



**CYTAT
POWTÓRZENIE
ZAWŁASZCZENIE**

Galeria Labirynt™

**CYTAT – POWTÓRZENIE – ZAWŁASZCZENIE
MATERIAŁY Z KONFERENCJI NAUKOWEJ,
GALERIA LABIRYNT, LUBLIN, 11-12 PAŹDZIERNIKA 2013**

© GALERIA LABIRYNT 2014

© Małgorzata Dąbrowska, Anna Głowa, Andrzej Kisielewski,
Sebastian Kochaniec, Dominik Mairński, Aniela Mroczek,
Karolina Rajna, Marta Ryczkowska, Sławomir Toman, 2014

REDAKCJA NAUKOWA: ALEKSANDRA SKRABEK

REDAKCJA: ANNA KISZKA

PROJEKT/SKŁAD: FLORENTYNA NASTAJ

**WYDAWCA: GALERIA LABIRYNT, UL. POPIEŁUSZKI 5,
20-052 LUBLIN 2014**

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE	4
ANNA GŁOWA Spolia – późnoantyczna <i>appropriation art</i>	9
ANIELA MROCZEK Powtórzenie w kontekście twórczości Any Mendiety	20
MARTA RYCZKOWSKA Andy Warhol i Joseph Beuys w świecie przedmiotów. Figura szamana i showmana	33
SŁAWOMIR TOMAN Przypadek Jeana Oliviera Hucleux (1923–2012)	50
KAROLINA RAJNA Asamblaż jako cytat z rzeczywistości na przykładzie twórczości polskich artystów z lat 60. i początku lat 70. XX wieku	57
SEBASTIAN KOCHANIEC Podstawowe kategorie w myśleniu o sztuce współczesnej – strategia zawłaszczania	79
ANDRZEJ KISIELEWSKI Reklama, zawłaszczanie i sztuka zawłaszczania	90
MAŁGORZATA DĄBROWSKA Cytat, metafora czy pastisz – o zastosowaniu prac malarskich w reklamie	106
DOMINIK MAIŃSKI Wykorzystywanie cudzych utworów a prawo autorskie	127

WPROWADZENIE

Nothing can come of nothing – „nic nie powstaje z niczego”¹, pisał Sir Joshua Reynolds w *Rozprawach o sztuce*, podsumowując zapoczątkowany pod koniec XVI wieku kult dawnych mistrzów, którego nieodłączną częścią była praktyka zapożyczania gotowych formuł malarskich z przeszłości. Zapożyczanie towarzyszyło sztuce od zawsze. Ernst Hans Gombrich uważał nawet, że głęboko zakorzeniona w ludzkiej psychice potrzeba kształtowania w oparciu o wzór stanowi podstawę zjawisk stylistycznych w sztuce i pozwala na śledzenie ciągłości jej przemian. Nie zmienia to faktu, że na przestrzeni wieków pojawiały się różne, czasami zupełnie przeciwstawne, poglądy na temat możliwości korzystania z cudzej twórczości.

Zapożyczenia ze sztuki starożytnej dokonywane przez artystów renesansowych, którzy w antycznych płaskorzeźbach szukali wzorów ekspresji dla postaci odgrywających szczególną rolę w narracji obrazów historycznych, dostarczają doskonałego przykładu pełnej aprobaty dla korzystania z cudzej sztuki.

¹ Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, red. Robert R. Wark, Yale University Press, New Haven–London 1997, s. 221–222.

ki, bez czego odrodzenie starożytności nie byłoby możliwe. Problem ten stał się głównym tematem badań Aby'ego Warburga, który, jak później Gombrich, próbował dowieść, że sztuka w znacznej mierze polega na powtarzaniu i przetwarzaniu istniejących formuł artystycznych. Poszukując najlepszych modeli wyrazu, jednocześnie nie traktując sztuki jako przejawu oryginalności, artyści renesansowi korzystali nie tylko z wzorów antycznych, ale także zapożyczali od siebie nawzajem.

Dla odmiany, paryscy akademicy, którzy jak André Félibien wyznawali prymat inwencji i pracy intelektualnej nad wykonaniem, choć swobodnie wzorowali się na starożytnych posągach, nigdy jednak nie przyznawali się do zapożyczania z malarstwa nowoczesnego. Przyczynił się do tego rozpowszechniony szeroko pogląd, że starożytności stanowią własność powszechną i można z nich czerpać bez ograniczeń, zaś sztuka nowsza objęta jest umowną klauzulą intelektualnej własności autora.

W XVIII wieku pojawił się nowy aspekt zapożyczeń – świadoma gra z widzem, jaką malarze podejmowali, cytując inne dzieło. Odbiorca świadomy cytatu czerpał z obrazu dodatkową intelektualną przyjemność wynikającą z możliwości porównania w wyobraźni zapożyczenia z pierwowzorem. Nowością było ujawnienie samego aktu zapożyczenia, dzięki czemu artysta dystansował się od tradycji, z której korzystał.

Romantycy ze swoim kultem oryginalności, autentyczności i wrodzonego geniuszu, tworzenia pod wpływem mistycznego natchnienia, stali się, naturalnie, zaciekłymi wrogami wszelkich zapożyczeń, które uznawali za plagiat i oszustwo godzące w dobre imię sztuki. Podobnie moderniści chcieli, by artysta pozostał niezależny od wpływów tradycji i uważali, że proces twórczy powinien się rozpoczynać od zera.

Dopiero na przełomie lat 70. i 80. XX wieku, w kręgach artystów nowojorskich podchodzących krytycznie do kwestii oryginalności, powtórzenia i autorstwa, zrodził się nurt zwany dziś *appropriation art*. Główny mechanizm, jakim operowali jego przedstawiciele, polegał na zawłaszczeniu dzieł sztuki innych autorów, często bez troski o prawa autorskie. Artyści chętnie posługiwali się w tym celu nowymi mediami: fotografią, video, filmem, które ze swej istoty dają

możliwość łatwego powielania i multiplikowania obrazów. Rodowodów nurtu należy szukać w sztuce fotomontażu, popartowskich związkach z kulturą mediów, a także w *ready mades* dadaistów, którzy zwykli w swojej twórczości załączają elementy rzeczywistości.

Niniejsza publikacja jest owocem konferencji naukowej *Cytat – powtórzenie – zawłaszczenie* zorganizowanej przez Galerię Labirynt w dniach 11–12 października 2013 roku. Spotkanie było próbą przyjrzenia się zagadnieniu zapożyczenia rozumianego jako powtarzanie i wykorzystywanie prac innych artystów, a także cytowanie bądź przekształcanie dzieł sztuki, niekoniecznie w celach artystycznych. Wieloaspektowa analiza i różnorodność perspektyw możliwa była dzięki udziałowi w konferencji przedstawicieli różnych środowisk naukowych i artystycznych.

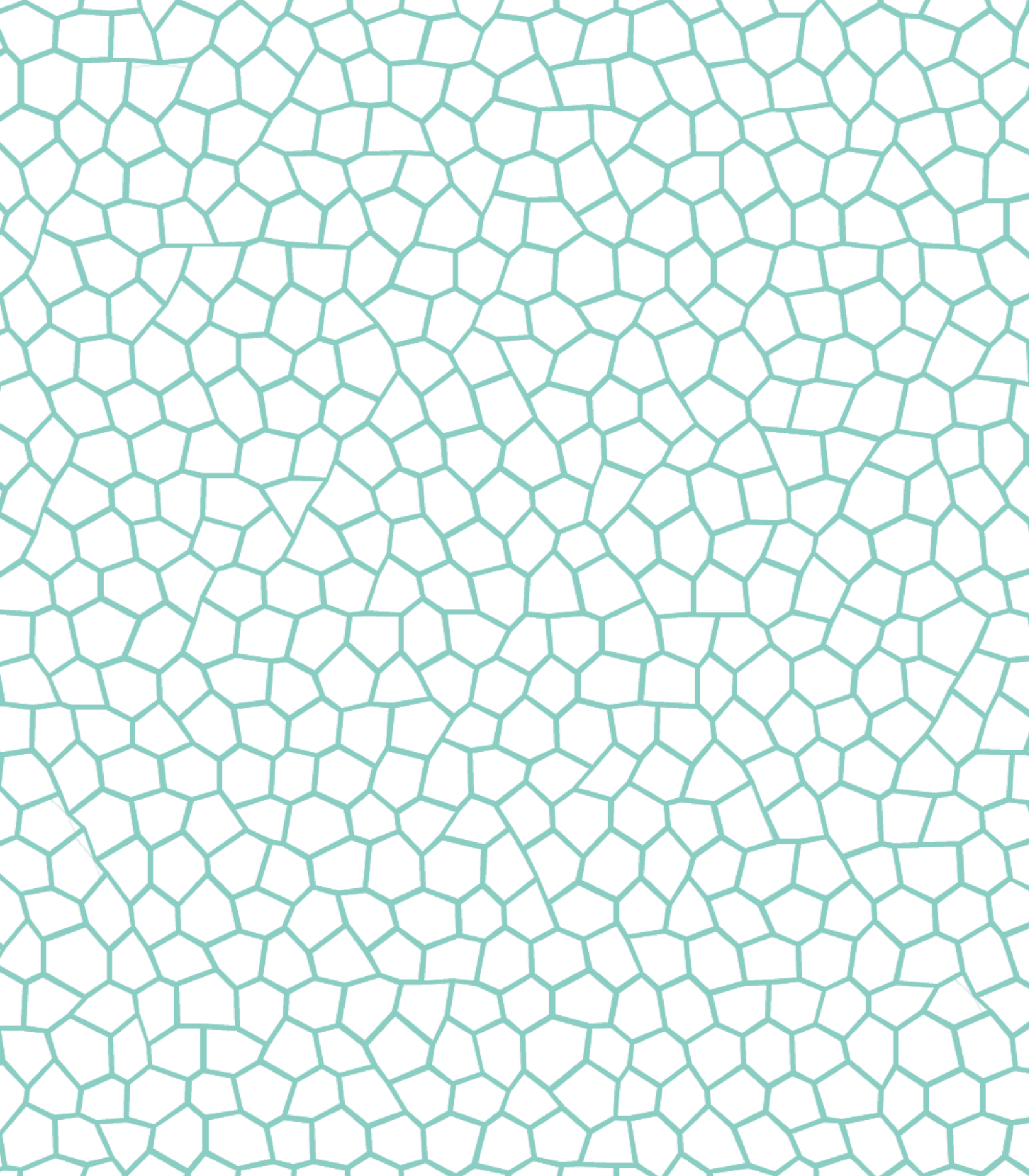
W zebranych materiałach czytelnik znajdzie teksty, które diagnozują problem zapożyczenia w działalności konkretnych artystów. Sławomir Toman, opisując obrazy francuskiego malarza Jeana Oliviera Hucleux, zwraca uwagę na problem wolności twórczej i granic inspiracji pracami innych artystów, w tym wypadku fotografiami Alice Springs i Gisele Freund. Aniela Mroczek analizuje zagadnienie powtórzenia performerskiej twórczości Any Mendiety przez Nancy Spero i Tanię Bruguere, które albo cytują we własnych pracach pojedyncze gesty wyabstrahowane z performansów Kubanki, albo odtwarzają je w całości. Marta Ryczkowska zestawia ze sobą twórczość Andy’ego Warhola i Josepha Beuysa, śledząc zarazem dychotomiczność i podobieństwa w twórczości i biografiach obu słynnych artystów.

Pokażną część zbioru zajmują teksty poruszające różnorodne aspekty problemu zapożyczenia, zróżnicowane nie tylko pod względem epok historycznych, ale także dziedzin, w jakich zawłaszczenia są dokonywane. Anna Głowa pisze o późnoantycznej praktyce wykorzystywania gotowych elementów architektonicznych pochodzących z wcześniejszych budowli. Teksty Andrzeja Kisielewskiego i Małgorzaty Dąbrowskiej traktują o przenikaniu się sztuki i reklamy i zawłaszczaniu przez tę drugą elementów zaczerpniętych ze sfery artystycznej. Sebastian

Kochaniec omawia problemy interpretacyjne sztuki współczesnej w kontekście artystycznych strategii zawłaszczania. W publikacji znajdziemy także tekst Karoliny Rajny poświęcony asambłażom, m.in. Władysława Hasiora, Włodzimierza Borowskiego, Danuty Urbanowicz i Tadeusza Kantora, które autorka systematyzuje jako różne metody cytatu artystycznego. Zbiór zamyka tekst Dominika Mańskiego, który naświetla problem artystycznego zapożyczenia i zawłaszczania z punktu widzenia prawa autorskiego.

W konferencji wzięli także udział: Małgorzata Cieliczko, Jakub Dąbrowski, Paweł Graf, Joanna Kinowska i Tomasz Załuski. Organizatorzy dziękują wszystkim prelegentom za udział w spotkaniu, szczególne zaś podziękowania kierujemy w stronę Tomasza Załuskiego, który poprowadził obrady.

Aleksandra Skrabek



ANNA GŁOWA

SPOLIA – PÓŹNOANTYCZNA APPROPRIATION ART

Terminem „spolia” określa się powtórnie zastosowane elementy architektoniczne, pochodzące z wcześniejszych zabytków i umieszczone w nowym kontekście¹. Praktyka ta narodziła się i rozpowszechniła w epoce późnego antyku, z upodobaniem podjęli ją budowniczowie w średniowieczu, a także architekci w dobie nowożytnej, szczególnie w okresie renesansu. W każdej epoce użycie spoliów przybierało jednak nieco inny charakter i wiązało się z różnymi znaczeniami. Począwszy od średniowiecza można widzieć w powtórnym wykorzystaniu starożytnych fragmentów chęć nawiązania do antyku². Sprawa wydaje się bardziej

1 Określenia „spolia” używa się również w odniesieniu do wtórnie użytych gemm antycznych w rzemiośle artystycznym, jednak jego pierwotne znaczenie związane jest z architekturą – zob. Dale Kinney, *The Concept of Spolia*, w: *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, red. Conrad Rudolf, Dale Kinney, Wiley-Blackwell, Oxford 2008, s. 233 i nast.

2 Na temat spoliów w sztuce średniowiecznej i nowożytnej zob. Bente Kiilerich, »*Antiquus et modernus*«: »*Spolia*« in *Medieval Art – Western, Byzantine and Islamic*, w: *Medioevo: il tempo degli antichi. Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2003)*, red. Arturo Carlo Quintavalle, Electa, Milano 2006, s. 135–143; Michael Greenhalgh, *Marble Past, Monumental Present. Building With Antiquities in the Mediaeval Mediterranean*, Brill, Leiden–Boston 2009; Lucilla de Lachenal, *Spolia: uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Longanesi & C., Milano 1995; *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, red. Joachim Poeschke, Hugo Brandenburg i in., Hirmer, München 1996; Michael Koortbojian, *Renaissance Spolia and Renaissance Antiquity (One Neighborhood, Three Cases)*, w: *Reuse Value – Twelve Critical Views on Spolia and Appropriation from*

skomplikowana w przypadku najwcześniejszych, jeszcze późnoantycznych przykładów. Na nich właśnie chciałabym się skoncentrować w niniejszym artykule.

Wprawdzie przypadki wtórnego użycia fragmentów architektonicznych poświadczane są w sztuce rzymskiej już wcześniej, ale zdarzało się to tylko sporadycznie i zazwyczaj w celach naprawczych³. W nowo wznoszonych budowlach – i to w sposób, który eksponował powtórnie wykorzystane fragmenty – zaczęto stosować spolia dopiero w III wieku, a na szeroką skalę wprowadzono je do budownictwa w czasach Konstantyna Wielkiego⁴.

Najbardziej znanym przykładem jest łuk Konstantyna wzniesiony w Rzymie w latach 312–315 dla upamiętnienia zwycięstwa nad Maksencjuszem i uczczenia dziesięciolecia rządów cesarza. Oprócz reliefów wykonanych przez ówczesnych artystów w łuk wmurowano dekoracje pochodzące z wcześniejszych pomników⁵. Fryz na krótszych bokach attyki i posągi jeńców pochodzą z czasów Trajana, na fasadach w attykę wmurowano panneaux z czasów Marka Aureliusza, a poniżej – tonda z reliefami z okresu panowania

Constantine to Sherrie Levine, red. Dale Kinney, Richard Brilliant, Ashgate, Farnham–Burlington 2011, s. 149–65.
3 Np. podczas remontów portyku Oktawii czy Koloseum – zob. Patrizio Pensabene, Clementina Panella, *Reimpiego e progettazione architettonica nei monumenti tardo-antichi di Roma*, „Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti” 1993–1994, t. 66, s. 115, 120–122.

4 Znanych jest kilka przedkonstantyńskich przykładów zastosowania spoliów (np. tzw. *Arco di Portogallo*, datowany najczęściej na czasy Aureliana (270–275), *Arcus Novus* Dioklecjana (293–294) i tzw. świątynia Romulusa na Forum Romanum, wzniesiona za panowania Maksencjusza, po 307 r.) – zob. Patrizio Pensabene, *Il reimpiego nell'età costantiniana a Roma*, w: *Constantino il Grande dall'antichità all'umanesimo: colloquio sul cristianesimo nel mondo antico*, red. Giorgio Bonamente, Franca Fusco, Macerata 1993, s. 762–768; Patrizio Pensabene, Clementina Panella, *Reimpiego e progettazione*, s. 112–125; Dale Kinney, »Spolia«. »Damnatio« and »Renovatio Memoriae«, „Memoirs of the American Academy in Rome” 1997, t. 42, s. 117–148.

5 Niektórzy badacze uważają, że łuk został zbudowany wcześniej i w całości „zawłaszczono” go na pomnik Konstantyna, dokonując tylko zmian w dekoracji – po raz pierwszy teorię tę wysunął na początku ubiegłego stulecia Arthur L. Frothingham, datując budowlę na okres Domicjana (81–96) (*Who Built the Arch of Constantine? Its History from Domitian to Constantine*, „American Journal of Archaeology” 1912, t. 16, s. 368–386; *Who Built the Arch of Constantine? II. The Frieze*, „American Journal of Archaeology” 1913, t. 17, s. 478–503; *Who Built the Arch of Constantine? III. The Attic*, „American Journal of Archaeology” 1915, t. 19, s. 1–12). Dyskusja na ten temat odżyła po badaniach archeologicznych prowadzonych w ostatnich dekadach XX w. Argumenty za wcześniejszym datowaniem zabytku (na czas panowania Hadriana, 117–138) – zob. Alessandra Melucco Vacaro, Angela Maria Ferroni, *Chi costruì l'arco di Costantino? Un interrogativo ancora attuale*, „Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti” 1993–1994, t. 66, s. 1–60; za datą konstantyńską – zob. Patrizio Pensabene, Clementina Panella, *Reimpiego e progettazione*, s. 111–283.

Hadriana. Twarze przedstawionych na reliefach władców przekuto, nadając im rysy Konstantyna.

Spoliami posłużono się również obficie w ufundowanych przez Konstantyna budowlach chrześcijańskich. Najważniejsze bazyliki konstantyńskie nie zachowały się w swoim pierwotnym kształcie, ale ze źródeł wiadomo, że w bazylice na Lateranie wtórnie użyto kolumn z czerwonego granitu w głównej nawie i z zielonego marmuru w nawach bocznych⁶. Zwieńczono je bardzo różnymi kapitelami: korynckimi, jońskimi i kompozytowymi, a więc chyba po raz pierwszy w historii pomieszano porządki architektoniczne⁷. Wygląd tych kolumnad można wyobrazić sobie, patrząc na fresk Filippa Gagliardiego w kościele San Martino ai Monti w Rzymie, na którym przedstawione zostało wnętrze bazyliki na krótko przed barokową przebudową prowadzoną przez Borrominiego⁸. Zachowała się też dokumentacja bazyliki św. Piotra na Watykanie z czasów jej renesansowej przebudowy, np. rysunki Baldassare Peruzziego i Antonia da Sangallo Młodsze- go, w których dokładnie opisane są konstantyńskie kolumny, z podaniem wymiarów i zastosowanych materiałów⁹. Były one jeszcze bardziej niż w bazylice laterańskiej urozmaicone pod względem materiałów i kolorów. Spoliami były też sprowadzone przez Konstantyna z Grecji spiralne kolumny użyte w memorii, która stanęła nad grobem św. Piotra¹⁰.

6 Zob. Richard Krautheimer, Spencer Corbett, Wolfgang Frankl, *Corpus Basilicarum Christianorum Romae*, t. 5, Pontificio Istituto di Archaeologia Cristiana, Città del Vaticano 1977, s. 64 i nast., 79 i nast.; Patrizio Pensabene, *Il reimpiego nell'età costantiniana*, s. 75–752; Patrizio Pensabene, Clementina Panella, *Reimpiego e progettazione*, s. 127 i nast., 166–170. Niektóre z tych kolumn ciągle zresztą znajdują się w bazylice laterańskiej, ponieważ podczas XVII-wiecznej przebudowy kościoła dwie z czerwonych kolumn zostały wykorzystane w łuku triumfalnym, natomiast zielone kolumny ustawiono w niszach z posągami apostołów umieszczonych w filarach w nawie głównej, dając im w ten sposób kolejne „życie po życiu” – zob. Lex Bosman, *The Power of Tradition: Spolia in the Architecture of St. Peter's in the Vatican*, Uitgeverij, Hilversum 2004, s. 47.

7 Patrizio Pensabene, Clementina Panella, *Reimpiego e progettazione*, s. 169 i nast.

8 Fresk ukazuje wprawdzie wnętrze po średniowiecznych przeróbkach, ale zasadnicza struktura, w tym system podpór, sięgała czasów konstantyńskich – zob. Richard Krautheimer, Spencer Corbett, Wolfgang Frankl, *Corpus Basilicarum Christianorum*, fig. 77.

9 Zob. Lex Bosman, *The Power of Tradition*, s. 29–46, fig. 6–9; Dale Kinney, *Spolia*, w: *St. Peter's in the Vatican*, red. William Tronzo, Cambridge University Press, New York–Cambridge [Massachusetts] 2005, s. 16–47.

10 Informację o pochodzeniu kolumn podaje *Liber Pontificalis* I, 176. Podobnie jak zielone kolumny na Lateranie, one również powtórnie stały się spoliami – podczas renesansowej przebudowy wstawiono je w nisze w filarach na skrzyżowaniu naw. Z kolei w nowożytnym cyborium Bernini zastosował kolumny na nich wzoro-

Od czasów panowania Konstantyna stosowanie spoliów w chrześcijańskich budowlach stało się niemalże zwyczajową praktyką. Do dziś oglądać można wtórnie użyte kolumny, kapitele i architrawy w bazylikach laterańskich, w kościele Santo Stefano Rotondo, San Lorenzo fuori le Mura, San'Agnese fuori le Mura, Santa Maria in Cosmedin, by wymienić tylko kilka z licznych zachowanych przykładów¹¹.

Notabene to właśnie w odniesieniu do konstantyńskich zabytków po raz pierwszy zastosowano słowo „spolia” w znaczeniu „wtórnie użytych elementów architektonicznych”. Trzeba bowiem wyjaśnić, że określenie „spolia” jest anachronizmem. W starożytności „spolium” oznaczało zdartą skórę zwierzęcą bądź zdjętą z wroga zbroję i wszelką zdobycz wojenną, łup, grabież. O wtórnie użytych elementach architektonicznych w starożytnych źródłach nie ma prawie żadnych wzmianek. Wspomina się o nich w późnoantycznych kodeksach prawa, w przepisach regulujących recykling materiałów budowlanych, ale używa się tam po prostu nazw odnoszących się do funkcji (np. *ornamenta, columnae*) bądź materiałów (*marmora*)¹².

Dopiero w epoce renesansu ochrzczono wtórnie użyte elementy architektoniczne mianem „spoliów”, nawiązując do ich pierwotnego znaczenia, które w tym kontekście nabrało negatywnych konotacji¹³. W opinii renesansowych

wane. Jeśli zastosować określenie, jakie wprowadził Richard Brilliant (*I pedestalli del giardino di Boboli: spolia in se, spolia in re*, „Prospettiva” 1982, nr 31, s. 2–17), wyróżniając *spolia in se* (fizyczne przeniesienie) i *spolia in re* (przeniesienie jakichś cech formalnych, „przeniesienie wirtualne”), Berninowskie kolumny również można nazwać spoliami – „spoliami wirtualnymi”.

11 Przegląd rzymskich kościołów, w których wykorzystano spolia od czasów Konstantyna do wczesnego średniowiecza, zob. Maria Fabricius Hansen, *The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to Understanding of Spolia in Early Christian Rome*, L'Erma di Bretschneider, Rome 2003.

12 W Kodeksie Justyniana (CI 8.10.6), a potem Teodozjusza (CTh 15.1.19) pojawia się imiesłów bierny *spoliata, spoliatae*, ale nie odnosi się do elementów architektonicznych, tylko do miasta (*civitate spoliata*) albo budowli (*spoliatae aedes*), które zostały z nich „obdarte”. Na temat prawodawstwa dotyczącego powtórnego użycia elementów architektonicznych zob. Joseph Alchermes, »Spolia« in *Roman Cities of the Late Empire: Legislative Rationales and Architectural Reuse*, „Dumbarton Oaks Papers” 1994, t. 48, s. 167–178.

13 Jednym z pierwszych dokumentów, w jakich pojawia się słowo „spolia” w tym znaczeniu, jest list humanistów z kręgu Rafaela do papieża Leona X z 1519 r. Zdając relację ze stanu starożytnych rzymskich zabytków, piszą o łuku Konstantyna: „[...] le sculpture del medesimo arco sono sciocchissime, senza arte o disegno alcuno buono. Quelle che vi sono delle spoglie di Traiano e di Antonino Pio sono eccellentissime e di perfetta maniera” – zob. Francesco P. di Teodoro, Christof Thoenes, Marisa Dalai Emiliani i in., *Raffaello, Baldassar Castiglione*

humanistów używanie w późnoantycznych budowlach fragmentów wcześniejszych zabytków stanowiło akt „łupiestwa” i (obok „niezdarnego”, jak go w renesansie oceniano, stylu późnorzymskich dzieł) jeszcze jeden dowód całkowitego upadku sztuki w tej epoce. Tak na przykład pisał Vasari o łuku Konstantyna: „Widzi się tam, że z powodu braku dobrych mistrzów nie tylko posłużono się płaskorzeźbami z marmuru z czasów Trajana, ale także rzeźbami złupionymi w różnych miejscach i sprowadzonymi do Rzymu. I tak poznaje się, że ozdoby [...] pochodzące z czasów dawniejszych i z łupiestwa, są wykonane doskonale. Widzi się także, że prace rzeźbione przez nowoczesnych rzeźbiarzy zalicza się do brzydszych”¹⁴. Podobnie wypowiadał się Vasari o architekturze, podając za przykład bazylikę św. Piotra na Watykanie. Obchodzi się z nią nieco łaskawiej niż z łukiem Konstantyna, ale o jej wartości stanowią jego zdaniem tylko wtórnie użyte – złupione – elementy, wykonane w czasie, gdy jeszcze umiano to robić: „Architektura trzymała się jakoś lepiej, chociaż nie była doskonała. Nie ma się temu co dziwić, gdyż wznosząc owe gmachy niemal wszystkie po łupiestwie innych, łatwo było architektom w owych gmachach naśladować stare [...]. Potwierdza to fakt, że świątynia księcia apostołów na Watykanie nie byłaby bogata, gdyby nie kolumny, bazy, kapitele, architrawy, gzymsy, odrzwia i inne szczegóły, jakie zostały zabrane z różnych miejsc i budowli, gdzie poprzednio były wspinałymi ozdobami”¹⁵.

Topos późnoantycznej dekadencji utrwalił się jeszcze mocniej w dobie oświecenia, w dużej mierze za sprawą bardzo poczytnego dzieła Edwarda Gibbona *Zmierzch i upadek Cesarstwa Rzymskiego*¹⁶. Gibbon potępiał spolia nie tylko z punktu widzenia estetycznego, ale i moralnego. „Łuk Konstantyna – pisał – dotychczas pozostaje żalosnym dowodem upadku sztuki i świadectwem

e la lettera a Leone X, con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi, Minerva, Bologna 2003, s. 82. (Nie oddaje sensu tej wypowiedzi polskie tłumaczenie: „To, co się zachowało z czasów Trajana i Antonina Piusa” – zob. *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, red. Jan Białostocki, PWN, Warszawa 1985, s. 39).

¹⁴ Giorgio Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. I, przeł. Karol Estreicher, PWN, Warszawa–Kraków 1985, s. 207.

¹⁵ Tamże, s. 208.

¹⁶ Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, t. 1–6, Strahan and T. Cadell, London 1776–1789. O wpływie książki Gibbona na wizję upadku sztuki w późnym antyku zob. Francis Haskell, *Gibbon and the History of Art*, „Daedalus” 1976, t. 105, nr 3, s. 217–229.

najnikczemniejszej próżności. Ponieważ w całej stolicy Cesarstwa nie sposób było znaleźć rzeźbiarza, który by był zdolny przyozdobić ten pomnik publiczny, więc obdarto z najpiękniejszych posągów Łuk Trajana, bez jakiegokolwiek szacunku dla jego pamięci i dla zasad przyzwoitości”¹⁷. Ten sąd pokutował w historii sztuki bardzo długo. O ile w ogóle wspomniano o spoliach, to tylko po to, aby zilustrować na ich przykładzie upadek sztuki w czasach Konstantyna¹⁸.

Zjawisko stosowania spoliów zaczęto systematycznie badać dopiero w drugiej połowie XX wieku. Początkowo wiązano ich genezę przede wszystkim z kryzysem ekonomicznym w czasach późnego antyku¹⁹. Wtórne użycie elementów architektonicznych miało być sposobem na obniżenie kosztów, a nawet usprawnienie i przyspieszenie prac konstrukcyjnych²⁰. Nie da się zaprzeczyć, że po długim okresie wojen, jakich areną było Cesarstwo w III wieku, panował kryzys, ale najnowsze badania wskazują, że nie tak wielki, jak dawniej zwykło się sądzić²¹. Wydaje się zresztą, że skoro cesarza stać było na wznoszenie olbrzymich bazylik i innych budowli (a jego program budowlany był zakrojony na szeroką skalę i wiadomo, że były to bardzo kosztowne przedsięwzięcia), to na pewno byłoby go stać na nowe kolumny – gdyby chciał takie mieć. Myślę, że nawet nie wykluczając całkowicie ekonomicznych przyczyn powtórnego użycia elementów archi-

17 Edward Gibbon, *Zmierzch i upadek Cesarstwa Rzymskiego*, t. 1, przeł. Stanisław Kryński, PIW, Warszawa 1975, s. 322.

18 Np. Bernard Berenson, *The Arch of Constantine or The Decline of Form*, Chapman & Hall, London 1954. Na temat Berensonowskiej oceny łuku Konstantyna jako ilustracji upadku cywilizacji – zob. Ryszard Kasperowicz, *Łuk triumfalny. Kilka uwag o pewnej analogii historycznej B. Berensona*, w: *Historia a system. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 24–26 października 1996*, red. Maria Poprzęcka, Arx Regia, Warszawa 1997, s. 129–138.

19 Friedrich Wilhelm Deichmann, *Die Spolien in der spätantike Architektur*, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1975.

20 Można się jednak zastanawiać, czy aby na pewno zdemontowanie jakiejś budowli i transport tych materiałów (czasami z daleka, jak w przypadku kolumn memorii św. Piotra, sprowadzonych z Grecji), a także dostosowanie wielkości tych elementów do nowego kontekstu, stanowiło rzeczywiście ułatwienie – zob. Beat Brenk, *Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology*, „Dumbarton Oaks Papers” 1987, t. 41, s. 104 i nast.

21 Averil Cameron, *The Perception of »Crisis«*, „Settimane di studio del Centro italiano di studi sull’Alto Medioevo” 1998, t. 45, s. 9–34; Georges Depeyrot, *Economy and Society*, w: *The Cambridge Companion to the Age of Constantine*, red. Noel Emmanuel Lenski, Cambridge University Press, New York–Cambridge [Massachusetts] 2006, s. 226–252

tektonicznych, można przypuszczać, że za tym rozwiązaniem kryło się coś więcej. Jednak (nie licząc pojedynczych głosów, jakie pojawiły się w pierwszej połowie XX wieku) dopiero w latach 70. zaczęto zastanawiać się nad znaczeniem spoliów. Chyba nieprzypadkowo zbiegło się to w czasie z zainteresowaniem współczesnymi przypadkami artystycznego recyklingu²². Podstawową kategorią, w której obecnie rozpatruje się spolia, jest „apropriacja”, rozumiana nie tylko jako „zawłaszczenie” materiałów, ale też „zawłaszczenie” treści i „zawłaszczenie” przeszłości.

Przyjmując ten punkt widzenia, niektórzy badacze widzą w rozwiązaniach zastosowanych w łuku Konstantyna próbę nawiązania do złotego wieku Imperium²³. W świetle tej interpretacji użycie reliefów przedstawiających pierwotnie Trajana, Hadriana czy Marka Aureliusza miało na celu ukazanie Konstantyna jako nowego Trajana, Hadriana, Marka Aureliusza, a jego panowania jako kolejnego *seculum aureum*²⁴. Spolia byłyby więc środkiem propagandy cesarskiej, „asymilującej” przeszłość do własnych celów. Beat Brenk w zastosowanych przez Konstantyna zabiegach „zawłaszczenia” reliefów i wizerunków wcześniejszych cesarzy widzi wręcz symboliczne „przyswojenie sobie” sił tych wielkich

22 Zob. Dale Kinney, *Introduction*, w: *Spolia and Appropriation*, s. 1 i nast.

23 Interpretację tę zaproponowali po raz pierwszy Hans Peter L'Orange i Armin von Gerkan w książce *Der Spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens* (W. de Gruyter, Berlin 1939). Zob. również: Patrizio Pensabene, Clementina Panella, *Reimpiego e progettazione*, s. 125–137; Jaś Elsner, *From the Culture of »Spolia« to the Cult of Relics: The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms*, „Papers of the British School at Rome” 2000, t. 68, s. 149–184; Brigitta Lindros Wohl, *Constantine's Use of Spolia*, w: *Late Antiquity. Art in Context*, red. Jens Fleischer, John Lund, Marjatta Nielsen, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen 2001, s. 85–116.

24 Precedensem dla „intertekstualności” łuku Konstantyna mógł być *Arcus Novus* wzniesiony za panowania Dioklecjana, w latach 293–294. Pomnik ten został zdemonstrowany w 1491 r. przez papieża Innocentego VIII w związku z przebudową kościoła Santa Maria in via Lata, przy którym się znajdował. Na początku XVI w. odkryto w tym miejscu resztki reliefów, które stały się własnością Medyceuszy i wmurowano je w fasadę Villi Medici w Rzymie, gdzie znajdują się do dziś (zob. Sandro de Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia Romana*, „L'Erma” di Bretschneider, Roma 1988, s. 197–199). Podobnie jak w przypadku łuku Konstantyna, reliefy pochodziły z wcześniejszych zabytków, a portrety cesarskie zostały przekute – nadano im rysy twarzy Dioklecjana. Niektórzy badacze sądzą, że fragmenty te pierwotnie dekorowały łuk Klaudiusza (41–54), upamiętniający jego zwycięstwa w Brytanii i poprzez ich wykorzystanie Dioklecjan zostałby ukazany jako *Restitutor Britanniae* („przywróciiciel Brytanii”), a jego własne zasługi podkreślone poprzez nawiązanie do wybitnych dokonania jego poprzedników – zob. Sandro de Maria, *Gli archi onorari*, s. 197; Diana E.E. Kleiner, *Roman Sculpture*, Yale University Press, New Haven–London 1992, s. 314. Trzeba jednak zaznaczyć, że w kwestii datowania tych reliefów istnieją znaczne rozbieżności – zob. Dale Kinney, »Spolia«. »Damnatio« and »Renovatio Memoriae«, s. 131.

poprzedników, porównując ten proceder do kanibalizmu. Kanibal, jak pisze Brenk, nie zjada ludzkiego mięsa głównie z powodu głodu (a więc z powodów ekonomicznych), ale dlatego, że chce przez to uzyskać siłę zabitego wroga, to znaczy z przyczyn ideologicznych²⁵. Nie ma żadnych źródeł z epoki, które potwierdzałyby takie intencje; nie da się nawet udowodnić, że nawiązania do konkretnych władców II wieku były dla odbiorców z czasów Konstantyna czytelne²⁶. Sądzę jednak, że metafora Brenka (choć może aż nazbyt obrazowa) trafnie oddaje jeden z aspektów kluczowych dla interpretacji spoliów: we fragmentach starych pomników zawiera się przeszłość, którą „przyswaja się”, ale też przetwarza stosownie do swoich własnych potrzeb i nowych okoliczności.

Podobne pobudki można widzieć w użyciu spoliów w budowlach kościelnych. Bardzo przydatną, moim zdaniem, kategorię zastosowała Maria Fabricius Hansen²⁷. Autorka posługuje się w swoich analizach pojęciem *translatio*, oznaczającym dosłownie „przekładanie”: z jakiegoś miejsca na inne miejsce, ale też z jakiegoś języka na inny język. Bazylika wczesnochrześcijańska jest właściwie w całości jedną wielką *translatio*. W uproszczeniu można stwierdzić, że jest to przystosowana dla potrzeb kultu chrześcijańskiego bazylika foralna, innymi słowy jest „zawłaszczaniem” starej formy dla nowych celów²⁸. Zdaniem Fabricius Hansen wtórne zastosowanie elementów architektonicznych we wczesnochrześcijańskich kościołach można interpretować jako „przekładanie” antycznej spuścizny na „chrześcijański język”, posłużenie się elementami starej tradycji dla budowania nowego, chrześcijańskiego świata.

25 „When someone removes the hide of a building or tears out its innards, he resembles a cannibal. A cannibal does not devour his enemies mainly because he wants to nourish himself but because he hopes that in so doing he will acquire his destroyed enemy's strength. Therefore, he eats human flesh not so much because he is hungry or because he prefers human flesh to a sirloin steak but rather for ideological reasons. Consequently, ideology plays a far greater role with cannibals than aesthetics.” – Beat Brenk, *Spolia from Constantine*, s. 103.

26 Paolo Liverani, *Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia, dall'Arco di Costantino all'età di Teodorico*, „Römische Mitteilungen” 2004, t. 111, s. 383–434; tenże, *Reading Spolia in Late Antiquity and contemporary perception*, w: *Reuse Value*, red. Richard Brilliant, Dale Kinney, s. 33–51; Dale Kinney, »Spolia«. »Damnatio« and »Renovatio Memoriae«, s. 142–146.

27 Maria Fabricius Hansen, *The Eloquence of Appropriation*.

28 Nieco później nastąpi zresztą całkiem dostowne zawłaszczanie – pogańskie świątynie zaczną się przekształcać w kościoły, ale to oddzielny temat.

Spolia odzwierciedlają w pewnym sensie stosunek pisarzy chrześcijańskich do antycznej kultury. Oczywiście, byli i tacy jak Tertulian (160–220), którzy potępiali wszystko, co wiązało się z tradycją „pogańską”, ale w pismach Ojców Kościoła znajdziemy również wypowiedzi świadczące o bardziej aprobatywnym stosunku do antycznego dziedzictwa. Wymowne są na przykład słowa Bazylego z Cezarei (329–379), który w *Pouczeniu dla młodzieży o pożytecznym używaniu literatury pogańskiej* pisał: „Na wzór pszczół powinniśmy korzystać z ksiązek. One bowiem ani nie siadają bez różnicy na wszystkich kwiatach, ani też nie usiłują zabrać w całości z tych, do których przyleciały, ale biorą z nich to, co przydatne im do roboty, resztę zostawiają. My również, jeśli mamy rozum, wzięwszy z nich to, co nam odpowiada i bliskie jest prawdzie, resztę pominiemy”²⁹ (porównanie do pszczół zaczerpnął zresztą Bazyli od Seneki). Możliwe, że stosowanie spoliów w bazylikach chrześcijańskich odzwierciedlało takie właśnie wybiórcze korzystanie z antycznego dziedzictwa, a jednocześnie nadawanie mu nowego sensu, swoistą *interpretatio christiana*.

Niezależnie od treści, jakich można doszukiwać się w późnoantycznych przykładach ponownego użycia starszych wytworów sztuki, geneza stosowania spoliów mogła też wiązać się z warstwą czysto estetyczną. Za jedną z charakterystycznych cech estetyki późnoantycznej można uznać upodobanie do różnorodności (*varietas*)³⁰. W zabytkach wykorzystujących spolia przejawia się ono przede wszystkim w zestawieniu reliefów różniących się od siebie stylistycznie, a także w łączeniu kilku kolorów kamienia. Na łuku Konstantyna posągi jeńców wykute są w fioletowym marmurze *pavonazetto*, a ustawione na bazach z szaro-zielonego *cipollino*; tło dla reliefów z czasów Hadriana tworzą porfirowe płyty; kolumny artykułujące fasadę są z *giallo antico* (żółtego marmuru numidyskiego)³¹. Również w bazylikach wczesnochrześcijańskich kolumny są wyko-

29 Bazyli Wielki, *Do młodzieńców* [fragment], przeł. Roman Andrzejewski, „Ateneum Kapłańskie” 1979, t. 71, z. 423, s. 46.

30 Zob. Beat Brenk, *Spolia from Constantine*, s. 105; Marry J. Carruthers, »*Varietas*«: a Word of Many Colours, „Poetica” 2009, t. 41, z. 1–2, s. 42 i nast.

31 Prawdopodobnie łuk obiegał też fryz z zielonego porfiru – zob. Patrizio Pensabene, *The Arch of Constantine: Marble Samples*, „Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade” 1988, t. 153, s. 411–418; Patrizio Pensabene, Clementina Panella, *Reimpiego e progettazione*, s. 191 i nast.

nane z różnych materiałów, co więcej, mają różną fakturę (są polerowane albo nie, żłobkowane albo gładkie); wieńczą je różnorodne kapitele: jońskie, korynckie i kompozytowe³², w dodatku w obrębie poszczególnych typów znajdują się głowice pochodzące z różnych budowli i okresów, a więc różnych rozmiarów i różnie opracowane (to samo dotyczy baz). Można odnieść wrażenie dezintegracji klasycznych porządków architektonicznych, jednak rozmieszczenie tych różnorodnych elementów nie było pozbawione ładu. Daje się zauważyć tendencja do symetrycznego ustawiania podobnych kolumn i kapiteli po dwóch stronach nawy, a także hierarchizacja tych elementów – najdroższych i najbardziej efektownych materiałów, a także najbardziej dekoracyjnych kapiteli, używa się w prezbiterium i w łuku triumfalnym (np. w San Lorenzo fuori le Mura i Sant’Agnese fuori le Mura)³³. Jak zauważa Fabricius Hansen, w miejsce klasycznej jednorodności pojawia się swego rodzaju polifonia, oparta na heterogeniczności, ale niepozbawiona rytmu³⁴.

Warto wspomnieć, że upodobanie do różnorodności, a zarazem do łączenia starych fragmentów w nową całość, można zaobserwować w późnym antyku nie tylko w sztuce, ale też w literaturze. To w tym czasie narodził się gatunek literacki, zwany centonem. Łacińskie słowo *cento* oznaczało dosłownie „płaszcz pozszywany z kawałków”, „łataninę”, co dobrze oddaje charakter tych utworów, skompilowanych w całości z cytatów pochodzących z innych, najczęściej znanych i łatwo rozpoznawalnych, dzieł literackich³⁵. Ostatnio wiele pisze się o centonie w związku z badaniami nad intertekstualnością i coverami w literaturze. Znamienne jest to, że porównuje się go do patchworku, kolażu, asam-

32 Kapitele doryckie prawie nie występują, wyjątek stanowi kościół San Pietro in Vincoli – zob. Maria Fabricius Hansen, *The Eloquence of Appropriation*, s. 67, 122 i nast.

33 Analiza rozmieszczenia wtórnie użytych kolumn i kapiteli w kościołach wczesnochrześcijańskich zob. tamże, s. 119–135.

34 Tamże, s. 134.

35 Michael Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Cornell University Press, Ithaca 1989, s. 57 i nast. Był to gatunek chętnie stosowany w literaturze chrześcijańskiej, a najsłynniejszymi przykładami są dzieła Faltonii Proby i Prudencjusza – zob. Scott McGill, *Virgil, Christianity, and the Cento Probae*, w: *Texts and Culture in Late Antiquity. Inheritance, Authority, and Change*, red. J.H.D. Scourfield, Anna Chahoud, Classical Press of Wales, David Brown Book, Swansea–Oakville [Connecticut] 2007, s. 173–194; Martha A. Malamud, *Poetics of Transformation. Prudentius and Classical Mythology*, Cornell University Press, Ithaca 1989.

blażu, brikolażu, a nawet remiksu³⁶. Ale najciekawsze z punktu widzenia analogii ze sztuką późnoantyczną porównanie zastosowała Mary Carruthers: „The cento was a poem constituted of members of an earlier work re-membered, like old bricks in a new wall”³⁷. Nieprzetłumaczalna na język polski gra słów: *members – re-membered* oddaje nie tylko ponowne połączenie w całość rozczłonkowanych wcześniej części, ale zawiera też w sobie ideę „pamięci”, która wydaje się istotna również dla interpretacji spoliów.

Niektórzy badacze widzą w powtórnym użyciu elementów architektonicznych przejaw „renesansu” antycznej tradycji³⁸. Myślę jednak, że o ile „pamięć” jest ważną i przydatną kategorią dla rozpatrywania spoliów, o tyle w odniesieniu do epoki późnoantycznej nie można mówić o „odrodzeniu”. Tradycja antyczna wcale nie umarła, toteż nie trzeba jej było wskrzeszać. Nie ulega natomiast wątpliwości, że podlegała zmianom. Późny antyk był sceną przeobrażeń starożytnego świata, zachodzących praktycznie na każdej płaszczyźnie życia (począwszy od ubioru po kwestie polityczne, gospodarcze i religijne)³⁹. Moim zdaniem w stosowaniu spoliów w okresie późnego antyku można widzieć właśnie transformację przeszłości – kontynuację, ale z pewnymi modyfikacjami. Późnoantyczne spolia stanowią odzwierciedlenie charakterystycznego dla tych czasów napięcia między ciągłością a zmianą.

36 O postmodernistycznych interpretacjach centonu zob. np. Marie Okáčová, *Centones: Recycled Art or the Embodiment of Absolute Intertextuality?*, w: *Laetae segetes iterum*, red. Irena Radová, Masarykova univerzita, Brno 2008, s. 225–236.

37 Marry J. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images 400–1200*, Cambridge University Press, New York 1998, s. 59.

38 Richard Krautheimer, *The Architecture of Sixtus III. A Fifth-Century Renaissance?*, w: *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York University Press, New York 1969, s. 181–196.

39 Podstawową publikacją, ukazującą przeobrażenia dokonujące się w tej epoce, jest przetłumaczona na język polski książka Petera Browna, *Świat późnego antyku. Od Marka Aureliusza do Mahometa*, przeł. Alicja Podzielną, Czytelnik, Warszawa 1991.

ANIELA MROCZEK

POWTÓRZENIE W KONTEKŚCIE TWÓRCZOŚCI ANY MENDIETY

Twórczość Any Mendiety¹ funkcjonuje w wielu kontekstach sztuki awangardowej lat 70. (w tym sztuki konceptualnej, sztuki ziemi, sztuki feministycznej, sztuki ciała, postminimalizmu, sztuki performansu) jak również sztuki amerykańskiej i kubańskiej. Najlepiej byłoby jednak nie interpretować jej oddzielnie w poszczególnych kontekstach, ale traktować całościowo – zarówno bowiem biografia artystki, jak i jej twórczość, zespalają wiele wątków i wymykają się jednoznacznym klasyfikacjom czy definicjom.

¹ Artystka urodziła się w Hawanie. W 1961 r. w wieku 13 lat wraz siostrą opuściła Kubę podczas operacji Piotruś Pan (była to akcja rządu amerykańskiego, CIA oraz archidiecezji Kościoła katolickiego w Miami), dzięki której w latach 1960–1962 z Kuby wyjechało ponad 14 000 dzieci z rodzin, które opowiedziały się przeciwko rządowi rewolucyjnemu. Akcja miała na celu ochronę dzieci z rodzin narażonych na represje. Były one umieszczane u znajomych, jak również w rodzinach zastępczych). Ana trafiła do stanu Iowa, nie znalazła jednak stałego domu – do osiągnięcia pełnoletności wielokrotnie zmieniała opiekunów.

Ukończyła wydział malarstwa i sztuk intermedialnych w School of Art and Art History na University of Iowa. Zanim artystka mogła wrócić na Kubę, wielokrotnie odwiedzała Meksyk (niemal każdego lata od 1971 do 1980 r.). Wszystko, od historii po krajobraz, wydawało jej się tam bliskie, nasuwało skojarzenia z Kubą, kraj ten stał się jej „drugą ojczyzną”.

Artystka tworzyła w Stanach (głównie Iowa), Meksyku, Europie (Rzym), na Kubie. Zginęła śmiercią tragiczną 8 września 1985 r. Jej spuścizną zajmuje się Galerie Lelong w Nowym Jorku.

W cyklu prac *Siluetas* (1973–1980, powstało ich około stu) artystka pozostawiała w ziemi ślad swojego ciała, swojej obecności. Pozostawiała ślad – sama była jednak (najczęściej) nieobecna, wskazując na nietrwałość swojego istnienia w przeciwieństwie do wiecznego trwania natury. *Siluetom* nadawała ludzki wymiar, można wręcz powiedzieć, że tchnęła w nie życie – wydychały ogień i dym, broczyły krwią, rosły, ulegały rozkładowi, odradzały się. Tworzone były tak, by wnikać na powrót w ziemię, były obrazem złączenia ciała ludzkiego z naturą, powrotu artystki do ziemi, z której została wyrwana. Akt tworzenia *Siluet* Ana Mendieta powtarzała wielokrotnie, poddając go różnym wariacjom oraz dokumentując na kliszach, diapozytywach i taśmie o szerokości 8 mm. Tym samym utrwalała nietrwałe z natury przejawy swoich działań, umożliwiała ich odtworzenie i oglądanie zapisu. Tworzenie *Siluet* określała mianem *earth-body art*.

W przeciwieństwie do monumentalnych, wręcz krajobrazotwórczych, założeń artystów sztuki ziemi, jak chociażby ukończonej w 1970 roku, mierzącej 457 metrów, *Spiral Jetty* Roberta Smithsona, na Słonym Jeziorze w Utah², prace Mendiety były niewielkie, w ludzkiej skali i na ludzkie podobieństwo, dyskretne, niewidoczne, efemeryczne, wręcz intymne. Nigdy nie wykorzystywała dynamitu ani buldożerów, najdalej posuwała się, używając sztucznych ogni, typowych dla kultury meksykańskiej. W wywiadzie z 1977 roku Mendieta odniosła się do land artu, mówiąc: „Artyści (mężczyźni) narzucają swoją osobę Ziemi. Moją sztukę cechuje zdecydowanie kobieca wrażliwość”³. Tak jak *Ścieżki* Richarda Longa – innego artysty tego okresu, którego Mendieta znała i ceniła – *Siluety* były poniekąd „prywatne”, poza zasięgiem wzroku, dostępne jedynie poprzez dokumentację fotograficzną czy video.

W początkowym okresie twórczości Mendieta przedstawiała swoje ciało bardziej bezpośrednio, dosłownie⁴, z czasem jednak takie jego ujęcie zaczęło

2 Inny przykład: *Double Negative* Michaela Heizera: wykonana na krawędzi Virgin River Mesa na pustyni Nevada praca, w której artysta wykorzystał 240 000 ton piaskowca i ryolitu.

3 Cyt. za Jane Blocker, *Where is Ana Mendieta. Identity, Performativity and Exile*, Duke University Press, Durham, 1999, s. 18 (przekład własny – A.M.).

4 Przykładem może być wczesny performans z okresu studiów: *Rape and Murder*. Mendieta nawiązała w nim do brutalnego gwałtu i morderstwa, które miało miejsce na kampusie uniwersyteckim. W performansie przedstawiła siebie jako ofiarę zabójstwa. Według badaczy twórczości artystki krew obrazująca okrucieństwo zbrodni

ustępować miejsca symbolicznej reprezentacji. Jak zauważa Olga Viso, artystka równolegle zwiększała dystans pomiędzy sobą a odbiorcą, kładąc coraz większy nacisk na dokumentację fotograficzną oraz wideo jako na medium i jedyne go świadka swojej sztuki⁵. Dotyczyło to nie tylko tworzenia *Siluet*, ale też performansów, które coraz rzadziej odbywały się w obecności widowni, najczęściej będąc bardzo osobistymi, dokamerowanymi działaniami.

Na początku lat 90. XX wieku Nancy Spero wykonała kilka prac składających się na hołd (*hommage*) dla nieżyjącej już Mendiety, z którą Spero łączyła nie tylko przyjaźń, ale również, w latach 70., zaangażowanie w sztukę feministyczną⁶. Spero upamiętniała działania młodszej od siebie artystki, odwracając w ten sposób bardziej naturalną kolej rzeczy, kiedy to młodszy twórca wchodzi w artystyczny dialog z nestorem.

Cytowany przez Nancy Spero performans *Body Tracks (Rastros Corporales, Ślady ciała)* miał miejsce już w 1974 roku (na Uniwersytecie w Iowa), następnie w 1976 roku⁷ (w Antwerpii) oraz w kwietniu 1982 roku we Franklin Furnace w Nowym Jorku, przy czym poszczególne jego wersje różniły się między sobą⁸.

miała nie tylko konkretne, lecz także religijne odniesienie.

5 Zob. Olga Viso, *Unseen Ana Mendieta. The Unpublished Works of Ana Mendieta*, Prestel Verlag, Munich–Berlin–London–New York, 2008.

6 Nancy Spero była członkinią WAR (Women Artists in Revolution), odłamu grupy Art Workers Coalition. Była również jedną z założycielek AdHoc Women Artists Group i miała (tak jak i Mendieta) udział w powstaniu artystyczno-feministycznej publikacji *Heresis*. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, o którym pisze Blocker w *Where is Ana Mendieta* (s.19), że feminizm Mendiety przybrał nieco odmienny charakter we wczesnych latach 80. XX w., kiedy jej zainteresowania zaczęły coraz mocniej skupiać się nie na kwestiach gender, ale na zagadnieniach etnicznych. Wynikało to z jej osobistego poczucia odmienności ze względu na kubańską tożsamość, która pozostawała w sprzeczności z tożsamością grupy reprezentującej poglądy feministyczne w latach 70. – w przeważającej części białej, wywodzącej się z klasy średniej.

Mendieta unikała szufladkowania, odmawiając niekiedy prezentacji swoich prac na wystawach tematycznych, w tym feministycznych. Pomimo że artystka sympatyzowała z założeniami ruchu feministycznego, a w jej twórczości bardzo wyraźny był wątek kobiecy, potrafiła się również zdystansować od niego, jako od „białego feminizmu” (*white feminism*). Analizowanie założeń jej sztuki przez pryzmat krytyki feministycznej prowadziło niekiedy do nieporozumień. Na negatywne skutki nadmiernego podkreślania przez krytykę wątku feministycznego i biograficznego w twórczości Mendiety wskazuje m.in. Luis Camnitzer w *New Art Of Cuba*, University of Texas Press, Austin 2003.

7 Datę tę podaję za Joanną S. Walker. Kaira M. Cabañas podaje rok 1974. Pierwszy raz *Body Tracks* odbyło się na kampusie uniwersyteckim w Iowa według Laury Roulet.

8 Warto zwrócić uwagę, że Mendieta powtarzała niekiedy swoje performanse, podczas gdy inni artyści różnie

Nas interesuje ostatnie wystąpienie, jako że obecna była na nim Nancy Spero. Pomimo że performans odbył się już wcześniej, publiczność nie wiedziała nic ponad to, że zostały do niego użyte biały materiał oraz zwierzęca krew. O godzinie 20.30 światło przygaszono, jedyny jasny punkt stanowiła oświetlona ściana, na której umieszczone zostały trzy arkusze białego papieru. Rozległ się dźwięk bębnow, tak jak w obrzędach santerii⁹, i do sali wkroczyła Mendieta w luźnym białym ubraniu, na które składały się spodnie i bluza. Nie patrząc na widownię, podeszła do ściany, przy której stało naczynie ze zwierzęcą krwią i farbą. Umoczyła w nim ręce, po czym przycisnęła je do powierzchni papierowego arkusza, odciskając mocny ślad dłoni, następnie z (rękami uniesionymi) zaczęła powoli osuwać się w dół, na kolana, jej dłonie, potem również przedramiona, wciąż dotykając ściany, zostawiały dwie wyraźne pionowe smugi. Artystka powtórzyła ten gest jeszcze dwa razy, następnie opuściła pomieszczenie, pozostawiając widzom możliwość kontemplacji śladów – znaków jej ciała widocznych na ścianie¹⁰.

Tego samego wieczoru Mendieta zdjęła ze ściany arkusze papieru, chcąc zachować dokument, pozostałość wydarzenia. Znajdują się one obecnie w kolekcji Rose Art Museum w Brandeis University i mają status pełnoprawnego dzieła sztuki. Są to nie tylko ślady jej ciała, ale również ślady wydarzenia, performansu¹¹. Na resztę

się na to zapatrują, niektórzy tego nie robią.

Zdjęcia z performansu z 1974 r. ukazują Mendieta ubraną w białą bluzkę i ciemne spodnie zwróconą tyłem do publiczności a przodem do pomalowanej na czerwono, jeszcze wilgotnej ściany. Kolejne ujęcia przedstawiają artystkę z uniesionymi nad głową ramionami, dłońmi przyciśniętymi do ściany, następane zaś osuwanie się artystki do pozycji kłęczącej.

9 Santeria jest synkretyczną religią praktykowaną na Kubie. Opiera się na katolicyzmie i niektórych religiach zachodnioafrykańskich (yoruba), które zostały przeniesione na Karaiby w wyniku handlu niewolnikami w XVI w. Ponadto Kaira M. Cabañas wskazuje na ważną rolę obrzędów santerii wśród uchodźców kubańskich w Stanach Zjednoczonych, jak również na ich niezrozumienie, czy wręcz opisywanie ich obrzędów jako *disturbing* (niepokojące, przeszkadzające) przez pozostałą część społeczeństwa. Cabañas twierdzi nawet, że nawiązując w swojej twórczości do santerii, artystka identyfikowała się z będącymi w exodusie Kubańczykami.

10 Powyższy opis wydarzenia podają za: Joanna S. Walker, *The Body is Present Even if in Disguise: Tracing the Trace in the Artworks of Nancy Spero and Ana Mendieta*, „Tate Papers” [online] 2009, nr 11, s. 1–2, <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7280> [dostęp: 15 sierpnia 2013]. Autorka z kolei powołuje się na relację jednej z osób obecnych we Franklin Furnace – jego założycielki, dyrektorki i również performerki Marthy Wilson.

11 Tamże, s. 3. Dotykamy w tym miejscu ważnej, obecnej w dyskusji nad sztuką performansu kwestii, a mianowicie fizycznego przejawu działania artysty czy – mówiąc kolokwialnie – tego, co po performansie pozostaje.

dokumentacji *Body Tracks* składają się fotografie w archiwum Franklin Furnace oraz ustne opisy widzów.

Mendieta tworzyła z i za pomocą naturalnych materiałów – m.in.: ziemi, kamieni, piór, wody, ognia, często też, tak jak w *Rastros Corporales*, krwi. Nie używała jednak własnej krwi, jak zdarzało się to niektórym performerom (np. Mari- nie Abramowić w performansie *Rhythm* o z 1974 roku, podczas którego widzowie mogli użyć na artystce narzędzi rozkoszy i tortur), ale krwi zwierzęcej, czasem wymieszanej z farbą bądź też farby imitującej krew.

Mendieta postrzegała krew jako silne i pozytywne medium – mające moc sprawczą. Traktowała ją jako materiał o szerokim znaczeniu metaforycznym. Sens jej użycia w twórczości artystki można interpretować w kontekście ofiary – przede wszystkich w odniesieniu do religii katolickiej i kultur mezoamerykańskich¹².

Towarzyszący gestowi Mendiety w *Body Tracks* dźwięk bębnów jest charakterystycznym elementem obrzędów santerii. Muzyka to istotny element kultury kubańskiej, przy czym, tak jak bębny, są to głównie dźwięki proweniencji afrykańskiej.

12 Religia była ważnym elementem twórczości Mendiety. Kuba, jaką zapamiętała, był to kraj katolicki – na swój własny, unikalny sposób. Jednocześnie katolicyzm kubański, tak jak innych krajów latynoamerykańskich, cechuje niezwykle dramatyzm, barwność, upodobanie do sakramentów i rytuałów oraz kult Matki Bożej, świętych, relikwii i głęboka wiara w cuda. Ponadto katolicyzm latynoamerykański charakteryzuje synkretyzm, w przypadku Kuby – w obręb wiary katolickiej przenikają elementy santerii.

Sposób, w jaki artystka posługiwała się krwią, był działaniem na granicy kultur, jak również mediacją między nimi – szokował północnoamerykańską publiczność (nie do końca, według mnie, w zgodzie z zamierzeniem artystki) i jednocześnie nawiązywał do jej własnego dziedzictwa kulturowego. Wiele kultur mezoamerykańskich praktykowało ofiary z krwi własnej bądź jeńców. Pełniły one ważną rolę w systemie religijnym jako odnowienie ofiary pierwotnie złożonej przez bogów. Cykliczne jej powtarzanie zapewniało odradzanie i funkcjonowanie wszechświata. Ofiara z krwi wpływała więc na kondycję świata i była sposobem samodoskonalenia wyznawców religii.

Także w obrzędach santerii ofiara ma kluczowe znaczenie, przede wszystkim gdy wiąże się z upuszczaniem krwi. Krew zaopatruje orisza (bóstwa, bezpośrednie manifestacje najwyższego boga) w siłę, którą z kolei przekazują one potem swoim wyznawcom. Asze (energia vitalna obecna zarówno w ożywionej, jak i nieożywionej materii wszechświata), wzmocniona poprzez ofiary, przejawia się w życiu ludzi jako siła, zdrowie i szczęście w miłości. Ofiary zapewniają przepływ życiodajnych sił pomiędzy ludźmi a orisza.

Krew ma również znaczenie w religii katolickiej, przy czym w krajach Ameryki Łacińskiej przybiera ono na sile. Cierpiący Chrystus przedstawiany jest bardzo realistycznie: w koronie cierniowej, z widocznymi śladami krwi przelanej na krzyżu w ofierze za odkupienie ludzi z grzechów, która symbolicznie powtarzana jest podczas mszy. Innym częstym przedstawieniem jest krwawiące serce. W kulcie świętach akcentowane są stygmaty jako możliwość współuczestniczenia w odkupieńczej ofierze Chrystusa. Krew obecna jest też pod postacią wina podczas mszy.

Pomimo że Mendieta wychowywała się w domu katolickim, w którym szczególnie ważną osobą był głęboko uduchowiony dziadek, artystka zachowała pamięć obrzędów santerii – obecnych w jej domu jedynie wśród służby i uznawanych przez rodzinę za ludowy przesąd. Bliżej z kultem santerii Mendieta zapoznała się już jako dorosła osoba poprzez prace kubańskiej etnografki Lydii Caberry oraz poznając praktykujących santerię w Stanach Zjednoczonych.

W artystycznych poszukiwaniach Mendiety ważnym odniesieniem była twórczość akcjonistów wiedeńskich, którą poznała już na studiach: przykładem może być *Poured Painting* Hermana Nitscha z 1963 roku. Obraz powstał poprzez chlustanie czerwonej farby bezpośrednio z puszki na umocowane na ścianie prostokątne płótno. Proces wykonania i jego efekt nasuwają skojarzenie z tryskającą, a następnie ściekającą krwią. Inne prace z tej serii Nitsch wykonał, wylewając farbę na podłogę bądź tarzając się w niej.

Niepokojące, drastyczne i nawiązujące do rytuałów działania akcjonistów, w tym Nitscha, oparte były na skrajnych emocjach i stanach psychicznych, takie też emocje budziły wśród widzów, podczas gdy performans *Body Tracks* Mendiety określić można jako mocny w wyrazie, wręcz majestatyczny, nacechowany silnym wewnętrznym napięciem i dramaturgią, ale też spokojem. Pozbawiony brutalności czy nawet dosłowności był raczej zakodowanym uniwersalnym znakiem.

Kaira M. Cabañas w artykule *Ana Mendieta: »Pain of Cuba, body I Am«* mówi o *Body Tracks* jako o odniesieniu do *Anthropometries* Yves'a Kleina z 1958 roku¹³, w którym do stworzenia powierzchni malarskiej posłużył się on ciałami nagich modelek pokrytymi farbą w kolorze IKB (International Klein Blue – – intensywny błękit, uzyskiwany według receptury opatentowanej przez artystę pod tą nazwą) przy dźwiękach skomponowanej przez siebie *Monotone Symphony*. Symfonia ta była pojedynczym dźwiękiem, tonem granym przez dwadzieścia minut, po którym następowało dwadzieścia minut ciszy. Jak zauważa z kolei Olga Viso, Mendieta – w przeciwieństwie do Kleina – tworzyła, używając swojego własnego ciała, krytykując tym samym świat sztuki zdominowany i kierowany przez mężczyzn¹⁴.

13 Kaira M. Cabañas, *Ana Mendieta: »Pain of Cuba, body I Am«*, „Woman's Art Journal” 1999, t. 20, nr 1, s.13.

14 Olga Viso, *Unseen Ana Mendieta*, s. 8.

Jeżeli sprowadzimy te dwie akcje do umownego scenariusza, podzielimy na części – tworzenia powierzchni malarskiej, odbicia ciała za pomocą charakterystycznego dla danego twórcy materiału (IKB, krew) autorskiej oprawy dźwiękowej – to rzeczywiście można dostrzec analogie, jednak, co istotne, bardziej w przebiegu niż znaczeniu. *Anthropometries* mają charakter rozbudowanego, reżyserowanego spektaklu i zupełnie inną atmosferę niż *Rastros Corporales*, w których ruch performerki osuwającej się powoli na kolana może przywoływać tak ważne skojarzenia jak modlitwa, osuwanie się omdlewającego bądź nawet rozstrzelanego ciała.

Niespełna dziesięć lat po performansie Mendiety we Franklin Furnace, Nancy Spero pracowała nad czasową instalacją *Ballad of Marie Sanders, The Jew's Whore* w Von der Heydt Museum w Wuppertal, w Niemczech. Pisząc na ścianie słowa ballady Bertolta Brechta, w których powtarzał się wers „biją bębny” („the drums are rolling”) Spero, jak sama to określiła, miała wizję: przeniosła się myślami do roku 1982, do performansu Mendiety, zabrzmiał jej w uszach dźwięk bębnów towarzyszący wystąpieniu artystki. Na ścianie, na której umieszczała zwrotki ballady, Spero pozostawiła niezapisany fragment. Miejsce to pod wpływem impulsu artystka postanowiła ofiarować pamięci Mendiety. Mając w myślach gest Any, który określiła jako „mocny i poruszający”, poleciła jego odtworzenie jednej ze swoich asystentek. Pracę tę zatytułowała *Homage to Ana Mendieta (Hołd dla Any Mendiety, 1991)*. Dwa lata później postanowiła odtworzyć performans Mendiety (*re-enactment*) używając tym razem swojego własnego ciała – najpierw podczas Biennale w Whitney Museum, a następnie w 1995 roku w Aldrich Contemporary Art Museum w Connecticut¹⁵.

Cytaty we własnych dziełach, *re-enactment* performansu *Body Tracks* oraz tekst o twórczości Mendiety (*Tracing Ana Mendieta*) złożyły się na cykl prac będących hołdem dla artystki.

15 Joanna S. Walker, *The Body is Present*, s. 5.

Obie, Mendieta i Spero, traktowały ciało jako medium, przy czym przypatrując się bliżej ich twórczości, należy dodać, że sposób, w jaki go używały, był głęboko przemyślany, często zapośredniczony. Twórczość Mendiety cechuje raczej „nieobecność” niż „prezentacja”. Jej ciało, chociaż fizycznie obecne w procesie tworzenia i w performansach, w finalnej formie dzieła najczęściej niemalże znika, unifikując się z otoczeniem – bądź ulega przekształceniu. Ten aspekt twórczości artystki, przejawiający się zwłaszcza w *Siluetach*, podkreśla Spero w będącym uzupełnieniem *Homage* tekście o wiele mówiącym tytule *Tracing Ana Mendieta* – gdyż *tracing* oznacza „podążać śladami, tropić”, a *traces* to „ślad”.

Spero podkreślała, że *Homage to Ana Mendieta* nie było kopiowaniem, ale twórczym odtworzeniem mającym stanowić „ucieleśnienie pamięci” (*embodied remembering*)¹⁶. Jednocześnie działanie Spero ma swój indywidualny, niepowtarzalny charakter. Dotyk jej dłoni pozostawia inny ślad, to znak innego ciała, kryjącej się za nim innej historii. Spero nie posłużyła się, tak jak Mendieta, całymi rękami a jedynie dłońmi, których odcisk, ze względu na wynikającą z artretyzmu deformację, wygląda inaczej. Ponadto na smugach farby pozostawionej na białej płaszczyźnie Spero umieściła tytuł pracy – *Homage to Ana Mendieta*. Mendieta nie użyła w *Body Tracks* liter, w ogóle raczej rzadko włączała je do swoich prac, podczas gdy były one istotnym elementem działań Spero. Jednocześnie praca Spero wprowadza element gry z ważnym elementem oryginału – formą obecności w niej Mendiety. W *Siluetach* artystka wymyka się jako konkretna osoba, przedstawiając uniwersalną postać ludzką, kobiecą, tymczasem w *Homage* dzieje się odwrotnie – Mendieta zostaje przywołana i postawiona w centrum. Wynika to oczywiście ze specyfiki prac zamierzonych jako hołd, trudno jednak nie zwrócić uwagi na paradoks takiego rozłożenia akcentów w zestawieniu z twórczością Mendiety.

Joanna S. Walker analizuje odbicie dłoni w działaniach Mendiety i Nancy Spero w kontekście *representation-by-touch* (reprezentacji poprzez dotyk) – zjawiska opisanego przez francuskiego filozofa Georges’a Didi-Hubermana w rozważaniach nad genealogią *imprint* (odbicia, odcisnięcia) opublikowanych

16 Tamże, s. 9.

przy okazji wystawy *L'Empreinte* w Centrum Pompidou w 1997 roku. Jego esej traktuje o odbiciu dłoni jako o reprezentacji, która wypełnia lukę pomiędzy mimetycznym odwzorowaniem a jego modelem, pozwala uniknąć dominacji oka i umysłu, imitacji i idei¹⁷. W latach 70. XX wieku w rozważaniach na temat sztuki konceptualnej i performansu, ślad pozostały po obecności był określany indeksem. Termin „indeks”, zaczerpnięty z semiotycznej teorii C.S. Peirce’a rozwiniętej pod koniec XIX wieku, odnosi się do znaku, który pozostaje w związku przyczynowo skutkowym z przedmiotem i jest jako taki rozpoznawalny¹⁸. Podczas performansu Mendiety czytelne odbicie dłoni artystki zostało w wyniku ruchu jej ciała przeobrażone w pionowy ślad, stając się w ten sposób symbolicznym przedstawieniem nie tylko jej ciała, ale także gestu.

Przykładem pracy Mendiety lepiej obrazującej teorię *representation-by-touch* jest *Siluetą* z 1976 roku. Ramy prezentującej ją fotografii stanowi wnęka okienna klasztoru Dominikanów w Cuilapam de Guerrero w meksykańskim stanie Oaxa. We wnęcie znajduje się białe płótno z odcisniętym czerwonym śladem ciała artystki. Nieuniknione i uzasadnione wydaje się w tym miejscu skojarzenie wizualne i treściowe z Całunem Turyńskim. *Siluetę* tę przywoływała Spero w tekście *Tracing Ana Mendieta*, ponadto jej fotografię miała w swojej pracowni jako, co warto podkreślić, jedyną pracę innego artysty.

Body Tracks to krótki klarowny performans, z którego Spero wyabstrahowała kluczowy gest i wpisała go w rozbudowaną akcję cytującą *Ballad of Marie Sanders, The Jew's Whore*, a następnie w kompleks prac składających się na *Homage*.

Realizacją cytującą nie jedną pracę czy wybrany aspekt twórczości Mendiety, ale odnoszącą się do całości jej dorobku artystycznego, był projekt Tani Bruguery *Homenaje a Ana Mendieta (Hołd dla Any Medniety)*.

17 Georges Didi-Huberman, *L'empreinte* [katalog wystawy], Centre Georges Pompidou, Paris 1997. Za: Joanna S. Walker, *The Body is Present*, s. 2.

18 Robert S. Corrington, *An Introduction to C.S. Peirce, Philosopher, Semiotician, and Ecstatic Naturalist*, Rowman and Littlefield, Lanham [Maryland] 1993. Za: Joanna S. Walker, *The Body is Present*, s. 2. Zob. również: Rosalind E. Krauss, *Notatki o indeksie. Część 1 i Notatki o indeksie. Część 2*, w: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. Monika Szuba, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 201–224.

Warto w tym miejscu przytoczyć założenia projektu, oddają one bowiem dobrze nie tylko specyfikę tej pracy, ale również artystyczne zjawisko *re-enactment* jako takie: „Tytuł: *Homenaje a Ana Mendieta*. Powzięcie planu realizacji: 1985. Przewidywany okres realizacji: 1986–1996. Medium: od-tworzenie prac. Czas trwania: projekt długo-terminowy [Bruguera dzieli swoje projekty na długo- i krótkoterminowe – A.M.]. Materiały: prace Any Mendiety i jej niezrealizowane projekty, wykłady, wystawy, wywiady, teksty”¹⁹.

Ogromne przedsięwzięcie, jakim niewątpliwie było *Homenaje*, Bruguera realizowała na drodze badań („research”) oraz powtarzania już istniejących prac z uwzględnieniem nowego kontekstu. Posługiwała się przy tym kodem dyscyplin takich, jak: historia, historia sztuki, archeologia²⁰. Korzystała z katalogów wystaw, pracowała w porozumieniu z artystami, kuratorami i krytykami, którzy znali Mendię i jej twórczość, bazując na ich wiedzy i pamięci.

Homenaje Bruguery należy rozpatrywać na kilku płaszczyznach: jako demonstrację polityczną i kulturotwórczą – popartą deklaracjami o takich intencjach – oraz jako niezamierzony manifest młodej artystki. Pojawia się – również, jak sądzę, niezamierzona – niemożliwa w czasie rzeczywistym relacja mentorka – uczennica. Bruguera w ramach realizacji *Homenaje* przepracowała spuściznę Mendiety jako artystka, dokumentalistka, kuratorka i krytyczka, co nie pozostało bez wpływu na jej twórczość, zwłaszcza w zakresie intermedialności, refleksji konceptualnej, wagi procesu twórczego i niematerialności jego wyników.

W *Homenaje a Ana Mendieta* Tania Bruguera odtwarzała wybrane obiekty i performanse Any Mendiety. Tak jak i inne swoje prace, określiła *Homenaje* mianem „political timing specific concept”. Bruguera wyjaśnia, że zamysł pracy składającej się z zapożyczenia (*appropriation*), rekonstrukcji i ponownego wystawienia prac Mendiety – wszystko w kontekście Kuby – zrodził się z pojmowania sztuki jako kulturowego i socjologicznego, a nie tylko artystycznego, działania. Realizując

19 „Title: *Tribute to Ana Mendieta*; Conception year: 1985. Implementation years: 1986–1996. Medium: re-creation of works. Duration: Long-Term project. Materials: Ana Mendieta’s artworks and unrealized projects, lectures, exhibitions, interviews, texts”. *Tribute to Ana Mendieta*, witryna internetowa Tani Bruguery, <http://www.taniabruguera.com/cms/495-0-Tribute+to+Ana+Mendieta.htm> [dostęp: 20 sierpnia 2013] (przekład własny – A.M.).

20 Tamże.

projekt, odtworzyła część dorobku artystycznego nieżyjącej Any, z którą – jako o dwadzieścia lat od niej młodsza – nigdy nie miała okazji się spotkać. Jak zaznacza, jej intencją było przeniesienie postaci Mendiety do zbiorowej wyobraźni i świadomości Kubańczyków oraz do kręgu historii kultury kubańskiej jako przedstawicielki tejże kultury. Projekt Bruguery realizowany był w czasie masowej emigracji z Kuby, zwłaszcza obywateli związanych ze środowiskiem kultury. Kwestia emigracji nie była nagłaśniana ze względów politycznych, dlatego też działanie Bruguery miało być z założenia konfrontacją z akcją decydentów zmierzającą do unieważnienia wpływu, jaki na rozwój kultury wyspy mieli artyści pochodzenia kubańskiego²¹.

Postrzeganie sztuki jako formy aktywności społecznej i politycznej wynikało w dużej mierze z faktu, że Bruguera była członkiem Pokolenia lat 80. (*Generacion de los Ochenta*), które zradycalizowało zjawiska w sztuce kubańskiej. Pod wpływem amerykańskiej sztuki konceptualnej i wydarzeń związanych z pie-restrojką, Pokolenie lat 80. postrzegało sztukę jako narzędzie w walce o odzyskanie swobód obywatelskich. Była to też jedna z pierwszych prób przeciwstawienia się reżimowi. Bruguera jako studentka była czynną uczestniczką tych działań, a ferment tego okresu ukształtował ją jako artystkę zaangażowaną społecznie i politycznie²². Źródłem specyfiki jej projektów, polegającej na bezpośredniej relacji z odbiorcą oraz grupami społecznymi będącymi podmiotem jej działań, można również upatrywać w potrzebie czynnego zaangażowania w przemiany historyczne i kulturowe charakteryzującej Pokolenie lat 80. Jeśli mamy w pamięci wcześniejsze uwagi o specyfice twórczości Mendiety, dotyczące jej zamierzonego wycofania oraz zapośredniczonej obecności w dziele, interesujący wydaje się fakt, że jej dorobek rekonstruowała, odtwarzała i prezentowała artystka bazująca w swych działaniach na reakcji na bieżące wydarzenia i interakcji z odbiorcą.

Kontrowersje wokół projektu wybuchły, kiedy Galerie Lelong, oficjalnie zajmująca się spuścizną Mendiety, sprzeciwiła się działaniu Bruguery, uznając je za ingerencję w ich własny program („recuperative program”). W odpowiedzi

21 Powyższy fragment opiera się na *Deklaracji (Statement)* Tanii Bruguery odnośnie do rzeczonyj realizacji. Tamże.

22 Tamże.

na to, w 1996 roku, po ostatnim wystąpieniu z cyklu *Homenaje a Ana Mendieta* w International Visual Art in London, artystka zniszczyła wszystkie materialne przejawy projektu, tym samym wyciszając konflikt i podkreślając efemeryczność swojej pracy²³.

W 1986 roku Bruguera przedstawiła pierwszą serię „odtworzonej” twórczości Mendiety na wystawie *No por mucho madrugar* w Hawanie. W 1992 roku natomiast miała miejsce wystawa *Ana Mendieta/Tania Bruguera* w Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, w Hawanie, którą Stephanie Schwarz w artykule *Tania Bruguera. Between Histories* określiła jako „pierwszą retrospektywę Mendiety na Kubie [...], na której nie było jednak ani jednej oryginalnej pracy tej artystki”²⁴. W ramach owej wystawy miało również miejsce *re-enactment* performansu *Body Tracks*.

Przeniesienie twórczości Mendiety na Kubę było również jej symbolicznym powrotem na wyspę. Wyjazd z Kuby w dzieciństwie i niemożność powrotu aż do lat 80. nie pozostawały bez wpływu na biografię i twórczość artystki. Mówiła o tym: „Prowadzę dialog pomiędzy ziemią, krajobrazem a kobiecym ciałem. Jako że w dzieciństwie zostałam wyrwana z mojej ojczyzny, towarzyszy mi silne poczucie oddzielenia od łona (Natury). [...] Obsesyjny akt ponownego połączenia z ziemią jest manifestacją mojego pragnienia życia [...]”²⁵. Jak mówi z kolei Bruguera: „Miałam szalony pomysł, że mogłabym ożywić Anę, udając że mieszka w Hawanie i tworzy nowe prace”²⁶.

Intrygującą kwestią jest recepcja projektu Bruguery na Kubie. Należy zaznaczyć, że Mendieta nie była artystką całkowicie na wyspie nieznaną. Począwszy do 1980 roku odwiedziła Kubę kilkakrotnie i pracowała tam nad cyklem płaskorzeźb *Esculturas Rupestres* w jaskiniach Parku Jaruco niedaleko Hawany. Jane Blocker wskazuje na fakt, że postawa artystki uznawana była za przychylną Castro²⁷.

Jak pisze Stephanie Schwarz, *Homenaje a Ana Mendieta* funkcjonowało nie tylko w formie fotografii czy informacji prasowej, ale także jako wiadomość

23 Tamże.

24 Stephanie Schwarz, *Tania Bruguera. Between Histories*, „Oxford Art Journal” 2012, t. 35, nr 2, s. 215–232, s. 217 (przekład własny – A.M.).

25 Cyt. za: Olga Viso, *Unseen Ana Mendieta*, s. 297 (przekład własny – A.M.).

26 Zob. Sarah Bayliss, *Putting on the Lamb*, ARTnews, 2004, t. 103, nr 9, s. 167.

27 Jane Blocker, *Where is Ana Mendieta*, s. 19.

przekazywana z ust do ust. Projekt ten, kontynuuje Schwarz, był dla widzów nie do końca jasny – problemów nastroczał brak pewności, kto jest rzeczywistym autorem prac – i był szeroko dyskutowany, a wiedza o nim funkcjonowała przede wszystkim „jako plotka”, co jest charakterystyczne dla natury komunikacji w życiu społecznym Kuby, jako że forma ta pozwala ominąć cenzurę, jak również staje się przyczynkiem do zbiorowej pamięci pozwalającej oprzeć się odgórnym manipulacjom na tkance historii oraz życia społecznego²⁸.

Odtworzona i na nowo skontekstualizowana przez Bruguera twórczość Mendiety staje się mediacją pomiędzy kulturami, przedziałami czasu, systemami politycznymi, pomiędzy stanowiskami reżimowych władz i opozycyjnych grup społecznych, traci jednak swoją neutralność. Poprzez zawłaszczenie, legitymizowane nawet tak ważnymi kwestiami jak demonstracja niezależności i walka o prawdę historyczną, twórczość podlega zmianom, wręcz przekłamaniami, na które ich autorka nie dałaby przyzwolenia.

Zestawienie działań Nancy Spero i Tanii Bruguery ukazuje ogromną złożoność problemów wynikających z pracy na materiale, jakim jest twórczość innego artysty.

Na potrzeby powyższego tekstu działania takie jak cytowanie, odtwarzanie, modyfikowanie, zawłaszczenie, kontekstualizowanie, przesunięcia akcentów określiłam zbiorczym mianem „powtórzenia”. Złożoność i wielowątkowość tego działania dostrzec można, śledząc kolejne etapy „powtarzania” – koncept, motyw wyboru, gest artysty wskazującego na dzieło innego artysty, proces właściwego odtwarzania i jego następstwa. Powtórzenie dotyka nie tylko formalnych jakości cytowanej pracy, ale również jej warstwy treściowej.

W realizacjach Spero i Bruguery Ana Mendieta nie jest tylko autorką cytowanego materiału, ale także konkretną osobą – stającą się symboliczną figurą, świadomie przywoływaną w omawianych powtórzeniach w celu generowania ich treści ideowych.

28 Stephanie Schwarz, *Tania Bruguera. Between Histories*, s. 224.

MARTA RYCKOWSKA

ANDY WARHOL I JOSEPH BEUYS W ŚWIECIE PRZEDMIOTÓW. FIGURA SZAMANA I SHOWMANA

Andy Warhol i Joseph Beuys to jedni z najbardziej znaczących artystów powojennej sztuki, którzy wyznaczyli horyzont myślenia na temat mitów modernizmu. Obaj zyskali status ikony jeszcze za życia. Byli swego rodzaju mediatorami między światem mitu a ówczesną rzeczywistością, sztuką wysoką a kulturą masową. Beuys jawi się w tym zestawieniu jako szaman czerpiący ze źródeł, zaś Warhol jako showman i pomysłowy impresario ery technologii. Pieczołowicie kreowali oni swoje laboratoria przedmiotów i osobliwości, każdy z nich na swój sposób rozwijał także poszerzoną koncepcję sztuki. Jednocześnie trudno o bardziej paradoksalny duet, mogłoby się wydawać, iż nie ma wyraźniej różniących się od siebie artystów drugiej połowy XX wieku. Obaj stali się bardziej znani niż inni artyści im współcześni. Znajdowali się na przeciwnych biegunach, jednocześnie będąc tak blisko siebie jak dwie strony tej samej monety. Znali się, choć nie byli przyjaciółmi. Jeden z nich namalował portret drugiego, sytuując jego oblicze pośród wielkich figur show biznesu i art worldu – w galerii twarzy, która stała się

jednym z najbardziej emblematycznych dzieł XX wieku. Każdy z nich z wprawą poruszał się w krainie mitu. Jeden był w stanie wyczarować obrazy prastarych ludzkich lęków, nie pozbawiając odbiorców komfortu obcowania z nimi, drugi stworzył współczesny panteon, którego stał się nadwornym piewcą. Fakt, iż obaj odeszli w połowie lat 80. jest symboliczny i wyznacza zmierzch pewnej epoki (Beuys zmarł w 1986 roku w Düsseldorfie, Warhol w 1987 roku w Nowym Yorku).

Mogłoby się wydawać, że to dychotomiczne zestawienie zostało pomyślane na zasadzie odwrotności i asymetrii – pozycje, z jakich rozpoczęli oni wędrówkę w stronę sztuki postawangardowej, były diametralnie przeciwstawne. Niemniej, obaj artyści odgrywali kluczowe role w procesie mediacji pomiędzy sztuką a rzeczywistością w barwnym, burzliwym okresie lat 60. i 70. Niezwykle interesujące jest ich podejście do mitologii jako do rezerwuaru obrazów i skondensowanej formy historii, która obrazuje stłamszone pragnienia i ukryte obawy. Jest ona specyficzną odmianą świata, w którym jedne obrazy przenikają inne – zarówno dawne, jak i współczesne.

Joseph Beuys jest jedną z najbardziej znaczących figur sztuki współczesnej i najważniejszym artystą niemieckim tworzącym po wojnie. Jego teorie artystyczne i projekty społeczne, układające się w spójną, wielowarstwową teorię rzeźby społecznej, miały duże znaczenie dla rozwoju sztuki i ogromny wpływ na artystów jemu współczesnych, a także stanowiły zarzewie myślenia o sztuce jako funkcji społecznej, nierozzerwalnie związanej z życiem. Czas pokazał, że sztuka zaangażowana polityczno-społecznie stała się ważnym narzędziem komunikacji, czego wyraźnym przykładem było 7 Biennale w Berlinie *Forget the Fear* (2012), kuratorowane przez Artura Żmijewskiego, Joannę Warszę oraz rosyjską grupę Voina. Skoncentrowano się na nim przede wszystkim na dyskusjach wokół polityki i sztuki, walki o wolność i demokrację, roli artystów w sytuacji ekonomicznego kryzysu i nierówności społecznej. Beuys pod koniec lat 70. mówił: „Być może moje stanowisko jest wyjątkowe, może jestem – kto wie – jedynym, który z pojęcia sztuki wywodzi teorię socjalną, radykalnie z pojęcia sztuki, a nie z czegoś innego. Sądzę

jednak, że ta wyjątkowa pozycja powoli znajduje następców, znajduje oddźwięk. Sądzę, że mogę wytłumaczyć, jak to wszystko organicznie powstaje, oraz że nie ma innej drogi dla człowieka, aby – w każdym razie w mojej wizji – aby w ogóle przeżyć”¹. Jak się okazało, jego przewidywania – przez wielu odbierane ówczesnie jako utopijne i nierealne – sprawdziły się, a on sam pozostaje intrygującym znakiem swoich czasów. W życiorysie, jaki pozostawił Beuys, umiejętnie mieszają się fakty z życia artysty z fikcją. Jak zauważa Luiza Nader: „Twórczość Josepha Beuysa to swoiste archiwum, w którym rolę najważniejszą pełni system skomplikowanych relacji pomiędzy narracją historii i opowiadaniem pamięci, zabiegiem mitologizacji faktów i umiycznianiem wydarzeń, procesem odzyskiwania biografii i artystyczną kreacją. Podział na artystyczną teorię i praktykę nie znajduje tu uzasadnienia, zarówno teksty, obiekty, akcje, jak i wywiady czy autokomentarze artysty pełnią rolę równoważną – są mediami przesłania wypracowanego przez Beuysa artystycznego paradygmatu, w którym estetyka i etyka stają się jednością”².

Dla Beuysa pamięć o tym, co miało miejsce, stanowi nie tylko pozytywny, czy też negatywny, punkt odniesienia, ale także – a może przede wszystkim – emocjonalną przestrzeń, atmosferę, w której zanurzone są jego idee, teksty, przedmioty i działania. „Moja osobista historia interesuje mnie o tyle tylko, o ile mogę używać swego życia i osoby jako narzędzia” – twierdził Beuys. Opowiedzenie „własnej” historii, powołanie na świadka pamięci indywidualnej, jest instrumentem w artystycznym postępowaniu, staje się wehikułem wizji, jaką Beuys pragnie przekazać. „Życiorys staje się tożsamy z twórczością Beuysa, a to, co jego zdaniem zbliża do siebie sztukę i życie, to doświadczenie śmierci oraz nadzieja wieczności – pisze Luiza Nader – Ucieleśnienie pamięci Beuysa – biografia i jego twórczość stanowią obieg zamknięty, [...] życiorys prezentuje twórczość, swobodna gra skojarzeń między biografią, pamięcią indywidualną i zbiorową a konkretnymi realizacjami wydaje się być zamierzona”³.

1 Joseph Beuys. *Teksty, komentarze, wywiady*, oprac. Jaromir Jedliński, przeł. Jaromir Jedliński i in., Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 94.

2 Luiza Nader, »Wystawa ran«: *przestrzenie pamięci w twórczości Josepha Beuysa*, „Przegląd Filozoficzny Nowa Seria” 2004, R. 13, nr 1 (49), s. 189.

3 Tamże, s. 199–200.

Był to równocześnie twórca wyczulony na rewolucyjne zmiany swojej epoki. Mimo że nie kwestionował autonomii sztuki, wypełnił swoje prace elementami w dużej mierze zaczerpniętymi z codzienności. Mariaż sztuki z życiem, jaki zaproponował, wskazywał na miejsca zakorzenienia w rzeczywistości tworzonych przez siebie obiektów i instalacji, przez co miały one silną moc oddziaływania. Przez całe życie Beuys drążył otwarte rany ówczesnego świata, który stawał się coraz bardziej nieuchwytny, rozpadał się na wiele autonomicznych, niezgodnych ze sobą systemów dalekich od rzeczywistości. Zauważał, iż świat coraz bardziej oddziela się od człowieka, a człowiek od świata. Sztuka Beuysa była wyrazem tej przerwanej relacji – postrzegał ją w sposób kompleksowy, obejmowała ona czas i przestrzeń, naturę i kulturę, prawdziwe życie i utopię. Każde jego dzieło jest kondensatem jego wnikliwego spojrzenia na to, co nas otacza.

Postawę Beuysa charakteryzowało uważne i empatyczne podejście do rzeczywistości. Z niezwykłą inwencją i wyczuciem podchodził do różnorodnych materii i technik, miał zdolność do kierowania mnóstwem asocjacji, jakie one generowały. Wydobywał ich potencjał z wrażliwością i precyzją, aby skierować je na nowe tory. Jego uwaga skupiała się na prostych, zdegradowanych typach materii. W obiektach rzeźbiarskich wykorzystywał nietrwałe organiczne substancje, takie jak tłuszcz, miód, filc, używał także pospolitych przedmiotów zaczerpniętych z codzienności. Nadał im nową godność i nowy cel istnienia, nobilitował to, co zwyczajowo postrzegane jest jako niepotrzebne i odrzucone.

Charakter jego sztuki w znaczący sposób uwarunkowała biografia. W czasie drugiej wojny światowej był lotnikiem Luftwaffe. Punktem przełomowym w jego życiu stało się wydarzenie z 16 marca 1943 roku, kiedy został zestrzelony w Rosji. Maszyna, którą leciał – JU 87, spadła na ziemię, dowódca samolotu Hans Laurinck zginął na miejscu, a Beuys doznał ciężkich obrażeń. Uratowali go krymscy Tatarzy. Opowiadał: „Był rok 1943. Mój Junkers 87 został trafiony przez rosyjski ogień przeciwlotniczy i roztrzaskałem się w czasie burzy śnieżnej gdzieś na Krymie. Na bezludnym obszarze pomiędzy niemieckim i rosyjskim frontem. Zostałem odnaleziony we wraku mojego samolotu w kilka dni później przez klan wędrownych Tatarów. Byłem kompletnie zagrzebany w śniegu. Pamiętam głosy mówiące *voda*, słowo oznaczające wodę. Następnie filc ich namiotów oraz ostry,

gęsty zapach sera, tłuszczu i mleka. Pokryli oni moje ciało tłuszczem, aby pomóc mi w odzyskaniu ciepła oraz owinęli je filcem jako izolatorem, który miał utrzymać je w cieple”⁴. Od tamtej pory tłuszcz i filc stały się podstawowym tworzywem jego sztuki nadał im głębokie, metaforyczne znaczenie. „Tatarzy wyznają rytualną wiarę w uzdrawiające możliwości zawarte w substancjach – mówi Caroline Tisdall – Używanie tych samych substancji przez Beuysa w jego rzeźbach, filcu i tłuszczu, bierze swój początek w powyżej opisanym doświadczeniu. Jednakże nie w narracyjnym sensie. Nie przywołuje on tego wydarzenia. Używa raczej tych substancji z powodu ich wyrazu oraz możliwości w nich zawartych”⁵.

W powojennej rzeczywistości Niemiec Beuys należał do tych nielicznych artystów, którzy skoncentrowali się na niewygodnym badaniu swoich związków z przeszłością, pamięci i poszukiwaniu kontynuacji. Biografia Beuysa to próba obnażenia i przezwyciężenia osobistej traumy i zarazem reprezentacja pamięci kolektywnej. Ukazywał nie tylko rany, jakie odniósł w życiu, ale przede wszystkim rany swoich czasów – doświadczenia wojenne, bezkrytyczną wiarę w siłę racjonalizmu, duchowe wyjałowienie społeczeństwa. Wzywał także do wewnętrznego odrodzenia człowieka: zniewolonego człowieka cywilizacji postindustrialnej, jednostki stłamszonej przez system totalitarny. Stawał zatem nie tylko wobec konkretnej sytuacji Niemiec po drugiej wojnie światowej, ale również wobec pogłębiającego się kryzysu wartości w drugiej połowie XX wieku. Filozofia odnowy zaproponowana przez Beuysa w żadnym razie nie ograniczała się do sztuki i obejmowała wiele obszarów ludzkiej aktywności. Artysta zbudował kompleksową teorię rzeźby społecznej⁶, w myśl której organizm społeczny trzeba urządzić tak, aby jednostka mogła swobodnie rozwijać swoją osobowość i zdolności, aby panowała w nim równość i solidarność, dążność do wzajemnej pomocy z własnej woli. Teoria rzeźby społecznej pełni kluczową rolę w twórczości Beuysa. Według niej sztuka jest żądaniem świadomej egzystencji – słynną proklamację

4 *Joseph Beuys. Teksty*, s. 27.

5 *Joseph Beuys, Acousticguide* [kaseta magnetofonowa], The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1979, przeł. Jaromir Jedliński, tamże, s. 27.

6 *Zob. Rzeźba społeczna. Rzeźba niewidzialna. Społeczeństwo alternatywne. Wolny Uniwersytet Międzynarodowy – rozmowa z Eddym Devolderem*, tłum. Jaromir Jedliński, tamże, s. 73.

„każdy jest artystą” należy rozumieć jako powołanie do wolności, wezwanie do odpowiedzialnego i twórczego istnienia. Tak rozumiana twórczość jest zatem wehikułem transformacji społecznej świadomości, sztuka ma ogarniać wszystkie poziomy ludzkiej egzystencji – od rolnictwa przez edukację po ekonomię. Z teorią rzeźby społecznej sprzężona jest koncepcja rozszerzonego (totalnego) pojęcia sztuki odnosząca się do wszystkich form istniejących w świecie, zarówno artystycznych, jak i społecznych czy prawnych, do kwestii edukacji i twórczości, problemów rolniczych i ekonomicznych. Totalne pojęcie sztuki zakłada posiadanie przez każdego twórczej potencji, jak również możliwość objęcia pojęciem twórczości wszystkich poziomów ludzkiej egzystencji. Sztuka według Beuysa jest zatem rodzajem kreatywnej energii, umiejętnością stawiania, czy też odnajdywania, pytań, dążnością do świadomego, twórczego bycia w świecie. Opiera się na idei, że wszystko jest w stanie płynnym (spuścizna Fluxusu), co sprawia, że dzieło sztuki nie może być przypięte do konkretnego kryterium, kategorii czy formy – powinno być formą otwartą na wpływ otoczenia i nie mającą zakończenia.

Sztukę Beuysa i jego spojrzenie na świat trudno określić jako realistyczne, ale to nie znaczy, że nie ma nic wspólnego z empiryczną rzeczywistością. Kontakt ze światem był dla niego kluczowy – ale nawiązywał go poprzez system znaków, kodów i archetypów, które tworzą wizualny słownik metafor, skojarzeń i symboli. Beuys wydobywał je z lochów podświadomości i oswajał, by przypomnieć ludziom o ich wzajemnych związkach i zależnościach. Jego sztuka jest zatem utkana z zapośredniczeń i cytatów – czerpie ze skarbnicy kultury europejskiej. Jednym z przykładów takich nawiązań jest jego słynny performans *Titus Andronicus/Ifigenia*, który miał miejsce 1969 roku w Theater am Turm we Frankfurcie podczas Experimenta 3. Artysta stał na wyciemnionej scenie w futrze i rytmicznie uderzał talerzami perkusyjnymi, w głębi sceny stał biały koń. Podczas akcji z głośników płynęło nagranie, w którym dwóch aktorów czytało *Ifigenię w Taurydzie* (1779) Johanna Wolfganga von Goethego i *Tytusa Andronikusa* (1594) Williama Szekspira. Performans wskazywał na potrzebę zjednoczenia świata natury i kultury. Beuys dokonał próby ożywienia mitu i wprzężenia go w sytuację aktualną. Przepętniona przemocą i okrucieństwem sztuka Szekspira, która jawi się w tym kontekście jako reminiscencja zbrodni nazistowskich,

została zestawiona z Ifigenią ze sztuki Goethego – postacią symbolizującą odkupienie, miłość i przebaczenie. Beuys podkreślał w ten sposób wagę ludzkiej wolności i kreatywności; w tym sensie sięganie do zasobów kultury świadczyło o uniwersalnych prawdach i postawach drzemających w mitach i literaturze, które są aktywne bez względu na kontekst czasu i miejsca.

Artysta nawiązał również do figury króla Edypa – tworząc instalację *Palazzo Regale* w Museo di Capodimonte w Neapolu rok przed swoją śmiercią. Był to swego rodzaju testament, w którym podsumował swoją życiową postawę. W dwóch witrynach przypominających szklane trumny znajdowały się przedmioty, m.in. plecak, zwoje filcu, skóry, kawał smalcu, kula z klamrami, talerze perkusyjne użyte podczas performansu *Titus Andronicus/Ifigenia* – wszystkie ułożone w taki sposób, iż przypominały postać ludzką. Są one symbolicznym podwójnym autoportretem artysty. Obie kompozycje obrazują trajektorię życia Beuysa – od początkowej marginalizacji do finalnego triumfu.

Beuys czerpał inspiracje z wielu dawnych tradycji i wierzeń, które syciły jego synkretyczną praktykę. Jej istotą nie była reprezentacja mitu, ale wydobywanie z niego esencji ponadczasowej prawdy o życiu i o świecie. Jednym z ważnych obszarów odniesień była dla Beuysa mitologia celtycka. Artysta czerpał ze świata Celtów, aby stymulować proces terapeutyczny związany sięganiem w głąb historii i duchowości, kształtowaniem harmonijnych więzi z otoczeniem. Mit, folklor, neolityczne symbole Irlandii i Szkocji, które wypełniały Beuysowską ikonografię, wiązały się z rozwojem i rozszerzeniem idei rzeźby społecznej, pojmowanej jako nowy sposób postrzegania, myślenia i aktywności dostosowany do potrzeb i możliwości człowieka. Był to sposób na wzbogacenie wewnętrznych, duchowych zasobów. Victoria Walters pisze: „Działanie Beuysa wynika z zaangażowania w kwestie języka, który rozwijał i rozszerzał poprzez swoją pracę. Rozróżnienia pomiędzy tekstem, rysunkiem, dźwiękiem i obrazem rozmywały się w jego rozszerzonej koncepcji sztuki, zaś język pełnił kluczową rolę w tej strukturze; »logos« jawi się jako rodzaj duchowego »ciepła«, które inicjuje w ludziach proces ewolucyjny”⁷. Jak przekonuje Walters, duchowa ma-

7 Victoria Walters, *Joseph Beuys and the Celtic Wor(l)d. A Language of Healing*, Lit Verlag, Wien 2012, s. 342–343 (przekład własny – M.R.).

teria manifestuje się w słowie, w języku mówionym, rysunek jest konkretyzacją myśli – dlatego zarówno nagranie głosu, rejestracja dźwięku, jak i notatki wizualne stanowiły główne narzędzia Beuysa. Język postrzegał on jako podstawę ludzkiej kreatywności. Rzeźba społeczna nie funkcjonuje zatem jako system językowy, lecz jako forma pytania i kreatywnego działania w procesie kształtowania się w nieustannym dialogu międzyludzkim. Według Beuysa starożytni Celtowie potrafili dogłębnie wniknąć w naturę ludzką, gdyż rozumeli siłę kreatywności, przejawiającą się w stanach granicznych i kulturze krasomówczej. Tradycja duchowa kładła akcent na związek człowieka z naturą jako źródłem mądrości. Świat celtycki był zatem dla Beuysa kolejnym wymiarem, z którego czerpał on wiedzę i witalną moc zasilającą teorię rzeźby społecznej. Poprzez swoją praktykę twórczą artysta sygnalizował zarówno potrzebę uświadomienia sobie kształtujących kulturę elementów, które dotychczas pozostawały nieświadome, jak i rozwijania szerszego, antropologicznego spojrzenia. Główną rolę odgrywa w nim intuicja, wyobraźnia, racjonalne myślenie, wola – siły napędowe świadomego, aktywnego uczestnictwa w kulturze.

Sztuka Beuysa wiąże się z partycypacją, wymaga raczej aktywnej roli widza niż pasywnej przyjemności oglądania. Każdy element jego pracy mówi sam za siebie – często detale nie są niczym więcej jak optycznym sygnałem, który wyzwała emocjonalną odpowiedź. Teoria sztuki Beuysa dobrze podsumowują jego własne słowa: „Myślenie jest rzeźbieniem”. To określenie może być w pełni zrozumiane, kiedy jest brane dosłownie. Ludzki mózg nie jest obojętną masą, myślenie powoduje uruchomienie procesów fizjologicznych. Artysta może zainicjować ten proces. Jeśli to zrobi, osiągnie swój najważniejszy cel, doprowadzi do poszerzenia wiedzy. Pomimo całego emocjonalnego bagażu i reakcji, jakie wywołuje, jego sztuka jest skierowana do umysłu.

Jako człowiek i jako artysta Beuys prowokował skrajne reakcje: z jednej strony radykalne odrzucenie, z drugiej zaś bezwarunkowy, pełen uwielbienia entuzjazm. Po jego śmierci najgorliwsi uczniowie usiłowali otoczyć jego imię szczególną estymą, zaś sztukę aurą świętości. Wydaje się, iż to groteskowe nieporozumienie przedwcześnie sprowadziło jego sztukę do muzeum, stąpiło jej krytyczne ostrze i ograbiło ją z jej szczególnego oddziaływania. Aby zrozumieć

znaczenie pracy Beuysa w kontekście artystycznych i politycznych debat lat 60. i 70., trzeba zwrócić uwagę na konflikty, które uruchamiała jego aktywność. Za jej pośrednictwem miały one szansę wybrzmieć i ujawnić się w pełni. Nie bez znaczenia jest także publiczna rola artysty w kontekście władzy. Ten problem analizuje Jan Verwoert w tekście *The Boss. On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image*⁸. Przyglądając się różnym pracom Beuysa i badając jego próby renegocjacji relacji z publicznością, Verwoert zastanawia się, czy jest możliwe, aby artysta ucieleśniał głos publiczny. Przekonuje on, iż wizerunek Beuysa był nacechowany sprzecznościami (być może z dzisiejszego punktu widzenia są one bardziej widoczne).

Thierry de Duve, autor książki *Sewn in the Sweatshops of Marx* pisał: „Władca i włóczęga, król i jego trefniś to jedne z licznych dwugłowych awatarów artysty. Wiele innych pokazuje z jednej strony niestrudzony prozelityzm, polityczną wojowniczość, pedagogiczne spełnienie, rewolucyjny i ewolucyjny optymizm, skłonność do przyjmowania roli lidera, z drugiej zaś jego mistyczny archaizm, nieustanną oscylację między farsą a tragedią, tendencję do pozowania na ofiarę i ofiarne figury ludzkości. To w nich właśnie, tak jak w figurze Chrystusa – ofiary i odkupiciela, krzyżują się podwójne identyfikacje: pana i dziecka, kapłana i koźła ofiarnego, pasterza i kojota, jelenia i zająca, kompozytora i dziecka po talidomidzie, społecznego reformatora i buntownika, mediatora i pustelnika, ustawodawcy i banity, proroka i błazna, szamana i showmana, utopisty przyszłości i balsamisty przeszłości”⁹. Z jednej strony nieustannie kwestionował on tradycyjny etos pracy, artysty, profesora sztuk pięknych poprzez radykalne otwarcie na to, czym może być praca artysty, nauczyciela, jeśli wzniesie się on ponad funkcje ustanowione przez kontekst, miejsce, tytuł naukowy. Z drugiej zaś strony, w stworzonym przez siebie wizerunku twórcy jako moralnego autorytetu i we własnym mechanizmie autokreacji wpadł w te same koleiny, które starał

8 Jan Verwoert, *The Boss. On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image*, „E-Flux” [online] 2008, nr 12, <http://www.e-flux.com/journal/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys%E2%80%99oeuvre-and-public-image/> [dostęp: 15 grudnia 2013].

9 Thierry de Duve, *Sewn in the Sweatshops of Marx. Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, przeł. Rosalind E. Krauss, The University of Chicago Press, Chicago–London 2012, s. 3 (przekład własny – M.R.).

się zasypać. W swojej artystycznej praktyce niejednokrotnie negował powierzchowne rozumienie pojęcia „artysta”, pokazując, że jest nie tylko malarzem lub rzeźbiarzem, ale i performerem, politykiem, filozofem, etnografem, muzykiem. Jednocześnie odwoływał się do tradycyjnie skonstruowanych wzorców, projektując swój publiczny obraz jako wizjonera, uzdrowiciela i duchowego autorytetu w myśl modernistycznego mitu artysty jako mesjasza („artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów” – jak mówił Stanisław Przybyszewski). Beuys realizował kontrowersyjne, celowo absurdałne akcje inicjujące debatę publiczną na ważne tematy, by za chwilę interpretować swoje prowokacje, posiłkując się ideologią, która mogłaby je uzasadnić. Wyraźnie widać zatem dwubiegunowość jego działań – igranie z tradycyjnymi wartościami w obrębie sztuki i władzy, a zarazem umacnianie patriarchalnego wzorca mesjańskiego głosiela prawd ostatecznych. Ten schemat działania – niezwykle precyzyjne opakowywanie przez artystę swoich realizacji w znaczenia i sensy – znacznie utrudnia krytyczne interpretowanie jego prac. Aby to uczynić, należałoby się wznieść ponad Beuysowską filozofię i starać się ujrzeć jego dzieło w kontekście miejsca i czasu.

Donald Kuspit w swojej książce *The Cult of the Avant-Garde Artist* rozpatruje praktykę Beuysa przez pryzmat publicznego obrazu artysty jako szamańskiego uzdrowiciela, przedstawiając go jako ostatniego z artystów awangardy, którzy wierzyli w moc sprawczą sztuki. Według Kuspita diametralnie różna postawa Warhola, którą dla odmiany charakteryzowało podkreślanie alienacji współczesnego życia, przyczyniła się do upadku tej tradycji. Koncepcja uzdrawiania poprzez sztukę rodzi pytania: kogo Beuys miał zamiar leczyć, z czego, jakimi środkami i z czyjego polecenia? Kuspit odpowiada na te pytania zwięźle: Niemców po traumie narodowego upadku, poprzez uzdrawiającą energię pierwotnej, pogańskiej kreatywności, dla nich samych, z racji swojego autorytetu jako uzdrowiciela¹⁰.

Kuspit postrzega Beuysa jako figurę przejściową od awangardy do postmodernizmu¹¹, bardziej szamana niż showmana, guru w obrębie kultu, jaki się wokół

10 Zob. Donald Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge University Press, New York–Cambridge [Massachusetts] 1993, s. 64–83 (przekład własny – M.R.).

11 Zob. Will Wadlington, *The Death of Art. On Kuspit's The Cult of the Avant-Garde Artist*, „Creativity Research

niego uformował, który ostatecznie staje się ofiarą własnej zależności od odbiorcy, bohaterem tragicznym, który nie zdołał wyleczyć społeczeństwa. Kuspit wysnuwa dość radykalne przypuszczenie, iż próba ocalenia ludzkości wynikała u Beuysa z jego narcystycznych pobudek. W zupełnie innym świetle widzi jego postawę Thierry de Duve, nazywając go ostatnim z proletariuszy, patrzącym krytycznie na kapitalistyczny reżim, w pełni odzwieczający awangardowy postulat kreatywności jako najważniejszego kapitału, wierzącym w moc wyobraźni i ludzkiego zaangażowania. W utopijności jego teorii de Duve nie dostrzegał słabości. Zwracał natomiast uwagę na to, że gdy odszedł, pozostawił po sobie ruiny rzeźby społecznej, której elementy stały się fetyszami nekrofilskiego rynku sztuki¹².

„W sztuce ostatnich dekad jedynie Warhol dorównuje Beuysowi siłą legendy i statusem medialnym” – pisze de Duve. „Obaj w równym stopniu oddziaływali na sztukę następnych pokoleń. Z tą różnicą, że Beuys był bohaterem, zaś Warhol gwiazdą. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z teatralną estetyką rodem z *Komedii ludzkiej*, w drugim zaś estetyką symulaków firmowanych przez Hollywood”¹³. Andy Warhol to jeden z najbardziej rozpoznawalnych twórców amerykańskich i jeden z głównych przedstawicieli pop-artu. Twórczość Warhola, podobnie jak Beuysa, bazuje na rozszerzonej koncepcji sztuki, jednak ma ona zupełnie inne podstawy. Przesłanki Warhola nie były tak uniwersalizujące i utopijne jak Beuysa. Podczas gdy Beuys odwoływał się do ludzkiej moralności, Warhol rejestrował fakty. Beuys usiłował potrząsnąć ludzkimi sumieniami, Warhol zdawał sobie sprawę, iż poruszenie wywołane przez sztukę jest tylko jeszcze jednym sposobem na utrzymanie gigantycznej maszyny rozrywki. Beuys dokonywał zapożyczeń ze sfery kultury, posługiwał się archetypami i symbolami, Warhol natomiast korzystał z arsenału dostępnych mu współcześnie obrazów. W przeciwieństwie do wielowymiarowych wizerunków cytowanych przez Beuysa, Warhol odwzorowywał wizerunki w sposób możliwie powierzchowny, upajając

Journal” 1996, t. 9, z. 2–3, s. 293.

¹² Zob. Thierry de Duve, *Sewn in the Sweatshops*, s. 16.

¹³ Tamże, s. 17 (przekład własny – M.R.).

się ich pustką i neutralnością. W eseju *That Old Thing, Art* Roland Barthes pisze, że „pop-art chce pozbawić przedmiot jego symbolicznych znaczeń”, aby wyzwolić obraz od głębszego przesłania i zmienić w symulakralną powierzchnię. Ten proces prowadzi także do wyzwolenia artysty. Barthes dodaje bowiem: „Twórca pop-artu nie stoi za swoim dziełem i sam nie posiada żadnej głębi. Jest zaledwie powierzchnią swego obrazu, pozbawioną zupełnie znaczonego i intencji”¹⁴. Hal Foster w książce *Powrót Realnego* zauważa, że tam gdzie Barthes i inni widzą awangardowe zaburzenie procesu reprezentacji, Baudrillard dopatruje się pełnego włączenia dzieła sztuki w polityczną ekonomię znaku-towaru¹⁵. Płaski obraz, obraz-znak, zostaje świadomie pozbawiony wszelkiej iluzyjności i metaforyki, przez swoją dosłowność staje się sugestywnym i przejmującym dokumentem swoich czasów.

Odpowiedzią na pożeranie codzienności przez media wizualne było przechwycenie obrazów medialnych przez sztukę. „Chcę być maszyną!” – brzmiało słynne hasło Andy’ego Warhola. Te słowa można potraktować jako potwierdzenie jego wewnętrznej pustki jako artysty oraz pustki jego sztuki, ale również, jak sugeruje Hal Foster, mogą one wskazywać na podmiot w szoku, który wykorzystuje naturę tego, co wprowadziło go w ten stan, jako mimetyczny środek obrony. Otoczony zewsząd przedmiotami masowej produkcji sam zastania się jednym z nich – ja też jestem maszyną, seryjnie wytwarzam (lub konsumuję) produkty-obrazy, odpłacam pięknym za nadobne. W wywiadzie, którego w 1963 roku udzielił krytykowi Gene’owi Swensonowi, Warhol oznajmił bez ogródek: „Ktoś stwierdził, że moje życie mną rządzi. Podoba mi się ten pomysł”. Jest w tym zgoda na zrytmizowaną, zrytualizowaną strukturę codzienności – na jedzenie zupy Campbell, oglądanie w mediach celebrytów, krzesła elektrycznych, wypadków samochodowych i przywódców tego świata. To asekuracyjne przyjęcie konieczności powtarzania, którą narzuca społeczeństwo seryjnej produkcji i konsumpcji prowadzi w rezultacie do konkluzji – jeśli nie potrafisz się przeciw-

14 Roland Barthes, *That Old Thing, Art*, w: *Post-Pop Art*, red. Paul Taylor, MIT Press, Cambridge [Massachusetts] 1989, s. 25–26.

15 Hal Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Universitas, Kraków 2012, s. 155.

stawić, to się przyłączyć. Co więcej, jeśli zaangażujesz się w pełni, to może uda ci się zdemaskować, odsłonić automatyzm czy wręcz autyzm społeczeństwa, przez naśladowanie jego mechanizmów z przesadną dokładnością¹⁶.

W przeciwieństwie do wszystkich innych wielkich artystów pop-artu, Warhol nigdy nie starał się udoskonalić czy podrasować obrazów kultury masowej za pomocą środków estetycznych. Eksponował bloki papieru i tektury w całej ich brutalnej banalności, wzmacniając ten efekt poprzez multiplikację i seryjność produkcji. Tworzył „rzeźby” takie jak *Brillo Boxes*, aranżując pudła do pakowania – drewniane repliki opakowań mydła Brillo, które antycypowały rygorystyczne podstawy estetyki minimal-artu. Jego piramida z puszek zupy stanowiła kwintesencję estetyki nadmiaru, zaś Marilyn Monroe, hollywoodzki „grzeszny anioł”, urosła do rangi *Mony Lisy* Leonarda. Sztuka Warhola stała się odbiciem rzeczywistości z drugiej ręki, która składała się z masowo produkowanych towarów, powielanych medialnych obrazów i komunikatów, powtarzalnych formuł konsumenckiego świata. Widząc, w jaki sposób konsumpcyjne szaleństwo wpływa na kulturę, Warhol stał się jego wnikliwym rejestratorem. Jako pragmatyczny Amerykanin był wciąż w stanie zrobić krok w tył i spojrzeć z dystansu na swój kraj oczami oczarowanego przybysza zza oceanu – starał się wpływać na proces zamiast mu ulegać, kierować machiną zamiast być jednym z jej trybików. Warhol interpretował Beuysowskie równanie „kreatywność = kapitał” dokładnie odwrotnie. To pieniądze wzmagają kreatywność. Nigdy nie ukrywał swych ambicji ani faktu, iż uwielbia pływać w „lodowatych wodach egoistycznej kalkulacji”. Wykładnią jego filozofii jest zdanie: „Zacząłem jako artysta komercyjny i chcę skończyć jako artysta biznesu”¹⁷. Kiedy założył magazyn „Interview”, stworzył instrument, który umożliwił mediacje pomiędzy sztuką wysoką a sztuką masową, dwoma sferami, które wtedy jeszcze funkcjonowały oddzielnie. Przez moment był także menedżerem grupy Velvet Underground¹⁸. W owym czasie żywotność ruchu

16 Zob. tamże, s. 157–158.

17 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*, Harcourt, New York 1975, s. 92.

18 Andy Warhol poszukiwał wówczas zespołu rockowego do swojego multimedialnego projektu *Andy Warhol Up-Tight*. Koncertu Velvet Underground wysłuchał w klubie The Cafe Bizarre i zespół został włączony w działalność The Factory (Fabryki). Współpraca Velvet Underground z Andym Warholem trwała około półtora roku.

kulturalnego osiągała swój szczytowy poziom, śmiała, innowacyjne rozwiązania przenikały się z trywialnymi, schematycznymi wzorami, słabe reklamy z wymagającą nowoczesną estetyką. Warhol usytuował się na szczycie tego ruchu, anektując substancję życia codziennego do realizacji neoawangardowej koncepcji. Ten akt balansowania okazał się udanym przedsięwzięciem, gdyż jako artysta wykazał się niezwykle trafną intuicją co do sztuczności otaczającego go świata, zdolnością zdobycia go i włączenia do własnej gry. Balansowanie między światem komercji i światem wielkiej sztuki w jego słynnej Fabryce, wydobywanie potencjału ekonomicznego ze sztuki, która była krytycznym filtrem dla rozwoju kapitalizmu, stało się swoistą zapowiedzią praktyk obecnych w sztuce współczesnej.

Zapośredniczenie było podstawową metodą pracy Warhola – czerpał z zasobów medialnej konsumenckiej rzeczywistości i przefiltrowywał je. Do najbardziej znanych dzieł artysty należą portrety Marilyn Monroe. Zaliczają się one do grupy prac, które – bazując na obrazach zaczerpniętych z ikonosfery kultury masowej – tworzą rodzaj typologii amerykańskiej popkultury i równocześnie przedstawiają mity, oddają tęsknoty, ale i obawy, amerykańskiego społeczeństwa. Portret Monroe unaocznia pozorną unikalność obrazu, który oryginalnie będąc fotograficzną reprezentacją, może tylko symulować rzeczywistość, ale nic więcej. Jest tak do momentu, w którym obraz uniezależnia się i odcina od osoby, której zawdzięcza swoją egzystencję i staje się autonomicznym elementem współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego. Obraz zwyczajowo integruje w sobie modela, zawłaszcza go. Sprawia, że postać aktorki zostaje zredukowana do uroczych kaprysów, symptomów zepsucia. Pierwszy portret Marilyn Monroe Warhol wykonał kilka dni po jej śmierci, która nastąpiła 5 sierpnia 1962 roku. Artysta w swojej pracy zapowiadał, że jej życie, osobowość i śmierć staną się towarem rynkowym. Wszystkie portrety Monroe przedstawiają wymyślony obraz aktorki, wyobrażenie, a nie odbicie rzeczywistości. Po jej śmierci wizerunek stworzony przez Warhola – doskonale przecież znany i utrwalony w świadomości społecznej znacznie wcześniej – wywołuje skojarzenia dotyczące prywatnego życia Marilyn Monroe, które wraz z jej rosnącą popularnością stało się dobrem publicznym. Werner Spies powiedział: „Nie zabawa w naśladownictwo, krytyka konsumpcyjnej postawy życiowej, naśmiewanie się z łatwowierności są

najważniejsze: najistotniejsze jest poszukiwanie transgresji tego, co wdiera się w nas bez granic, materialnie, dławiająco, wielokrotnie. Wyrazem tego są gwiazdy i wyroby fabryczne, a nie mit o Monroe, zbudowany na jej śmierci. To właśnie ów pocałunek całego świata, który Warhol przedstawił w tak niezapomniany sposób, świadomość, że powinna na wieki pozostać niezmiennym symbolem, pchnęły ją ku śmierci”¹⁹.

Istotne w kontekście twórczości Warhola jest pojęcie kompulsywnego powtórzenia. Artysta podkreślał, że lubi nudne rzeczy i powtarzanie ich w nieskończoność. W tekście *POPism* gruntownie wyjaśniał swoje zainteresowania nudą, powtórzeniem i dominacją: „Wcale nie chcę, żeby każde powtórzenie zasadniczo się nie różniło – chcę żeby było dokładnie takie samo. Im dłużej patrzy się na dokładnie tę samą rzecz, tym bardziej oddala się jej znaczenie i tym intensywniej można odczuć pustkę”²⁰. Powtórzenie wiąże się zarówno z osłabieniem znaczenia, jak i podkreśleniem emocjonalnego dystansu. Niekończąca się multiplikacja rozpaczy i śmierci (seria *Death in America*) neutralizuje traumatyczne wydarzenie – podobnie jak czyni to informacja w mediach. Powtórzenie jest freudowską metodą zapanowania nad traumą, ale u Warhola nie spełnia ono terapeutycznej funkcji. Jak pisze Hal Foster: „Powtórzenia nie pozwalają na stopniowe oddzielenie się od przedmiotu w akcie żałoby, lecz świadczą raczej o obsesyjnej fiksacji na przedmiocie w melancholii. [...] Powtórzenia Warhola nie tylko reprodukują traumatyczne efekty; one je również produkują. W jakiś sposób pojawia się w nich szereg wzajem wykluczających się rzeczy: usunięcie sensu traumy i otwarcie się nań, obrona przed traumą i jej produkcja”²¹.

W przeciwieństwie do Beuysa, Warhol nie postrzegał zmian na scenie sztuki jako wielkiej straty, akceptował sztuczność świata, jego tendencję do samopowielania się, tworzenia kolejnych wersji. Jego portrety Beuysa pokazują, iż był wytrawnym obserwatorem sceny artystycznej. W galerii sław Beuys ma

19 Cyt. za: Klaus Honnef, *Andy Warhol. 1928–1987. Komercja w sztuce*, przeł. Marianna Meyer, Taschen, TMC Art, Kolonia–[Warszawa] [2002], s. 61.

20 Andy Warhol, Pat Hackett, *POPism. The Warhol '60s*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1980, s. 50. Cyt. za: Hal Foster, *Powrót Realnego*, s. 159.

21 Tamże, s. 159–160.

swoje miejsce obok gwiazd i gwiazdek show biznesu. Warhol twierdził, iż nikt nie uniknie wessania w machinę komercji i mass mediów, chyba że jego poglądy nie zostały nigdzie opublikowane – jeśli stajesz się osobą publiczną, musisz przyjąć reguły komercyjnej gry. Warhol znał te reguły wyśmienicie. Był zarówno obiektem owej gry, jak i jej siłą napędową.

Przyglądając się z perspektywy czasu sylwetce Warhola i Beuysa, widzimy wyraźnie, jak wiele jest pomiędzy nimi punktów zbiegu. Jednym z nich jest perfekcyjny mechanizm autokreacji. Obaj byli twórcami i interpretatorami współczesnej ikonografii – Warhol bazował na ikonosferze mass mediów, rozwijającej się popkultury i pączkującego celebrytizmu, Beuys natomiast szukał oparcia w mitach, które miały gwarantować ciągłość rzeczywistości opartej na sprzecznościach. Poddane artystycznej obróbce miały funkcjonować jako oparcie w świecie po katastrofie i remedium na obsesyjne skupienie na teraźniejszości. Najważniejszym i najgłębszym bodźcem w podejściu Beuysa była rozszerzona koncepcja sztuki – idea, która bardziej wynikała z kwestii pragmatycznej niż filozoficznej, łącząc w sobie nie tylko tradycyjne techniki i dyscypliny, takie jak malarstwo, rzeźba, grafika, ale także wszystkie pola kreacji w każdej sferze ludzkiego życia. Rozszerzona koncepcja sztuki funkcjonowała jako jeden z kluczowych czynników w dyskusji o awangardzie i otwierała nowe perspektywy na przyszłość. Zarówno u Beuysa, jak i u Warhola była totalna, angażująca bez reszty, podporządkowująca sobie całe życie. Obaj zbudowali uniwersum cytatów, metonimii i zapożyczeń, które stanowiły niewyczerpany rezerwuar inspiracji, a życie i sztuka funkcjonowały u nich jako naczynia połączone, sycąc się wzajemnie.

Z dzisiejszej perspektywy dychotomiczność artystów nie wydaje się już tak jednoznaczna i przekonująca. Można przecież postrzegać Beuysa jako czarodzieja i prestidigitatora a Warhola jako ukrytego za maszyną filozofa cywilizacji pustki i nadmiaru. Precyzyjnie zaaranżowane performanse Beuysa widzieć jako teatralne, zaś seryjne sitodruki Warhola rozumieć jako eksplikację Lacanowskiego Realnego, odsyłającą do tego, co niewyraźne. Stanowiłyby one wówczas

obraz traumatycznej rzeczywistości, którą Warhol usiłował uchwycić w formie pokawałkowanej, sfragmentaryzowanej, nieciągłej, podobnie jak objawia się nam ona w przekazach medialnych.

W czerwcu 2013 roku w Garage Center for Contemporary Culture w Moskwie miały miejsce wykłady o sztuce Beuysa i Warhola pod znamienym tytułem *Dissymetrical Similarities (Niesymetryczne podobieństwa)*, który dobrze oddaje relację pomiędzy dwoma gigantami sztuki XX wieku. Szaman i showman współczesnej sztuki, jakkolwiek zupełnie inni w swojej praktyce i w sferze inspiracji, „różnią się jak dwie krople czystej wody” pod względem uchwycenia wielkomyślarowej natury rzeczywistości. Jest ona bowiem zarówno płaska i niedostępna jak ekran telewizora, jak i zakorzeniona w kulturze i gęsta od wątków. Relację dwojga artystów można widzieć w tej perspektywie zarówno jako antagonizm, jak i tajny sojusz, kontynuację, parodię, wewnętrzny dialog. Zestawienie i porównanie ich postaw twórczych i aktywności pozwala na zobaczenie każdego z nich w nowym świetle, uchwycenie wielu wątków na temat prawdy i sztuczności życia, iluzji wszelkiej reprezentacji i pojemności archetypu.

SŁAWOMIR TOMAN

PRZYPADEK JEANA OLIVIERA HUCLEUX (1923–2012)

Jean Olivier urodził się w 1923 roku w Chauny w Pikardii. Od wczesnej młodości mieszkał w aglomeracji paryskiej. Był autodydakta. Silna dysleksja powodująca trudności w czytaniu i pisaniu sprawiła, że zakończył edukację na poziomie szkoły średniej. Wychowywał się pod opieką babki, która edukowała go plastycznie. Spróbował podjąć studia w École des Beaux-Arts, ale zrezygnował, gdy, jak wspomina, kazano mu rysować przez pół roku ten sam gips. Uważał, że akademia nie nauczy go więcej niż sam umie (w tym czasie panował we Francji model edukacji zbliżony do XIX-wiecznego).

Jeszcze przed drugą wojną światową Olivier, zafascynowany spotkaniem z Mauricem Vlaminckiem i jego twórczością, podejmował pierwsze próby malarckie. Po zajęciu Paryża przez Niemców w czerwcu 1940 roku, schronił się przed robotami przymusowymi (STO) w domu zbudowanym przez ojca w Chèvremont. Znajdowała się tam specjalna kryjówka, w której spędzał dużo czasu, nieustannie próbował też malować.

Olivier powrócił do Paryża w 1944 roku i tam na nowo podjął pracę retuszera w zakładzie Broca. W tym czasie intensywnie studiował obrazy dawnych mistrzów, prowadził także wiele rozmów o malarstwie ze swoim przyjacielem

André Raffrayem. Przez krótki czas uczył rysunku w Académie de la Grande Chaumière, gdzie poznał fowistę Ottona Friesza. Dużo malował, nie osiągnąwszy jednak pożądaných efektów, popadł w depresję. Zniszczył swoje prace i porzucił malowanie na niemal dwadzieścia lat. W tym czasie próbował swych sił w różnych zawodach: handlował antykami, pomagał w prowadzeniu rodzinnego przedsiębiorstwa, pracował jako fotograf.

Do malarstwa powrócił z początkiem lat 60., lecz była to aktywność bardziej zarobkowa niż twórcza. Obrazy z tego czasu zupełnie nie zapowiadały zmiany, która miała niebawem nastąpić. W 1968 roku, po śmierci matki, artysta osiedlił się w Andrésy, gdzie zaczął malować, używając fotografii jako substytutu rzeczywistości. W tym czasie do nazwiska Olivier dodał drugie – Hucleux, czyli nazwisko wuja, który był malarzem odrzuconym przez rodzinę. Artysta stwierdził, że Hucleux brzmi lepiej i ostrzej niż dość powszechnie występujące we Francji nazwisko Olivier.

Prace z 1971 roku, takie jak *Cimetière des voitures* czy *Portrait Jean-Pierre'a Raynauda* zaprezentowane na paryskim biennale (Biennale de Paris), przyniosły Hucleuxowi uznanie krytyki, a jego kariera artystyczna nabrała rumieńców. Jean-Christophe Ammann zaprosił Hucleux do udziału w sekcji *Realismus* organizowanej przez Haralda Szeemanna na Documenta 5 w Kassel w 1972 roku. Tam artysta pokazał pierwsze obrazy z cyklu *Cmentarze*, który kontynuował przez następne cztery lata. Pierre Restany pisał o *Realismus*: „Dzięki Ammannowi Dokumenta 5 zostało zdominowane przez hiperrealistów amerykańskich, szczęśliwie znalazło się tam kilku Europejczyków: Gerhard Richter, Franz Gertsch, Markus Raetz i nasz poczciwy Hucleux, którzy zostawiają daleko w tyle peleton naśladowców”¹. Ostatecznie *Cmentarze* trafiły do kolekcji Petera Ludwiga, słynnego kolekcjonera i marszanda.

To portret jednak stał się dla Hucleux głównym tematem obrazów, a następnie rysunków, na kolejne dwie dekady. W 1974 roku artysta namalował swój pierwszy autoportret oraz portret Etienne'a Martina. Obrazy te cechuje niespo-

¹ *Jean Olivier Hucleux 1971–1999* [katalog wystawy], red. Franco Ambrosio, Musée d'art contemporain, Lyon 1999, s. 208 (przekład własny – S.T.).

tykana dotychczas precyzja wykonania. Ilość detali w obrazie jest zdecydowanie większa niż na fotografii, według których prace te powstawały. Artysta stosował technikę olejną na desce, uważał bowiem, że deska pozwala na większą precyzję, gdyż jest bardziej gładka i w przeciwieństwie do płótna nie ugina się pod naciskiem pędzla.

Praca nad jednym obrazem trwała kilka tygodni, a czasem nawet miesięcy. Najwięcej czasu Hucleux spędził nad podwójnym portretem zamówionym przez małżeństwo znanych kolekcjonerów, Petera i Irenę Ludwigów. Praca nad tym obrazem zajęła mu niemal dwa lata. Posługiwał się wykonanymi przez siebie fotografiami małżonków oraz obserwacją naoczną przy malowaniu partii ubrań, ponieważ drobny wzór garnituru Ludwiga i sukni jego żony nie był dokładnie widoczny na zdjęciach. Aby zaobserwować załamania tkanin posiłkował się odpowiednimi próbkami, konstruuując na nowo strukturę materiału w obrazie. Hucleux twierdził, że był bliski szaleństwa, całymi dniami malując drobny wzorek. Żmudna praca zdawała się nie mieć końca, wymagała maksymalnego skupienia i unieruchomienia ręki. Opracował specjalny sposób jej zawieszania tak, aby móc wykonywać ruchy jedynie palcami. Spędzał całe dni w nieruchomej pozycji – wspominał – musiał też wprowadzić do planu dnia poranne i wieczorne spacerowanie, aby zachować w miarę normalną kondycję fizyczną i psychiczną. Postępy w pracy nad obrazem – codziennie dokumentowane – miały być udostępnione szerszej publiczności w formie albumu, dotychczas jednak nie został on wydany.

W latach 70. artysta pokazał swoje prace na wielu znaczących wystawach zagranicznych, takich jak: *Malarstwo europejskie lat 70.* w Los Angeles Country Museum of Art (1975) czy 37 Biennale Weneckie rok później, aby w 1979 roku – po niemal dziesięcioletniej przerwie – zaprezentować swoją retrospektywę publiczności francuskiej w Centrum Pompidou. Wystawa *Copie conforme? (Wierna kopia?)* obejmująca twórczość Jeana Hucleux, Chucka Close'a i Johna De Andrea odbiła się szerokim echem we francuskich mediach, przynosząc artyście uznanie. Pierre Cabanne pisał w „Le Matin” o *Cmentarzach*: „Hucleux świadomie wymazuje swoją obecność, chcąc pozostać jedynie narzędziem, które za pomo-

cą symulaków rzeczywistości ewokuje problematykę przemijania”². Otto Hahn w „L’Express” zauważył: „Hiperrealizm Hucleux, który od początku rozwijał się trochę na marginesie refleksji artystycznej, kontynuuje samotną ścieżkę, opierając się na jedynej idei: tworzyć życie za pomocą martwej materii”³. Salvador Dali, który również zachwycił się pracami Hucleux, stwierdził: „Votre peinture est hypermétaphysique”⁴ (pańskie malarstwo jest hipermetafizyczne). Zaś Ben Milad w „Les Cahiers de la Peinture” konstatował: „Dzieła Hucleux, cmentarze i portrety, w sposób delikatny, acz przewrotny, zachęcają widza do zgłębiania ich tematyki i odkrywania ukrytych znaczeń. Nawet bliźniaczki, dwie urocze dziewczynki, mimo swego wieku posiadające godność dostojników, są w istocie rzeczy francuskimi infantkami, a Hucleux współczesnym Velasquezem”⁵.

Temat bliźniaczek interesował Jeana Oliviera Hucleux, kiedy był jeszcze fotografem. Zdjęcie z 1949 roku ujawnia charakterystyczny dla niego sposób komponowania. Jest on szczególnie widoczny w wielkoformatowych portretach rysunkowych, w których postaciom towarzyszy zazwyczaj neutralne tło. Bliźniaczki pojawiają się również na jednym z obrazów z połowy lat 60. Artysta jednak niechętnie powracał do tego okresu działalności.

W latach 70. i później Hucleux malował kolejne portrety przyjaciół: artysty Jeana le Gaca (1977), znanego paryskiego kucharza Paula Bocuse’a (1980), krytyka i kuratora Centrum Pompidou Pontusa Hultena (1981) oraz swojej żony Jeanne (1983). Serię portretów malowanych olejem na desce zakończył dwoma zamówieniami z Pałacu Elizejskiego. Portret Georges’a Pompidou, który zmarł w 1984 po ciężkiej chorobie nowotworowej, powstał na podstawie niewielkiej fotografii twarzy prezydenta. Sylwetka i wnętrze gabinetu zostały domalowane przez artystę na bazie innych zdjęć. Portret ten został nieznacznie uszkodzony przez nieznanego sprawcę z niejasnych powodów i w takim stanie pozostaje w zbiorach Centrum Pompidou. W roku następnym nowy prezydent François Mitterrand również zamówił u artysty swój portret. Tym razem Hucleux mógł sam

2 Tamże, s. 212.

3 Tamże.

4 Tamże.

5 Tamże.

wykonać dokumentację fotograficzną. Osobno zrobił zdjęcia postaci, a osobno sfotografował architekturę, co w samym obrazie jest dość widoczne.

W roku 1985 – specjalnie na wystawę *Autoportret współczesny* w Musée-Galerie de la Seita w Paryżu – Hucleux wykonał rysowany *Autoportret*, który otworzył jeden z najciekawszych wątków jego twórczości. Z pracą tą związana jest też pewna historia. Mianowicie, jeden z kolekcjonerów zaproponował artyście wymianę tegoż *Autoportretu* na prawie nieużywanego mercedesa 230 SL, tzw. Pagodę z 1965 roku. Hucleux, który uwielbiał przejażdżarki samochodowe, przystał na to ochoczo. Roadster pozostawał w jego posiadaniu aż do śmierci artysty, ze stanem licznika w okolicach 60 tys. km.

Od czasu paryskiej wystawy rysowanie postaci stało się stałym elementem twórczości Hucleux. Figury przedstawiał najczęściej w skali nieco większej niż naturalna. Rysował ołówkiem bez użycia gumki, uważając, że wycieranie powoduje niepotrzebne zabrudzenia. Prace powstawały poprzez narastanie śladów narzędzia, które tworzyły niemal organiczną tkankę konstytuującą wizerunek. Artysta próbował w ten sposób tchnąć w nie życie. Mówił: „staram się osiągnąć podobieństwo, które staje się obecnością, w przeciwieństwie do przedstawienia, które jest raczej jej destrukcją”⁶. Catherine Millet w *L’art contemporain en France* napisała o tych rysunkach: „Powoli, z cudowną precyzją Jean Olivier Hucleux tworzy wyjątkowe portrety pobudzające do życia osoby pozujące do zdjęć, na bazie których artysta pracuje... ślad narzędzia zanika... trudno uwierzyć, że stoimy przed obrazem... Hucleux jest jedynym malarzem zdolnym zakwestionować wierność obrazowania fotograficznego”⁷.

Bernard Lamarche-Vadel tak pisał na ten temat: „Problematyka prac Hucleux to tworzenie szeregu najróżniejszych związków w procesie malarskiego transferu między realnością a jej przedstawieniem. [...] to wytwarzanie doświadczenia kolizji między wyglądem rzeczywistości złożonej z atomów, tekstur... a obrazem, który zasadza się na podobnej strukturze. [...] obraz hiperrealistyczny dla Hucleux to obraz chybiony, co go naprawdę interesuje, to proces przecho-

6 Z rozmowy Jeanem Olivierem Hucleux przeprowadzonej w domu artysty w Vaux-sur-Seine [nagranie], wrzesień 2011 r. (przekład własny – S.T.).

7 Cyt. za: *Jean Olivier Hucleux*, s. 214.

dzenia za pomocą środków malarskich i samego wizerunku do tajemnej gęstości, intensywności dzielonej między rzeczywistość i jej obraz”⁸.

W 1987 roku Hucleux ukończył cykl jedenastu portretów rysowanych (m.in. Ives’a Kleina, Samuela Becketta, Andy’ego Warhola, Josepha Beuysa), które Galerie Beaubourg zaprezentowała w tym samym roku na FIAC w Paryżu (wszystkie zostały sprzedane).

Artysta w opisie prac za każdym razem podawał autora fotografii, według której wykonywał dany rysunek. Mimo to dwie autorki zdjęć: Australijka Alice Springs (właściwie June Newton), która wykonała fotografię Josepha Beuysa i Francuzka niemieckiego pochodzenia Gisele Freund, autorka portretu fotograficznego Samuela Becketta, pozwały do sądu artystę i reprezentującą go galerię, domagając się zadośćuczynienia za naruszenie praw autorskich. Niemal dwuletni proces stał się okazją do otwarcia na łamach prasy dyskusji dotyczącej wolności twórczej i granic inspiracji (zapożyczenia). Wiele osobistości świata sztuki, i nie tylko, opowiedziało się zdecydowanie po stronie artysty. Christian Boltanski, Eva Beuys, Harald Szeemann, prof. Peter Ludwig czy François Mitterand skierowali do niego listy z wyrazami poparcia. Wdowa po Josephie Beuysie napisała: „prace Hucleux mają swój oczywisty styl artystyczny. [...] nie mam najmniejszych wątpliwości, że styl ten jest osobistym wkładem artysty w historię sztuki najnowszej, jest czymś nowym i innym niż model fotograficzny, na którego podstawie się rodzi. [...] termin prawny, który należy tu zastosować to: »wolna adaptacja artystyczna«”⁹. Pierre Restany zaś zwrócił uwagę na to, że: „wielu artystów inspirowane jest dokumentem fotograficznym do wykonania portretu. W tym przypadku nie można mówić o plagiacie, gdyż dostępna publicznie fotografia jest jedynie obiektywnie istniejącym odniesieniem. Rysunek lub obraz jako efekt końcowy takiego procesu twórczego jest całkowicie oddzielnym bytem od fotografii wyjściowej. Różnice między nimi są natury organicznej i strukturalnej. Poczynając od narzędzi, materiałów i nośnika, poprzez subiektywną interpretację, a na talencie artysty (lub jego braku) kończąc”¹⁰.

8 Tamże, s. 213.

9 Tamże, s. 218.

10 Tamże.

Ostatecznie sąd w znacznym stopniu uznał argumenty obrony, nakazując jednakże wypłatę niewielkich odszkodowań obu fotografkom.

Hucleux ma w swoim dorobku kilka autoportretów. W jednej z wersji rysunkowych zastosował ciekawy zabieg formalny polegający na przedstawieniu samego siebie w trakcie wykonywania autoportretu olejnego. Hucleux malujący jest jednak niemal dwadzieścia lat starszy od Hucleux malowanego. Zawarta w kompozycji pętla czasu spina oba wizerunki, które dzieli dystans równy okresowi malarskich wakacji w biografii artysty.

Hucleux wykonywał rysowane portrety do połowy lat 90., a jednocześnie rozpoczął nowy i zgoła odmienny wątek swojej twórczości pod tytułem *Deprogramacje*. Są to rysunki wykonywane za pomocą różnych narzędzi, już bez wykorzystania fotografii, pozbawione jakichkolwiek założeń wstępnych. Artysta zatapiał się we własnej wyobraźni i pamięci. Uruchamiał spontaniczność oraz intuicję. Prace są wizualnymi kolażami liczb, diagramów, swobodnie kreowanych kształtów i form nieprzedstawiających. Z końcem lat 90. *Deprogramacje* zmieniły nazwę na *Squares* i przyjęły kształt kwadratowych blejtramów o wymiarach 2 x 2 m. Na zaledwie przklejonym płótnie Hucleux tworzył rozbudowane układy form za pomocą pałeczek i chińskiego tuszu. Czarne ślady narzędzia i naturalna barwa płótna stanowią o osobliwym charakterze tych prac. Działanie kontrastów jest tu zasadniczym elementem komponującym.

Hucleux prowadził też dzienniki, które są zapisem jego przemyśleń, kompilacją różnego typu obserwacji. Autorskie zeszyty stanowią pokaźną część jego dorobku ostatnich lat.

KAROLINA RAJNA

ASAMBLAŻ JAKO CYTAT Z RZECZYWISTOŚCI NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI POLSKICH ARTYSTÓW Z LAT 60. I POCZĄTKU LAT 70. XX WIEKU*

Termin asamblaż został spopularyzowany¹ w związku z wystawą *The Art of Assemblage* zorganizowaną w 1961 roku w MoMA w Nowym Yorku². Zrywał on

* Temat artykułu mógł zostać zrealizowany dzięki wsparciu w ramach projektu *Rozwój potencjału i oferty edukacyjnej Uniwersytetu Wrocławskiego szansą zwiększenia konkurencyjności Uczelni* współfinansowanego ze środków Unii Europejskiej w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego. Doktorantka jest stypendystką czwartej edycji projektu.

¹ Termin został użyty po raz pierwszy przez Jeana Dubuffeta w 1950 r. na określenie dzieł powstałych ze złożenia trójwymiarowych fragmentów: skrzydeł motyli. Jako sposób działania artystycznego wywodzi się z collage'u. Zob. Ian Chilvers, Harold Osborne, *Oksfordzki leksykon sztuki*, przeł. Maciej Kubaszewski, Halina Andrzejewska i in., Arkady, Warszawa 2002, s. 47. Za prototyp asamblażu wykonany z nieartystycznych materiałów uchodzi figurka z brązu *Little Dancer* (Tate Gallery, Londyn) Edgara Degasa, którą artysta wykonał w wieku zaledwie 14 lat, na przełomie 1880 i 1881 roku. Artysta, chcąc zbliżyć się do realizmu, wykonanej przez siebie rzeźbie dokleił włoskiem spódnicę oraz sztuczne włosy z końskiego włosa.

Technika asamblażu idealnie odpowiadała potrzebom sztuki surrealizmu, z jej dążeniami do cudowności implikowanej użyciem konkretnego materiału. Nic więc dziwnego, że Méret Oppenheim w pracy *Le Déjeuner en fourrure* (1936) przymocowała do filiżanki futro chińskiej gazeli – element kontrowersyjny, a jednocześnie przywołujący skojarzenia z dzieciństwem, ciepłem, dobrem (MoMa, Nowy York).

² Fakt ten jest znaczący dla sztuki polskiej, z uwagi to, że w wydarzeniu mogli wziąć udział Teresa Rudowicz i Marian Warzecha, uczestniczący w wystawie *15 Polish Painters* w Nowym Yorku (1961). Zob. Anna Markowska, *Sztuka w Krzysztoforach. Między stylem a doświadczeniem*, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Uniwersytet Śląski, Kraków–Cieszyn 2000, s.182.

z dominacją tradycyjnych materiałów, niwelował granice dyscyplin, a także proponował formy sztuki kolektywnej, inicjującej postmodernistyczne zaangażowanie w efemeryczność, codzienność i banalność, stanowiąc wyzwanie dla dyskursów modernistycznych. Neoawangardowe dzieła powstawały przez anektowanie do płócien „elementów rzeczywistości”: przedmiotów znalezionych w najbliższym otoczeniu i twórczo zintegrowanych z podłożem.

Celem niniejszego artykułu jest pokazanie, poprzez pryzmat definicji asamblażu³, różnych sposobów rozumienia i funkcjonowania cytatu artystycznego, wykraczającego poza tradycyjnie powtórzenie ikonografii dzieła poprzednika⁴. Tekst zrodził się z przekonania, iż sama forma asamblażu stanowi przykład cytatu z rzeczywistości powstającego poprzez anektowanie do prac realnych przedmiotów. Na potrzeby artykułu wyodrębniono następujące metody cytowania: użycie wycinków z prasy i fragmentów zabytkowych ksiąg (omówione na przykładzie twórczości Teresy Rudowicz), wykorzystanie fotografii prasowych (twórczość Jadwigi Maziarskiej), bezpośredni cytat z rzeczywistości (prace Danuty Urbanowicz, Władysława Hasiora, Bronisława Kierzkowskiego i Tadeusza Kantora), cytaty formalne i ikonograficzne (na przykładzie prac Władysława Hasiora i Włodzimierza Borowskiego).

3 Na potrzeby pracy przyjęto następującą definicję asamblażu (fr. *assemblage* – gromadzenie, zbieranie, zbiór) – technika łączenia materiałów ułożonych na płaszczyźnie prowadząca do powstania obiektów trójwymiarowych o tożsamej nazwie. Zob. np. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz i in., PWN, Warszawa 2003, s. 23; *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, red. Marcin Giżycki, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2002, s. 29; Ian Chilvers, Harold Osborne, *Oksfordzki leksykon sztuki*, s. 47; Katarzyna Gabryś-Cichacz i in., *Słownik sztuki*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2008, s. 30; *DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts. Künstler, Stille und Begriffe*, red. Karin Thomas, Dumont, Köln 2006, s. 31; wyjaśnienie terminu autorstwa Philipa Coopera na stronie MOMA, http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10057 [dostęp: 26 sierpnia 2013].

4 O tego rodzaju cytatach mówiłam w 2011 r., wygłaszając referat *Cytaty w sztuce współczesnej* na konferencji w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, 1–2 grudnia 2011 (materiały w druku). Zob. witryna Zakładu Historii Sztuki Nowoczesnej UMK, <http://www.zhsn.umk.pl/o,55,iv-konferencja-sztuki.html> [dostęp: 9 września 2013].

WYCINKI Z PRASY I ZABYTKOWE KSIĘGI JAKO ELEMENT ASAMBLAŻU (TERESA RUDOWICZ)

Obrazy sztuki i „nie-sztuki” egzystują obok siebie jak w Atlasie Mnemosyne Aby’ego Warburga, tworząc niekończące się archiwum skojarzeń, indywidualne dla każdej jednostki dokonującej oglądu prac z perspektywy własnych doświadczeń. Podobnie jak w tym utopijnym projekcie, to nie przedmiot, a ukryte w nim intencje artystyczne i działanie stanowią istotę prac Rudowicz. Przyjrzyjmy się *Kompozycji 64/28*⁵, w której zestawione zostały wycinki z prasy wojennej, strona z gazety z 1939 roku z informacją o zbombardowaniu Warszawy, odezwa prezydenta Starzyńskiego do warszawian zatytułowana *Do sumienia świata*, wizerunek Hitlera i żołnierza SS, a także zdjęcie zniszczonego Zamku Królewskiego, fragmenty poszarpanej damskiej bielizny, fotografia mężczyzny w garniturze, litera „B” (jak bombardowanie). Wszystko to składa się na wspomnienia o traumie drugiej wojny światowej. Artystka w *Kompozycji 64/28* umieściła także obok siebie idylliczne zdjęcia: młodej dziewczynki siedzącej na łące, przypuszczalnie wykonane po wcześniejszym upozowaniu w atelier, oraz dziecka z kwiatkiem w rączce, które wprowadzają kontrast w stosunku do relacji prasowych i wizerunku Hitlera. Tego rodzaju zestawienie dwóch rzeczywistości stanowi wymowny symbol czasów. Dla urodzonej w 1928 roku Rudowicz młodość przypadła na lata wojny, w 1939 miała jedenaście lat, a po zakończeniu wojny (1945) zaledwie siedemnaście. Przerwany czas nauki, przyspieszona dojrzałość – być może tego rodzaju doświadczenia mogły zostać utrwalone dopiero z perspektywy trzydziestoletniej kobiety. Powstanie asamblażu to rok 1964, w tym czasie artystka, tak jak wiele osób z jej pokolenia, spogląda wstecz, analizuje swoją młodość i dojrzewanie. Jednakże tego rodzaju analiza nie koncentruje się wyłącznie na niej, ale na skumulowanych przez historię losach różnych pokoleń, ludzi zajmujących rozmaite pozycje społeczne i stanowiska, reprezentowanych w asamblażu przez mężczyznę w garniturze – prezydenta.

W twórczości Teresy Rudowicz cytaty artystyczne pochodzą nie tyle z obszaru sztuki, z inspiracji arcydziełami (choć i te się pojawiają), ile z kultury

5 Praca jest przechowywana w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. MNK II-b-1777 [311 426]).

i historii. Tworzone są poprzez anektowanie do prac fotografii, listów, wycinków prasowych, a także fragmentów cennych inkunabułów, które – aby mogły zostać zaprezentowane – musiały być poddane wcześniejszej destrukcji. Historyczka sztuki Krystyna Czerni napisała, że w następstwie podróży do Włoch (w 1959 roku), w pracach Rudowicz pojawiły się „[...] łacińskie rękopisy skupowane za grosze u włoskich antykwariuszy na Piazza Borghese, wycinki archiwalnych gazet, stare afisze, puste opakowania. A także ścinki materii: adamaszki, pasmanterie, tiule, fragmenty staromodnej garderoby, skrawki żakardowych tkanin z motywem włoskiej architektury – Colosseum, Łuk Hadriana...”⁶. Księgi mniej lub bardziej wartościowe, jak ta z XVIII wieku, na papierze z wieku XVI, stały się własnością artystki w drodze zakupu. Przez męża artystki (Mariana Warzechę) i zapewne także przez nią były traktowane w kategoriach dobrej i złej inwestycji. Artysta wspominał jedną z nich, kupioną na rzymskim pchlim targu, słowami: „to była najlepsza inwestycja, jaką w życiu zrobiliśmy”⁷.

Rozrywanie stronic starych ksiąg i anektowanie wybranych fragmentów nie gwarantowało przyzwolenia publiczności na „konceptualne procesy”. Technika ta nie zachwycała nawet przyjaciela artystów, fotografa Wojciecha Plewińskiego, który oponował przeciw niszczeniu dóbr materialnych⁸.

Wydaje się, że Rudowicz z rozmysłem wykorzystywała tę sprzeczność pomiędzy tworzeniem a przetwarzaniem za pomocą bezpośredniego „cytatu” z rzeczywistości. Być może zdawała sobie sprawę, że destrukcja zabytku, paradoksalnie, ma większą siłę oddziaływania semantycznego aniżeli cały przedmiot.

6 Krystyna Czerni, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*, Znak, Kraków 2000, s. 126–129.

7 Współcześnie artysta ten widzi problem nieco inaczej, o czym mogliśmy się przekonać na wystawie retrospektywnej w Krakowie 2013 roku. Zob. Piotr Cypryański, *Rozmowa o Teresie Rudowicz z Marianem Warzechą, mężem artystki*, w: *Teresa Rudowicz* [katalog wystawy], grudzień 2004 – styczeń 2005, Galeria Starmach, Kraków, 2005, s. 6–7.

8 Artysta opowiadał o tym podczas wernisażu wystawy Teresy Rudowicz w Muzeum Narodowym w Krakowie. Relacja online: *Wernisaż wystawy z cyklu Galeria Żywa: Teresa Rudowicz* <http://www.youtube.com/watch?v=LpX3HvQBzrQ> [dostęp: 26 czerwca 2013].

DZIEŁO JAKO CYTAT REPRODUKCJI PRASOWEJ. WYKORZYSTANIE FOTOGRAFII Z GAZET JAKO INSPIRACJA FORMALNA I KOMPOZYCYJNA DLA ASAMBLAŻU (JADWIGA MAZIARSKA)

W książce Barbary Piwowskiej *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice*⁹ jest mowa o tym, że Jadwiga Maziarska przez długi czas nie przyznawała się do wykorzystywania w swoich pracach szkiców. Paradoksalnie jest w tym trochę prawdy, gdyż wizualizacje, które tworzyła, nie były typowymi szkicami. Zgodnie z definicją szkic (wł. *schizzo* – zarys, projekt) to „pomysł kompozycji wykonany zwykle w materiale pozwalającym na zastosowanie szybkiej i nieskomplikowanej techniki pracy. Szkic malarski wykonuje się ołówkiem, tuszem, akwarelą, a rzeźbiarski – w glinie plastelinie, wosku [...]”¹⁰. Inna definicja mówi, że jest to „swobodnie wykonany rysunek, zwykle z natury, często mający charakter notatki służącej później przy malowaniu obrazu w pracowni, sprawdzian umiejętności technicznych artysty, jego wrażliwości i umiejętności obserwacji”¹¹. Artystka nie tworzyła tego rodzaju szkiców. Należy dokonać rozróżnienia między „wizualizacją koncepcji na reprodukcji prasowej” z naniesioną na nią kratownicą a typowym „szkicem” wykonanym ołówkiem na papierze¹². Maziarska tak mówiła o swoim procesie tworzenia: „Gdy zabieram się do pracy, nie robię wcześniej szkiców, nie formułuję koncepcji. Staję przed płótnem i zaczynam malować”¹³. Chcąc dokończyć czy wytłumaczyć myśl artystki, należałoby napisać: „Nie ro-

9 *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice*, oprac. Barbara Piwowska, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005.

10 *Słownik terminów sztuk plastycznych*, red. Krystyna Zwolińska, Zastaw Malicki, Wiedza Powszechna, Warszawa 1999, s. 294.

11 Tamże, s. 400.

12 Piwowska nie dokonuje takiego rozróżnienia, opisując wycinek z gazety, de facto reprodukcję wraz z dorysowanymi liniami współrzędnych bądź kratownicą, jako szkic, np. *Szkic do strefy presji* (1968), *Szkic do reliefu* (lata 70.). W przypadku szkicu do *Momentu równowagi światów przenikniętych niebieskim* ma miejsce paradoksalna sytuacja, w której kolorowa reprodukcja stanowiąca rodzaj grafiki użytkowej uznana zostaje za szkic do wersji malarskiej. Wydaje się, że bardziej precyzyjne byłoby mówić o „wizualizacji koncepcji” (w formie reprodukcji) niż o „szkicu”.

W przypadku *Kompozycji I*, wizualizującej tkankę rakową w powiększeniu, na reprodukcji z gazety nie ma zaznaczonych linii siatki.

13 *Kolor jest jak krew*. [Z Jadwigą Maziarską] rozmawiała Beata Markowska-Święs, „Gazeta Wyborcza Kraków” 2000, nr 137, s. 9.

bię wcześniej szkiców, gdyż wykorzystuję gotowe reprodukcje z gazet, książek, pocztówek, a nawet zdjęcia pierwszorzędnej jakości” – jak w przypadku odbitek z pierwszego w Polsce mikroskopu elektronowego, po które artystka specjalnie jeździła do Warszawy; materiały te stanowią rodzaj wizualizacji koncepcji. A zatem kompozycja obrazu jest dana przez źródło, z którego Maziarska czerpie inspirację. Sama ujęła to słowami: „przecież [wycinki, zdjęcia itp. – K.R.] to gotowe kompozycje abstrakcyjne”¹⁴.

Należy dodać, że inspiracja ta jest dosłowna. Czy jest zatem jakaś różnica między działaniem Maziarskiej a pracą kopisty? Artystka z największą dokładnością i niezwykłą precyzją stara się przetworzyć reprodukcję na dzieło. W gotowej pracy „przywołuje/cytuje”, a zatem reprodukuje. Dla kopisty, inaczej niż dla artysty tworzącego pracę w oparciu o swobodny gest malarski i kreatywność, istotna jest wierność oryginałowi. Nie może on na swój sposób interpretować dzieła, domalowując czy przekształcając jego fragment. Zatem forma ikonograficzna jest mu raz na zawsze dana, a trudność tego typu realizacji polega na dobraniu techniki i metody pracy, która pozwoli na dokładne oddanie pierwotnego wzoru. Kopista ma najczęściej do dyspozycji oryginał lub jego część¹⁵. Jadwiga Maziarska pracuje na fotografiach – tak można by to określić nieco kolokwialnie – w ten sposób, że wybiera z czasopism interesujące ją „obrazki”, wycina je lub wrywa, a następnie nakleja na papier, dorysowuje długopisem lub ołówkiem siatkę współrzędnych i uzyskuje w ten sposób wizualizację koncepcji. W niektórych przypadkach, gdy nie jest do końca zadowolona z kompozycji reprodukcji, wykorzystuje technikę kolażu, aby połączyć dwa fragmenty gazet (lub więcej) i uzyskać zadowalający wizualnie efekt. Tego rodzaju projekt koncepcji wystarcza do tworzenia mniejszych prac na płótnie, na którym artystka zaznacza tę

¹⁴ *Kolekcjonowanie świata*, s. 22.

¹⁵ Podobnie jak w przypadku osoby, która, mając do dyspozycji zniszczony szkielet, zrekonstruowała pracę *Burdygiel – kostium/emballage* Tadeusza Kantora, (tytuł wg karty muzealnej, nr inw. MS/KW/167/78). *Burdygiel* został wykonany w 1969 r. jako obiekt muzealny na wystawę *Peinture moderne polonaise. Sources et Recherches* w Musée Galliéra w Paryżu (28 kwietnia – 8 czerwca 1969 r.). Praca była nawiązaniem do kostiumu zaprojektowanego do sztuki *Wariat i zakonnica* Witkacego. Kostium powstał w 1963 r. i zaraz później uległ zniszczeniu. Rekonstrukcja pracy Kantora, znana jako *Burdygiel – obiekt na bazie kostiumu* [podkr. K.R.] do sztuki Witkiewicza »*Wariat i zakonnica*« (tytuł wg karty muzealnej, nr inw. MSSN/R/267/a) powstała w 2011 r. Zniszczona wersja z 1969 r. oraz rekonstrukcja 2011 r., przechowywane są w Muzeum Sztuki w Poznaniu.

samą siatkę współrzędnych, rysując ołówkiem po zaprawie. W kolejnym etapie pozostaje przenieść rysunek kompozycji z reprodukcji, w powiększonej skali. Maziarska postępuje tu dokładnie odwrotnie niż posługujący się szkicem artysta, który transformuje go na pracę malarską. Artystka nie dysponuje ołówkowym schematem kompozycji, tylko projektem uzyskanym z reprodukcji. Przekształca zatem grafikę (reprodukcję) z opracowaniem walorowym i nierzadko kolorystycznym, w zarys kompozycji wykonany na podłożu (np. płótnie, desce) – i dopiero na kolejnym etapie nadaje mu na powrót przestrzenność. W przypadku pracy *Strefa presji* (1968) artystka musiała wykonać rysunek bezpośrednio na płótnie, na którym później uformowała relief. Istotne jest to, co Maziarska pisze, określając parametry i charakter szkicu: „Zaznaczałam kierunki i odległości przestrzeni, wybór ograniczałam do elementów prostych, ewoluujących w różnorodności i zależności układów, rytmów, cykli. Pion i poziom są bazą ich ograniczenia w aktywną i pulsującą jedność”¹⁶. Te słowa można odnieść do reliefu *La domaine de la synthèse* (1964)¹⁷ o znacznych rozmiarach (140 x 70 cm) w porównaniu z fotokolażem do niego (15 x 12 cm), w której to pracy odczuwamy „pulsującą jedność”, na którą wskazuje ostatni człon wypowiedzi artystki.

FRAGMENT OTOCZENIA – BEZPOŚREDNI CYTAT Z RZECZYWISTOŚCI (DANUTA URBANOWICZ, WŁADYSŁAW HASIOR, BRONISŁAW KIERZKOWSKI, TADEUSZ KANTOR)

Istotą sztuki asamblażu jest jej łączność z rzeczywistością poprzez „wyjmowanie” z otoczenia zwyczajnych przedmiotów i anektowanie ich do prac. Tego rodzaju działania stosowali: Danuta Urbanowicz – tworząca asamblaż z fragmentów ściany pracowni, Bronisław Kierzkowski – włączający do prac blachę podobną do tej, jaką współcześnie obija się np. urzędnicy grzewcze w pociągach PKP, Tadeusz Kantor – który starannie selekcjonował przedmioty, dokonu-

¹⁶ *Kolekcjonowanie świata*, s. 21.

¹⁷ Reprodukacja pracy tamże, s. 26. Tego typu zależność pomiędzy „szkicem-projektem” a dziełem wykazuje także wcześniej wymieniona praca *Strefa presji* przechowywana w Muzeum Okręgowym im. Jacka Malczewskiego w Bydgoszczy. Reprodukacja szkicu i pracy tamże, s. 25.

jąc wyboru pojedynczych egzemplarzy, jak parasol czy torba, wreszcie pionier „asamblażu śmieciowego” Władysław Hasior, w pracach którego rzeczywistość cytowana jest za pomocą sztucców, chleba, dywanów, szkieletów zwierzęcych, lalek, pieniążków, krzesel a nawet butów artysty.

Interesujące wydaje się pytanie o motywacje użycia konkretnych przedmiotów w pracach artystów, o związki przedmiotów z otoczeniem, wreszcie o autentyczność tych przedmiotów. Przypadek sprawił, iż Kantor zainteresował się parasolem jako formą przestrzenną możliwą do trójwymiarowej prezentacji na płótnie malarskim. Artysta sięgnął po obiekt z najbliższego otoczenia, jako że po wojnie kolekcjonował parasole i z tego powodu miał ich w domu pod dostatkiem. Pewnego dnia po przyjeździe do pracowni spontanicznie zawiesił jeden z nich na ramie obrazu, a w późniejszym okresie zanotował pytanie do samego siebie: „Skąd się wzięły parasole w moim Biednym Pokoiku Wyobraźni... Gdzieś koło 1965 roku zaczęły zlatywać z góry, z nieba, całymi chmurami. Mieszały się bez składu i ładu z innymi przedmiotami i z postaciami mojego Pokoiku”¹⁸.

Badacze twórczości Kantora, m.in. Mariusz Hermansdorfer, widzą w ambalażach artysty inspiracje inscenizacjami teatralnymi: „Inspiracji do ambalażu dostarczają inscenizacje teatralne. Na płótnach pojawiają się koperty, torby o nieznanym przeznaczeniu i zawartości [zwykle zamknięte i nieprzeznaczone do otwierania – K.R.], parasole”¹⁹. W twórczości Kantora doszło do fuzji fikcji, kształtowanej na deskach teatralnych, i rzeczywistości. W jego życiu malarstwo i teatr były na tyle nierozdzielne, że stanowiły swoistego rodzaju Gesamtkunstwerk, jeśli użyć terminu w rozumieniu Wagnerowskim²⁰. Z tej pozycji trudno było nie oczekiwać od artysty eksperymentów w zakresie niwelacji granic pomiędzy sztukami, co mogło się dokonać poprzez ingerencję w płaskość obra-

18 Tadeusz Kantor, *Komentarze intymne 1986–1988*, archiwum Cricoteki, mps, s. 35–36.

19 Mariusz Hermansdorfer, *Między ekspresją a metaforą/Between Expression and Metaphor*, Muzeum Narodowe, Wrocław 1999, s. 296.

20 Mowa tu o koncepcji syntetyczno-metafizycznej określającej całościowe dzieło sztuki, powstałe ze stopienia sztuk, w którym są środkiem do przesłania transcendentnej wizji. Termin został po raz pierwszy wprowadzony przez pisarza i filozofa Karla Friedricha Eduardusa Trauhdorffa w 1827 r., używany był w typografii, teorii ideologii i teorii sztuki. W 1849 r. pojawił się w eseju Richarda Wagnera *Sztuka i rewolucja* użyty w odniesieniu do symbiozy sztuk na scenie teatralnej (na wzór dramatu greckiego). Zob. Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, w: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, t. 3, Leipzig 1914, s. 4.

zu sztalugowego. Przestrzenność sceny teatralnej i dotychczasowa płaszczyznowość obrazu znalazły swoistego rodzaju kompromis w reliefowości asamblaży. O ile jednak parasol – przedmiot autentyczny o konkretnej funkcji użytkowej poprzez włączenie do pracy został tej funkcji pozbawiony na rzecz oddziaływania czysto estetycznego, o tyle użytkowe przeznaczenie spreparowanych przez artystę torebek wypchanych watą pozostaje niewyjaśnione²¹. Z całą pewnością można stwierdzić, że artysta wykorzystywał działanie estetyczne pojedynczych materiałów, np. taśmy typu scotch, której fragmenty świadomie pozostawiał w pracach, takich jak omawiany *Obraz z parasolem*²² (1965). Jeśliby przemysłowo wytwarzana taśma miała służyć tylko do przymocowania parasola, zostałaaby zasłonięta przez jego elementy. Tu jednak artysta potraktował ją jako znaczący środek wyrazu – akcentujący centralność kompozycji.

Motywacje użycia przedmiotów przez Władysława Hasiora, Bronisława Kierzkowskiego i Danutę Urbanowicz zdają się być podobne jak w przypadku Kantora. Zainicjował je przypadek i otoczenie, w którym przyszło żyć artystom. Hasior tworzył z „jarmarczno-śmietnikowych” przedmiotów wpisujących się w poetykę Podhala, obrazujących zasobność sprzętową tamtejszych gospodarstw i wierzenia ludzi. Kierzkowski, zainteresowany kulturą miejską, zachwycał się materiałami budowlanymi – gipsem, blachą, tłuczonym szkłem. Z kolei Urbanowicz z fragmentu ściany ze strychu swojej pracowni ułożyła asamblaż, który stanowi rodzaj cytatu formalnego. W pracowni spędziła dziesięć lat, dobrze znała każdy fragment tego wnętrza zlokalizowanego w kamienicy, którą opisuje jako brudną, z zaciekami, rozwalonymi murami²³. Inaczej prezentuje się asamblaż *Murek*²⁴, który ma walory estetyczne nadane mu w procesie kształtowania fragmentów tynku.

Odpowiedź na kluczowe pytanie: jak estetyka rzeczywistej ściany pracowni ma się do jej fragmentu tworzącego asamblaż, wydaje się być banalnie prosta

21 Np. w pracy *Lafayette* (1962) przechowywanej w Muzeum Sztuki w Łodzi (nr inw. MS/SN/D1392).

22 Praca, pod nazwą *Assemblage*, jest reprodukowana w książce Wiesława Borowskiego *Tadeusz Kantor*, WAiF, Warszawa 1982, s. 60.

23 *Danuta Urbanowicz. Obrazy. Katalog retrospektywny*, Galeria Zderzak, Kraków 1993, s. 20.

24 Reprodukacja pracy tamże s. 33 (datowana na 1959 r.) oraz w: *Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka*, red. Marta Tarabuła, Galeria Zderzak, Kraków 2000, s. 83 (datowana na 1957 r.).

– w żaden sposób. Zaanektowana do pracy część tynku stanowi doestetyzowany wycinek rzeczywistości, mały fragment większej całości. Przywołuje cechy realności, tj. strukturę i fakturę, do których odwołuje się za pomocą cytatu. Stan zachowania pracy zdaje się odpowiadać momentowi, w jakim artystka zdjęła ze ściany fragment tynku wraz z zaprawą murarską. Nie ma tu symulowanych krawędli, rozcięć, nacięć czy zniszczeń spowodowanych dłutem, znanych chociażby z pracy hiszpańskiego artysty Antonio Tapiesa²⁵, który, inaczej niż Polka, tworzy plastyczny obraz ściany, a nie fizycznie przenosi jej oryginalne fragmenty.

Odmienność pomiędzy całością a fragmentem, oprócz wpisanych w ich charakter różnic wielkościowych, występuje na poziomie kompozycji. Poszczególne fragmenty muru poprzez zestawienie estetyczne zdają się obrazować dążenie do doskonałości formy, czego nie można oczekiwać po typowej ścianie pracowni, wzniesionej przez murarza nie z pobudek estetycznych a użytkowych. Urbanowicz ceni sobie autentyczność materii, więc w odróżnieniu od Rudowicz nie preparuje zniszczeń. Anektuje do asambliży przedmioty zużyte, „nadszarpnięte zębem czasu”, zniszczone, znoszone, jednak dające się rozpoznać jako konkrety (blacha to blacha, koronka to koronka, mur to mur). Jak pisał Maciej Gutowski: „Owe konkretne materiały wtapiały się w architektonikę obrazu, stawały się jej elementem, ale nie straciły swoich naturalnych znaczeń ostatecznie”²⁶. Wydaje się, że na taki stan rzeczy wpłynęła brutalna rzeczywistość PRL-u skłaniająca do instynktownego estetyzowania prac, jakby „tworzenia dla siebie lepszego świata”. Pojawia się zatem pytanie: czy mając w swoim otoczeniu nadmiar pięknych rzeczy, Urbanowicz nie pokusiłaby się o ich popsucie? Tym bardziej, że wielokrotnie wykazywała niechęć do nowości. Wskazówkę prowadzącą do takiej interpretacji znajdziemy w wypowiedzi artystki zamieszczonej w katalogu wystawy z 1993 roku: „Denerwuje mnie nowa materia, elegancja przedmiotu wyprana z historii”²⁷. Destrukt nosi w sobie piękno ingerencji, własną niepowtarzalną harmonię, znamiona indywidualności, jak podniesione z ulicy puszki, które ktoś

25 Mam tu na myśli pracę *Superposition de matière grise* z Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie (nr inw. AS10532).

26 Maciej Gutowski, *Grupa Nowohucka*, „Kultura” 1977, nr 46. Za: *Danuta Urbanowicz. Obrazy*, s. 27.

27 Tamże, s. 27.

wyrzucił i tym aktem zniszczenia jednocześnie zindywidualizował je formalnie. W myśleniu o destrukcji Urbanowicz bliska jest poglądom Williama C. Seitzza, kuratora nowojorskiej wystawy *The Art of Assemblage*, który stwierdził: „Gdy papier jest zabrudzony lub rozdarty, gdy tkanina jest zużyta, poplamiona lub rozdarta, gdy drewno jest podzielone, wyblakłe lub wzorzyste z powodu pudrowania farby, gdy metal jest wygięty lub zardzewiały, zyskują one konotacje, których nie mają materiały nieoznakowane”²⁸. Bardziej szczegółowe skojarzenia zyskuje obiekt, kiedy może być zidentyfikowany jako rękaw koszuli, widelec, obiad, noga z rokokowego krzesła, lalka, oko, ręka, zderzak samochodowy lub karty ubezpieczenia społecznego – zatem jako rozpoznawalna całość formalna. Destrukcja ma jednak, według artystki, swoje granice: „nie interesuje mnie bezkształcie, zupełna miazga”²⁹, a zatem nierozpoznawalność przedmiotów wyjętych z rzeczywistości. Dla przykładu *Murek*, asamblaż z fragmentu ściany, pozostaje rozpoznawalny jako fragment muru. Nie byłoby tak, gdyby Urbanowicz zdecydowała się na pokazanie miały, tj. drobinek muru rozsypanych bezwładnie po powierzchni podobrazia; ich funkcja ontologiczna byłaby inna. Cechy semantyczne muru – takie jak twardość, płaszczyznowość – uległyby zatarciu bądź przeobrażeniu w cechy odpadów murarskich, które są fragmentaryczne, nietrwałe, niespójne. „Nigdy nie staram się zniszczyć struktury, która jest dana” – pisała artystka³⁰. Drobiniki muru nie byłyby dla niej już tak atrakcyjne, gdyż straciłyby właściwości semantyczne, identyfikujące je jako mur.

CYTATY FORMALNE I IKONOGRAFICZNE (WŁADYSŁAW HASIOR)

Hasior nabywał przedmioty do swoich prac na drodze darowizny od znajomych, przyjaciół i uczniów, a także przez zakupy na pchlich targach czy kramach pojawiających się w związku z odpustami na wsi. Interesujący wydaje się fakt, że poprzez powtórzenia formalne i ikonograficzne Hasior cytuje nie tyle innych mi-

28 [Wypowiedź Williama C. Seitzza], [Biuletyn MoMA] [online] 1961, nr 110, s. 1: http://www.moma.org/docs/press_archives/2897/releases/MOMA_1961_0112_110.pdf?2010 [dostęp: 1 czerwca 2013] (przekład własny – K.R.).

29 *Danuta Urbanowicz. Obrazy*, s. 27.

30 Tamże, s. 26.

strzów, ile siebie samego. Wielokrotnie powraca do znanego z wcześniejszych prac motywu ikonograficznego, bądź zabiegu formalnego, np. szklanej kopuły zastosowanej w asamblażach *Ofelia*³¹ (1962), *Krewetki*³² czy *Narodziny Wenus*³³ (1964). Innym znanym elementem formalnym są laleczki zestawiane przez artystę z maszyną do szycia, kilkakrotnie pod tą samą nazwą *Wyszywanie charakteru*, które na zasadzie linku odsyłają widza do asamblażu *Ofelia*. Hasior tworzy różne wersje *Chlebów*, re-kreuje *Balladę*³⁴ (1962) w powstałej piętnaście lat później (1977) pracy pod tą samą nazwą³⁵ oraz w *Balladzie tragicznej*³⁶ (1962), powraca także do tematu *Starego anioła* (1962) i *Świętego łotra* (1962)³⁷, który pojawił się w nieco rozbudowanej wersji na *Sztandarze św. łotra*³⁸ w latach 90. Zastanawiając się nad sensem duplikowania motywów bądź tematów ikonograficznych, można dojść do wniosku, iż tego rodzaju cytaty artystyczne zapewniają pewną nośność znaczeniową, gdyż działają na zasadzie związków skojarzeniowych pomiędzy utrwalonymi w pamięci reprezentacjami.

Zarówno asamblaż *Ballada* z 1962 roku, wpisujący się w krąg prac Hasiora zainspirowanych tytułami budzącymi skojarzenia z muzyką i poezją³⁹, jak i jego późniejsza wersja z roku 1977, operują analogicznym zestawem środków plastycznych. Główną bohaterką prac jest mała figurka dziecka (lalka) skonstruowana z olbrzymim fragmentem krzesła. Destrukcyjna mebla obrazuje zniszczenie, które można odczytać jako sytuację przerastającą swoim ogromem (ciężar życiowy, przeszkodę nie do pokonania), w której znalazła się postać dziecka. Wstawiony do asamblażu gipsowy baranek, przypominający figurki umieszcza-

31 Praca jest przechowywana w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, Oddział im. Jacka Malczewskiego (nr inw. MJM.WR. 202).

32 Asamblaż niedatowany, przypuszczalnie powstał dopiero w latach 80. XX w. Przechowywany jest w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem (nr inw. Szt.432-9/12).

33 Z kolekcji prywatnej.

34 Praca przechowywana jest w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu (nr inw. MNS 2398 S, wymiary: 101 x 117 x 23,5 cm).

35 Praca przechowywana jest w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem (nr inw. S/3273/MT, wymiary 162 x 122 x 35 cm).

36 Zob. Andrzej Banach, *Hasior*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 262.

37 Asamblaż przechowywany jest w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (nr inw. XXII-307).

38 Asamblaż przechowywany jest w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem (nr inw. S/4550/MT).

39 Monika Szczygieł-Gajewska, *Władysław Hasior*, DiG, Warszawa 2011, s. 164.

ne na stołach w święta wielkanocne bądź spotykane w bożonarodzeniowych szopkach, jest religijnym symbolem ofiary i cierpienia, a jednocześnie odkupienia win. Zarówno lalka, jak i baranek, zapewne ze względów technologicznych, zostały przywiązane do fragmentu krzesła, z tą różnicą, że sznur na baranku zaakcentowany jest w dwóch miejscach.

W *Balladzie tragicznej*⁴⁰ z 1962 roku na srebrnym tle oprócz krzesła znajduje się przywiązana do siedziska reprodukcja z wizerunkiem kobiety skonstruowana z zawiniętą w kłębek czarną masą. Ponieważ praca znajduje się w stanie znacznego rozpadu, trudno stwierdzić, czy ucięty czubek palca dziecka jest realizacją pierwotnej koncepcji autora, czy efektem niezamierzonej destrukcji, podobnie jak odpryskująca z całej powierzchni deski farba. W dolnej partii kompozycji, w prawym rogu deski, umieszczono fragment szyby. O ile w opisaney wersji pracy można przyjąć, że postać dziecka to ubrany w wełniane ubranko chłopiec, o tyle lalka z *Ballady* późniejszej (1977), odziana w śpioszki, z czupryną w kolorze czerwonym, nasuwa skojarzenia z dziewczynką. Porównanie obu wersji pozwala zwrócić uwagę na wyraźną strefowość kompozycji: w *Balladzie* z 1977 roku harmonijnie skomponowana dolna partia została skonstruowana z partią górną wyróżnioną za pomocą ciemniejszej tkaniny. Obie strefy oddzielone zostały ukształtowanym z futra wyobrażeniem pejzażu górskiego. Istotną różnicę pomiędzy pracami stanowi także rodzaj użytego drewna oraz jego kolorystyka: w wersji z 1962 roku jest ono częściowo pomalowane ciemnoorzechową bejcą, górna partia wraz z siedziskiem znajduje się w stanie znacznej destrukcji; w wersji z 1977 zastosowano jasne deski.

Monika Szczygieł-Gajewska interpretuje oba asamblaże jako obraz losów pokolenia, któremu wojna odebrała młodzieńcze lata życia i wolność, przez co prace te stanowią bolesny cytat z rzeczywistości⁴¹. Podążając tym tokiem rozumowania, można wytłumaczyć sposób komponowania za pomocą sznurka: przywiązanie laleczki do drzewa plecami do widza, a więc w sposób bardziej drastyczny niż przymocowanie baranka ofiarnego, świadczy o potrzebie ukazania

40 Praca znajduje się w Muzeum w Nowym Sączu (nr inw. MNS/2398/S).

41 Monika Szczygieł-Gajewska, *Władysław Hasiór*, s. 165.

przez artystę tragizmu sytuacji, zniewolenia. Taki kierunek interpretacji narzuca także tytuł powstałej nieco wcześniej pracy zatytułowanej *Ballada tragiczna*.

Innego rodzaju „podwójnym cytatem z rzeczywistości” jest asamblaż *Moje złote buty*⁴² (1962), na który składają się: płyta pilśniowa owinięta szarym aksamitem i niebieską tkaniną, para pokrytych złotą farbą butów męskich ze skóry z wytłaczanym na licu wzorem. Przedmiot (buty) ustawiony na wydzielonym czarnym kole, przykryty owalną kopułą z pleksi, przypomina formę tonda. Pracę tę przekazał Hasior do Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem w 1985 roku. Jest ona przestrzena, przeznaczona do oglądania z czterech stron, jak rzeźba. Jej odpowiednik, *Moje złote buty* (1986) ulokowany na bordowej tkaninie, także przykryty został kopułą, której podstawa ma kształt zbliżony do kwadratu. Opatrzanie prac tytułem z użyciem zaimka dzierżawczego „moje” sygnalizuje kierunek analizy asamblaży, których interpretacja powinna odbywać się w oparciu o biografię twórcy. Buty artysty zostały pożłoczone, a gest ten pozwolił zakwestionować ich rolę zwykłego przedmiotu. Ozłoczenie elementu garderoby może oznaczać w przypadku Hasiora podkreślenie własnych zasług jako artysty. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden, nie mniej istotny, element kompozycyjny – tondo. Ta popularna, szczególnie w renesansie, forma przywołuje skojarzenia ze sztuką sakralną (w obrazach Rafaela w tondzie widnieje zazwyczaj Madonna bądź Święta Rodzina). W asamblażu autor świadomie dąży do dewaluacji tej tradycji, umieszczając w swoistym tondzie własne buty, co więcej, nakrywa je kopułą, odmawiając dostępu do nich zwykłemu śmiertelnikowi. Kopuła może być kojarzona ze sklepieniem nad mauzoleum, może też zostać zinterpretowana jako gablota muzealna do prezentacji eksponatów.

CYTAT POPRZECZ MATERIAŁ (WŁODZIMIERZ BOROWSKI)

14 kwietnia 1960 roku z Lublina do Paryża zostały wysłane prace Borowskiego, Dzeduszyckiego i Ziemskiego. Aspiracją artystów był udział w wystawie sztuki

42 Znane są dwie wersje pracy: *Moje złote buty* (1962), bez sznurówek oraz *Moje złote buty* (1986) – ze sznurówkami. Obie wersje prac przechowywane są w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem (nr inw. S 3261/MT i S 4539/MT).

w Musée de Poche, jednak ze względu na problemy z uzyskaniem wiz upoważniających do wyjazdu za granicę, prace na paryską wystawę zostały przywiezione przez udający się tam z występami Zespół Pieśni i Tańca „Lublin” Wandy Kaniorowej⁴³.

Na wystawie zaprezentowano osiem prac olejnych Włodzimierza Borowskiego, z których trzy stanowiły części tryptyku. Znalazło się pośród nich *Zdjęcie z krzyża*⁴⁴ (1957). Niewielka praca o wymiarach 59 x 69 cm, w formacie ukierunkowanego wertykalnie prostokąta, wyróżniała się spośród innych z nią ekspozycyjnych połączeniem kompozycji malarskiej i przedmiotu – plastikowej rurki. Zastosowanie formy wypukłej zaanektowanej do obrazu może stanowić symbol przejścia od tradycyjnego malarstwa do *combine painting*⁴⁵, w którym element przestrzenny zespolony z płótnem występuje przed jego lico. Zwraca uwagę fakt, że w 1957 roku Borowski nadal używał tradycyjnych farb, nadal malował, co de facto podważa poruszany przez innych artystów problem braku środków na zakup materiałów typowo malarskich.

Płaszczyznę omawianego obrazu wypełnia, sprawiająca wrażenie misternej, siatka utworzona poprzez nierównomierne nakładanie wielu warstw farby na powierzchnię płótna. Tym razem użyto farb pochodzenia naturalnego, w kolorach ziemistych i neutralnych: brązów, szarości, czerni. Ukształtowana przestrzennie, niczym sieć rybacka, powierzchnia zastygłej na licu obrazu farby zdaje się występować przed utrzymane w tonacji ciepłych brązów gładkie tło. Na pierwszym planie wije się wąż wykonany z gumowej rurki w kolorze czerwonym. Tytułowe *Zdjęcie z krzyża* dość przewrotnie nie pokazuje sylwetki Chrystusa, do czego przyzwyczaiła nas ikonografia chrześcijańska i czego można by się spodziewać po analizie tytułu pracy, a węża – kusiciela, którego Chrystus był pogromcą⁴⁶. Innymi słowy: postać drugoplanowa z biblijnej opowieści wy-

43 Anna Markowska, *Sztuka w Krzysztoforach*, s. 182.

44 Praca jest obecnie przechowywana w Muzeum Lubelskim w Lublinie (nr inw. S/Mal/571/ML).

45 *Combine painting* można przetłumaczyć jako: malarstwo kombinowane, łączone. Zob. definicję w *Das grosse Kunstlexikon von P.W. Hartmann* [online], http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_1812.html [dostęp: 9 września 2013].

46 Tego typu kierunek interpretacji wskazała Magdalena Moskalewicz w artykule *Plastikowe Artony Włodzimierza Borowskiego*, „Artium Questiones” 2008, t. 19, s. 189–206.

piera konieczność reprezentacji postaci pierwszoplanowej. To wąż, a nie Chrystus, staje się aktorem na scenie z płótna malarskiego. Jest jednak jeden szczegół, który po bliższej analizie ukierunkowuje nas na powrót na sylwetkę Chrystusa. Układ węża w dużym uproszczeniu przypomina bezwładne ciało zdejmowane z krzyża. Oczywiście jest to jedynie zarys linii kierunkowych z charakterystycznym zapętleniem w miejscu głowy.

Użycie gumowego węża w późniejszym *Artonie A* (1958) stanowi odwołanie w zakresie materiału do opisanego powyżej obrazu, na którym sylwetka Chrystusa została zarysowana schematycznie za pomocą podobnego tworzywa – z tą różnicą, że w *Artonie* zmienia on kolor z czerwonego na łososiowy i wyznacza bliżej nieokreśloną formę w ramach tonda. Jak się wydaje, obie prace realizują definicję *asamblażu*, przy czym pierwsza z opisywanych w specjalnej wersji *combine painting*. Na przykładzie tych dwóch prac można prześledzić, jak zmieniały się relacje pomiędzy malarstwem a przedmiotami. W *Zdjęciu z krzyża* malarstwo dominuje nad przedmiotem, podczas gdy w *Artonie A* widzimy podporządkowanie elementów malarskich (białe kropki) przedmiotom (wężę, żarówki itp.).

REKONSTRUKCJA JAKO CYTAT Z ORYGINAŁU

Na koniec chciałabym zwrócić uwagę na rozumienie rekonstrukcji dzieła sztuki jako „cytatu artystycznego” z założenia odwołującego się do pierwotnego. W twórczości omawianych artystów można znaleźć prace, które z różnych względów zostały zrekonstruowane. Destrukty na nowo powołane do istnienia to np. *Niobe* Władysława Hasióra, *Arton X*⁴⁷ Włodzimierza Borowskiego oraz *Parapluie-emballage*⁴⁸ Tadeusza Kantora.

W związku z rekonstrukcją pracy Borowskiego pojawia się termin reas-

47 Praca znajduje się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (bez nr inw., opisana jako rekonstrukcja). Wspomniany *Arton* został omówiony w dysertacji doktorskiej Magdaleny Moskalewicz przygotowanej pod kierunkiem dr. hab. Piotra Juszkiewicza, prof. UAM: *Na krawędzi obrazu. O po-malarskich pracach w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych*, Poznań 2012, mps.

48 Praca opisana jako *Emballage parapluie* znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi (nr inw. MS/SN/M/D688).

semblingu⁴⁹, czyli ponownego złożenia dzieła przez artystę: pierwotnego autora bądź re-kreatora pracy (artystę-konserwatora) bez predylekcji do utrwalania jego zrekonstruowanej formy, przez co (przynajmniej w założeniu) w każdym momencie może ono powrócić do stanu destruktu. Podejmując tę utopijną myśl kształtowania formy w sposób odwracalny⁵⁰, Paweł Polit i Luiza Nader pod opieką kuratorki Agnieszki Szewczyk podjęli próbę reassemblingu *Artonu X*⁵¹, w celu zaprezentowania go na wystawie, rzecz jasna wśród innych – zachowanych w całości – prac cyklu *Artony*.

Borowskiego nie było już wśród żywych, zatem artysta nie został zapytany o zgodę na takie działanie, chociaż pośrednio wypowiedział się na ten temat dużo wcześniej, nie dokonawszy rekonstrukcji pracy. Do 1991 roku *Arton X* był przechowywany w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, po czym oddano go artyście do „konserwacji”, licząc że da mu drugie życie⁵². Zamiast dzieła, w muzeum musiało pozostać jedynie wspomnienie obiektu, „ślad jego istnienia”, w postaci fotografii ukazującej stan sprzed zniszczenia. W formie destruktu, zawinięty w folię bąbelkową, *Arton X* przeleżał w domu artysty do jego śmierci, po czym ponownie trafił „w stanie nietkniętym” do muzeum⁵³. Dokonany w 2010

49 Zapisu dyskusji o reassemblingu można obejrzeć na kanale video MSN: Włodzimierz Borowski. *Prace i rekonstrukcje. Dyskusja: Łukasz Ronduda, Paweł Polit, Magdalena Moskalewicz*, <http://vimeo.com/22953477> [dostęp: 10 października 2012].

50 Należy zaznaczyć jednak, że założenie kształtowania formy w sposób odwracalny jest swoistego rodzaju życzeniem o znaczeniu symbolicznym, ponieważ powrót do stanu destruktu, ściślej: rozłamanie pracy na dokładnie takie same części, na jakie rozpadła się pod wpływem czasu, jest procesem z konserwatorskiego punktu widzenia niemal niemożliwym. Każda ingerencja, wprowadzenie materiału łączącego fragmenty dzieła, wnosi w jego materię określony ślad. Uzyskalibyśmy destruktu nowego rodzaju, naznaczony określonym kontekstem, w tym przypadku kontekstem wystawowym.

51 Praca bez nr inw. Asamblaż ten, podobnie jak *Arton I*, *Arton XI* oraz *Arton XXIII*, wyobrażał elementy podwodnego świata natury: rafy koralowe, ukwiały. *Arton I* i *Arton XI* zostały zbudowane analogicznie, z plastikowych rurek różnej średnicy (małe i większe), ulokowanych na gąbczastej podstawie przypominającej skałę lub kamień, uzupełnionych elementami zdobniczymi, takimi jak pręciki zakończone czymś w rodzaju główek od gwoździ.

52 W związku ze zbliżającą się wystawą w Zamku Ujazdowskim (1992 r.), na której zamierzano zaprezentować pracę. Zob. list Mariusza Hermansdorfera do Włodzimierza Borowskiego z dn. 17.08.1993 r., archiwum artysty w Brwinowie, rkp.

53 Decyzję artysty można tłumaczyć na dwa sposoby. Po pierwsze mógł uznać *Arton X* za pracę skończoną, z drugiej zaś organiczność materii zachęcała do pozostawienia jej samej sobie i wyrażenia zgody na destrukcję.

roku reassembling sprawił, że zacytowany, a zatem powtórzony, został akt artystyczny. Oczywiście powtórzenie nie jest dosłowne, gdyż trudno byłoby ustalić poszczególne etapy pracy artysty, a tym bardziej zaczynać rekonstrukcję od początku, od całkowicie nowych, niepołączonych jeszcze ze sobą przez stopienie, plastikowych form. Nastąpiła tu zatem rekonstrukcja częściowa, rozpoczynająca się od konkretnego momentu, powodująca uwikłanie pracy w szereg cytatów. Po pierwsze: Paweł Polit i Luiza Nader, podejmując się reassemblingu, zostali skojarzeni z pracą na zasadzie cytatu. Odtąd *Arton X* Borowskiego będzie rozpatrywany w historii sztuki przez pryzmat tego zdarzenia. Po drugie: obecna forma *Artonu X* będzie stanowiła cytat z utraconej.

Innym przykładem dzieła, które – tym razem za zgodą artysty i przy jego udziale – przeistoczyło się w nowy obiekt sztuki (re-kreowany ze zniszczonego) jest *Niobe* Władysława Hasiora, znana jako *Niobe I* czy *Niobe z czarnego pożaru*⁵⁴. Niewielka rzeźba wykonana z mydła, oblepiona woskiem płonących świec⁵⁵ została wtórnie „powołana do życia” przez artystę, po zniszczeniu pracy podczas wystawy sztuki w 1967 roku, w wyniku niezamierzonego częściowego spalania figury. Pierwotna rzeźba *Niobe* (1961) powstała z nietrwałego materiału: mieszaniny kwasu palmitynowego i stearynowego, czyli z mydła. Postać Niobe została wyobrażona w pozycji siedzącej, na krześle, ze świecami na ramionach. Przypadek sprawił, że niekontrolowany płomień świec doprowadził do destrukcji rzeźby. Dokumentacja fotograficzna dzieła nie stanowiła w tym wypadku panaceum na zniszczenie materialnej substancji, której nie zdołała zastąpić. Interesujący jest fakt, że moment powstania destruktu okazał się momentem nadania mu przez artystę drugiego życia. Hasior zaanektował częściowo stopioną figurę, jednak nie dokonał jej rekonstrukcji w sposób odpowiadający działaniu konserwatora, rozumiany jako powrót do pierwotnej formy, ale wykorzystując fragmenty autentyku, stworzył nowe dzieło składające się z figurki zamkniętej w szklanej gablocie, umieszczonej, podobnie jak poprzednia, w otoczeniu świec. Ich wykorzystanie okazało się na tyle znaczącym elementem dzieła, że

54 Praca znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi (nr inw. MS/SN/R/243).

55 Andrzej Osiński, *Rozważania o sztuce i istnieniu. Władysław Hasior: Fantasta z Podhala* [online], <http://andrzejosinski.wordpress.com/2009/02/17/wladyslaw-hasior-fantasta-z-podhala/> [dostęp: 25 lutego 2014].

autor, mimo poniesionych wcześniej strat, nie porzucił pierwotnej idei. Artysta przekonywał nas: „Używam materiałów, które coś znaczą. Każdy przedmiot ma swój sens, a złożone dają aforyzm. Aforyzm jest bardzo podobny do prawdy, ale nie jest samą prawdą. Działalność artystyczną uważam za prowokację: intelektualną, twórczą”⁵⁶.

Pracę można odczytywać na poziomie nieskomplikowanej interpretacji: Niobe to mityczna matka, która przez swoją pychę utraciła dzieci⁵⁷ lub, nieco ogólniej: Niobe to personifikacja losów pokolenia, któremu wojna zabrała młodość. Symboliczne spalenie byłoby tu metaforą utraty.

Rekonstrukcja rzeźby potraktowana z dużą dozą spontaniczności i odejściem od jej pierwotnego wyglądu wskazuje na fakt, że Hasiora, podobnie jak Borowskiego, fascynowała tymczasowość sztuki. Praca Borowskiego uległa zniszczeniu w muzeum, a jej forma ukształtowana została przez niszczącą siłę czasu. Praca Hasiora uległa zniszczeniu „zbyt wcześnie”, niejako przypadkowo, i ten to przypadek sprawił, że zainspirowała artystę do re-kreacji rzeźby.

Przytoczona sytuacja zachęca do zadania pytań o rolę artysty w procesie przedłużania materialnej egzystencji prac oraz o dzieło skończone i otwarte – otwarte nie tylko w sensie ideowym, lecz także na materialne przekształcenia, powroty do stanu sprzed zniszczenia.

Odnaleziona w stanie destruktu praca Tadeusza Kantora *Parapluie-emballage*⁵⁸ skłania do postawienia pytania: czy warstwa ontologiczna asamblażu i „dokumentacja zamiast konserwacji” wystarczą, by zapewnić pamięć o dziele? I wreszcie, komu miałyby służyć wyrwanie dzieła śmierci materiałowej, jeśli

56 Ewa Gorządek, *Władysław Hasior*, „Plezantropia. Ilustrowany Magazyn Literacki” [online], <http://www.plezantropia.fora.pl/giganci-sztuk-pieknych,48/wladyslaw-hasior,4496.html> [dostęp: 6 września 2013].

57 W micie greckim Niobe obraziła bogów swoją pychą, ponieważ szczyciła się posiadaniem licznego potomstwa i wynosiła się ponad Leto, matkę Apollina i Artemidy. Zniewagę Leto pomściły jej dzieci, zabijając Niobidów z łuków na oczach Niobe. Po tym zdarzeniu rozpaczającą matkę Zeus zamienił w skałę (góra Sipylos w Azji Mniejszej). Interpretowane jest to jako skamienienie z rozpacz i bólu. Historia Niobe była częstym motywem w sztuce antycznej (dramatach m.in. Ajschylosa i Sofoklesa, rzeźbie, malarstwie wazowym) oraz nowożytnej (malarstwie Jaques’a-Louisa Davida czy Tintoretto).

58 Dariusz Bartoszewicz, *Odkopali dzieło sztuki po 41 latach. Znow zasypią?*, „Gazeta.pl Warszawa” [online], 18 czerwca 2012, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,11955856,Odkopali_dzielo_sztuki_po_41_latach__Znow_zasypia_.html [dostęp: 6 września 2013].

przyjmujemy założenie Mieke Bal, że „eksponować można jedynie to, co zakonserwowane (*preserved*)”⁵⁹?

Za konserwacją i rekonstrukcją odkopanego po ponad czterdziestu latach parasola z cyklu *Multipart* przemawia, najogólniej mówiąc, chęć posiadania obiektu będącego namacalną (tj. materialną) egzemplifikacją idei. W 1970 roku, w ramach akcji artystycznej o nazwie *Multipart*, Kantor przy udziale pomocników wykonał czterdzieści podobnych asambłaży/embalaży o rozmiarach 110 x 120 cm⁶⁰. Formalne podobieństwo prac wynikało z przymocowania do płótna rozpiątego parasola, a następnie zamalowania go białą farbą. Naprodukowane masowo obiekty można było nabyć podczas wernisażu w Galerii Foksal w 1970 roku, co istotne, po 500 zł za sztukę. Było to, jak na owe czasy, dużo pieniędzy i nie każdy mógł sobie pozwolić na zakup dzieła, a zwłaszcza zafascynowany twórczością artysty student. Z tego względu urządzono zbiórkę gotówki, w wyniku której jeden z obiektów nabyli studenci architektury z grupy Zuzanna i Spółka. Po demonstracyjnym pokazie pierwszomajowym, w którym praca posłużyła studentom za sztandar, z racji niemożności podzielenia obiektu, postanowiono go zakopać. „Ekshumacja” odbyła się 19 maja 2012 roku. Wraz z nią pojawiło się pytanie, co dalej z pracą: czy i jak ją konserwować? Czy wykopać z ziemi razem z jej fragmentem, by w ten sposób, traktując obiekt jako znalezisko archeologiczne, poddać go żmudnemu procesowi konserwacji? Czy zakopany asambłaż powinien powrócić do właścicieli, a może należy przenieść go do muzeum albo eksponować *in situ* pod szybą stanowiącą rodzaj witryny?

Wszystkie pytania kumulowały się wokół jednego: jaki był stosunek Tadeusza Kantora do zagadnienia trwałości jego dzieł? I czy powinniśmy go respektować? A może wbrew woli artysty, w imię wspólnych interesów, zachować dobro kultury w jego materialnej formie dla potomnych?

W kontekście omówionych powyżej prac można się zastanawiać, czy stosunek artysty był bardziej liberalny, jak u w przypadku Hasióra dokonującego

59 Mieke Bal, *Double Exposures. The Practice of Cultural Analysis*, Routledge, New York–London 1996, s. 68.

60 O *Multiparcie* pisała m.in. Barbara Maria Groß, *Galerie Foksal (Warschau). Entstehung, theoretische Texte und das Werk Tadeusz Kantors in den Jahren 1965–1971*, dysertacja doktorska napisana na Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg pod kierunkiem dr. Hansa Dickela, 2011, mps, s. 124–130.

przeróbki dzieła na nowe przy zachowaniu pierwotnej funkcji znaczeniowej, czy może zachowawczy (obojętny), jak w przypadku Borowskiego?

Cechą cyklu *Multipart* Kantora jest powtarzalność. Artysta nie wykonał jednego obiektu, ale aż czterdzieści podobnych do siebie asamblaży i, co ważne, nie zrobił ich własnymi rękoma, a przy udziale współpracowników⁶¹. Jeśli interpretować słowa artysty: „[...] dzieło sztuki nie jest trwałe, ma tylko moment wejścia”⁶², jako przyzwolenie dla efemeryzmu jego prac, można pocieszyć się faktem, że zachowało się jeszcze wiele ambalaży z parasolem będących w posiadaniu kolekcjonerów i galerii (np. Muzeum Sztuki w Gdańsku Oliwie), co poniekąd usprawiedliwiłoby pozostawienie dzieła tam, gdzie zostało odkopane, jak napisał Dariusz Bartoszewicz: „[...] wszystko na nowo przykryje ziemia. Sztukę do cna zeżrą korzenie, bakterie i wilgoć. Po happeningu z Kantorem i 1 Maja w tle zostanie tylko dokumentacja”⁶³. Jak się wydaje, takiego stanu rzeczy Kantor mógł się poniekąd spodziewać, niszcząc sprawne jeszcze przedmioty (parasole), patynując je, by dać wyraz zwątpieniu w realność rzeczy. Dokonując otwartej sprzedaży prac, podczas której każdy mógł kupić obraz, artysta chciał uniknąć wtłoczenia ich na ściany galerii, a przez to uczynienia jednostkowymi: „Takie przedmioty jak ambalaże nie nadawały się do wystawiania w galerii. One są przeciwieństwem ekshibicjonizmu artystycznego. One reprezentują wstrzymanie, zahamowanie, ukrycie, uczynienie niewidocznym, zejście ze sceny sztuki”⁶⁴. Jak się wydaje, mogło się to dokonać tylko poprzez zapewnienie nieśmiertelności idei przenikania się sztuki i życia.

Z drugiej strony, wobec sprzeczności intencji artysty i muzeum, powołanego by przechowywać i eksponować, a nie wyrzucać na śmietnik, i konserwować, a nie niszczyć prace, pytanie o los obiektu wiąże się z szeregiem kompromisów,

61 Kantor zlecił wykonanie prac według własnej instrukcji, przez co, podobnie jak inni awangardowi artyści, chciał zanegować znaczenie umiejętności manualnych w tworzeniu dzieła sztuki. Zob. Magdalena Moskalewicz, *Twórczość Władysława Hasiora w latach 60. na tle eksperymentów artystycznych neoawangardy*, w: *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasiora. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Małopolskie Centrum Kultury Sokół w Nowym Sączu 9–11 grudnia 2010*, red. Marzanna Raińska, Małopolskie Centrum Kultury Sokół, Nowy Sącz 2011, s. 18.

62 Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor*, s. 100.

63 Dariusz Bartoszewicz, *Odkopali dzieło sztuki* [online].

64 Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor*, s. 65.

wyborów pomiędzy zachowaniem materii, jej rekonstrukcją, a zachowaniem idei w formie „śladów” akcji, bądź reliktyw obiektów, będących cytatami z rzeczywistości. Reasumując, należy stwierdzić, że przywołanie nieistniejącego bądź też będącego w stanie znacznej destrukcji oryginału zawsze będzie stanowiło cytat pierwotnej formy i kontekst inspirujący historyków sztuki do badań nad historią, stylistyką oraz funkcją obiektów.

PODSUMOWANIE

Cytowanie dokonuje się przez zmianę sensu, subwersję, której uzyskanie możliwe jest dzięki przekształceniu kontekstu przedmiotu „wyjętego z rzeczywistości” i zawłaszczonemu na potrzeby asamblażu. W ten sposób powstają dzieła o budowie dualistycznej: składające się z części cytowanej w formie materii będącej „śladem” aktu działania oraz części niematerialnej mogącej realizować się poza wizualnością. Są to prace otwarte na interpretację. Omówione przykłady, które nazwano „cytatami z rzeczywistości”, dowodzą powstania relacji pomiędzy cytowaną rzeczywistością a materiałem i odcisnięcia śladu pierwszej na drugim. W pracach Rudowicz dzieje się to przez wspomnianie doświadczeń wojennych; Urbanowicz poprzez materiał odwołuje się do własnej sytuacji jako użytkownicy pracowni na poddaszu; Kantor starannie selekcjonuje przedmioty, wybierając rzeczy nie pochodzące wprost ze śmietnika; Hasior natomiast jest pionierem „asamblażu śmieciowego”.

Mateusz Salwa pisząc o zapożyczeniach artystów współczesnych od tzw. dawnych mistrzów, dokonał trafnego, moim zdaniem, podsumowania, że „cytat nie tylko »pamięta« skąd pochodzi, ale jednocześnie będąc zanurzonym w nowym środowisku, »wstecznie« zmienia tekst, z którego pierwotnie pochodzi”⁶⁵. Rzeczywistość artysty i dzieła rzuca refleksy na rzeczywistość odbiorcy, wciągając go do analizy prac.

65 Mateusz Salwa, *Historia poprzedników. Kilka uwag wokół koncepcji »preposteryjności«* M. Bal, Forum Doktorantów Kulturoznawstwa, wyp. z 29 lipca 2008, <http://www.kulturoznawstwowps.fora.pl/dyskusja-o-naszyc-artykulach,3/historia-poprzednikow-mateusz-salwa,14.html> [dostęp: 5 czerwca 2013].

SEBASTIAN KOCHANIEC

PODSTAWOWE KATEGORIE W MYŚLENIU O SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ – STRATEGIA ZAWŁASZCZANIA

W bieżącym roku mija dokładnie sto lat od powstania jednego z pierwszych, przełomowych zarówno dla *praxis* artystycznej, jak i teoretycznej myśli o sztuce, dzieł – przedmiotu gotowego (*ready made*), jakim jest pochodzące z 1913 roku *Koło rowerowe* Marcela Duchampa. W jednej chwili wszystko to, co rozumieliśmy jako indywidualny niepowtarzalny przedmiot stworzony w artystycznej intencji przez człowieka, posiadający ramy czasowe i przestrzenne zamykające dzieło w sobie, a jednocześnie otwierające jego autonomiczny świat, stało się przeżytkiem kulturowym.

Niebawem przypada również setna rocznica powstania książki, która oprócz tego, że uchodzić może za zwieńczenie wypracowanej przez XIX-wieczną estetykę metodologii i teorii sztuki, proponuje hermetyczny i kontrowersyjny, a zarazem niezwykle sprawny sposób rozumienia zmian dokonujących się w historii artystycznej aktywności człowieka. Mowa o *Podstawowych pojęciach w historii sztuki* autorstwa niemieckiego badacza Heinricha Wolfflina¹.

¹ Heinrich Wolfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. Danuta

Zestawiając ze sobą wyżej wymienione wydarzenia w historii sztuki, chciałbym poddać krótkiej refleksji nie tyle artystyczną działalność twórców współczesnych, ile myśl teoretyczną i krytyczną, która mitologizuje i legitymizuje ową *praxis*, nadając jej status sztuki. Ciesząca się w Polsce coraz większym zainteresowaniem strategia zawłaszczania jest rozpatrywana wyłącznie w odniesieniu do działalności twórczej artystów. Mało kto zwraca uwagę na to, w jaki sposób i jakim językiem mówimy o tego rodzaju twórczości, a okazuje się, że jest to język, który – podobnie jak wspomniana aktywność twórcza – czerpie z mitu awangardy. Dlatego też, odnosząc się do przywołanych powyżej wydarzeń, warto zastanowić się, co po upływie wieku od powstania pierwszych *ready mades* jesteśmy w stanie powiedzieć nie tylko o sztuce, której pole rozpadło się na początku drugiej dekady XX wieku, lecz o powstających wokół współczesnej twórczości narracji teoretycznych.

Kategoria zawłaszczania – ciesząca się coraz większą popularnością wśród współczesnych artystów, jednocześnie przysparzająca wiele problemów miłośnikom, a nawet znawcom sztuki – w działalności artystycznej nie jest zjawiskiem nowatorskim. W swojej istocie sięga czasów antycznych, w szczególności okresu kulturalnego rozwoju Imperium Rzymskiego. Stworzona przez potomków Remusa i Romulusa republika swój kulturalny rozwój zawdzięczała podbojowi Hellady i przyswojeniu większości idei składających się na kosmos kulturalny ówczesnej Grecji. Rzymianie, kierując się swoistym pragmatyzmem w rozwoju cywilizacyjno-kulturowym, zawłaszczali to, co mieszkańcy południowych krańców Półwyspu Bałkańskiego zdołali osiągnąć na polu działalności artystycznej. Odkrycie w przyrodzie doskonałości proporcji, zastosowanie ich w antropomorficznych przedstawieniach, przede wszystkim w rzeźbie, dokonania w kwestii wznoszenia budowli, z monumentalnymi świątyniami na czele, stanowiły inspirację, na podstawie której Rzymianie zdołali wprowadzić wiele udoskonaleń, jak chociażby konstrukcje kopułowe w dziedzinie architektury. Analogiczna sytuacja zarysowała się między XII a XIII wiekiem, kiedy to średniowieczni mistrzowie cechowi, czerpiąc z antycznych wzorców zawartych

w dziele Witruwiusza², byli w stanie wznosić świątynie, których wnętrze wypełniało „boskie” światło, a bryła zdumiewała jednolitością, mimo zastosowania w niej różnorodności form i ornamentów.

Jak wynika z powyżej przytoczonych przykładów, historia sztuki jest ujętym diachronicznie procesem przywłaszczania nagromadzonych doświadczeń artystycznych. Proces ten, zmienny wobec tworzących się idei i nastrojów, obok naśladownictwa i czerpania z dawnych wzorców, operuje także pierwiastkiem twórczym, dzięki czemu artystyczna aktywność ludzka posiada znamiona oryginalności. Trudno się temu wszystkiemu dziwić. Były czasy, gdy sztuka garściami czerpała z natury, dzieło wobec niej odtwórcze świadczyło o wiedzy i umiejętności artysty. To co nowe, przynajmniej w założeniach, musiało być również jasne i zrozumiałe, i tworzyć żywy pomost pomiędzy przeszłością a teraźniejszością³. Tym samym innowacyjne wobec Caravaggia malarstwo Vermeera, który uchodzi za odkrywcę istoty obecności barwy na płótnie, jest w jakimś sensie naśladowaniem i odmładzaniem rzymskiego reformatora malarstwa przełomu XVI i XVII wieku.

Jeśli weźmiemy pod uwagę historyczny kontekst pojęcia zawłaszczania, w najnowszej odświeżonej sposobu jego rozumienia pierwiastek twórczy ustępuje działalności odtwórczej, która już w zakresie znaczeniowym tego terminu zakłada pejoratywny kontekst aksjologiczny. Świadczy to jednocześnie o zmianie statusu artysty, który nie jest już powołanym do tworzenia piękna demiurgiem⁴, lecz skrupulatnym badaczem, obserwatorem, antropologiem codzienności, który mnoży wątpliwości odnośnie do statusu rzeczywistości. Niejednokrotnie wykazuje przy tym, że jest ona jedynie utrzymanym w amorficznym stanie zbiorem kodów, znaczeń i kontekstów.

Współczesna twórczość artystów spod znaku sztuki zawłaszczania opiera się na działaniu, w którym punkt wyjścia stanowi to, co uchodzi za kompletny przedmiot estetyczny i posiada miano dzieła sztuki. W tym właśnie kontek-

2 Vitruvius Pollio Marcus, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. Kazimierz Kumaniecki, Pruszyński, Warszawa 2004.

3 José Ortega y Gasset, *Sztuka w czasie teraźniejszym i przeszłym*, w: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. Piotr Niklewicz, Muza, Warszawa 1996.

4 Zob. Leon Battista Alberti, *O malarstwie*, przeł. Lidia Winniczuk, oprac. Maria Rzepińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.

ście współczesna działalność artystyczna niejednokrotnie zdaje się sięgać granic absurdu, który – biorąc pod uwagę niezwykle bogaty zasób pojęć i teorii wypracowanych przez modernistów – znajduje jednak wytłumaczenie nie tylko w przypadku zastosowanych przez artystę środków, ale także w uznaniu danego przedmiotu za dzieło sztuki. Jednocześnie w micie awangardy znajdują usprawiedliwienie takie zabiegi artystyczne jak plagiat i pastisz, których znaczenie zdaje się syntetyzować w strukturze dzieła sztuki współczesnej jako twórczy zabieg artystyczny polegający na pracy z istniejącym już materiałem.

O strategii zawłaszczania w kontekście aparatu pojęciowego wykorzystywanego do opisywania sztuki współczesnej, możemy mówić od momentu kształtowania się cywilizacji nowożytnej, a konkretnie od chwili, gdy sztuka przeszła w pole widzenia estetyki⁵, a dzieło sztuki stało się przedmiotem przeżyć i wzruszeń. Myślenie o sztuce zostało sprowadzone do sądów opartych na pozorach i intuicji. Do XIX wieku człowiek nie był w stanie potwierdzić istnienia zjawisk takich, jak: gotyk, renesans, barok itp. Stało się to możliwe w chwili wypracowania analitycznego i kategoryzującego aparatu naukowego, który umożliwił takie a nie inne interpretowanie zaistniałych w historii kultury faktów artystycznych. Przykładem jest teoria ewolucji formy Heinricha Wolfflina, która pozwala nam w sposób uporządkowany śledzić, klasyfikować i porządkować zaistniałe w historii sztuki fakty.

Poddając naukę, jaką jest historia sztuki, swoistej metakrytyce, jesteśmy w stanie potraktować ją jako dyscyplinę ukazującą wręcz fetyszystyczne podejście do przedmiotu posiadającego wartości historycznie zmienne. Historia sztuki jest również historią pojęć związanych bezpośrednio z danym przedmiotem. Dzieło jest niczym innym jak obiektem materialnie dostępnym ludzkiemu doświadczeniu. Dlaczego więc w XXI wieku nie mogliśmy spróbować na nowo zdefiniować pojęć „klasyczności” i „baroku” wobec twórczości artystów współczesnych, skoro coraz częściej w stosunku do działalności artystów z początku XX wieku stosujemy terminy tradycji awangardowej? Czy nie czas pogodzić się z tym, że rodząca się na granicy współczesności heterodoksja w postaci powstających jeden po drugim „izmów” sprzeciwiających się panującemu w sztuce sta-

5 Martin Heidegger, *Czas światobrazu*, przeł. Krzysztof Michalski, w: *Budować. Mieszkać. Myśleć. Eseje wybrane*, przeł. Krzysztof Michalski i in., oprac. Krzysztof Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977.

tus quo, stała się ortodoksją, czymś znanym, sprawdzonym, sklasyfikowanym? Zszokowany wystąpieniami dadaistów, surrealistów, akcjonistów, performerów i konceptualistów odbiorca zdołał się już otrząsnąć i z nimi oswoić, a dzieła, które wzbudzały skrajne emocje i sprzeciw wobec ich instytucjonalizowania, obecnie funkcjonują w ramach tego właśnie systemu.

Gdy na przełomie XIX i XX wieku twórca zaczął traktować po macoszemu nagromadzone w przestrzeni sztuki doświadczenia artystyczne, za punkt honoru postawił sobie zerwanie z tradycją. Tego rodzaju okoliczności usytuowały odbiorcę – zarówno doświadczonego teoretyka, jak i miłośnika sztuki – w położeniu, w którym może dokonać recepcji dzieła na dwa sposoby. Może on starać się dostosować znany sobie aparat terminologiczny do nowych zjawisk, zakładając że sztuka mu współczesna jest artystyczną działalnością opartą jedynie na żonglowaniu konwencjami i znaczeniami lub wypracować nowatorski zasób pojęć. Gdy śledzimy obecną sytuację w świecie sztuki, skłonni jesteśmy zwrócić się ku pierwszej z zaistniałych możliwości. Wybór uwarunkowany jest tym, co i w jaki sposób tworzą współcześni artyści.

Uważam, że problem polega na tym, iż współczesny artysta za wszelką cenę dąży do wyrwania się ograniczającej – podobno – jego twórczość hegemonii pojęć i norm estetycznych. Z kolei krytyk, stojący naprzeciw dzieła, wypowiada się za pomocą owych „archaicznych” pojęć i terminów. Prowadzi to do sytuacji, w której, po pierwsze, analiza dzieła zaczyna skupiać się na elementach poza dzieło wykraczających – kody, konteksty zastosowane przez artystę stają się tematem głównym, dzieło schodzi na drugi plan, stanowi jedynie punkt wyjścia do dalszych dyskusji. Po drugie, w wielu przypadkach mamy do czynienia z zawłaszczaniem dyskursu awangardowego, który umożliwia przedłużenie ważności legitymacji danego przedmiotu jako dzieła sztuki⁶. Jesteśmy w stanie odnosić się z aprobatą do dzieł współczesnych, gdy w jego strukturze pojawiają

6 Słuchając poświęconych sztukom wizualnym audycji radiowych lub oddając się lekturze wywiadów przeprowadzonych ze znaczącymi w świecie sztuki osobami: krytykami, kuratorami, teoretykami, można zauważyć swoisty *leitmotiv* w postaci pytań: „Czy ten albo tamten »Kowalski« jest wybitnym artystą?”, „Dlaczego akurat to a nie inne dzieło uchodzi za wartościowe?” itp. Są to, moim zdaniem, pytania, które w najlepszym wypadku sprowokują dyskusję na temat współczesnego statusu artysty i jego dzieła, w najgorszym – zdecydowanie przeważającym – ukażą panującą w świecie sztuki hipokryzję.

pewne elementy związane ze dawniejszą twórczością, legitymizując jego istnienie jako przedmiotu sztuki. Biorąc zaś pod uwagę niezwykle bogaty doświadczeń artystycznych i teoretycznych nagromadzony w przeszłości, wachlarz możliwości zdaje się rozkładać w nieskończoność. Współczesne dzieło sztuki jest w tym wypadku rodzajem symulakrum sztuki jako takiej.

Pytania te są również niebezpieczne z tego względu, że prowokują interpretację sztuki nowoczesnej – nieustannie zmieniającej się twórczości, która nie przybrała jeszcze konkretnego kształtu zgeneralizowanego w pojęciu stylu – w kontekście pojęć i teorii używanych do interpretacji i oceny sztuki epok minionych. Na tym tle spostrzega się sztukę nowoczesną, jako coś „skończonego”. Problem sprowadza się do adekwatności stosowanych przy ocenie dzieła kryteriów. Współczesną sztukę cechuje mnogość poglądów, teorii i prądów estetycznych. O ile estetyka starożytna lub średniowieczna były ograniczone, posiadały swoistą jednolitość, o tyle estetyka współczesna jest bogata i wielostronna – ale rozproszona.

Każde dzieło sztuki istnieje dzięki serii konwencji i pewnych oczywistych prawd. Aby poznać jakąś sztukę, należy uprzednio zrozumieć założenia, na jakich się wspiera. Analogiczna sytuacja zachodzi w momencie, gdy z kimś rozmawiamy. W trakcie dialogu nie wypowiadamy wszystkich elementarnych prawd, bez których to, co mówimy, nie miałoby sensu. Zakładamy, że nasz rozmówca zna „oczywistości”. Wyrażam jedynie to, co nowe⁷. Problematyczność wynikająca z przedstawionej sytuacji w kontekście odbioru sztuki współczesnej przez przeciętnego odbiorcę polega na tym, że nawet to, co wydawać by się mogło oczywiste, wcale takie nie jest.

Mimo demokratyzacji wszelkich przejawów życia społecznego w sztuce ciągle panuje podział na „my” i „oni”. Krytycy, jako widownia siedząca w pierwszym rzędzie, przyglądają się i mitologizują – w myśl założeń artystycznych zrodzonych w pierwszej połowie XX wieku – sytuację dziejącą się na scenie. Cały świat sztuki trwa obecnie w micie awangardy historycznej, a współczesny artysta często w dyskursie publicznym postrzegany jest na wzór awangardo-

7 Jose Ortega y Gasset, *Sztuka w czasie teraźniejszym i przeszłym*, s. 271.

wych buntowników – jako samolubny elitarysta deprecjonujący panujące w społeczeństwie i kulturze wartości.

Krytyka i teoria sztuki, zawłaszczając dyskurs logiki awangardowej z jej kontestatorskim wobec tradycji artystycznej i kultury charakterem, poszukują w niej usprawiedliwienia lub – jak chciał profesor Jerzy Hanusek – ważnej legitymacji dla dzieł artystów nowoczesnych. Dzisiejszy krytyk sztuki, określony przez Mieczysława Porębskiego w *Pożegnaniu z krytyką* jako „ekspert”, trwa w micie krytyka poety, który dokonuje przemodelowania kanału komunikacyjnego opartego na schemacie: artysta – dzieło – odbiorca, pośrednicząc pomiędzy dziełem a perceptorem. W konsekwencji stanowi on rodzaj filtra, dzięki któremu odbiorca jest w stanie obcować z danym obiektem sztuki. Rodzi się tym samym kolejny problem polegający na tym, że aby móc oświecić niekompetentnego odbiorcę, krytyk zmuszony jest przywłaszczyć sobie elementy, na których swoją aksjologię oparła twórczość artystyczna z lat 1905–1910, czyli przedstawianie i wyrażanie świata przez dzieło sztuki⁸.

Jak wiadomo, moderna i tworzące jej świat teoretyczny artystyczne „izmy” za wszelką cenę starały się zerwać z figuratywnością w sztuce i tym samym pozbyć się wszelkiej związanej z nimi literackości i narracji. W działaniu tym uwidacznia się jednak kolejny z paradoksów polegający na tym, że im bardziej artyści awangardowi uciekali od narracyjności swojej sztuki, tym więcej tekstów na jej temat tworzyli. Tę właśnie strategię stosują współcześni krytycy, którzy zamieniają dzieło sztuki na tekst literacki i doprowadzą do tego, że jesteśmy obecnie zmuszeni wyrażać sztukę przez słowa, aby uchwycić jej znaczenie. Prowadzi to do racjonalizacji sztuki kosztem interpretacji, jaką dostarczyć mogą zmysły.

Biorąc pod uwagę możliwości mediów, jakimi może się posłużyć współczesny twórca, należy dostrzec również ich powszechną dostępność dla innych

8 Problem ten dotyka kwestii pedagogiki estetycznej oraz rzetelnej edukacji artystycznej na najniższych szczeblach nauki szkolnej, która w Polsce prezentuje się na niezwykle niskim poziomie. Głosy w tej sprawie, domagające się radykalnej reformy edukacji estetycznej, pojawiały się już w pierwszych dekadach XX wieku. Zob. Stanisław Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie widzą...*, w: *Estetyka życia codziennego. Zarysy estetyczne i zagadnienia sztuki współczesnej*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów 1934; tenże, *Sztuka i szkoła*, w: *Wybór pism estetycznych*, oprac. Sław Krzemień-Ojak, Universitas, Kraków 2012; Irena Wojnar, *Estetyka i wychowanie*, PWN, Warszawa 1971.

członków społeczeństwa. O ile nowe technologie zrównują w ten sposób ze sobą klasy społeczne, o tyle artystów – w instytucjonalnym znaczeniu tego terminu – odzierają z roli jednostek wybitnych, nadając im status badaczy społeczeństwa i rzeczywistości. Sytuacja ta prowadzi do tego, że mówienie o konkretnym dziele sztuki sprowadza się do nic nie znaczących wzmianek na temat zawartych w jego strukturze elementów konstruktywnych i dekoratywnych – czyli jego struktury formalnej, co czyni z dzieła punkt wyjścia do analiz bezpośrednio z nim niezwiązanych. Jest to rodzaj uprawiania krytyki bez dzieła sztuki.

Cała sytuacja jest zbliżona do tej z przełomu XIX i XX wieku, kiedy to odbywały się niezliczone dysputy na temat: czy fotografia jest sztuką, a następnie po odwróceniu pytania: czy pojawienie się fotografii nie zmieniło charakteru sztuki. Obecnie również nie należałoby więc pytać: czy strategia zawłaszczania to nadal strategia artystyczna, ale: jak zmieniła ona charakter i sposób postrzegania sztuki.

Panujący w świecie sztuki podział na „my” i „oni” ulega rozmyciu dzięki nowym mediom, jakimi posługują się artyści – głównie dzięki internetowi. Wprost proporcjonalnie do tego rozszerza się pole sztuki, doprowadzając do sytuacji, w której spełniają się postulaty Josepha Beuysa – każdy może być artystą. Artysta tym samym już nie wytwarza, ale poszukuje dostępnych i gotowych obiektów, selekcjonuje je i konceptualnie komponuje. W ten właśnie sposób pracuje Jon Rafman, współczesny twórca amerykański mieszkający i pracujący w Montrealu, który korzysta z dostępnych w sieci fotografii wykonanych na potrzeby popularnej aplikacji Google *Street View*. Rafman przegląda wykonane przez firmę Google fotografie, następnie wybiera interesujące go kadry, poddaje kosmetycznej obróbce graficznej i proponuje jako dzieła sztuki.

Co do walorów estetycznych i sposobu zakomponowania prac, których status może być tu głównym tematem dyskusji, przypadek Jona Rafmana pokazuje, w jaki sposób wygląda i jak funkcjonuje zbiór wątków, motywów i alegorii, z których korzystać może współczesny artysta. Internet urasta tym samym do ikonograficznego kompendium – dostępnego wszystkim o każdej porze – na miarę tego, jakie pod koniec XVI wieku stworzył Cesare Ripa.

Wróćmy jeszcze do koncepcji zaproponowanej przez Wolfflina, która jest przede wszystkim aparatem badawczym przeznaczonym do badania sztuki przeszłości. Niemiecki historyk sztuki uważał, że w każdej epoce można wskazać elementy charakteryzujące twórczość artystyczną i zamknąć je w pojęciach „klasycyzmu” i „baroku”⁹. Czy jest to możliwe do zastosowania w przypadku sztuki nam współczesnej? Czy można ustalić podstawowe pojęcia odnoszące się do charakterystycznych elementów, dla których byłibyśmy w stanie opracować interpretacyjny schemat ich analizy? Sytuacja wydaje się bardzo skomplikowana, aczkolwiek nie niemożliwa.

Doświadczenia pierwszej i drugiej awangardy pokazały, że artyści w swojej twórczości stopniowo odchodzą od wartości estetycznych, dlatego też w przypadku dzieła współczesnego nie należy mówić o formie i treści, funkcji i genezie, artyście i jego ekspresji, lecz o kodach, środkach i kontekstach. Tym samym, pierwszą (moim zdaniem podstawową) z możliwych do zaproponowania kategorii przeciwstawnych wobec siebie pojęć byłoby: dzieło (jako przedmiot artystyczny) i sztuka w ogóle (jako przestrzeń zawierająca szereg pojęć i konwencji związanych z jej przedmiotem). Warto zauważyć, że w przestrzeni naszego codziennego doświadczenia spotykamy się z mnóstwem przedmiotów atrakcyjnych estetycznie, które nie są dziełami sztuki, a mimo to podobają się, cieszą oko. Każdy z tych przedmiotów może jednak zostać wykorzystany przez artystę do stworzenia dzieła sztuki, zarówno jako jego element składowy, jak i autonomiczny kompletny przedmiot artystyczny¹⁰. Czy oznacza to, że każdy, kto w miarę umiętny i ciekawy sposób potrafi doszukiwać się kontekstów pomiędzy przedmiotem a przestrzenią, w której on funkcjonuje, żonglować kodami i znaczeniami, może zostać artystą? Nie – co wcale nie oznacza, że nie mamy w świecie sztuki do czynienia z rodzajem nadprodukcji artystycznej. Obecnie zarówno ten, który sztukę tworzy, jaki ten, który ją odbiera, muszą mieć oczy, które nie tylko patrzą, ale również widzą. Jak się okazuje, jest to umiejętność nie-

9 Pamiętać należy o tym, że terminy „klasycyzm” i „barokowy” nie zostały przez niego użyte jako nazwy konkretnych okresów historycznych, lecz miały oznaczać ogólne wzory strukturalne nie ograniczone ramami danej epoki.

10 Doskonałym tego przykładem są oczywiście *ready mades*.

zwykle trudna do opanowania i wymaga zarówno od artysty, jak i odbiorcy tego, na czym sztuka opiera się już od czasów starożytnych – wiedzy.

Z powyższej kategorii jesteśmy w stanie wyprowadzić kolejne, np. odnoszące się do statusu dzieła sztuki – roli jaką pełni ono w społeczeństwie. W tym miejscu wprowadzony przez Clementa Greenberga podział na sztukę wysoką i szeroką wcale nie stracił na aktualności¹¹. Żyjemy w epoce estetyzowanej przez niezwykle szeroki nurt obrazów medialnych upiększających naszą rzeczywistość. Do klasycznych sformułowań teorii sztuki Arystotelesa związanych z trojakim sposobem ukazywania rzeczywistości należy dopisać (wyjątkowo niebezpieczną) czwartą możliwość – życia w rzeczywistości upiększonej, którą nurt sztuki wysokiej musi obedrzeć z makijażu.

Podane tu przykładowe zagadnienia związane z próbą ustalenia dla sztuki współczesnej pewnych kategorii umożliwiających wyznaczenie punktu odniesienia dla jej lepszej recepcji wskazują, że możliwość taka nie jest nieosiągalna. Problem ze sztuką współczesną polega na tym, że wszelkie jej elementy ukazują się jako kategorie sprawiające wiele kłopotu w kwestii interpretacyjnej, zarówno w kontekście *praxis* artystycznej, jak i myśli teoretycznej. Sztuka stała się obecnie definicją sztuki. Panujący pluralizm form, możliwość operowania kodami i kontekstami sprawiają, że każdy przedmiot wykorzystany przez artystę może stać się dziełem sztuki w konwencji przyjętej przez twórcę za słuszną. Być może dochodzimy do sytuacji granicznej, w której należy oddzielić pojęcie sztuki od twórczości artystycznej, przyznając tej pierwszej znaczenie czysto historyczne, które – mówiąc za Heglem – uległo wyczerpaniu. Nie wyczerpały się jednak możliwości twórcze człowieka, chociaż i w tej kwestii pojawiają się pewne niepokojące symptomy. Obfitość nagromadzonych w historii sztuki form działalności artystycznej prowadzi do wrażenia niekończącej się retrospektywy tego, co nas poprzedzało. Jak to ujęła kiedyś Grupa Azorro: „wszystko już było”.

Granice sztuki stały się tak bardzo elastyczne, że właściwie przestają mieć rację bytu, a już na pewno dotyczy to kwestii etycznych. Publiczność została

11 Clement Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przeł. Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska, oprac. Grzegorz Dziamski, Universitas, Kraków 2006.

wielokrotnie zszokowana i przetrawiła to, co mają jej do zaoferowania artyści. Krytycy i teoretycy natomiast zdołali ująć wszelkie prowokacje w określenia terminologiczne.

Zawiłość współczesnej sztuki tkwi w tym, że każdy element jej struktury charakteryzuje się specyficzną problematyką i względem niej jest rozpatrywany. Wiedza na temat dzieła zastępuje jego doświadczenie, a wszelkie propozycje artystyczne są w stanie zaciekawić jedynie nasz intelekt, o ile jego estetyczne *a priori* zostało już odpowiednio ukształtowane. Współcześnie moglibyśmy powiedzieć, że błądzimy we mgle nie mających końca skojarzeń, znaczeń i kontekstów, które oferują jedynie mnożenie wątpliwości nie tylko wobec statusu dzieła sztuki, ale również prawdziwości głoszonych na jego temat sądów.

ANDRZEJ KISIELEWSKI

REKLAMA, ZAWŁASZCZANIE I SZTUKA ZAWŁASZCZANIA

Niniejsze uwagi są poświęcone dwóm rodzajom obrazów, reprezentującym dwa odrębne dyskursy: jeden z nich tworzy reklama, drugi sztuka. Pierwszy należy do porządku techniki, drugi do porządku kultury. Zakładamy bowiem, opierając się m.in. na koncepcji Martina Heideggera, że oba porządki powinny być traktowane oddzielnie. Pozostają one jednak w stanie wzajemnych napięć, czego świadectwem jest analizowane tu zjawisko zawłaszczania.

Na początku musimy zastrzec, że hasła: „zawłaszczanie”, „cytat”, „powtórzenie”, a także „parafraza” i „pastisz”, których znaczenia nie zawsze są takie same, i które tak często są łączone z pojęciami postmodernizmu lub ponowoczesności jako modelu kultury, proponujemy potraktować jako synonimy. Przyjmijmy na użytek niniejszych rozważań, że hasłem nadrzędnym stanie się właśnie zawłaszczanie, natomiast pozostałe określenia oznaczać będą formy, w jakich ono się przejawia. Wydaje się, że w przypadku reklamy ma to swoje oczywiste uzasadnienie, o czym będzie jeszcze mowa, natomiast w przypadku amerykańskiej sztuki zawłaszczania (*appropriation art*) takie założenie uza-

sadnia terminologia przyjęta w krytyce i historii sztuki¹, w której pastisz, cytat, powtórzenie czy parafraza są traktowane właśnie jako formy zawłaszczania. Zatrzymajmy się jeszcze na chwilę przy pojęciu „obraz”, który stanowi zasadniczy temat niniejszych uwag. Jego sens proponujemy rozumieć tu w sposób, który trafniej jest ujmowany terminem *image* niż *picture*. Będzie chodziło tu zatem głównie o obrazy rozumiane jako wyobrażenia.

REKLAMA I SZTUKA

W historii nowoczesnej kultury artystycznej znajdujemy wiele świadectw przenikania się sztuki z reklamą – czyli, jak zakładamy, kultury z techniką. W historii sztuki przykładem mogą być powszechnie znane plakaty Pierre’a Bonnarda czy Henri Toulouse-Lautreca, następnie twórczość artystów awangardowych pierwszej połowy XX wieku (np. René Magritta, Salvadora Dalego i bauhauslerów), a później przedstawiciele pop-artu, hiperrealizmu i neopop-artu. Z kolei w historii reklamy dowodem przenikania się jej ze sztuką może być kolekcja reklam w nowojorskim MoMA, budowana jeszcze od lat 30. XX wieku do dzisiaj, czy Biennale Weneckie w 1993 roku, kiedy to w pawilonie włoskim zaprezentowano jako dzieła sztuki plakaty reklamowe, które Oliviero Toscani stworzył na zlecenie koncernu Benetton. Wspomnijmy także o artystycznym charakterze reklam produkowanych przez znane agencje, takie m.in. jak: Collett Dickenson Pearce, Saatchi & Saatchi, Bartle Bogle Hegarty, WCRS, Wieden + Kennedy. Reklama coraz częściej jest zatem traktowana jako jedna z dziedzin sztuki. W Polsce taki stan rzeczy pogłębia wprowadzone niegdyś przez Mieczysława Porębskiego hasło ikonosfera, obejmujące w istocie całą kulturę wizualną, w tym również reklamę. Świat reklamy jest jednak zróżnicowany. Mamy w nim do czynienia z takimi zjawiskami jak Polska Szkoła Plakatu, ale także natrętnymi komunikatami zachwalającymi walory zwykłego szamponu do włosów czy proszku do prania. Bardzo ryzykowne jest więc – często jednak spotykane – opatrywanie wszystkich wytworów reklamy etykietą sztuki.

¹ Chodzi tu o amerykańską krytykę i historię sztuki. Zob. np.: Hal Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Universitas, Kraków 2012.

Wbrew pozorom reklama niewiele ma wspólnego ze sztuką. Należy ona przede wszystkim do sfery techniki chociażby z tego powodu, że jest jednym z narzędzi marketingu, który ma wyłącznie techniczny charakter. Reklama to zespół środków i technik komunikowania społecznego o charakterze perswazyjnym. W obecnym kształcie i natężeniu stanowi ona wytwór i zarazem nadzwyczaj wymowny symptom nowoczesności jako modelu kultury, który amerykańska badaczka Flora S. Michaels określiła mianem monokultury ekonomii². Reklama mówi o ludziach, pomimo że dotyczy rzeczy. Jej celem jest różnicowanie podobnych lub często identycznych w sensie funkcjonalnym masowo wytwarzanych produktów. Ponieważ te w warstwie funkcjonalnej zazwyczaj niewiele różnią się między sobą, w efekcie reklama różnicuje nas, czyli odbiorców. Dzięki temu martwe wytwory techniki opuszczające taśmy produkcyjne zostają wprowadzone do sieci symbolicznego doświadczenia człowieka i w ten sposób nabierają pozorów życia. Nasuwa się więc konkluzja, że reklama służy „ożywianiu” i jednocześnie gloryfikacji technicznej martwoty, i że jest narzędziem służącym organizacji, a następnie petryfikacji wyobraźni odbiorcy. Tym samym służy ona planowaniu, organizacji i ekonomizacji kultury symbolicznej, która w efekcie staje się coraz bardziej techniczna. Wszystko wskazuje więc na to, że całościowe i jednoznaczne traktowanie reklamy jako jednej z dziedzin sztuki jest pomyłką. W tym momencie przypomnijmy jeszcze, że narodziny oświeceniowego pojęcia „sztuki piękne” zostało spowodowane chęcią odróżnienia jego desygnatu od tego, co opatrywano nazwą „sztuki mechaniczne”, czyli od techniki.

Najrozsądniej byłoby zapewne przyjąć założenie, że reklama tylko czasami i jedynie w wyjątkowych sytuacjach może być kwalifikowana jako przejaw sztuki³. Pomimo tak radykalnego założenia związek reklamy ze sztuką nadal pozostaje kwestią złożoną. Artystyczny charakter wielu komunikatów handlowych nie wynika ani z najdoskonalej przeprowadzonych badań zachowań i pragnień

2 Flora Stormer Michaels, *Monoculture. How One Story is Changing Everything*, Red Clover Press, Toronto 2011. Autorka za swoją książkę została nagrodzona w 2011 r. Nagrodą Georga Orwella w Chicago.

3 W tym miejscu można wspomnieć o książce Noëla Carolla *Filozofia sztuki masowej* (przeł. Mirosław Przyłpiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011), w której autor usiłuje obronić zasadność używania pojęcia „sztuka masowa”, bezwiednie podważając jednak jego sensowność. Z jego rozważań w istocie wynika, że pojęcie „sztuka masowa” nie ma sensu. Zob. rozdz.: *Natura sztuki masowej*, s. 175 i nast.

konsumentów, ani najtrafniejszych wytycznych marketingowych. Stanowią one niewątpliwe świadectwo talentu swoich twórców, którego nie da się ująć w ramy jakiegokolwiek techniki. W związku z tym proponujemy założyć, że dzieło, jeśli jest dziełem sztuki – niezależnie od swojej postaci – stanowi bardzo specyficzne narzędzie poznania rzeczywistości. Dzięki temu oglądając nawet najbardziej „arty-styczną” reklamę, zawsze będziemy mogli zadać porządkujące, jak się wydaje, pytanie: czy poza informacją o pojawieniu się na rynku nowego produktu – np. nowego rodzaju opon samochodowych lub dżinsów – dowiadujemy się z niej czegoś więcej?

Co jest powodem nieustannych związków sztuki z reklamą? Wykorzystywanie sztuki niewątpliwie podnosi prestiż samej reklamy, jak również reklamowanego produktu. Sztuka pozwala nadać technologii bardziej „ludzkie” oblicze. Truizmem będzie zapewne przywołanie dwóch przedstawicieli szkoły frankfurckiej, Teodora Adorna i Maxa Horkheimera, podobnie jak znanego filozofa religii Mircea Eliadego, którzy już dawno doszli do wniosku, że w świecie zdominowanym przez technikę pozór sztuki pozwala na doświadczenie echa dawnej duchowości. W ocenie wspomnianych badaczy świat techniki jest nasycany namiastkami duchowości po to, aby człowiek ery nowoczesnej mógł przeżyć w coraz bardziej uprzemysłowionym świecie.

REKLAMA I ZAWŁASZCZANIE

Reklama nie może egzystować bez zawłaszczania. Na nim opiera się jej funkcjonowanie, ponieważ pasożytuje ona przede wszystkim na wytworach kultury środków masowego komunikowania i wytwory te stanowią jej główny „pokarm”. Wynika to z oczywistego faktu, że świat mediów tworzy repozytorium już „gotowych”, przy tym powszechnie znanych obrazów i sensów. Wszystko, co zostało wchłonięte przez system kultury popularnej, może więc stanowić pożywkę reklamy, niezależnie czy będzie to kreskówka z myszką Miki, film *Gwiezdne wojny*, nokturny Fryderyka Chopina czy obrazy Vincenta van Gogha lub Pieta Mondriana. Niezwykle istotny jest tu walor edukacyjny mediów, które „uczą” owych

obrazów i znaczeń, a także utrwalają nawyk odbioru, dzięki czemu czytelnik, słuchacz radia czy telewidz jest już znakomicie ukształtowanym konsumentem.

W reklamie odnajdziemy świadectwa zawłaszczania poetyk różnych gatunków medialnych, zaczynając od tych wytworzonych w prasie, następnie w radiu, aż po filmowe i telewizyjne. W świecie reklamy zetkniemy się więc z poetyką artykułu prasowego, jak również słuchowiska radiowego, filmu grozy, kryminalnego lub science-fiction, a także dziennika, telewizyjnego serialu czy show. Nie dziwi zatem, że reklama linii lotniczych może stać się cytatem z filmu *Ptaki* Alfreda Hitchcocka⁴ bądź *Gwiezdnych wojen* George'a Lucasa⁵. Podobnie nie może być zaskoczeniem, że James Bond reklamuje buty, alkohol, garnitury, zegarki i napoje gazowane, westernowy kowboj papierosy, a dzielny policjant – bohater filmu kryminalnego – samochody itd. Dodajmy, że reklama wytworzyła również swoje własne poetyki, które oddziałują na wszystkie gatunki mediów.

Twórcom reklam obca jest zasada *mimesis* rozumiana w sposób określony jeszcze przez Arystotelesa i stanowiąca – takie założenie tu przyjmujemy – warunek konstytutywny egzystowania sfery sztuki. Właśnie dzięki zasadzie *mimesis* pojmowanej najpierw jako interpretacja rzeczywistości sztuka staje się szczególną formą jej poznania. Reklama nie przedstawia rzeczywistości w sposób bezpośredni, lecz w stanie „gotowanym” – przywołajmy tu znaną kategorię Claude'a Levi-Straussa – co oznacza filtrowanie jej obrazów przez wspomniane wcześniej poetyki różnych gatunków wytworzonych w kulturze mediów. To z zasady wyklucza możliwość jakiegokolwiek poznania, pozwala, co najwyżej, na doświadczenie owych gatunków.

REKLAMA PASOŻYTUJE NA WYTWORACH KULTURY MASOWEJ

Proponujemy przeanalizować zjawisko zawłaszczania na przykładzie kultowej już reklamy, którą w 1984 roku firma Apple objawiła światu fakt wprowadzenia do sprzedaży komputerów osobistych marki Macintosh. Reklamę zrealizował Ridley Scott, reżyser tak znanych filmów, jak *Obcy. Ósmy pasażer Nostromo* (1979)

4 Reklama linii Eastern Airlines.

5 Reklama British Airlines zrealizowana w 1990 r. przez agencję Saatchi & Saatchi.

czy *Łowca androidów* (1982). Nieprzypadkowo reklama nosi tytuł 1984 – przy opracowaniu jej scenariusza reżyser wykorzystał znaną książkę George’a Orwella *Rok 1984*, wydaną w 1947 roku. Podstawą narracji w reklamie stał się tylko fragment, w którym mowa o uczestnictwie bohatera Winstona Smitha w spektaklu propagandowym o nazwie *Dwie minuty nienawiści*, polegającym na zebraniu tłumu robotników w wielkiej hali przed ekranem, na którym wyświetlano materiały propagandowe. Reżyser wykorzystał do budowy reklamy także poetykę własnych filmów, mieszczących się w nurcie science-fiction, które przeciętny amerykański odbiorca znał zapewne znacznie lepiej niż dzieło Orwella. Znajdziemy tu więc sposób oświetlenia scen, który reżyser zastosował wcześniej w *Obcym*. *Ósmym pasażerze Nostromo* i *Łowcy androidów*. Podobny jest też sposób budowania nastroju grozy, czego przykładem może być scena finałowa reklamy: kobieta biegnąca z młotem w rękę i rzucająca nim w wielki ekran. Była to reminiscencja tego, co mogliśmy zobaczyć w filmie *Obcy*, w którym bohaterka grana przez Sigourney Weaver biegnie, chcąc uśmiercić kosmiczne monstrum, czyli tytułowego obcego.

Innym przykładem zawłaszczenia w reklamie komputerów Apple’a mogą być wizerunki ludzi, którzy są wprawdzie ubrani w szare uniformy, lecz zdają się bardziej przypominać zdehumanizowane istoty zasiadające na widowni wielu telewizyjnych show niż postacie z powieści Orwella. Z kolei strażnicy w hełmach stanowią aluzję do postaci Dartha Vadera, zawsze noszącego maskę negatywnego bohatera *Gwiezdných Wojen*, uosabiającego zło⁶. Ridley Scott przywołuje tu nie tylko poetykę telewizyjnych show z tłumami widzów-statystów na widowni, lecz również stosuje efekty dźwiękowe z filmu science-fiction. Słowa wypowiedane w reklamie, podobnie jak natężenie i modulacja głosu postaci przemawiającej z ekranu – stanowiącej personifikację koncernu IBM, największego konkurenta firmy Apple – są przykładami zawłaszczenia zarówno sensu, jak i ekspresji werbalnej charakteryzującej sposób wystawiania się Dartha Vadera z *Gwiezdných Wojen*⁷.

6 W taki sposób idące postacie zostały zinterpretowane przez kanadyjskiego medioznawcę Paula Rutherforda, Zob. tegoż: *The New Icons? The Art of Television Advertising*, University of Toronto Press, Toronto 1995, s. 142.

7 Tamże.

REKLAMA ŻYWI SIĘ WŁASNĄ TRADYCJĄ

Reklama nie tylko pasożytuje na wytworach kultury masowej, żywi się także własną tradycją. Może to polegać na przykład na cytowaniu lub tworzeniu pastiszów fragmentów, a nawet całych reklamowych komunikatów. Przyjrzyjmy się trzem przykładom brytyjskich reklam telewizyjnych. Narracja jest w nich zawsze ta sama – są to trzy opowieści o mężczyznach, którzy rozbierają się w pralni publicznej.

Pierwsza z reklam powstała w 1967 roku i jej celem było przypomnienie o istnieniu cygar marki Hamlet. Oglądamy w niej mężczyznę uosabiającego typowego angielskiego dżentelmena ubranego w garnitur i melonik, z parasolem w ręku, który po wejściu do pralni, nie przejmując się siedzącymi tam paniami, zdejmuje poszczególne części swojej garderoby i wkłada je kolejno do pralki. Na końcu, pozostając w butach, bieliźnie i meloniku, opiera się na swoim parasolu i zapala cygaro w oczekiwaniu na wypranie i wysuszenie ubrania.

Publiczne rozbieranie się w pralni miało świadczyć o swobodzie owego dżentelmena, a także o jego bezkompromisowości w przełamywaniu utartych wzorców obyczajowych. Stanowiło to reklamową „wartość dodaną”, czyli wartość symboliczną, którą odbiorca powinien kojarzyć z marką reklamowanych cygar. W kolejnych dwóch reklamach produkty będą się zmieniały, lecz „wartości dodane” pozostaną te same.

Historyjkę o mężczyźnie rozbierającym się w pralni wykorzystano w 1984 roku londyńska agencja Bartle Bogle Hegarty w kultowej już reklamie spodni dżinsowych Levis 501, zatytułowanej *Laundrette*. Jest to opowieść o młodym atrakcyjnym Latynosie, który po wejściu do pralni zsuwa dżinsy i zdejmuje T-shirt – w obecności życzliwie zażenowanych tym faktem młodych kobiet – i po włożeniu ich do pralki zasiada na krześle ubrany jedynie w białe bokserki i skarpetki. Reklama jest sugestywnym komunikatem informującym, że dżinsy marki Levis model 501 stanowią znak przynależności do szerokiej wspólnoty wyzwolonych, niezależnych mężczyzn. Dodajmy przy okazji, że bohater reklamy, wcześniej mało znany model Nick Kamen, stał się dzięki niej gwiazdą popkultury. Podkreślmy także, że dzięki tej reklamie sprzedaż dżinsów Levis 501 w 1984 roku wzrosła w Wielkiej Brytanii o 800%.

O ile w powyższej reklamie mieliśmy do czynienia jedynie z wykorzystaniem reklamowej narracji, o tyle następną jest już przykładem zawłaszczenia komunikatu reklamowego w całości. Chodzi tu o reklamę piwa Carling Black Label, którą w 1986 roku zrealizowała londyńska agencja Park Village. Jest to pastisz omówionej wcześniej reklamy spodni Levis 501. Opowieść o atrakcyjnym Latynosie rozbierającym się w pralni – powtórzona dosłownie – została tu jednak uzupełniona o ciąg dalszy: oto kamera po pokazaniu siedzącego na krześle Nicka Kamena kieruje się ku widocznym nad pralkami głowom dwóch mężczyzn. Jeden z nich głośno zgaduje, że bohater reklamy pewnie pija piwo Carling Black Label, na co drugi z mężczyzn, przyglądając się mu, stwierdza: „Niee, on nie pierze swoich majtek”, z czego miałyby jednoznacznie wynikać, że nie jest też miłośnikiem piwa Carling Black Label. Następnie kamera oddala się, ukazując owych dwóch mężczyzn, którzy oczekują za rzędem pralek na wypranie swoich ubrań – obaj są całkowicie nadzy. Zawłaszczenie dotyczy tu całej reklamy, a jego istotą jest wykorzystywanie znanego ogółowi odbiorców komunikatu o sprawdzonej już skuteczności perswazyjnej. Reklama tego rodzaju, czasami nazywana *parody advertising*, stanowi przykład bezpośredniego karmienia się własną tradycją.

REKLAMA ZAWŁASZCZA SZTUKĘ

Reklama żywi się nie tylko produktami kultury popularnej, chętnie sięga również do sfery sztuki, traktując ją jako rodzaj poligonu doświadczalnego. Zaczęło się to już w XIX wieku. Jednym z pierwszych przykładów może być reklama mydła Pears z 1896 roku, publikowana w formie ogłoszeń prasowych i pocztówek, w której wykorzystano, specjalnie w tym celu zakupiony, obraz sir Johna Everetta Millais’a. Fakt umieszczenia w komunikacie handlowym dzieła jednego z najbardziej znanych ówczesnie artystów spowodował powszechne oburzenie w Wielkiej Brytanii. Jeszcze trzy lata po śmierci Millais’a, czyli do roku 1899, brytyjski tygodnik „The Time” otrzymywał listy czytelników protestujących przeciwko tego rodzaju – jak to określano bezceremonialnie – „prostytuowaniu sztuki”⁸. Uderza, że piszący protesty czytelnicy nie mieli żadnych wątpliwości, iż obraz

8 Gillian Dyer, *Advertising as Social Communication*, Methuen, London–New York 1982, s. 35.

Millaisa jest dziełem sztuki, natomiast reklama, w której go wykorzystano, już do sfery sztuki nie należy.

W końcu lat 20. i w latach 30. XX wieku, zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych, w reklamie były już niemal stale obecne rozwiązania formalne wypracowane przez przedstawicieli europejskiej awangardy. Podkreślmy jednak, że reklama niewiele przejęła ze świata sztuki awangardowej w warstwie sensu, natomiast bardzo wiele w sferze technik obrazowania, czyli formy. Coraz bardziej artystyczny charakter reklam tego czasu pozwolił w 1961 roku brytyjskiemu kulturoznawcy Raymondowi Williamsowi na postawienie tezy, że „reklama jest w pewnym sensie sztuką oficjalną nowoczesnego kapitalistycznego społeczeństwa”⁹. W latach 60. i 70. świat sztuki przenikał się ze światem reklamy m.in. dlatego, że artyści częściej posługiwali się jej językiem formalnym i technologiami, co widoczne jest zwłaszcza w amerykańskim pop-artcie. Od końca lat 70. i później, w dekadzie lat 80., zwracano coraz większą uwagę na artystyczny charakter reklam. Jednym z najbardziej celebrowanych przykładów ówczesnego zawłaszczania strategii sztuki awangardowej stały się reklamy papierosów Benson & Hedges tworzone przez londyńską agencję Collett Dickenson Pears¹⁰.

W latach 80. XX wieku przykładem prób zacierania granic między sferą sztuki a reklamą mogą być między innymi kampanie finansowane przez producenta wódki Absolut, w których udział brali najbardziej znani artyści – pierwszym z nich był Andy Warhol, później znalazł się wśród nich np. Mirosław Bałka. W tym czasie do realizacji reklam telewizyjnych coraz częściej zatrudniano również wybitnych reżyserów. Przypomnijmy, że David Lynch przygotował reklamę kosmetyków marki Obsession dla Calvina Cleina, jak również tworzył filmy promocyjne o wymowie proekologicznej (m.in. głośny: *We Care About New York*). Stanley Kubrick reżyserował reklamę iPhone'ów firmy Apple, Lars von Trier promował turystykę do Danii i duńskie gazety, Tony Kaye – koleje brytyjskie, linie lotnicze, opony samochodowe i samochody.

9 Raymond Williams, *Advertising. The Magic System* (tekst z 1961 r.), w: *The Cultural Studies Reader*, red. Simon During, Routledge, London 1993, s. 334.

10 Zob. na ten temat: Joan Gibbons, *Art and Advertising*, I. B. Tauris, London–New York 2005, s. 62 i nast.

Jednym z przykładów żywienia się przez reklamę sferą sztuki może być znana telewizyjna reklama samochodu marki Honda Accord, zrealizowana w 2003 roku przez londyńską agencję Wieden + Kennedy, zatytułowana *Tryb (Cog)*. Zawłaszczono w niej pomysł dwóch szwajcarskich artystów, Petera Fischliego i Davida Weissa, zaprezentowany w filmie zatytułowanym *Przebieg zdarzeń (Der Laufe der Dinge)* z 1984 roku – będący przykładem dzieła sztuki łączącego w sobie cechy instalacji i video-artu. Film jest opowieścią o iście dadaistycznej instalacji zbudowanej z pospolitych „znalezionych” przedmiotów i materiałów, i o cyklu absurdalnych działań układających się w swoistą narrację o irracjonalnym charakterze. Oto widzimy skręcony plastikowy worek, który powracając do formy pierwotnej, odkręca się i opuszcza w dół, w konsekwencji poruszając stojącą w dole oponę, ta z kolei, tocząc się, powoduje obrót deski, co wprawia w ruch kolejną oponę, która tocząc się, powoduje osuwanie się drabiny, co staje się przyczyną opadnięcia plastikowej butelki itd. Kolejne przedmioty, wzajemnie na siebie oddziałując, powodują coraz bardziej wymyślne skutki, włączywszy w to zapalenie się niektórych materiałów i ich wybuchy. Podkreślimy, że ten ekscytujący cykl zdarzeń jest skądinąd znany każdemu widzowi, który niejednokrotnie miał okazję oglądać tego rodzaju sekwencje przyczynowo-skutkowe w telewizyjnych show.

Reklama *Tryb* jest prezentacją podobnego łańcucha zdarzeń jak w filmie szwajcarskich artystów. Najpierw widzimy toczące się po desce łożysko, które uderza w synchronizator skrzyni biegów i wprawia go w ruch, ten zaś tocząc się, uderza w okrągły napinacz paska klinowego, który porusza się i po krótkiej chwili spada w dół, poruszając wałek rozrządu, ten z kolei uruchamia koło pasowe. Kolejne reakcje są coraz bardziej pomysłowe, a poruszające się i uderzające o siebie elementy coraz bardziej wyrafinowane w sensie technologicznym, ponieważ są to już części systemów elektronicznych samochodu Honda Accord; widzimy wodę splukującą szybę samochodu dzięki uruchomieniu się elektronicznych czujników, a na końcu nawet pełzające po podłodze wycieraczki.

Jeśli film video Petera Fischliego i Davida Weissa usytuujemy w tradycji dadaizmu, ruchu gloryfikującego między innymi irracjonalizm jako opozycję racjonalności, a także tradycji konceptualizmu, to musimy się zgodzić, że reklama

Tryb – mimo pozorów podobieństwa – stanowi całkowite zaprzeczenie zarówno idei dadaizmu, ruchu często traktowanego jako szczytowe założenie awangardy, jak i konceptualizmu. W reklamie Hondy nie chodzi jednak o wolność lub ośmieszenie racjonalności, lecz o kształtowanie wyobraźni odbiorcy i tym samym skłonienie go do zakupu reklamowanego auta. Wykorzystywanie znanych treści, znaczeń i obrazów niewątpliwie wzmacnia siłę retoryczną komunikatu reklamowego, skuteczniej oddziałując na „wyszkolonego” wcześniej odbiorcę, który może odczuwać zadowolenie, bo widzi coś, co już zna. Zawłaszczanie służy wzmocnieniu retorycznej siły reklamy, będąc jednocześnie pacyfikacją wyobraźni uprzednio skolonizowanej przez kulturę masową. Istotą zawłaszczania w reklamie jest więc ekonomia perswazji, a tym samym intensyfikacja sprzedaży masowo wytwarzanych rzeczy.

SZTUKA ZAWŁASZCZANIA – „POD KAŻDYM OBRAZEM ZAWSZE KRYJE SIĘ INNY OBRAZ”

Inną rolę pełni strategia zawłaszczania w sztuce określana mianem *appropriation art*. Przypomnijmy pokrótce jej genezę. W 1977 roku krytyk sztuki i kurator Douglas Crimp zorganizował w nowojorskiej galerii Artists Space wystawę zatytułowaną *Pictures*, na której zaprezentował twórczość pięciorga artystów: Troya Brauntucha, Jacka Goldsteina, Sherrie Levine, Roberta Longo, Philipa Smitha. Crimpa zainteresowało w ich twórczości to, że wszyscy traktowali środki masowego komunikowania jako zasób gotowych do użycia obrazów, powstałych na ogół dzięki wykorzystaniu fotografii. W katalogu do wystawy krytyk pisał o widocznym w sztuce lat 70. radykalnym przełamywaniu tradycji modernizmu i związanym z tym pojawianiu się nowych form estetycznych. „Malarze” i „rzeźbiarze” zwracali się coraz częściej ku nowym mediom, takim jak film, fotografia, wideo czy performans, a łatwość, z jaką to czynili, uzmysławiała, że sama charakterystyka medium niewiele już mówiła o rodzaju ich artystycznej aktywności¹¹. Świadectwem tego stawała się również twórczość artystów zaprezentowa-

11 Douglas Crimp, *Pictures/1979*, w: *Appropriation. Documents of Contemporary Art*, red. David Evans, Whitechapel Gallery, The MIT Press, London–Cambridge [Massachusetts] 2009, s. 76–77.

na na wystawie *Pictures*. Wystawę zaczęto z czasem postrzegać jako narodziny nowego nurtu w sztuce, nazwanego sztuką zawłaszczania (*appropriation art*).

Podstawową strategią jego reprezentantów stało się wykorzystywanie, czyli zawłaszczanie cudzych wytworów – obrazów i różnego rodzaju artefaktów – zwykle bez autoryzacji ze strony ich rzeczywistych twórców. W połowie lat 80. XX wieku hasło *appropriation art* stało się jedną z oczywistych kategorii sztuki nowoczesnej, obok takich jak: pop-art, hiperrealizm, konceptualizm itp., i zaczęło stanowić stały element wielu antologii noszących wymowne tytuły: *The Anti-Aesthetic*, *Art After Modernism* czy *Postmodernism*. Arthur Danto twierdził później, że dzięki idei zawłaszczania świat sztuki lat 70. stał się czymś wyjątkowym, ponieważ artyści mogli operować całym dziedzictwem historii sztuki, w tym też historią awangardy. Amerykański krytyk i filozof pisał: „Moim zdaniem, największym artystycznym osiągnięciem tamtej dekady było pojawienie się obrazów przywłaszczeniowych, tj. zabiegu polegającego na przejmowaniu obrazów o ustalonym znaczeniu i ustalonej tożsamości oraz nadawaniu im nowego sensu i nowej tożsamości”¹². Podkreślmy, że przejmowano również obrazy reklamowe.

Antymodernistyczny zwrot w sztuce lat 70. polegał między innymi na tym, że artyści coraz częściej rezygnowali z tworzenia dzieł traktowanych jako nacechowane sensualnie obiekty – a takie zwykle czciła tradycyjna historia sztuki – kierując swoją aktywność bardziej ku temu, co się działo w sferze kultury, czyli szeroko pojmowanym środowisku człowieka. W tym momencie można przywołać opisaną przez Hala Fostera figurę artysty-etnografa¹³, którego coraz bardziej zajmuje antropologiczna wiwisekcja realności i którego dzieła można postrzegać jako przejaw autorefleksyjności społeczeństwa żyjącego w monokulturze ekonomicznej. Przedstawiciele *appropriation art* również stawali się kimś w rodzaju antropologów kultury prowadzących badania terenowe, natomiast polem tych badań były idee sztuki, zarówno te wcześniejsze, jak i współczesne, a także nowoczesne środowisko życia człowieka. Jednym z obszarów eksploracji stały się także

12 Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie granic tradycji*, przeł. Mateusz Salwa, Universitas, Kraków 2013, s. 43.

13 Hal Foster, *Powrót Realnego*, s. 212–213.

obrazy techniczne – w tym również reklamowe. Według Douglasa Crimpa celem sztuki przełamującej kody modernizmu, czyli postmodernistycznej, nie było szukanie źródeł lub miejsc pochodzenia obrazów dominujących w przestrzeni kulturowej, lecz badanie kryjących się w nich struktur znaczeniowych. Jak pisał Crimp w katalogu do swojej wystawy: „pod każdym obrazem zawsze kryje się inny obraz”¹⁴. Amerykańscy krytycy wskazywali na różne rodowody *appropriation art* w historii sztuki, najczęściej jednak przywoływali tradycję *ready mades* i fotomontaże dadaistów, a także związki twórczości reprezentantów pop-artu lat 60. i 70. z kulturą mediów i tym samym amerykańską kulturą konsumeryzmu.

W powojennej sztuce amerykańskiej z zawłaszczzeniami – w znaczeniu, które byłoby najbliższe temu preferowanemu przez przedstawicieli *appropriation art* – mamy do czynienia już w końcu lat 50. XX wieku, kiedy to Jasper Johns, malując swoje słynne obrazy przedstawiające tarcze strzelnicze i flagi amerykańskie, zawłaszczył gest ręki „wielkiego mistrza”, czyli estetykę malarską ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Przejął gest i jednocześnie zakodowany w nim sens, który poddał krytycznej ocenie. Nowym sensem stała się tautologia zawłaszczonego gestu traktowanego jako znak, który nie odsyłał już do niczego. Jasper Johns obnażył w ten sposób bezbronność gloryfikowanej przez modernistów formy wizualnej, mającej jedynie potencję znaczenia, które w istocie wyznaczał kontekst funkcjonowania dzieła. Ze zjawiskiem zawłaszczania spotykamy się później m.in. w twórczości Andy’ego Warhola. Przypomnijmy także minimalizm i na przykład zawłaszczenia modernistycznych obrazów autorstwa Franka Stelli. Właśnie minimalizm i amerykański pop-art Hal Foster postrzegał jako ostatnie tchnienie modernizmu i jednocześnie narodziny postmodernizmu jako nowego rodzaju kultury artystycznej.

Twórczość amerykańskich artystów reprezentujących nurt zawłaszczania jest legitymizowana jako sztuka przede wszystkim przez kontekst tradycji sztuki awangardowej, a także zauważone przez Crimpa przełamywanie kodów modernizmu. Pierwszym z nich stał się paradygmat nowości i oryginalności.

14 Crimp pisał: „underneath each picture there is always another picture”. Zob. *Pictures/1979*, w: *Appropriation. Documents of Contemporary Art*, s. 78.

Reprezentanci sztuki zawłaszczania wykorzystywali egzystujące w kulturze obrazy jako swoiste *ready mades*, które wprowadzali w pole sztuki jako dzieła własne. Dawna obrazoburczość charakteryzująca awangardę została zastąpiona w sztuce zawłaszczania przez oficjalność i konformizm, co wyrażało się m.in. w szczególnego rodzaju estetyce dzieł. Te awangardowe miały charakter estetyczny, natomiast dzieła reprezentujące *appropriation art* cechuje wręcz komercyjna elegancja i związana z nią aura ekskluzywności, a tym samym swoisty fetyszizm. Działania artystów amerykańskich stanowią przy tym ustawiczne próby naruszania idei własności stanowiącej fundament nowoczesnego kapitalizmu, co wyraża się w burzeniu ustalonych wyobrażeń na temat własności intelektualnej, czego skutkiem stały się liczne rozprawy sądowe z ich udziałem jako oskarżonych. Pomimo to *appropriation art* nie ma jednak tak dysydenckiego charakteru, jakim cechowała się działalność przedstawicieli awangardy – polegająca na kontestowaniu burżuazyjno-kapitalistycznej, mieszczańskiej idei sztuki i jej instytucji, takich jak muzeum, akademia czy rynek sztuki. W latach 70. porażka takiej kontestacji stała się oczywista – twórczość awangardowych buntowników została wchłonięta przez kapitalistyczny system sztuki.

Sztuka awangardy stanowiła świadectwo niezgody na zastaną rzeczywistość i dlatego bunt i prowokacja stanowiły stałą strategię działania awangardowego artysty, który zwykle był przekonany o słuszności swojej oceny rzeczywistości. Natomiast reprezentanci nurtu zawłaszczania wydają się być pogodzeni z zastaną realnością i rezygnują z możliwości buntu. Świadczyć o tym może m.in. wypowiedź Sherrie Levine: „Świat jest tak przepiękny, że można się uduśić. Człowiek postawił znak na każdym kamieniu. Każde słowo, każde wyobrażenie jest już wydzierżawione i obłożone hipoteką. My wiemy, że obraz jest jednak przestrzenią, w której tkwi różnorodność wyobrażeń i że żadne z nich nie jest oryginalne, każde zlewa się z innym i zderza. Obraz jest tkanką cytatów wywiezionych z niezliczonych obszarów kultury. [...] Możemy tylko imitować gesty, które zawsze są wtórne, nigdy oryginalne”¹⁵. Twórcy zawłaszczają więc dzieła znanych artystów, takich np. jak: Walker Evans, Pablo Picasso czy Andy Warhol,

15 Sherrie Levine, *Statement/1982*, tamże, s. 81.

drwiąc w ten sposób z modernistycznej idei oryginalności i autorstwa, a także z rynku sztuki – co widzimy w twórczości Mike’a Bidlo, Jeffa Koonsa czy Sherrie Levine. Zawłaszczają także poetykę reklamy, na przykład próbując rozsadzić od środka system komunikacji handlowej, czego przykładem mogą być obrazy Barbary Kruger. Ośmieszają także lansowane przy użyciu reklamy wzory konsumeryzmu, jak widać w pastiszach reklam Jeffa Koonsa. Odkrywają w reklamie nowe znaczenia, czego przykładem może być twórczość Richarda Prince’a. Uderza przy tym specyficznym fetyszystycznym stosunek amerykańskich twórców do zawłaszczanych dzieł lub obrazów. Koonsa wyraźnie bawi świat kultury popularnej i związanej z nią reklamy, co nie przeszkadza mu cynicznie drwić z zawartych w nich wyobrażeń krainy szczęśliwości. Richard Prince z kolei fetyszyzuje rzeczywistość przedstawianą w popkulturze, w której fascynują go m.in. westernowe wizerunki męskości, czego świadectwem są jego pastisze reklam Marlboro. Reklama jednak, jak pamiętamy, nie przedstawia realności jako takiej, lecz „gotowaną”, czyli zapośredniczoną przez zawłaszczane poetyki różnych mediów. Nie są one przezroczyste, tworzą zasłonę, za którą kryje się niedostępna rzeczywistość – cokolwiek to słowo mogłoby znaczyć – w istocie wymykająca się jednoznaczному opisowi. Sztuka zawłaszczania byłaby w takim ujęciu jej ostrożnym „dotykaniem” i wydaje się, że artyści – jak trafnie zauważył Hal Foster – przede wszystkim mnożą wątpliwości na jej temat.

PODSUMOWANIE

Wątpliwości dotyczące nowoczesnej rzeczywistości mają nie tylko artyści. Zawłaszczanie, co podkreśla wielu badaczy kultury współczesnej, jest już stałą praktyką kulturową przybierającą różne formy: remiksu, pastiszu, cytatu, plagiatu, trawestacji itd. Jest ono zjawiskiem ilustratywnym dla modelu kultury, który coraz bardziej wymyka się ujmowaniu teoretycznemu, czego świadectwem jest wielość kategorii służących jej opisowi. Przypomnijmy niektóre z nich: system władzy i pieniądza Jürgena Habermasa, realność mikronarracji Jeana-François Lyotarda, przestrzeń symulaków Jeana Baudrillarda, kulturowa logika późnego

kapitalizmu Fredrica Jamesona, kultura promocji Andrew Wernicka, kultura konsumeryzmu Martina P. Davidsona, kultura designu Victora Margolina, czy monokultura ekonomii wspomnianej na początku niniejszych rozważań Flory S. Michaels. Dowodzą one, że właściwie nie istnieje jeden przyjmowany za oczywisty sposób opisu rzeczywistości – a tym samym, że nie ma jednej wyczerpującej teorii kultury.

Zawłaszczanie w reklamie – która, jak stwierdziliśmy, jest techniką organizowania „kultury symbolicznej” – służy ekonomii perswazji. Jest kreowaniem nowej rzeczywistości. Z kolei w sztuce amerykańskiej stanowi ono jedno ze świadectw przełamywania kodów modernizmu, a także swoście antropologicznej postawy artysty. Jest również przejawem bezradności artysty mnożącego wątpliwości. Tym jednak, co spina zawłaszczanie w reklamie i sztuce, staje się swoista „ekonomia symboliczna”. Łączy je jeszcze jedno – obiektami zawłaszczeń są wytwory techniki i sama technika, bo tym przede wszystkim jest reklama, mimo że nieustannie przenika się ze sztuką. We wcześniejszych modelach kulturowych wątkiem dominującym był zwykle dialog kultury z naturą, chociaż wiadomo, że każda kultura równolegle prowadziła dialog z techniką. W nowoczesnej rzeczywistości mamy do czynienia z sytuacją odwrotną: oto wątkiem dominującym są relacje techniki i kultury. Zjawisko zawłaszczania – widoczne w dyskursach reklamy i sztuki – świadczy nie tylko o przenikaniu się porządków techniki i kultury, lecz przede wszystkim o postępującej technicyzacji tej ostatniej.

MAŁGORZATA DĄBROWSKA

CYTAT, METAFORA CZY PASTISZ – O ZASTOSOWANIU PRAC MALARSKICH W REKLAMIE

Sama sztuka to już rodzaj reklamy. Gioconda mogłaby służyć za materialny środek przekazu dla marki czekolady, coca-coli lub czegoś zupełnie innego.

Andy Warhol¹

Reklama jest dla konsumpcji tym czym erotyzm dla miłości, nie zawsze konsekwencją jest odczucie przyjemności.

Philippe Bouvard²

Przedmiotem niniejszego artykułu są relacje pomiędzy sztuką a reklamą. Opisane zostaną sposoby użycia obrazu zapożyczanego z obszaru sztuki, możliwości operowania nim w kontekście reklamowym.

1 Słowa Andy'ego Warhola (przekład własny – M.D.), za: David, *Mona Lisa et la publicité*, <http://www.advertisingtimes.fr/2010/09/mona-lisa-vend-aussi-des-tampons.html>, przeł. autorka [dostęp: 9 lutego 2014].

2 Słowa Philippe'a Bouvarda (przekład własny – M.D.), za: witryna internetowa *Dico – Citations*, <http://www.dicocitations.com/citations/citation-2866.php> [dostęp: 09 lutego 2014].

W obręb komunikatu reklamowego zostaje wprowadzony motyw, który zyskuje nową interpretację. Wielokrotne użycie tego samego obrazu skłania do stawiania szeregu pytań odnośnie do jego istoty, autentyczności – zwielokrotnione odbicie odsyła za każdym razem do szeregu nowych znaczeń. Poruszona zostanie także kwestia relacji motywu do całości komunikatu reklamowego, zarówno w jego warstwie werbalnej, jak i plastycznej (związki formalne zachodzące pomiędzy elementem pochodzącym ze świata sztuki a pozostałymi fragmentami kompozycji). Analizie poddane będą także intencje twórców, którzy posługując się gotowym obrazem w przekazie promocyjnym, odeszli daleko od pierwowzoru i uzyskali niecodzienny, zaskakujący efekt. Niektórzy autorzy reklam ograniczają się do cytatu, inni stosują pastisz, jeszcze inni doprowadzają do banalizacji lub prowokują u widza gwałtowną reakcję w efekcie kontrowersyjnego użycia znanego wyobrażenia. Niekiedy oryginalna transformacja obrazu, jego zestawienie z fragmentami zapożyczonymi z innej rzeczywistości, innego porządku, pozwalają odkryć nieznanne dotąd skojarzenia. Zdarzają się przypadki reklamy artystycznej, w której autor zdaje się prowadzić dialog z manierą mistrza, zapożycza pewne środki formalne, nadając im jednak indywidualny wyraz, nawiązując bardziej do stylu niż do konkretnych dzieł. Możliwe jest całkowite odejście od naśladowania wielkich poprzedników i odwołanie się do samej idei, kreatywnego zabiegu, bez wprowadzania jasno identyfikowalnych wizualnych symboli.

Analiza przeprowadzona w niniejszym artykule będzie dotyczyć nie tylko wymiaru artystycznego powstałego w ten sposób komunikatu reklamowego, ale także będzie obejmować wpływ manipulacji obrazem na znaczenie przekazu. Podjęty zostanie również problem skuteczności zastosowania określonych obrazów dla tworzenia architektury marki i jej odpowiedniego pozycjonowania w świadomości klientów.

Historia reklamy, jej ewolucja od prostego komunikatu informacyjnego do wyrafinowanej perswazji odwołującej się do podświadomości, nie pozostaje bez związku ze zmianą w postrzeganiu sztuk użytkowych. Dla wielu miłośników designu już w drugiej połowie XX wieku zatarła się granica pomiędzy sztuką czystą a sztukami stosowanymi. Przedmioty stworzone przez wybitnych pro-

jektantów urosły do rangi skończonych dzieł sztuki i stały się poszukiwanymi przedmiotami kolekcjonerskimi. Podobnie zmieniło się postrzeganie fotografii i reklamy, w których, poza utylitarnym zastosowaniem, zaczęto dostrzegać wymiar artystyczny.

Plastyczna strona reklamy obejmuje zarówno plakat, jak i opakowanie. Zlecenie stworzenia ich koncepcji artyście może przełożyć się na bardzo wysokie wyniki sprzedaży, sprawić, że produkt uzyska wartość dodaną. Reklama to jeden z najbardziej skutecznych elementów promocji obok m.in. public relations, akwizycji, sprzedaży osobistej. Może być wykorzystywana do celów komercyjnych i niekomercyjnych, jej rola w kampaniach społecznych staje się coraz bardziej istotna, gdyż w sposób bezpośredni, sugestywnie, przemawia do wyobraźni, kształtując postawy społecznie pożądane.

Można wyróżnić trzy cele reklamy: informacyjny – przekazujący odpowiednio ukierunkowane dane na temat produktu, perswazyjny – skłaniający do zakupu i perlokucyjny – powodujący skutek związany z nadaniem komunikatu, wtórnie oddziałujący na odbiorcę. Jak pisze Ewa Szczęsna: „Ewolucja współczesnej reklamy zmierza do ograniczenia czynnika czysto informacyjnego, odwołującego się do sfery racjonalnego poznania na rzecz odbioru emocjonalnego i estetycznego. Informacja bywa zdominowana przez chwalenie produktu i pozyskiwanie odbiorcy, które w wielu definicjach ujmowane jest jako jedna z najważniejszych funkcji przekazu reklamowego”³.

Aluzje do sztuki, umiejętność kreowania za jej pomocą nastroju, nobilitują produkt, przedstawiają go potencjalnemu nabywcy w pozytywnym świetle. Jak twierdzi Jean Baudrillard, w okresie panowania społeczeństwa konsumpcyjnego reklama stała się sztuką wiodącą, podporządkowującą sobie wszystkie inne⁴. Udoskonalila swoje środki wyrazu, odwołała się do podświadomości, aby tym skuteczniej oddziaływać na widza, skłonić go do aktu zakupu produktu bądź budować pozytywny wizerunek marki. Baudrillard przypisuje reklamie skłonność do negowania wszelkich oryginalnych form kulturowych, wskazuje na jej efemerycz-

3 Ewa Szczęsna, *Poetyka reklamy*, PWN, Warszawa 2001, s. 13.

4 Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 111.

ny charakter, „triumf powierzchownej formy, najmniejszy wspólny mianownik wszystkich znaczeń, zerowy stopień sensu, zwycięstwo entropii nad wszelkimi możliwymi tropami”⁵. Krytyk podkreśla jej autonomię względem rzeczywistości: „Nie jest ona (czy kiedykolwiek w ogóle była?) środkiem komunikacji, ani informacji. [...] Jeśli kiedyś towar był własną reklamą (inną przecież nie dysponował), dzisiaj reklama stała się własnym towarem”⁶.

Żyjemy w cywilizacji obrazu – podatność na sugestie wizualne jest wielokrotnie wyższa niż wrażliwość na przekaz werbalny, gdyż te pierwsze mają bardziej bezpośredni charakter. W wyobraźni przeciętnego widza prace wielkich mistrzów, występujące w randze ikon zachodniej cywilizacji, funkcjonują obecnie niemal na równych prawach z symbolami mającymi komercyjne odniesienie, takimi jak chociażby liczne logo transnarodowych korporacji. Obecność elementów zapożyczonych z różnych rzeczywistości, ich wspólna egzystencja we współczesnej ikonosferze, budzi jednak szereg wątpliwości nie tylko estetycznej natury.

W pop-arcie, po raz pierwszy od czasów Duchampa, nieupiększone codzienne otoczenie i symbole kultury masowej wkraczają do sztuki, stają się jej tworzywem, które artysta przetwarza według własnej inspiracji. Dokonuje się sakralizacja gotowego przedmiotu, który mocą gestu artysty uzyskuje status dzieła. W przypadku Warhola, którego kariera rozpoczęła się od zleceń reklamowych, nastąpiło przesunięcie hierarchii wartości. O ile w reklamie produkt jest przedstawiony tak, aby wzbudzić pragnienie jego zakupu, o tyle w pracach Warhola przedmiot nie został upiękaszony, ale ukazany w swej najbardziej banalnej postaci. Amerykański artysta stosował gotowy fotograficzny obraz, poddając go lekkiemu retuszowi i używając jako cytatu. Innym razem zwielokrotnił go, bawiąc się nim, stopniując akcenty na bazie tego samego motywu. Dodatkowo, wspomniane kompozycje były edytowane w wielonakładowych seriach. Osaczenie człowieka w świecie przedmiotów, podporządkowanie go konsumpcji prowadzące do reifikacji, stanowią czytelne przesłanie zawarte w pracach Warhola.

5 Tamże.

6 Tamże, s. 114, 116.

Dla wielu krytyków i filozofów sztuki w dokonaniach artystów lat 60. i 70. XX wieku gubiła się idea twórczości. Arthur Danto, mówiąc o pudełkach Brillo, polemizuje z zasadnością nadania im statusu dzieła sztuki: „Dlaczego były one dziełem sztuki, skoro obiekty, które są do nich uderzająco podobne, przynajmniej w aspekcie postrzegania wzrokowego, są zwykłymi przedmiotami, czy – w najlepszym razie – zwykłymi artefaktami? Ale nawet jeśli są artefaktami, paralele między nimi a tymi, które zrobił Warhol, były ścisłe. Platon nie mógłby ich odróżnić, tak jak nie odróżniłby zdjęcia łóżek od samych łóżek. Tak naprawdę pudła Warhola były przykładami świetnej roboty stolarskiej”⁷.

Trudno odmówić słuszności cytowanym rozważaniom Danto, nawet jeśli stanowią one element jego dyskursu, czy, jeśli kto woli, pedagogicznego wywodu potwierdzającego zasadność istnienia świata sztuki, rozumianego jako instytucja uwiarygodniająca poczynania artystyczne. O tym, czy dosłowny cytat z rzeczywistości może aspirować do rangi sztuki, decyduje wąskie grono specjalistów skupiające się przede wszystkim na analizie idei, która towarzyszyła samemu postępowaniu twórcy, na badaniu jego intencji bardziej niż na ocenie konkretnego rezultatu rozpatrywanego w kategoriach estetycznych. Za przedmiot artystyczny uznawane są coraz częściej artefakty, co budzi niepokój odnośnie do racjonalności przyjętych kryteriów wartościowania. Konsternacja towarzyszy określaniu właściwej atrybucji, odpowiedniej interpretacji pojęcia oryginału. Artyści pop-artu udowodnili, że cechy genetyczne, strukturalne i funkcjonalne dzieła sztuki, dotychczas obowiązujące, można postawić pod znakiem zapytania. Nastąpiło niebezpieczne przesunięcie, czy też rozszerzenie, granic sztuki, które doprowadziło do mylenia tego, co realne z tym, co wyobrażone.

Stworzona w 1984 roku przez agencję Saatchi & Saatchi reklama masowego wyrobu, jakim była zupa Campbell, powiodła jeszcze dalej refleksję na temat miejsca i roli pracy artystycznej w promocji produktów. Nie bez powodu odwołano się do kariery tego towaru w sztuce – pojawienie się puszki zupy w serigrafii Warhola i uznanie jej za jeden z głównych wątków jego twórczości

7 Arthur Danto, *After and End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997, s. 125. Cyt. za: Cynthia Freeland, *Czy to jest sztuka? Wprowadzenie do teorii sztuki*, przeł. Robert Bartoń, Rebis, Poznań 2004, s. 74.

przyczyniło się do niezwykle wysokiej rozpoznawalności marki. Reprodukcji pracy amerykańskiego artysty umieszczonej w ramach po lewej stronie reklamy towarzyszy dowcipnie zredagowany podpis. Brzmi on: „Ta kopia została ostatnio sprzedana w Sotheby’s w Nowym Jorku za prawie 34 000 funtów. Możesz kupić oryginał w Tesco za 26 pensów”. Przesłanie jest oczywiste – oryginał stanowi przedmiot codziennego użytku, a dzieło sztuki, obiekt pożądania koneserów, jest zaledwie jego kopią. W przekazie reklamowym dokonano nawiązania do niedawnych rekordów aukcyjnych. Próba określenia, czy to dzieło sztuki, czy przedmiot codziennego użytku jest oryginałem i zamiana ich statusu w kolejnych przekazach nieodmiennie wiązały się z nadawaniem, a następnie negowaniem znaczenia. Proces kodowania i dekodowania obrazu, denotacji i konotacji, następował sukcesywnie, aby ponownie pozwolić widzowi odczytać komunikat w innym kontekście. Pojawił się efekt odwrócenia sensu – gest reklamodawcy zesakralizował dzieło sztuki, które przecież wyrosło z najbardziej banalnej codzienności. Przewrotnie poddano refleksji kwestię, co jest oryginałem, a co kopią.

Wspomniana wątpliwość nie dotyczy tylko dzieł sztuki i obejmuje szereg zjawisk społecznych. Według Jeana Baudrillarda współczesna rzeczywistość stała się hiperrzeczywistością, zaniknęły jej źródła, zatarła się jej realność: „Symulacja podważa [...] różnicę pomiędzy tym, co »prawdziwe« i tym, co »fałszywe«; tym, co rzeczywiste i tym, co »wyobrażone«”⁸. Nie bez powodu francuski socjolog wskazuje w swoich rozważaniach na przykład Stanów Zjednoczonych. Przywołując pojęcie Disneylandu, symbolu infantylizacji społeczeństwa konsumpcyjnego, stwierdza, że obrazuje ono istotę współczesnej cywilizacji amerykańskiej, a nie jej margines. Dowodzi to faktu, że porządek hiperrzeczywistości i symulacji stał się obowiązujący, tym samym podważona została sama istota rzeczywistości, jej zasadność. Z tego względu symulacja przynosi większą szkodę niż transgresja i przemoc. Baudrillard konstatuje: „Symulacja jest nieskończenie bardziej niebezpieczna, gdyż pozwala sądzić, że poza jej obiektem sam porządek i samo prawo mogłoby być rzeczywiście tylko symulacją”⁹.

8 Jean Baudrillard, *Symulacja i symulakry*, s. 8.

9 Tamże, s. 29.

Historia przedmiotu użytkowego – puszki zupy Campbell, która została włączona w porządek świata sztuki, aby następnie podważyć zasadność reguł, które nim rządzą – wpisuje się w problematykę, którą Baudrillard poruszył w swoich rozważaniach. Zanika referencyjny charakter znaku; gra pomiędzy nim a znaczeniem przybiera w obecnych czasach szczególną formę. W tym procesie ważną rolę odgrywa reklama, która z wielokrotną rzeczywistością, ukierunkowuje jej odbiór. Natłok obrazów, szybkość, z jaką krążą sprzeczne nieraz komunikaty, sprawiają, że – jak mówi Baudrillard – „istniejemy we wszechświecie, w którym jest coraz więcej informacji, a coraz mniej sensu”¹⁰.

W wypadku wielu motywów funkcjonujących w świadomości masowej powstaje wątpliwość co do jednoznacznej kwalifikacji sposobu oddziaływania na widza i wynikającej stąd skuteczności zastosowania określonego obrazu w reklamie. Czy należy wziąć pod uwagę najbardziej podstawowy przekaz (obraz) w jego pierwotnej postaci, ograniczając się do warstwy wizualnej? Czy też znaczenie danego przedstawienia jest na tyle oczywiste w odczytaniu, że może ono pretendować do rangi symbolu? Czy ten ostatni stał się już powszechnie rozpoznawalną ikoną?

Warto zatrzymać się na chwilę przy pracach Saatchi & Saatchi, największej obecnie na świecie agencji reklamowej¹¹ i wykazać, jak kreatywnie zongluje ona obrazami, które zapisały się na trwałe w naszym dziedzictwie kulturowym. Rzadko kiedy dochodzi do dosłownego cytatu, a jeśli tak się dzieje, przekazowi wizualnemu nadany zostaje specyficzny pazur.

Kampania Silk Cut¹² uchodzi na najbardziej skuteczną promocję, jaką przeprowadzono dla marki papierosów¹³. Wąskie cygaretki z obniżoną zawar-

¹⁰ Tamże, s. 101.

¹¹ Agencja Saatchi & Saatchi została założona przez braci Maurice'a i Charlesa Saatchi. W 1979 r. wstawiła się plakatami skutecznie agitującymi podczas wyborów na rzecz Margaret Thatcher. W 1995 r. bracia sprzedali udziały w agencji, nie rezygnując jednak z działalności na polu reklamy. Charles Saatchi od ponad dwudziestu lat poświęca się głównie kolekcjonowaniu dzieł sztuki. To jeden z najbardziej wpływowych znawców, prowadzący własną galerię i silnie oddziałujący na rynek. Znajomość technik reklamy umożliwiła mu wypromowanie szeregu nowych zjawisk, jak np. Young British Artists. Jego zainteresowanie sztuką i renoma kolekcji miały duży wpływ na kształtowanie pozytywnego wizerunku agencji reklamowej, której był właścicielem.

¹² Prace nad kampanią *Silk Cut*, prowadzone były od 1982 r.

¹³ Aż 98 % badanych kojarzyło reklamę i wiedziało, do jakiej marki się ona odnosi.

tością nikotyny były niezwykle popularne wśród Brytyjczyków jeszcze długo po zakończeniu emisji reklam. Forma plastyczna promocji wykazuje relacje z surrealizmem, w niektórych jej elementach wykreowany został nastrój psychodeliczny. Ewokacyjna jest sama nazwa produktu, która zawiera w sobie świadomą sprzeczność: *cut* wprowadza motyw ciecica skojarzony z nożyczkami i innymi ostrymi przedmiotami (to akcent położony na kształt wąskich cygaretek), słowo *silk* (jedwab) odwołuje się do miękkości, kobiecości, szlachetności, przyjemności w dotyku, specyficznego sposobu układania się tkaniny pozwalającego na jej dekoracyjne drapowanie – element, który często pojawiał się na plakatach).

W warstwie wizualnej reklam można odnaleźć związki z rycinami Maxa Ernsta, innym razem z popularnymi w surrealizmie motywami erotycznymi. Jeden z plakatów pokazuje deskę do prasowania, ułożoną na niej purpurową tkaninę oraz żelazko, którego stopa została zaopatrzona w wystające kolce – w tym wypadku zachodzi tak bliskie, że aż zaskakujące, podobieństwo do *Prezentu* (1921) Man Raya. Autorzy reklam posługiwali się sugestią, ewokacją, np. do czarno-białego obrazu dodawali fioletowe elementy wprowadzające niepokój. Na wielu plakatach główny bohater – papieros – jest nieobecny (a jeśli, to tylko w postaci logo). O jego zaletach, czy raczej niskiej szkodliwości, informował wyraźnie obecny na plakatach komunikat słowny: cygaretką zawiera mniej nikotyny niż jej odpowiednik o klasycznym kształcie. Co ciekawe, teksty umieszczone pod reklamami podkreślały także niebezpieczeństwo związane z paleniem – możliwość zachorowania na raka, zagrożenie dla płodu, gdy po papierosy sięgają kobiety w ciąży¹⁴.

Wielką rolę w budowaniu popularności marki odegrało organizowanie Silk Cut Challenge Cup (zawodów w rugby) i sponsorowanie ekipy Jaguara w wyścigu Le Mans. Firma reklamowała się w równym stopniu przez wspieranie wydarzeń sportowych, działalność charytatywną, społeczną odpowiedzialność biznesu, które były bardziej nośne, jeśli chodzi o pozytywny przekaz, niż klasyczna reklama. W tym wypadku nie chodziło o dowiedzenie i unaocznienie doskonało-

14 Od lat 80. XX w. w Wielkiej Brytanii dochodziło do coraz większych ograniczeń w publicznej prezentacji reklam papierosów i alkoholi, stąd firmy działające na rynku używek były zmuszone modyfikować swoją strategię. W 2002 r. reklamy te zostały całkowicie zakazane.

ści produktu, ale o wytworzenie korzystnej atmosfery wokół marki, co z reguły przekłada się na wyniki sprzedaży. Public relations staje się z czasem ważniejsze niż klasyczna reklama.

Ta ostatnia poszukuje ciągle nowych środków wyrazu, oryginalnej formy zdolnej przyciągnąć widza bombardowanego informacjami. Zręczne zawarcie aluzji do dawnego malarstwa może odegrać kluczową rolę – skupić uwagę i pomóc zapamiętać treść komunikatu. Warunkiem poprawnego odczytania znaku są kompetencje kulturalne widza, umożliwiające nawiązanie porozumienia pomiędzy nadawcą a odbiorcą.

Odrębną kategorię stanowią afisze promujące wydarzenia artystyczne – ich tematyka zachęca do swobody wypowiedzi, skłania do interpretacji dzieła teatralnego czy filmowego. Prace mistrzów plakatu reklamujących wystawy, spektakle czy premiery kinowe dowodzą specyficznego, niezwykle kreatywnego podejścia do dzieła innego artysty. Plakaty, które utrwały się w naszej pamięci, ujawniają nie tylko zdolność nawiązania do konkretnych prac twórców, lecz także do operowania celnym skrótem plastycznym. Ten ostatni stanowi najczęściej metaforę i dowodzi umiejętności uchwycenia i wyrażenia idei, która stoi u podstaw indywidualnego warsztatu mistrza. Obliguje to niejako do ucieczki od dosłowności i do przyjęcia sugestywnej poetyki w duchu artysty, którego kreacje stały się obiektem trawestacji. To wyjątkowo wdzięczny temat dla plastyka, jeśli może prowadzić twórczy dialog z artystą, którego dzieło reklamuje. Relacja sytuuje się wtedy na głębszym symbolicznym poziomie, nawiązanie to nie cytata, ale transpozycja.

Przykładem może być prosty, lakoniczny plakat Henryka Tomaszewskiego z 1959 roku, zachęcający do odwiedzenia wstawy Henry’ego Moore’a. Plakacista tylko w jednym fragmencie cytuje pracę brytyjskiego artysty (motyw zaciśniętej pięści). Budowanie napięcia dokonało się poprzez dyspozycję liter, ich krój stworzył specyficzną dramaturgię zdolną pobudzić zainteresowanie widza. Stanisław Zamecznik, kurator, zaaranżował wystawę jako *environnement*, co było na owe czasy działaniem pionierskim – interpretatorem twórczości został w ten sposób nie tylko autor plakatu, ale także osoba odpowiedzialna za opracowanie plastyczne ekspozycji; można w tym wypadku mówić o zastosowaniu idei *Gesamtkunstwerk*.

Warto powołać się na inny przykład – afisz Sławomira Iwańskiego reklamujący wystawę Katarzyny Kobro. Jego treścią był zapis nazwiska „Kobro”. Autor ograniczył się do transformacji kształtu litery „b”, która stanowiła daleką ewokację form, stosowanych w rzeźbach przez artystkę.

O wiele trudniej zastosować wspomniane zasady w reklamie produktów powszechnego użytku. Wielu autorów reklam odwołuje się wtedy nie tyle do stylu, ile do stylizacji, zapożyczając pewne elementy z prac wielkich mistrzów. Tak się stało w wypadku opakowania żelu do włosów l’Oréal, na którym umieszczono motyw dekoracyjny stanowiący wyraźną aluzję do prac Mondriana. Użyto trzech kolorów – żółtego, czerwonego i niebieskiego – oraz dwóch barw, które holenderski artysta uważał za „niekolory” – białego stanowiącego tło, oraz czarnego w postaci kreski wprowadzającej dynamiczny akcent.

O ile tutaj mamy do czynienia z dość banalną stylizacją, o tyle w przypadku Yves’a Saint-Laurenta, który stosuje elementy inspirowane Mondrianem w projektowanych przez siebie sukniach, możemy mówić o twórczej transpozycji. Wprowadzenie dużych geometrycznych wzorów całkowicie przekształciło modę, stanowiło niezwykle śmiałe rozwiązanie. Kwestia kroju zeszła na dalszy plan, istotny stał się motyw. Powołanie się na sztukę nowoczesną przekształciło się w element promujący krawca-artystę i akt dowodzący nie tylko jego szerokich horyzontów intelektualnych, ale także rangi uprawianej przez niego dyscypliny. Na bazie twórczości Mondriana powstała cała seria sukien, które cieszyły się ogromną popularnością wśród kobiet z dobrego towarzystwa chcących uchodzić za wykształcone i światowe.

Sztuka współczesna jest marką samą w sobie, która może wspierać inne. Synergia między światem mody a sztuki od dawna pozwala uzyskać specyficzną „wartość dodaną”. Wielu biznesmenów działających w świecie mody zdecydowało się na tworzenie kolekcji dzieł sztuki (przykładem są słynne zbiory Yves’a Saint-Laurenta czy Karla Lagerfelda), inni, jak chociażby Louis Vuitton i Bernard Arnault, założyli fundacje artystyczne, reklamując się niejako przez sztukę, upatrując w tym fakcie możliwość poprawy wizerunku swej firmy.

Producenci innych towarów luksusowych stosują podobną strategię. Aby wzbudzić pozytywne skojarzenie, wystarczy niekiedy odwołać się do samego na-

zwiska – przykładem jest nazwa samochodu Citroën Picasso. Nie można w tym wypadku powołać się na jakikolwiek uzasadniony związek – ograniczono się do nobilitującej nazwy jako swego rodzaju certyfikatu pochodzenia.

Paradoksem może wydawać się fakt, iż hiszpański artysta stanowi wręcz synonim awangardy, a jednak najlepiej sprzedają się jego prace tradycyjne, z okresu błękitnego, które zawierają zapowiedź mającej się dokonać rewolucji. Styl Picassa trudno naśladować tak, aby utrafić w gusta masowego widza, tymczasem twórcy reklam i opakowań próbują z mniejszym lub większym powodzeniem doń nawiązać, nobilitując przedmiot będący celem ich zabiegów.

Woda mineralna Perrier zrobiła karierę nie tylko na kontynencie europejskim, ale także podbiła rynek amerykański, na którym uchodzi na najbardziej ekskluzywny napój gazowany. Jest ona serwowana podczas luksusowych przyjęć, a także spotkań dyplomatycznych. Aby podtrzymać zainteresowanie produktem, musi on być anonsowany w szczególny sposób. Dobrze, gdy także jego opakowanie budzi skojarzenia ze sztuką. W plakatach Perrier zastosowano tę zasadę, a także szczególny komunikat werbalny, bardzo prosty, łatwo przemawiający do widza. Zwrot „Oh, là, là!” został zamieniony na jego fonetyczny odpowiednik „Eau, là, là”, który zawiera słowo „woda” (fr. *eau*). Podpisowi towarzyszy ewokacyjny obraz wypełnianego napojem kieliszka. Na innym plakacie pojawia się napis „Picasseau” (ponownie wykorzystanie *eau* jako fonetycznego odpowiednika głoski „o”), słowo skojarzone tym razem z nazwiskiem wybitnego malarza. Zmianie ulega kształt butelki – następuje dekoracyjna stylizacja w duchu kubizującym. Na plakacie ukazano także geometrycznie przetworzony kieliszek dekorowany nienaturalnie wykrojonym, w kształt kwadratu, plasterkiem pomarańczy (jedyne obok paska na butelce mocny akcent kolorystyczny). W przypadku pierwszego plakatu mieliśmy do czynienia ze starannie zaaranżowaną martwą naturą, przedstawioną z wykorzystaniem gry światła. Za drugim razem motyw uległ transformacji – elementy kubizujące nadały mu nowy wyraz, sprawiły, że w oczach widza stał się bardziej atrakcyjny, chociaż śmiałe odwołanie się do Picassa wydaje się co najmniej nieuzasadnione.

Jedną z najbardziej znanych prób włączenia cytatu z wielkiego mistrza do reklamy jest historia zawłaszczenia *Mleczarki* Vermeera dla potrzeb firmy Cham-

bourcy, która potem została przejęta przez światowy koncern Nestlé. W 1975 roku zdecydowano się użyć postaci z obrazu holenderskiego artysty w filmie reklamowym, a następnie umieścić jej wizerunek na opakowaniu jogurtu, sprawiając w tym samym, że treści zawarte w komunikacie werbalnym zostały ugruntowane przez połączony z nim obraz. Mleczarka funkcjonowała w wyobraźni klientów na tych samych prawach co logo firmy, można nawet zaryzykować twierdzenie, że stała się łatwiej identyfikowalna.

Rozpatrzmy wspomniany problem w ujęciu historycznym: w 1974 roku ułożono slogan: „Mleczarka, arcydzieło Chambourcy”, w 1975 roku wspomniany wizerunek pojawił się w obrazie animowanym, a od 1979 roku był umieszczony na szklanym słoiku z jogurtem. Warto przeanalizować motywację autorów reklamy. W chwili, gdy marka Chambourcy była wprowadzana na rynek, jej jogurt nie był jeszcze produktem popularnym wśród Francuzów. Kreując jego wizerunek, zdecydowano się postawić nacisk na sposób wytwarzania, jego związek z autentycznym rzemiosłem mleczarskim, dalekim od wielkoprzemysłowej produkcji, która wypełniała półki supermarketów. Skojarzenie z kobietą, która z namaszczaniem przelewa mleko z dzbana, by wytworzyć naturalny, smaczny wyrób, budziło pozytywne konotacje, pozwalało wyróżnić jogurt Chambourcy na tle innych produktów mlecznych. Za pomocą odwołania do przeszłości podkreślono cechy takie jak osadzenie w tradycji, związana z nią wysoka jakość fabrykacji i samego surowca. To jogurt z pełnego mleka, bogatego w składniki odżywcze, podobnego to tego, które przelewa z uwagą kobieta na obrazie Vermeera. Nastrój ciszy, skupienia udziela się potencjalnemu konsumentowi, pozytywnie nastraja go marki, po którą ma sięgnąć.

Spot reklamowy kładł nacisk nie tylko na mleko, ale także na naczynie – w sposób niezauważalny glinianą misę obecną w kompozycji Vermeera zamieniono na szklany słoik. Poprzez użycie tego opakowania sam produkt został uszlachetniony.

Powstała marka Mleczarka – *La laitière*¹⁵. Decyzja o posłużeniu się tą

15 W gruncie rzeczy dla Nestlé, które przejęło Chambourcy, to także nazwa inspirowana innym przykładem – tym razem ze światowego handlu. Dokonując fuzji na rynku brytyjskim, firma weszła w posiadanie marki Milkmaid, która zniknęła na wiele lat z rynku, a której historia sięgała 1870 roku. Marka pojawiła się ostatnio na

nazwą, do której koncern Nestlé zachował prawa po przejęciu firmy, wynikała z przekonania, że dzięki zabiegom podjętym przez Chambourcy zapisała się ona na trwałe w wyobraźni klientów z krajów francuskojęzycznych. Postać z obrazu Vermeera stała się wręcz „twarzą kampanii”, o sukcesie przesądził fakt, iż dokonano wyjątkowo trafnego wyboru symbolu, z którym przeciętny konsument utożsamiał markę. Odwołanie się do niej pomogło zbudować świadomość marki, a przedstawienie w reklamie telewizyjnej obrazu mleczarki, powtórzonego na opakowaniach, przyczyniło się do bezprecedensowych wyników sprzedaży. „Marka i korzyści, jakich ona dostarcza, muszą odbierane jako autentyczne” – twierdzi specjalista od reklamy Jacek Kall¹⁶. W tym przypadku doszło do emocjonalnej identyfikacji z marką. Rzuca ona także na inne produkty, które, po przejęciu Chambourcy, wytwarza koncern Nestlé. Nawet jeśli uznana i ceniona marka Chambourcy zniknęła z rynku, pozostała nazwa linii. Po zmianie właściciela naszkicowane dziecięcym charakterem pisma słowo „Mleczarka” wystarczyło, aby utożsamić z Vermeerowską postacią całą gamę produktów. Wyobrażenie kobiety przelewającej mleko przeniesiono z jogurtu sprzedawanego w specjalnych szklanych słoikach na inne wyroby. Pojawiło się ono na opakowaniach deserów, takich jak: ryż na mleku, crème brûlée, a nawet lody. Udało się w ten sposób wyróżnić na tle konkurencji, umiejętnie zbudować architekturę marki, która zaczęła żyć własnym życiem i promieniować nie tylko na inne produkty powstałe na bazie mleka, ale także na całą markę Nestlé.

Trudno powiedzieć, w jakim zakresie w chwili wyboru wizualnego symbolu liczyło się skojarzenie z dawnym malarstwem, a w jakim motywacją była wyгода wynikająca z możliwości użycia gotowego obrazu, który okazał się niezwykle przydatny do celów reklamy. Z pewnością wykształceni klienci odczytywali związki z Vermeerem, który pozwolił na stworzenie szeregu dodatkowych pozytywnych konotacji, w pewnym sensie nobilitował produkt. Dla nabywców, którzy nie byli amatorami malarstwa, to reklama stała się środkiem, który umożliwił zaistnienie *Mleczarki* w ich wyobraźni, paradoksalnie: to przemysłowo produkowany

nowo na opakowaniach mleka skondensowanego.

16 Jacek Kall, *Silna marka. Istota i kreowanie*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2001, s. 221.

artykuł spopularyzował sztukę. Tak więc, czy produkt uwzniośla się poprzez aluzję do dzieła sztuki, czy też dzieje się odwrotnie – skuteczna reklama pobudza zainteresowanie dziełem sztuki, które inaczej pozostałoby mało znane?

Przenikanie się różnych światów, zatarcie granic czasowych, zniknięcie barier pomiędzy sztuką wysoką a produktami współczesnej cywilizacji – uprawomocniają sięganie do nieskończonego rezerwuaru symboli i obrazów, swobodne operowanie nimi i traktowanie ich jak powszechnie dostępnej materii, którą można poddać przetworzeniu. Pewne obrazy wielokrotnie przywoływane, pozbawione aury tajemniczości poprzez zbyt częste komercyjne użycie, zostały zbanalizowane i sięganie do nich nie może zapewnić reklamodawcy pozytywnego odbioru ani wywołać oczekiwanej reakcji potencjalnego nabywcy.

Przykładem, który się narzuca, jest *Mona Lisa*, interpretowana w drwiącym tonie przez Duchampa i Picabię, stanowiąca ikonę cywilizacji europejskiej. Jej wyobrażenie reklamuje materiały dla artystów, farby do wnętrz, urządzenia i programy do perfekcyjnej technicznie obróbki obrazu. Ale *Gioconda* pojawia się też w kontekście, który jest zupełnie niezgodny z charakterem oryginalnego przedstawienia. Obraz bywa poddany nieuzasadnionym transformacjom po to, aby ukazać cechy reklamowanego produktu (w reklamie suszarki Vidal Sassoon *Mona Lisa* nosi perukę, w reklamie odkurzacza Miele – ma rozwiane włosy, co obrazuje moc urządzenia). Niektóre sugestie są wręcz niesmaczne (np. zamysłona twarz *Giocondy* obok pudełka tamponów *Ellen*). *Mona Lisa* jako marka wywołuje także skojarzenia z Lувrem, a idąc dalej, Paryżem. Z efektu wzajemnego wspomagania się marek skorzystała Lufthansa, reklamując przy pomocy *Mony Lisy* promocje na bilety do Paryża.

Wejście obrazów w domenę publiczną sprawia, że używa się ich powszechnie i bezkrytycznie. W niektórych krajach użycie obrazu niezgodne z jego charakterem zostało ograniczone przez środki prawne, dzięki czemu powstrzymano wiele niestosownych zapędów. Właścicielem praw do obrazu nie są bowiem tylko i wyłącznie spadkobiercy, do jego użycia wymagana jest zgoda osoby, która dysponuje moralnym prawem do dzieła sztuki.

W czasach, gdy przedsiębiorstwa tak ściśle chronią swoje znaki towarowe, niektórzy autorzy reklam dość niefrasobliwie poczynają sobie z dziedzictwem

przeszłości. W sektorze handlowym firmy są pozywane do sądu za użycie sloganu reklamowego czy logo podobnych do używanych przez konkurencję. To kwestie podnoszone przez prawników, zarówno wtedy, gdy firmy działają w tej samej branży, jak i wtedy, gdy operują na różnych polach. Niedopuszczanie do powstawania mniej lub bardziej wiernych imitacji produktu, swoisty sposób świadczenia usługi, koncept komercyjny – to przedmiot szczególnych starań osób trudniących się zabezpieczaniem firmowych patentów.

Nic dziwnego, że artyści współcześnie bronią z taką zaciętością dostępu do stworzonych przez siebie dzieł, a dynamicznie działające stowarzyszenia ochrony praw autorskich śledzą bacznie każdą próbę posłużenia się pracą tego czy innego twórcy, nawet jeśli aluzja wydaje się być bardzo daleka. Wymagana jest zgoda na użycie nawet niewielkich fragmentów, zwłaszcza gdy pojawią się one w nowym kontekście.

Dodatkowym czynnikiem aktywizującym „cenzurę” stosowaną przez sądy oraz przez widzów jest zawarcie w reklamie treści, które mogłyby być odczytane jako obraźliwe z obyczajowego punktu widzenia. Odwołania do przedstawień religijnych w naturalny sposób budzą wątpliwości odnośnie do możliwości wykorzystania ich do celów komercyjnych. Nawet w zachodnim, z pozoru laickim społeczeństwie naruszanie tabu związanego z religią powoduje gwałtowne reakcje episkopatów i wielu odbiorców, nawet tych, którzy nie uważają się za osoby wierzące.

Szczególnie silnie zaangażowały opinię publiczną kontrowersje wokół posłużenia się w reklamie motywem ostatniej wieczerzy. Warto powołać się na dwa przykłady – reklamę Volkswagena Golfa oraz plakat stworzony dla domu mody Mariéthé + François Girbault. W obydwu przypadkach dalszego ich rozpowszechniania we Francji zakazał prawomocny wyrok sądu.

To spór o wiele poważniejszy niż ten, który poruszył polskie środowisko artystyczne przy okazji procesu Doroty Nieznalskiej wywołanego prezentacją pracy *Pasja* (2001). Jego przedmiotem była możliwość wykorzystania powszechnie rozpoznawalnego symbolu religijnego we własnej kompozycji, przy silnej nadininterpretacji motywu, stojącej na granicy manipulacji obrazem. Orzeczeniem z 4 czerwca 2009 roku sąd w Gdańsku uznał, że Dorota Nieznalska nie dopuściła

się obraży uczuć religijnych. W jej instalacji trudno nie uznać pewnych skojarzeń za stojące na granicy dobrego smaku. Z jej procesu środowisko artystyczne uczyniło oręż do walki o wolność ekspresji twórczej. Można zastanawiać się nad tym, dlaczego temat tak drażliwy został potraktowany przez sąd z dużą dozą pobłażliwości, podczas gdy wyraźne szykany spotkały twórców reklam, którzy nawet w części nie odwołali się do równie niestosownych konotacji. Czyżby sztuka przez duże „s” uprawomocniała naruszenie symbolu wiary takiego jak krzyż, podczas gdy reklama odwołująca się do jednego z wielu istniejących wyobrażeń skazana była na nieuzasadnione restrykcje? Czy też kluczowe znaczenie odgrywa jej komercyjne zastosowanie, fakt, że jest skierowana do masowego widza?

W marcu 2005 roku Sąd Apelacyjny w Paryżu potwierdził wcześniejszą decyzję sądu rejonowego zakazującą publicznej prezentacji reklamy nowego Volkswagena Golfa, uzasadniając swą decyzję obrazą uczuć religijnych. Edytowany w 1998 roku plakat ukazuje scenę inspirowaną *Ostatnią wieczerzą* Leonarda, towarzyszy jej podpis: „Moi przyjaciele, radujmy się gdyż narodził się nowy Golf”, w prawym, górnym rogu zostało umieszczone logo producenta i napis „Pokolenie Golfa”. Postacie wykonują gesty pełne namaszczenia, które w gruncie rzeczy stanowią stylizację, szokującą brakiem autentyczności, zwłaszcza że noszą współczesne stroje. Dzieło zapisane na trwałe w dziedzictwie ludzkości zostało bezlitośnie zdesakralizowane poprzez niezrozumiałą komercjalizację. Odniesienie do kontekstu religijnego uczyniło przesłanie bardziej zrozumiałym, nadało mu z pozoru uroczysty, a w gruncie rzeczy żartobliwy ton – słowa ewangelii przemieniły się w slogan reklamowy (najnowsza wersja produktu została porównana z Mesjaszem). Co charakterystyczne, całą powierzchnię plakatu wypełniła inscenizacja ostatniej wieczerzy podczas gdy przedmiot reklamy – samochód – był nieobecny, poza odniesieniem w warstwie werbalnej (slogan oraz napis w prawym górnym rogu). To częsty przypadek, gdy pragnie się zasugerować odbiór wizerunku w miejsce zastosowania reklamy informacyjnej, która w sposób bezpośredni podnosiłaby zalety produktu.

Podobny charakter ma reklama domu mody Mariethé + François Girbault z 2005 roku promująca nową kolekcję głównej projektantki. Scena nawiązuje w wyraźny sposób do *Ostatniej wieczerzy* Leonarda. Pozy postaci są niemal iden-

tyczne, jednak apostołów zastępują kobiety (w scenie uczestniczy tylko jedna stojąca postać męska wyraźnie ocierająca się o młodą kobietę). W miejsce suto zastawionego stołu, przykrytego obrusem umieszczono tylko błyszczący blat, a na nim kilka akcesoriów. Możemy mówić o aranżacji sceny bardzo dalekiej od Leonardowskiego pierwowzoru. Postacie odziane w stroje z najnowszej kolekcji mają odstłonięte nogi, ramiona, dekolty. Nie bez powodu dopatrywano się w nich sporej dawki erotyzmu. Podobnie jak w wypadku wcześniej omawianej reklamy Volkswagena Golfa, uwaga widza nie jest skupiona na szczegółach stroju, ale na ogólnym wrażeniu.

Na reklamodawcę nałożono imponującą karę w wysokości 100 000 euro za każdy kolejny dzień ekspozycji. Stwierdzono, iż cel komercyjny nie może uzasadniać obrazy uczuć religijnych. Dom mody odpierał zarzuty, stwierdzając, iż desakralizacja nie była czyjąkolwiek intencją, a interpretacja tematów biblijnych jest jak najbardziej uzasadniona. Powołano się przy tym na głośną w tym czasie powieść *Kod Leonarda da Vinci* i na przygotowywaną ekranizację powieści Dana Browna (opisanie w powieści postaci Marii Magdaleny jako żony Chrystusa mogło już samo w sobie zostać uznane za świętokradztwo). Efekt skandalu, fakt zaistnienia w mediach był być może dla marki Girbault lepszą reklamą niż sam plakat.

Co charakterystyczne, „anatemą” nie spotkała dzieła artystycznego wolnego od komercyjnych intencji – przeróbki *Ostatniej wieczerzy* dokonanej przez amerykańską fotografkę jawańskiego pochodzenia Renée Cox – *Yo mama's, last supper* (1996). Nie szokował akt artystki umieszczony w centrum obrazu, a samo dzieło odczytano jako manifest na rzecz praw czarnych kobiet, w tym do odprawiania obrzędów religijnych.

Ciekawym przykładem użycia obrazów starych mistrzów w komunikacji reklamowej są reklamy Romana Cieślewicza dla Charles'a Jourdana i dla producenta rajstop Dim (1981). Wspomniana seria powstała po okresie, gdy słynny artysta tworzył kolaże o artystycznych ambicjach, pozbawione utylitarne zastosowania (*Changements de climat*, 1976–1977) – doświadczenie, które miało niebagatelny wpływ na jego pracę. Z powodzeniem stosował on efekt szoku, ale odbieranego w estetycznych kategoriach – jak sam stwierdził: „obraz, który nie

szokuje, nie jest nic warty”¹⁷. Jedna z czterdziestu kompozycji promujących buty Jourdana ukazuje siedzącą bezpośrednio na ziemi postać męską, której twarz przypomina portret Bertina, pędzla Jacques’a-Louisa Davida. Model zamiast spodni nosi wyzywające czerwone pończochy, ukazując nienaturalnie grube uda dotknięte cellulitem. Zastosowana została różnica skali, która sprawia, że dwie połowy ciała: górna – „męska” i dolna – „kobieca”, nie do końca przystają do siebie, dają efekt zderzenia różnych rzeczywistości, zwłaszcza, że postać została wyeksponowana na tle ściany, która buduje wrażenie pustki.

Połączenie sztuki z reklamą, niecodzienna aranżacja, poetycki nastrój składają się na sukces zarówno artystyczny, jak i komercyjny, wielu prac polskiego artysty.

Mówiąc o cytacie, nie sposób pominąć jego ich szczególnej formy – auto-cytatu, który z powodzeniem stosował Salvador Dalí. Kontrowersyjny ekscentryk szeroko rozumiał pojęcie sztuki. Eksperyment artystyczny był dla niego tak samo ważny w malarstwie, jak w filmie, w modzie oraz w sztuce tworzenia zapachów. Obraz z 1981 roku – *Pojawienie się twarzy Afrodyty z Knidos w krajobrazie* – stał się inspiracją do stworzenia linii perfum i serii dekoracyjnych flakonów wykorzystujących efekt przetworzonych ust, dla których pierwowzorem były wargi Afrodyty. Różne formy i kolory buteleczek tworzą indywidualny świat fantazji, w którym każdy może odnaleźć odpowiadający mu kształt i zapach. Przedsięwzięcie okazało się wielkim sukcesem i obok linii Dalí pojawiły się: Ruby Lips, Lips Sofa, Kiss – wszystkie zostały opatrzone oryginalnym podpisem artysty, równoznacznym z nadaniem szczególnego statusu. Dalí stał się marką, którą posługują się kreatorzy perfum także po jego śmierci, choć w wielu późniejszych opakowaniach trudno dopatrzeć się konkretnej inspiracji pracami artysty.

Twórczość surrealistów szczególnie silnie pobudza wyobraźnię autorów reklam. Jest to uzasadnione przede wszystkim charakterystycznym dla tego nurtu odejściem od *mimesis* na rzecz poszukiwania niecodziennych asocjacji wyrażających podświadomość, ukryte pragnienia. W podobnej poetyce zawiera się idea współczesnej reklamy, która nie tyle odpowiada na konkretne potrzeby, ile

17 Słowa Romana Cieślewicza (przekład własny – M.D.), za: *Roman Cieślewicz. 20 octobre 1993 – 10 janvier 1994* [katalog wystawy], [online], Centre Georges Pompidou [1994], s. 3, http://www.centrepompidou.fr/media/imgcoll/Collection/DOC/M5050/M5050_A/M5050_ARCV001_DP-1999082.pdf [dostęp: 9 lutego 2014].

je kreuje. Obok Dalego to prace Magritte'a są najczęściej trawestowane, zdarza się, że całkowicie wbrew intencjom autora. W wypadku belgijskiego artysty, twórcy reklam nie zawsze sięgają do konkretnych motywów – o wiele bardziej interesujące wydaje się być dla nich przeniesienie pewnych właściwych Magritte'owi zaskakujących efektów: nadnaturalnej wielkości przedmiotów, zmiany relacji proporcji pomiędzy przedmiotem a otoczeniem (np. w reklamie z 1990 roku, gdzie gigantyczny lód Magnum zajmuje niemal całe wnętrze pustego pokoju), zawieszenie obiektów w nieokreślonej przestrzeni ponad powierzchnią ziemi (reklama Volkswagena Polo Blue z 2008 roku), gra pomiędzy wnętrzem a zewnątrz przekraczająca granice tych przestrzeni (reklama drugiej serii Citroëna CX z 1986 roku), niezgodność między obrazem a jego odbiciem w lustrze: odwołanie do treści psychologicznych – inny obraz samego siebie (reklama społeczna Mimi Foundation z 2010 roku ucząca tolerancji dla chorych na raka pod hasłem: „Help us reconcile cancers sufferers with their image”), kontrast pomiędzy słowem a plastyczną ilustracją, odejście od powszechnie uznanego znaczenia na rzecz zachwiania logiki rozumowania, oczywista sprzeczność pomiędzy obrazem a jego opisem (np. kupon na Fiata Pandę, uprawniający do upustu, z napisem: „to nie jest zniżka”, hasło: „to nie jest młotek” umieszczone pod rysunkiem tego narzędzia na reklamie firmy Allianz z 2008 roku), postać bez twarzy (reklama perfum Eminence czy wódki Absolut – z butelką w miejscu głowy)¹⁸.

Z reklam tworzonych przez samego Magritte'a najlepiej rozpoznawalny jest plakat dla linii lotniczych Sabena, odwołujący się do sposobów obrazowania i umiejętności tworzenia specyficznego nastroju obecnych w wielu jego obrazach – sylwetka ptaka, którego ciało jest pokryte chmurami, wycięta na tle jednolicie błękitnego nieba (*L'oiseau de ciel* z 1965 roku). Przekaz Magritte'a jest prosty i komunikatywny, podczas gdy odwołująca się do podobnego efektu późniejsza reklama Air France (1976) z chmurami układającymi się w kształt kontynentów ukazującymi się nad sielskim pejzażem nie dorównuje mu nawet w części: ani pod względem artystycznym, ani klarownością przesłania¹⁹.

¹⁸ Zob. *L'influence des tableaux de Magritte sur la publicité en 35 exemples*, <http://www.vivelapub.fr/influence-de-magritte-sur-la-publicite-en-35-exemples/> [dostęp: 9 lutego 2014].

¹⁹ Zob. tamże.

Także prace współczesnych artystów inspirują twórców reklam, a raczej twórców pastiszy reklamowych. To gatunek, który ma coraz więcej zwolenników-amatorów dzięki nowym możliwościom, jakie oferują programy graficzne pozwalające na perfekcyjne technicznie przetworzenie obrazu, a także naśladowanie techniki danego artysty lub dzieła²⁰.

Ciekawsze są jednak dokonania profesjonalistów, którzy wykazują się na tym polu wielką inwencją. I tak, zaangażowany społecznie, żywiący niechęć do sztucznego świata reklamy Banksy²¹ został sparodiowany przez twórcę, który przybrał pseudonim Brandksy (sama nazwa podkreśla związek z marką – ang. *brand*). Brandksy domalowuje logo znanych firm do kreacji Brytyjczyka. Naśladując styl, używa go *à rebours*: stworzył np. reklamę Quetchua, powielając szablon Banksy`ego *Camera Man & Flower* albo obok trzymającego siatki z zakupami *Consumer Christ* umieścił logo Galleries Lafayette²². W ten sposób doszło do wizualnej polemiki pomiędzy Banksym protestującym przeciwko powszechnemu konsumpcjonizmowi, narzucaniu przez reklamę wzorców wyglądu i zachowania świadczących o statucie społecznym, przeciwko tyranii marek nad człowiekiem – a przedstawicielem agencji reklamowej, dla którego plakat jest jedną z najbardziej nośnych form komunikacji, tworzącym system wartości we współczesnym społeczeństwie.

Artyści reklamy sięgają ciągle do nowych źródeł inspiracji. Techniczna wirtuozeria nie wystarcza jednak, aby przyciągnąć uwagę widza. Banalne powielenie znanego obrazu nie budzi jego zainteresowania, a tym samym uniemożliwia zapamiętanie treści reklamy. W czasach przesytu informacją wizualną trzeba wykazać się twórczym zamysłem, prawdziwą oryginalnością. Reklamy, które zapisały się na trwałe w naszej wyobraźni, to nie dosłowne cytaty, ale swoiste dzieła

20 Zob. *Art. Ads 2. Artistic Advertising*, <http://www.worth1000.com/contests/12920/art-ads> [dostęp: 9 lutego 2014].

21 Banksy wydał szereg albumów ze swymi pracami oraz własnymi tekstami krytycznymi, m.in. *Wall and Piece*, Century, London 2006.

22 Większy wybór prac „oponenta” ideowego wobec estetyki Banksy`ego można znaleźć w artykule: Philippe Vion-Dury, *Brandksy: un publicitaire détourne les œuvres de Banksy*, „Rue89” [online], 10 marca 2013, <http://www.rue89.com/rue89-culture/2013/03/10/brandksy-un-publicitaire-detourne-les-oeuvres-de-banksy-240330?device=pc> [dostęp: grudzień 2013]. Do ich autorstwa przyznaje się Christophe Pilate, członek grupy artystycznej From Paris.

sztuki użytkowej zdolne pobudzić do refleksji, zinterpretować klasyczny temat w nowy sposób. Dowodzą one możliwości prowadzenia dialogu z wybitnymi twórcami przeszłości, zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i ideowej. Użycie obrazu w obrazie, *mise en abîme*, skłania do analizy problematyki autotelicznej i w wielu wypadkach rodzi wątpliwość odnośnie do prawdziwości samego aktu tworzenia, każąc zatrzeć granice pomiędzy tym co realne, a tym, co wyobrażone.

DOMINIK MAIŃSKI

WYKORZYSTYWANIE CUDZYCH UTWORÓW A PRAWO AUTORSKIE

Rozważania na temat wykorzystywania cudzych dzieł warto rozpocząć od przytoczenia definicji utworu, którą zawiera zasadniczy akt normatywny obowiązujący w Polsce w dziedzinie prawa autorskiego, czyli Ustawa z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych¹. Już w pierwszym artykule ustawodawca określił, że „przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór)”. Ta ogólna definicja została uściślona w ustępie 2 artykułu, gdzie zawarto katalog podstawowych rodzajów utworów: „W szczególności przedmiotem prawa autorskiego są utwory:

- 1) wyrażone słowem, symbolami matematycznymi, znakami graficznymi (literackie, publicystyczne, naukowe, kartograficzne oraz programy komputerowe),
- 2) plastyczne,
- 3) fotograficzne,

¹ Dz. U. z 1994 r. Nr 24 poz. 83; tekst jednolity: Dz. U. z 2006 r. Nr 90 poz. 631.

- 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)”.

Można więc wyodrębnić trzy zasadnicze przesłanki, które konstytuują utwór: twórcza działalność, indywidualny charakter oraz ustalenie, przy czym przez to ostatnie rozumie się fakt twórczego uzewnętrznienia, bez względu na to, czy utwór został w jakikolwiek sposób utrwalony. Utworem w takim rozumieniu będzie zarówno obraz czy rzeźba wykonane w trwałym materiale, jak również „ulotny” spektakl teatralny. Kluczowa jest twórcza warstwa utworu i to ona podlega ochronie, bez względu na jej poziom i wartość. Pozostałe elementy dzieła przynależą do tzw. domeny publicznej, która nie jest chroniona prawem autorskim z natury rzeczy lub z powodu upływu czasu, a więc możliwość korzystania z nich jest w pełni swobodna². Do tej płaszczyzny zalicza się np. idee filozoficzne, teorie naukowe, treści historyczne, legendy, wypracowane w tradycji motywy literackie, powszechnie znane formy plastyczne, jak: obelisk, kolumna, dach dwuspadowy itp. W tym przypadku nie jest istotne, czy zapożyczenie następuje z konkretnego dzieła czy z tradycji lub otoczenia. Ochronie prawnoautorskiej nie podlega sama treść, lecz sposób jej wyrażenia, forma, w jakiej została przedstawiona, a więc elementy o charakterze twórczym.

Rozróżnia się dwie kategorie praw autorskich: osobiste i majątkowe. Temat autorskich praw osobistych podejmuje artykuł 16 Ustawy, wymieniając pięć warstw uprawnień twórcy, a więc „w szczególności 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,

² Elżbieta Traple, [Komentarz do art. 2 Ustawy], w: *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. Janusz Barta, Ryszard Markiewicz, ABC, Łódź 2003, s. 83.

- 4) decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności,
- 5) nadzoru nad sposobem korzystania z utworu”.

Osobiste prawa autorskie chronią „swoistą więź autora z utworem”³. Są niezbywalne i nie podlegają dziedziczeniu. Stanowią grupę przywilejów nieograniczonych w czasie. Najważniejszy z punktu widzenia analizy tematu używania cudzych dzieł jest zapis o prawie autora do nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania. Co do zasady autor ma więc prawo do zachowania integralności swojego dzieła z wyjątkiem pewnych koniecznych względów technicznych czy funkcjonalnych, jak np. poprawa błędów ortograficznych, językowych czy rażących uchybień stylistycznych w toku przygotowań wydawniczych. Z zasady sam fakt wykorzystania dzieła, m.in. w publikacji naukowej, reklamie czy w celach edukacyjnych, nie burzy wymogu rzetelności, chyba że zamiarem osoby wykorzystującej jest wprowadzenie odbiorcy w błąd⁴. Może to się przejawiać w manipulacji, tendencyjnym doborze partii utworu, co skutkuje upokorzeniem autora, lub też w takim zestawieniu fragmentów, które wypacza przesłanie całego materiału wyjściowego, przywołując treści rzekomo reprezentacyjne dla całości. Przy ocenie rzetelności wykorzystania dzieła powinno się brać pod uwagę płaszczyzny, takie jak m.in.: kontekst użycia utworu, a więc czas i miejsce, poglądy autora czy jego pozycję zawodową.

Regulacje dotyczące majątkowych praw autorskich podejmuje z kolei m.in. artykuł 17 Ustawy, który brzmi: „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”. Prawa te mają charakter zbywalny i mogą być dziedziczone. Czas trwania owych przywilejów obejmuje życie twórcy i okres siedemdziesięciu lat po jego śmierci. Z monopolem tej kategorii praw wiążą się korzyści majątkowe. W artykule 50 Ustawy wymienione są odrębne pola eksploatacji, na które składają się „w szczególności:

3 Justyna Ożegalska-Trybalska, Joanna Sierczyło-Chłabicz, Sybilla Stanisławska-Kloc, Jerzy Szczotka, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, w: *Ochrona własności intelektualnej*, red. Alicja Adamczak, Michał du Vall, Uniwersytecki Ośrodek Transferu Technologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 45.

4 Tamże, s. 49.

- 1) w zakresie utrwalania i zwielokrotniania utworu – wytwarzanie określoną techniką egzemplarzy utworu, w tym techniką drukarską, reprograficzną, zapisu magnetycznego oraz techniką cyfrową,
- 2) w zakresie obrotu oryginałem albo egzemplarzami, na których utwór utrwalono – wprowadzanie do obrotu, użyczenie lub najem oryginału albo egzemplarzy,
- 3) w zakresie rozpowszechniania utworu w sposób inny niż określony w punkcie 2 – publiczne wykonanie, wystawienie, wyświetlenie, odtworzenie oraz nadawanie i reemitowanie, a także publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym”.

Zacytowana na początku definicja utworu w swoim literalnym brzmieniu nie precyzuje problemów współczesnej twórczości, nie tylko artystycznej, w jej interdyscyplinarnym charakterze. Z jednej strony z powodu mnogości obecnie funkcjonujących form twórczości, jak i potencjalnie możliwych w przyszłości ze względu na rozwój cywilizacyjny, nie sposób uznać przytoczonej listy postaci utworów za wyczerpującą. Z drugiej natomiast strony sama definicja nie odnosi się precyzyjnie do dzieł, które są wynikiem pracy kilku współpracujących twórców, gdy pojawia się problem ustalenia proporcji i charakteru współuczestnictwa.

W przypadku dzieł o wymiarze interdyscyplinarnym, jak np. spektakl teatralny czy film, współudział w akcie kreacji utworu jest w zasadzie wynikiem uzgodnienia między większą liczbą autorów dzieł częściowych. W Ustawie zawarto szczegółowe przepisy odnośnie do utworów audiowizualnych. W artykule 69 umieszczono zapis: „współtwórcami utworu audiowizualnego są osoby, które wniosły wkład twórczy w jego powstanie, a w szczególności: reżyser, operator obrazu, twórca adaptacji utworu literackiego, twórca stworzonych dla utworu audiowizualnego utworów muzycznych lub słowno-muzycznych oraz twórca scenariusza”. Pierwotne elementy składowe dzieła audiowizualnego są ze sobą powiązane niejako szeregową, horyzontalną zależnością. Utwór współautorski jest dziełem, w którym najistotniejsze z punktu widzenia ochrony prawnoautorskiej są wkłady twórcze poszczególnych uczestników procesu kreacji. Przesłanką konieczną powstania utworu współautorskiego jest przynajmniej porozumienie

w sprawie stworzenia wspólnego dzieła⁵. Każdemu współtwórcy przysługuje prawo udziału we wspólnym prawie autorskim. Artykuł 70 w ustępie 1 zawiera z kolei stwierdzenie: „domniemywa się, że producent utworu audiowizualnego nabywa na mocy umowy o stworzenie utworu albo umowy o wykorzystanie już istniejącego utworu wyłączne prawa majątkowe do eksploatacji tych utworów w ramach utworu audiowizualnego jako całości”.

W doktrynie szczególne problemy rodzi zapis o „wkładzie twórczym” poszczególnych uczestników procesu powstawania dzieła audiowizualnego⁶. Biorąc pod uwagę, że wykorzystanie w takim dziele cudzych utworów (scenariusza, muzyki, udziału reżysera) nie polega na sumarycznym zestawieniu wkładów, lecz na ich gruntownym przetworzeniu i wzajemnym dostosowaniu podczas realizacji całości, nieuprawnione wydaje się uznanie owych elementów składowych za samoistne, odrębne części efektu końcowego, czyli tzw. dzieła rozłączne, których granice mogłyby być łatwo określone⁷. Te komponenty zyskują swoje znaczenie w kontekście całości dzieła audiowizualnego. Są one rozpoznawalne i możliwe do przypisania poszczególnym współtwórcom silnie uzależnionym od siebie w procesie realizacji utworu, natomiast nie ma de facto możliwości ich wyodrębnienia. Z tego też powodu generalnie za „wkład twórczy” w utworze audiowizualnym uznaje się każdy rozpoznawalny udział o wymiarze twórczym. Na tym tle zasadne wydaje się włączenie do grona współtwórców również producenta, zajmującego się z natury rzeczą przede wszystkim stroną organizacyjno-gospodarczą i kwestiami wynagrodzenia dla współautorów, pod warunkiem, że wniósł także wkład o charakterze twórczym⁸.

Istotne jest również, że ustawodawca wskazał na wagę „wkładu twórczego” bezpośrednio w procesie powstawania dzieła audiowizualnego. Nie można więc uznać za ów wkład utworów, które chronologicznie poprzedzały powstanie dzieła końcowego lub następowały po nim. Nieuprawnione jest więc traktowa-

5 Tamże, s. 37.

6 Wyklucza się z grona współtwórców dzieła filmowego cały personel techniczny ze względu na brak aspektu twórczego, choć grupa ta trwale uczestniczy w procesie powstawania filmu.

7 Anna Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej” 1999, z. 72, s. 99–101.

8 Tamże, s. 93–95.

nie autorów dzieł istniejących wcześniej za współtwórców⁹. Nie włącza się do grona właściwych współautorów dzieła audiowizualnego, np. pisarza, którego książka stała się podstawą dla scenariusza filmu. Książka stanowi w tym przypadku tzw. dzieło uprzednio istniejące¹⁰. Może to dotyczyć również kompozytora muzyki stworzonej uprzednio bez ewidentnego powiązania z przyszłym utworem audiowizualnym, a jedynie włączonej do niego, chyba że ów kompozytor twórczo uczestniczył w procesie powstawania filmu, będąc np. autorem adaptacji własnego dzieła.

Odmienne regulacje niż w przypadku dzieła współautorskiego dotyczą kategorii utworu powstającego na podstawie dzieła innego autora. Taka sytuacja ma miejsce w odniesieniu np. do adaptacji czy tłumaczenia. Pojawia się więc drabina zależności, która bywa na tyle skomplikowana, że ustalenie zakresu wykorzystania elementów twórczych dzieła pierwotnego bywa niemożliwe. W ramach uzupełnienia przytaczanej na początku definicji poza utworami współautorskimi należy więc wyodrębnić dwa dodatkowe rodzaje utworów o zróżnicowanym poziomie samodzielności, który jest uzależniony od nasycenia elementów twórczych innych dzieł, a mianowicie utwory samoistne i niesamoistne¹¹. W ramach pierwszej kategorii zawierają się dzieła oryginalne, od początku do końca wykreowane przez jednego autora, które mają charakter w pełni samodzielnych, ponieważ nie zawierają elementów twórczych zaczerpniętych z obcych utworów. Do grupy dzieł samoistnych można również zaliczyć tzw. utwory inspirowane, których powstanie jest wynikiem pobudki spowodowanej przez już istniejące dzieło. W efekcie zainspirowany autor na bazie elementów twórczych innego utworu, których jednak nie przejmuje, urzeczywistnia w nowym dziele nowatorskie pomysły i idee. Twórczość artystyczna ma to do siebie, że powstaje w pewnym kontekście historycznym czy stylistycznym. Wynika to z zakorzenienia każdego twórcy w konkretnej epoce. Inspiracja może mieć więc charakter odwołania do mody czy estetyki obowiązującej w czasie działalności twórczej artysty. W jej wyniku powstają jednak dzieła, które tkwią w kontekście

9 Izabela Jaroszewska, *Ochrona prawna utworu audiowizualnego*, PWSFTviT, Łódź 1997, s. 14.

10 Monika Czajkowska-Dąbrowska, [Komentarz do art. 69 Ustawy], w: *Ustawa o prawie autorskim*, s. 485.

11 Rafał Golat, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, C.H. Beck, Warszawa 2011, s. 47.

czasów, a nie są stricte utworami inspirowanymi w rozumieniu Ustawy. Te ostatnie bowiem zakładają odwołanie się autora do konkretnej twórczości, dorobku jednego twórcy, gdzie nawiązania są łatwo odnajdywalne. Nie wymagana jest zgoda autora utworu pierwotnego na powstanie dzieła inspirowanego. Co więcej, zaczerpnięcie inspiracji może odbyć się wbrew jego woli.

Do kategorii utworów niesamoistnych zalicza się z kolei przede wszystkim tzw. opracowania, czyli utwory zależne, które powstały na podstawie lub w związku z pewnym dziełem pierwotnym (np. tłumaczenia, adaptacje, przeróbki) i które zakładają twórczą ingerencję w materiał pierwotny, w jego treść czy formę. Celem opracowania jest tu niejako rozszerzenie warstwy komunikacyjnej treści oryginału. Nie można jednak uznać za opracowania mechanicznych przeróbek, które nie wpływają na zmianę charakteru lub treści dzieła¹². Można tu wymienić korekty językowe czy zmniejszenie objętości fotografii, którego celem ma być ułatwienie odbioru. W artykule 2 Ustawy wymieniono jedynie przykładowo wspomniane trzy kategorie opracowań, pozostawiając otwartym katalog potencjalnie możliwych dzieł zależnych, co podyktowane jest rozwojem technologicznym. Stworzenie opracowania skutkuje powstaniem tzw. praw zależnych, o których w dalszej części mówi artykuł 2: „rozporządzenie i korzystanie z opracowania zależy od zezwolenia twórcy utworu pierwotnego (prawo zależne), chyba że autorskie prawa majątkowe do utworu pierwotnego wygasły [...]” (ustęp 2) i dalej: „na egzemplarzach opracowania należy wymienić twórcę i tytuł utworu pierwotnego” (ustęp 5).

W efekcie opracowania współistnieją dwa utwory: pierwotny i wtórny. Oba są przedmiotami prawa autorskiego, z tym, że wtórny ma znamiona dzieła wybitnie niesamoistnego. Należy zaznaczyć, że zgoda autora utworu pierwotnego nie jest wymagana w samym procesie powstawania opracowania, a jedynie w momencie decyzji o rozporządzaniu nim i korzystaniu, czyli ogólnie pojętej eksploatacji¹³. Ta zależność przestaje funkcjonować w momencie wygaśnięcia

12 Elżbieta Traple, [Komentarz do art. 2 Ustawy], w: *Ustawa o prawie autorskim*, s. 88. Nie zawsze transfer utworu na inną technikę artystyczną, jak np. digitalizacja, czyli ukazanie go w formie elektronicznej, jest opracowaniem.

13 Rafał Golat, *Prawo autorskie*, s. 49. Wyjątkowo, zgodnie z dalszą częścią zapisu w art. 2 ust. 2 Ustawy,

praw majątkowych do dzieła pierwotnego. Prawo twórcy do wyrażania zgody na powstanie opracowania lub rozporządzania nim nie poszerza katalogu majątkowych praw autorskich, a stanowi odrębną kategorię przywilejów, która rodzi się tylko w przypadku podjęcia decyzji przez innego autora o twórczym przetworzeniu utworu pierwotnego¹⁴.

W praktyce pojawia się wątpliwość co do zakresu możliwej ingerencji w dzieło pierwotne. Bez wątpienia każdy rodzaj opracowania narusza integralność dzieła macierzystego. Znaczna ingerencja w materiał wyjściowy ma zwłaszcza miejsce w przypadku filmowych adaptacji dzieł literackich. Oba gatunki wykorzystują zupełnie inne środki obrazowania, odmienny język artystycznego wyrazu, co sprawia, że owa nieraz wręcz skrajna ingerencja staje się konieczna. Za szerokim wachlarzem możliwej modyfikacji przemawia także konieczność dopasowania formy wypowiedzi do zdolności percepcji czy wymagań odbiorcy. Skomplikowany jest proces adaptacji poważnych dzieł literatury pięknej do możliwości postrzegania dzieci. Adaptacja nie dotyczy jednak jedynie utworów pisanych. Bardziej wieloaspektowa może się okazać modyfikacja utworów plastycznych czy muzycznych, które mogą przybierać formę dzieł zależnych lub też wykorzystywać prawo cytatu¹⁵.

Szczególną kategorią utworów są dzieła satyryczne. W przypadku pastiszu, parodii czy karykatury nastąpiła w doktrynie liberalizacja wymogów prawnoautorskich. Z natury rzeczy utwory te przetwarzają inne dzieła przeważnie w taki sposób, że następuje skrajne odwrócenie znaczeń, przejaskrawienie i wypacze-

zgoda autora wymagana jest także w przypadku samego aktu opracowania baz danych noszących znamiona utworu. Do wyjątków należy również adaptacja filmowa dzieła literackiego, ponieważ z natury tego rodzaju twórczości powstający film musi być zapisywany na taśmie, której eksploatacja wymaga już zgody autora utworu opracowywanego.

¹⁴ Tamże, s. 50.

¹⁵ Ingerencja w utwór muzyczny może mieć wielorakie formy, jak: re-edit (ponowna aranżacja i zmontowanie), remiks (zmiana pierwotnego charakteru utworu poprzez dodanie nowych elementów, bez ponownego montażu), mikswanie (łącznie w jeden strumień wielu sygnałów dźwiękowych; płynne przechodzenie między wykorzystywanymi utworami poprzez np. zmianę tempa, powtórzenie tematów), przeróbka (tzw. cover; nowa aranżacja i interpretacja dzieła przez wykonawcę, który nie jest autorem pierwotnego wykonania), samplowanie (ponowne wykorzystanie kawałków nagranych utworów pierwotnych do nowej kompozycji) czy mash-up (połączenie kilku piosenek w jedną) – zob. Piotr F. Piesiewicz, *Utwór muzyczny i jego twórca*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2009, s. 68–117.

nie cech pierwowzoru w celu wywołania śmiechu, choćby zamierzeniem autora oryginału było zachowanie powagi. Pewne wątki pierwowzoru są przejmowane na zasadzie cytatu. W doktrynie dzieła satyryczne traktuje się jako samodzielne ze względu na ideę swobody twórczej, z zastrzeżeniem jednak, że utwory te muszą respektować prawa i charakter gatunku artystycznego¹⁶. Wydawać by się mogło, że dzieła satyryczne na tyle głęboko wnikają i transformują materiał wyjściowy, że należałoby je uznać za opracowania. Byłoby to jednak nieuzasadnione, gdyż trudno wyobrazić sobie, aby autor utworu macierzystego miał w tym przypadku prawo udzielania zgody na eksploatację dzieła, które z założenia wypacza i przejawia oryginał.

Katalog dzieł niesamoistnych uzupełniają również utwory zbiorowe (artykuł 11 Ustawy) – w głównej mierze encyklopedie i wydawnictwa periodyczne, a także zbiory utworów, antologie, wybory czy bazy danych (artykuł 3). W przypadku antologii będących swego rodzaju podsumowaniem minionej epoki literackiej wkład własny autora zawiera się w twórczym doborze cytatów lub dodatkowo – w formie ich zaprezentowania. Brak samoistności nie jest wynikiem przetwarzania dzieł pierwotnych, lecz ich twórczego zestawiania w jedną całość będącą sama w sobie przedmiotem ochrony prawa autorskiego. Niesamoistność zbiorów utworów i utworów zbiorowych wynika z ich uzależnienia od dzieł wyjściowych, bez których nie mogłyby w ogóle zaistnieć. Specyfika tych drugich zawiera się w fakcie, że zazwyczaj ich powstanie poprzedza bezpośrednio stworzenie dzieł składowych pisanych w głównej mierze na zamówienie, chyba że utwór zbiorowy, jak np. czasopismo, bazuje na przedrukach tekstów powstałych dużo wcześniej.

Odrębną kategorią dzieł niesamoistnych są utwory z zapożyczeniami, które nie mają swojego umocowania w ustawodawstwie, a które przywołuje wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 listopada 2004 roku (Izba Cywilna, sygnatura akt I CK 232/04)¹⁷. Zapozyczenie w tym rozumieniu może przyjąć trojaki charakter: inkorporowanie elementów twórczych obcych dzieł może odbywać się zgodnie

¹⁶ Elżbieta Traple, [Komentarz do art. 2 Ustawy], w: *Ustawa o prawie autorskim*, s. 108.

¹⁷ Wyrok SN – I CK 232/04 [online], Money.pl, <http://prawo.money.pl/orzecznictwo/sad-najwyzszy/wyrok;-sn;izba;cywilna,ic,i,ck,232,04,5926,orzeczenie.html> [dostęp: 9 listopada 2013].

z prawem na podstawie tzw. dozwolonego użytku albo po wygaśnięciu ochrony praw majątkowych lub też z naruszeniem przepisów¹⁸.

Wykorzystany utwór może ulec przetworzeniu lub pozostać w formie niezmienionej na zasadzie cytatu. Dzieła stosujące cytat można również zaliczyć do kategorii utworów niesamoistnych. Już w Ustawie z dnia 29 marca 1926 roku o prawie autorskim poruszona została sprawa cytatu¹⁹. W artykule 13 zapisano: „w dziedzinie piśmiennictwa wolno każdemu, pod warunkami art. 17 [...]

3) przytaczać w dziełach, stanowiących samoistną całość, dla wyjaśnienia lub nauczania małe ustępy z wykładów, mów, oraz innych utworów naukowych i literackich, a z drobnych utworów najwyżej trzy z jednego dzieła, ale dopiero, gdy prace te zostały już wydane w książkach; do antologii wolno robić zapożyczenia z cudzych utworów, czy to drukowanych w książkach, czy w czasopiśmie, ale dopiero po śmierci autorów, z których czerpie się urywki; [...]

6) użyć już wydanych drobnych urywków utworu poetyckiego lub drobnych utworów poetyckich, jako tekstu nowego utworu sztuki muzycznej”.

Ustawodawstwo przedwojenne nie używało więc pojęcia cytatu. W zamian za to posługiwano się terminami zapożyczenia, używania lub przytaczania, czyli pojęć oznaczających inkorporowanie fragmentów cudzych dzieł.

Zasadniczy z punktu widzenia możliwości wykorzystywania obcych dzieł zgodnie z prawem cytowania jest zapis ustępu 1 artykułu 29 obowiązującej Ustawy z 1994 roku: „wolno przytaczać w utworach stanowiących samoistną całość urywki rozpowszechnionych utworów lub drobne utwory w całości, w zakresie uzasadnionym wyjaśnianiem, analizą krytyczną, nauczaniem lub prawami gatunku twórczości”. Prawo cytatu zawiera się w pojęciu dozwolonego użytku publicznego zezwalającego na wykorzystywanie cudzych dzieł w sferze naukowej, dydaktycznej czy artystycznej. Potoczne rozumienie wiąże zasady cytowania z piśmiennictwem naukowym. Tymczasem cytat możliwy jest również w przypadku dzieł o charakterze plastycznym czy muzycznym, a więc w obrębie szeroko rozumianej twórczości artystycznej. Wykorzystanie cudzego dzieła zgodnie

¹⁸ Janusz Barta, Ryszard Markiewicz, [Komentarz do art. 1 Ustawy], w: *Ustawa o prawie autorskim*, s. 66.

¹⁹ Dz. U. z 1935 r. Nr 36 poz. 260.

z zasadami prawa cytatu obostrzone jest koniecznością oznaczenia cytatu, czyli wskazania autora przytaczanego utworu z imienia i nazwiska lub pseudonimu a także podania źródła pochodzenia. Prawo cytatu nie wymaga natomiast zgody autora na wykorzystanie jego dzieła i nie wiąże się z koniecznością uiszczania opłat. Cytat jest bowiem formą dozwolonego użytku. Stosując normy cytowania, autor nowego utworu ma możliwość odwołania się we własnym akcie twórczym do fragmentów cudzej pracy, będąc pod wpływem inspiracji lub z chęci krytycznej analizy. Warunkiem jest jednak zachowanie proporcji wykorzystywanego urywka wobec własnego wkładu twórczego, aby nie było wątpliwości, że powstało dzieło nowe, które jako takie stanowi samodzielny przedmiot prawa autorskiego. Choć ustawa nie reguluje rozmiarów cytowanych fragmentów bądź ich ilości, należy pamiętać, że utwór przytaczany, nawet w całości, powinien mieć charakter podrzędny wobec całości dzieła powstającego. Niedopuszczalne jest np. przytaczanie całego utworu z jedynie niewielkim własnym komentarzem. W takiej sytuacji stosowane mogą być regulacje dotyczące przedruku. Z punktu widzenia prawa cytatu zasadniczy jest cel wykorzystania i to on określa możliwą wielkość cytowania²⁰. Niedopuszczalne jest bowiem jedynie mechaniczne włączenie obcego utworu do dzieła powstającego, aby nie dochodziło faktycznie do jego reprodukcji. Fakt zapożyczenia musi służyć wyjaśnieniu czy prowokować polemikę. Nieostre pozostaje pojęcie „drobnego utworu”, który może być cytowany w całości. Zasadne w tym przypadku jest odniesienie się do rozumienia potocznego, zgodnie z którym drobnym utworem może być np. fraszka czy krótkie, kilkunasto- lub kilkudziesięciosekundowe dzieło muzyczne²¹.

Regulacje dotyczące autorskich praw osobistych przewidują wymóg nie-naruszalności treści i formy utworu. Uznaje się jednak, że fakt zacytowania fragmentu dzieła nie burzy jego integralności²². W przypadku dzieł literackich cytowanie jest przytaczaniem literalnym (z wyjątkiem tzw. opuszczenia, które zwyczajowo oznacza się wielokropkiem w nawiasie kwadratowym, oraz tłum-

20 Elżbieta Traple, [Komentarz do art. 29 Ustawy], w: *Ustawa o prawie autorskim*, s. 314.

21 Justyna Ożegalska-Trybalska i in., *Prawo autorskie*, s. 53.

22 Elżbieta Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 192.

czenia). Problem pojawia się w przypadku niektórych gatunków plastycznych. Niewłaściwe z punktu widzenia wymogu integralności jest np. zapożyczenie w czarnobiałym kolażu obcego zdjęcia, które w oryginale jest kolorowe. Podobnie w przypadku opracowania naukowego, w którym zawarto czarnobiałe ilustracje dzieł faktycznie powstałych w kolorze. Pozostaje niejasne, czy taki sposób zapożyczenia jest cytatem czy już formą opracowania. Z pewnością niedozwolone jest natomiast tzw. cytowanie selektywne²³. Polega ono na subiektywnym wykorzystaniu fragmentów obcego dzieła z pominięciem partii „niewygodnych”, sprzecznych z poglądami autora, co w zamierzeniu wypacza przekaz utworu cytowanego i pozostaje w niezgodzie z zasadą rzetelności naukowej i etyki.

W przypadku dzieł literackich nie ma trudności ze wskazaniem źródła i autorstwa cudzego dzieła. Komplikacje pojawiają się w odniesieniu do pewnych gatunków twórczości artystycznej, gdzie podanie źródła inkorporowanego utworu nie zawsze jest możliwe z powodów praktycznych. Ma to miejsce w odniesieniu do cytatu muzycznego. Przykładem może być koncert muzyczny, happening lub performans, w których wykorzystano fragmenty obcej ścieżki dźwiękowej. Jeśli wydarzeniu towarzyszy program, konieczne jest umieszczenie informacji o pochodzeniu inkorporowanych partii. Uznaje się za dopuszczalne omięcie podawania źródła cytowania w sytuacji, gdy jego wskazanie nie jest możliwe, pod warunkiem, że potencjalny odbiorca powstałego utworu jest w stanie rozpoznać cytowany fragment jako obcy²⁴. W przeciwnym wypadku wykorzystanie obcego dzieła będzie nosić znamiona plagiatu, czyli przywłaszczenia autorstwa.

Podobne trudności wiążą się z cytatem plastycznym. Typowym przykładem cytowania w sferze sztuk plastycznych jest technika kolażu, która polega na włączaniu w strukturę pracy partii lub całości obcych dzieł. W przypadku prostych form wyodrębnienie fragmentów cytowanych, zgodne z wymogami ustawodawstwa, nie jest trudne. Dylemat rodzi się w odniesieniu do kompozycji skomplikowanych, wykorzystujących znaczną liczbę obcych utworów, przez co niemożliwe staje się wyróżnienie inkorporowanych partii i, co za tym idzie, ozna-

23 Sybilla Stanisławska-Kloc, *Zasady wykorzystywania cudzych utworów: prawo autorskie i dobre obyczaje (etyka cytatu)*, „Diametros” 2009, nr 19, s. 170–171.

24 Elżbieta Traple, [Komentarz do art. 29 Ustawy], w: *Ustawa o prawie autorskim*, s. 318.

czenie cytatu. Utwory te powinny być raczej traktowane jako dzieła inspirowane. W każdym jednak przypadku, gdy twórca posługuje się prawem cytowania, działa wymóg konieczności oznaczenia cytatu, tam gdzie jest to możliwe.

Ustawodawstwo i doktryna prawna zajmują się szeroko prawem cytatu. Poza uregulowaniami prawnoautorskimi, mechanizmem wyznaczającym możliwy zakres cytatu są normy etyczne i dobre obyczaje w dziedzinie twórczości naukowej czy artystycznej²⁵. Aspekt moralny, wymóg rzetelności i dążenie do prawdy, także w kwestii odwołania do cudzej twórczości, jest ważnym, choć mniej namacalnym, dopełnieniem norm prawnych.

Omawiana Ustawa nie definiuje wspomnianego pojęcia plagiatu, które w tym akcie w ogóle nie występuje. Aby można było mówić o tym zjawisku, muszą być spełnione łącznie dwa warunki: inkorporowanie, kopiowanie fragmentów lub całości cudzego utworu a także zawłaszczenie autorstwa, czyli takie oznaczenie przejętego materiału, że odbiorca traktuje je jako stworzone przez osobę, która dokonała skopiowania²⁶. Plagiat ma charakter zamierzonej, celowej kradzieży intelektualnej. W doktrynie wyróżnia się dwa rodzaje plagiatu: jawny, który występuje niezwykle rzadko²⁷ i polega na kopiowaniu całości lub części cudzego dzieła i oznaczeniu go swoim nazwiskiem, oraz ukryty, czyli włączanie fragmentów cudzych prac do własnego utworu bez wskazania na autora materiału wyjściowego oraz źródła pochodzenia. Plagiat ukryty nie musi być dosłownym przejęciem fragmentów cudzej twórczości. Może to być zawoalowane przywłaszczenie części obcego utworu poprzez np. zmieniony dobór słów odwzorowujący jednak ten sam przekaz.

Reasumując, możliwość wykorzystywania cudzych utworów w zgodzie z zasadami prawa autorskiego może odbyć się na trzech zasadniczych płaszczyznach: prawa cytatu, reguł tworzenia opracowania oraz dzieła inspirowanego. Odrębną kategorię stanowią utwory współautorskie powstające na bazie zgody poszczególnych twórców na współuczestnictwo w akcie tworzenia nowego dzieła. W praktyce jednoznaczne stwierdzenie, którą z trzech wspomnianych

25 Sybilla Stanisławska-Kloc, *Zasady wykorzystywania*, s. 162.

26 Justyna Ożegalska-Trybalska i in., *Prawo autorskie*, s. 76.

27 Piotr F. Piesiewicz, *Utwór muzyczny*, s. 68.

możliwości posłużył się autor może być trudne, jeśli w ogóle możliwe. Skomplikowane bywa zwłaszcza rozróżnienie między opracowaniem a utworem inspirowanym. Odmiennosc między nimi polega bowiem na nieraz trudnym do wychwycenia natężeniu transformacji dzieła pierwotnego. To rozróżnienie jest jednak kluczowe z punktu widzenia konieczności uzyskania zgody od autora dzieła pierwotnego w przypadku chęci rozpowszechniania utworu o charakterze zależnym. Co więcej, sam podmiot wykorzystujący obcy materiał wyjściowy pozostaje często nieświadomy, którą instytucją prawa autorskiego się posługuje i w związku z tym, jakie ma prawa i obowiązki, a czego mu nie wolno.



ISBN: 978-83-64588-04-4