencjalna klientela z pewnością może spodziewać się w takim przypadku – mówiąc kolokwialnie i pragmatycznie – dobrej jakości za relatywnie niską cenę. Udowadnia jednak, że spuścizna dawnych mistrzów wciąż jest dobrą ofertą rynkową, a jej przetworzenia i nieustanne powtórzenia, pozostają atrakcyjne dla miłośników sztuki – oraz potencjalnych kolekcjonerów.

## Literatura

Białostocki J., Walicki M., *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300-1800*, Warszawa 1955.

Kolbiarz A., Lejman B., Makąła R. (red.), *Historie rozmaicie opowiedziane: Niderlandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku ze zbiorów Muzeów Narodowych we Wrocławiu, Poznaniu i Szczecinie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi – katalog wystawy Muzeum Narodowego w Szczecinie 29 sierpnia – 2 listopada 2008*, Szczecin 2008.

Kuznetsov I. (wstęp), *Dutch painting in Soviet museum*, Leningrad 1982.

Loos W., te Rijdt R. J. A, van Heteren M., *On Country Roads and Fields. The depiction of the 18th and 19th century landscape*, Amsterdam 1997.

Rosales-Rodriguez A., *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008.

Ważbiński Z., *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej. Część II. Wiek XVII i XVIII*, Toruń 1988.

## Źródła elektroniczne

[www.christies.com](http://www.christies.com)

[www.desa.pl](http://www.desa.pl)

[www.schildercamer.nl](http://www.schildercamer.nl)

---

<sup>19</sup> Fragment opisu dostępnego w galerii De Schildercamer w Amsterdamie. Por. ofertę galerii na: <http://www.schildercamer.nl/#!artists/cq00> [dostęp online: 12.08.2014].





# czy wszystko już było

\*między repetycją a nowością  
w sztukach wizualnych

To książka poświęcona różnorodnym praktykom społecznym i artystycznym, zogniskowanym wokół problematyki powtórzenia. Imitacje, kopie – a z drugiej strony: innowacje, nowość i oryginalność stały się, zwłaszcza w sztuce współczesnej zagadnieniami tyleż ciekawymi, co trudnymi. Trudno wyobrazić dziś sobie pole działań artystycznych pozbawione ironii, pastiszu. [...] świadome odcięcie się od tego, co było wcześniej, wymaga jakiegokolwiek choćby znajomości tego, co już zdarzyło się w sztuce, filozofii lub nauce.

[...] Publikacja została ustrukturyzowana tak, aby prowadzić czytelnika od problemów właściwych kulturze czasów ponowoczesnych, poprzez najnowsze praktyki artystyczne, aż do klasyków XIX i XX wieku. Zaproponowane do lektury teksty nie dotyczą jedynie pola artystycznego, ale także filozoficznego i prawniczego.

fragm. recenzji dra Tomasza Żaglewskiego



E-naukowiec

ISBN 978-83-936418-2-6



9 788393 641826