



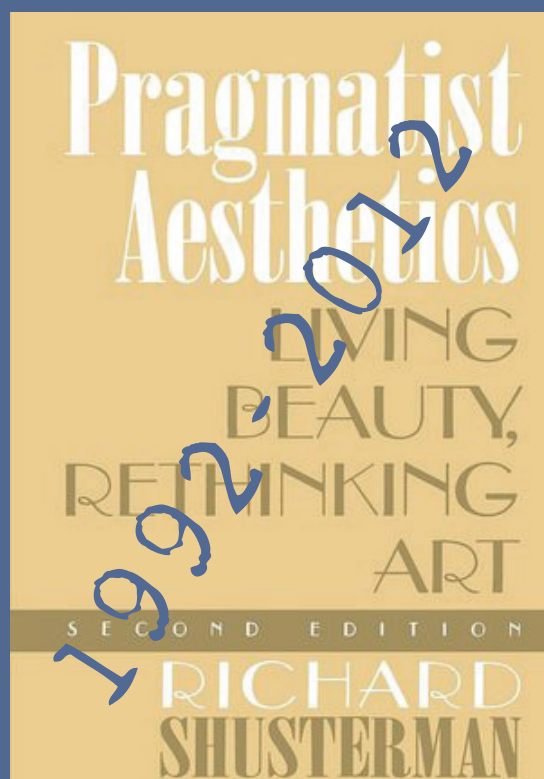
BIULETYN

• on-line.

POLSKIEGO TOWARZYSTWA ESTETYCZNEGO

// w numerze:
specjalny nieregularny dodatek do BPTE/
// temat dodatku nr 2:

NR 20 (2) wiosna-lato 2012



SOMAESTETYKA/



**JUBILEUSZOWY
19. ŚWIATOWY KONGRES ESTETYKI
(BERLIN 1913 – KRAKÓW 2013)**

21 – 27 LIPCA 2013, UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI, KRAKÓW

International Congress of Aesthetics (ICA) posiada sięgającą 100 lat tradycję. Pierwszy Kongres odbył się w Berlinie w 1913. Na gospodarza Kongresu w 2013, Executive Committee of International Association for Aesthetics (EC IAA) wybrał Polskę. Powierzenie estetykom polskim organizacji Kongresu Jubileuszowego stanowi wyraz uznania dla tradycji estetyki polskiej i jej roli w świecie, dla aktywności Polskiego Towarzystwa Estetycznego (PTE), dla możliwości intelektualnych i organizacyjnych akademickich środowisk naukowych.

Kongresy estetyczne należą do jednych z najtrwalszych i najlepiej przygotowanych wydarzeń naukowych. Obecnie odbywają się co trzy lata a okres przygotowania każdego kongresu trwa 7 lat. Warto dodać, że organizowany w 100-lecie istnienia kongresów estetycznych Jubileuszowy Kongres krakowski, będzie pierwszym – po spotkaniach w Tokio, Rio de Janeiro, Ankarze i Pekinie – XXI-wiecznym kongresem zorganizowanym w Europie.

Kongres odbędzie się 21-27 lipca 2013 w Krakowie a jego organizatorami są Polskie Towarzystwo Estetyczne (PTE) oraz Uniwersytet Jagielloński, natomiast honorowy patronat nad Kongresem objął Prezydent Miasta Krakowa. Głównym miejscem obrad dla około 500 spodziewanych uczestników będzie Auditorium Maximum, natomiast imprezy towarzyszące, artystyczne i kulturalne, odbędą się w innych punktach Krakowa.

Planujemy dziesięć bloków tematycznych Kongresu:

1. Aesthetics – Visions and Revisions.
2. Changes in Art; the Past and the Present Time.
3. Aesthetics in Practice; Aesthetic Factor in Religion, Ethics, Education, Politics, Economy, Trade, Fashion, Everyday Life etc.
4. Aesthetics nad Nature; Evolutionism, Ecology, Posthumanism.
5. Body aesthetics; Soma and Senses.
6. Art and Science.
7. Technologies and Bio-technologies in Aesthetics and Art.
8. Architecture and Urban Space.
9. Cultural and Inercultural Studies in Aesthetics.
10. The Sphere of Tradition; Transections, Transformations, Transfigurations in Culture, Aesthetics and Arts.

Idąc za głównym hasłem Kongresu AESTHETICS IN ACTION, proponujemy bardziej zróżnicowane i dynamiczne formy wystąpień. Zamiast wystąpień plenarnych mają odbyć się plenarne dyskusje panelowe zorganizowane przez estetyków o światowej renomie. Ponadto planujemy zorganizować dwie sesje obrad okrągłego stołu, z których jedna miałaby dotyczyć jubileuszu kongresów estetycznych. Jeśli chodzi o wystąpienia nie mające charakteru plenarnego, odbędą się standardowe 20-minutowe wystąpienia z 10 minutowymi dyskusjami, 90-minutowe dyskusje panelowe obejmujące trzy lub cztery wystąpienia wraz z dyskusją oraz sesja posterowa. Ten ostatni typ prezentacji będzie najbardziej dynamiczną formą, ponieważ osoby, które się do niej zgłoszą, będą miały zaledwie 3 minuty, aby przedstawić swoje idee przy wykorzystaniu dowolnych technik multimedialnych.

Przesyłanie abstraktów trwa do 1.03.2013, natomiast rejestracja będzie odbywać się przez oficjalną stronę od września 2012. Również przez naszą stronę internetową będzie przyjmowana opłata kongresowa oraz będzie można zarezerwować miejsce hotelowe i opłacić wycieczki fakultatywne.

Informujemy, że główną formą kontaktu z potencjalnymi uczestnikami Kongresu oraz formą zawiadamiania o podjętych przez Organizatorów działaniach jest oficjalna strona Kongresu – www.ica2013.pl. Wszelkie wiadomości związane z miejscami kongresowymi, zakwaterowaniem, dojazdami, wycieczkami oraz innymi imprezami towarzyszącymi, będzie można uzyskać tą samą drogą.

Informujemy, że na naszej stronie został uruchomiona opcja newslettera, w którym przesyłamy aktualne informacje o terminach, nowo podjętych działaniach oraz o uruchomieniu na naszej stronie nowych sekcji. Prosimy wszystkich zainteresowanych o prenumeratę naszego newslettera poprzez wpisanie w odpowiednim miejscu swojego adresu e-mailowego.

Krystyna Wilkoszewska

DYDAKTYKA ESTETYKI W ZAKŁADZIE ESTETYKI INSTYTUTU FILOZOFII UNIwersytetu Jagiellońskiego

Program nauczania estetyki realizowany przez Zakład Estetyki Instytutu Filozofii UJ obejmuje zajęcia prowadzone w samym Instytucie i innych jednostkach Uniwersytetu, ale także na wielu innych krakowskich uczelniach wyższych: Akademii Muzycznej, Kolegium Filozoficzno-Teologicznym oo. Dominikanów, Akademii Sztuk Pięknych, Akademii Górniczo-Hutniczej, Uniwersytecie Pedagogicznym oraz na Krakowskiej Akademii im. A. Frycza-Modrzewskiego. W samym Instytucie Filozofii UJ, dydaktyka estetyki prowadzona jest w systemie studiów 2-stopniowych w formie: kanonicznych kursów podstawowych (na studiach 1 stopnia), kursów fakultatywnych a także seminariów i konwersatoriów.

Kierownik Zakładu, Prof. dr hab. Krystyna Wilkoszewska, prowadzi w Instytucie Filozofii kurs podstawowy „Estetyka” dla studentów kierunku filozofii, obejmujący podstawowe pojęcia i twierdzenia. Ujęcie systematyczne problemów estetyki oparte jest głównie na fenomenologii, co wiąże się z tradycją Uniwersytetu i przeplata się z wątkami historycznymi, poczynając od czasów starożytnych. Kurs obejmuje podstawowe pojęcia, takie jak twórczość, dzieło sztuki, przeżycie estetyczne, wartości artystyczne i estetyczne. Przywoływane są tu także osiągnięcia estetyki polskiej, zwłaszcza z okresu międzywojennego. Poprzez prezentację szeregu europejskich teorii estetycznych: mimetycznej, ekspresyjnej, formalistycznej i awangardowej, ukazywane są związki estetyki ze zmianami zachodzącymi w kulturze.

O ile kurs podstawowy dotyczy estetyki tradycyjnej, w jej modernistycznej wersji, to współczesne wątki podjęte zostają przez Prof. Wilkoszewską w seminarium „Przemiany w sztuce, przemiany w estetyce”, które poświęcone jest najnowszym trendom w estetyce, z uwzględnieniem zmian zachodzących w sztuce od lat 60. Każdego roku dobierany jest odmienny zestaw problemów.

Komplementarny wobec seminarium jest kurs fakultatywny „Postmodernizm w filozofii i estetyce”, który zawiera założenia i główne tezy filozofów kręgu paryskiego (Lyotard, Derrida, Baudrillard, Virillo, Deleuze) oraz koncepcje F. Jamesona, R. Rorty’ego, W. Welscha, G. Vattimo. Szczególna uwaga poświęcona jest zawartym w tych koncepcjach analizom z zakresu estetyki, które konfrontowane są z rozwojem sztuki najnowszej oraz procesami estetyzacji rzeczywistości. Dyskusji poddana zostaje tu również estetyczna postmoderna w architekturze (Jencks), literaturze (Eco), muzyce i filmie.

Ponadto Prof. Wilkoszewska prowadzi wykłady z estetyki dla doktorantów Akademii Muzycznej w Krakowie, dla Kolegium Filozoficzno-Teologicznego oo. Dominikanów, dla studentów architektury w Krakowskiej Akademii im. A. Frycza-Modrzewskiego oraz dla studentów filozofii UŚ w Cieszynie. Z kolei w ramach działalności Ośrodka Badań nad Pragmatyzmem im. Johna Deweya, Prof. Wilkoszewska zaprasza z wykładami profesorów z zagranicznych ośrodków akademickich, m.in. Richarda Shustermana, Arnolda Berleanta, Larry’ego Hickmana i innych.

Dr Lilianna Bieszczad prowadzi w Instytucie Filozofii kurs „Estetyka wobec awangardy”, dotyczący wpływu XX-wiecznej awangardy na pojmowanie sztuki. Podczas zajęć poruszane są problemy takie, jak autonomizm i kontekstualizm w estetyce, czy relacja pojęć awangarda i neoawangarda oraz sztuka modernistyczna i postmodernistyczna. Zasad-

nicza ich część poświęcona jest natomiast analizom: teorii awangardy Th.W. Adorna, formalizmu C. Greenberga, antyesencjalizmu M. Weitz’a, pojęcia „The Artworld” w ujęciu A.C. Danto i G. Dickiego, sztuki jako gry H.G. Gadamera, relatywistycznej definicji sztuki J. Margolisa. Od roku akademickiego 2012/2013 dr Bieszczad będzie także prowadzić wykład „Estetyka sztuk performatywnych”, podczas którego refleksji zostanie poddane pojęcie sztuk wykonawczych (przede wszystkim współczesny taniec i teatr postdramatyczny). Szczególna uwaga zostanie poświęcona m.in. zagadnieniom dotyczącym pośrednictwa aktorów, tancerzy, performerów w procesie twórczym a także problematyce ciała i cielesności jako tworzywa twórczego oraz roli zmysłów w odbiorze dzieła sztuki. Analizowane będą koncepcje estetyki „sprzyjające” sztukom performatywnym, na przykład estetyka zaangażowania A. Berleanta, czy somaestetyka R. Shustermana.

W ramach studiów podyplomowych, w Instytucie Filozofii UJ, dr Bieszczad prowadzi wykład „Analiza i interpretacja dzieła sztuki”, podczas którego analizowane są podstawowe idee i pojęcia estetyki, dotyczące sztuki współczesnej, natomiast w Instytucie Polonistyki UJ prowadzi kurs „Estetyka”, przywołując podstawowe zagadnienia z historii estetyki i klasyczne kategorie estetyczne, konfrontując je ze współczesną myślą estetyczną.

Muzyczne zainteresowania wyznaczają tematykę, prowadzonego w Instytucie Filozofii kursu przez dr Krzysztofa Gućzalskiego „Filozofia muzyki”, na który uczęszczają także studenci z innych kierunków, tj. muzykologii, psychologii, różnych filologii, politologii, historii czy kierunków ścisłych: biologii, chemii, fizyki. W ramach kursu przedstawiany jest przegląd refleksji nad muzyką, począwszy od czasów starożytnych. Zajęcia ilustrowane są przykładami muzycznymi, pokazującymi na ile przemiany poglądów estetycznych wynikają z trendów rozwojowych w samej muzyce oraz z kolei, na ile poglądy te oddziałują na rozwój muzyki. W oparciu o bardziej współczesne, XX-wieczne koncepcje omawiane są takie zagadnienia, jak problem znaczenia w muzyce i jej językowość, symbolika, ekspresja i emocje, treść i forma, muzyka absolutna, ontologia dzieła muzycznego lub stosunek muzyki do innych sztuk.

Dr Gućzalski w Instytucie Pedagogiki UJ prowadzi także kurs podstawowy z estetyki oraz wykład „Współczesne teorie sztuki”. W ramach kursu omawianych jest szereg zagadnień związanych z szeroko rozumianą sztuką współczesną, tzn. sztuką XX i XXI wieku. Prezentowane są więc takie nurty i ich wyznaczniki, jak: modernizm, awangarda, postmodernizm, sztuka konceptualna, pop-art i inne oraz bardziej szczegółowe przykłady ilustrujące poszczególne nurty, jak na przykład Bauhaus czy estetyka kiczu. Z drugiej strony przedstawiane są też teoretyczne schematy służące do badania i interpretacji sztuki XX-wiecznej, takie jak formalizm, ikonografia, marksizm, feminizm, teoria kulturowa, postkolonializm czy semiotyka. Wreszcie omawiane są też pewne elementy estetyki transkulturowej, w szczególności estetyka japońska.

Dr Jakub Petri prowadzi w Instytucie Filozofii ćwiczenia do kursów Prof. K. Wilkoszewskiej z estetyki i postmodernizmu. Ukierunkował on swoje zainteresowania na este-

tykę Wschodu. Główne treści kursu „Estetyka Chin i Japonii w perspektywie transkulturowej”, który prowadzi w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ, związane są z aktualnymi zagadnieniami z dziedziny estetyki krajów Dalekiego Wschodu. Część zajęć przeznaczona jest na zarysowanie tła dyskusji oraz wprowadzenie w zagadnienia związane z koncepcjami relacji kulturowych. W ramach wykładu studenci śledzą przemiany jakie zachodziły w rozumieniu i definiowaniu kultury na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci, zapoznają się z ujęciami multi-, inter- i cross-kulturowymi, a na końcu z transkulturową estetyką Wolfganga Welscha. Charakterystyczne dla chińskiej myśli filozoficznej wątki omówione zostają przede wszystkim w kontekście nawiązań ze strony pragmatyzmu amerykańskiego (Roger Ames, Richard Shusterman). Perspektywa pragmatyczna (Satoshi Higuchi) towarzyszy również omówieniu japońskich teorii, podkreślających rolę somatyki.

Dr Sebastian Stankiewicz prowadzi zajęcia w Instytucie Filozofii UJ oraz w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ. Kursy dotyczą klasycznych problemów estetyki zachodniej, jak również estetyk pozaeuropejskich a także współczesnych koncepcji estetycznych, przekraczających modernistyczny paradygmat teorii klasycznych. Dr Stankiewicz współpracuje także z Wydziałem Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego, gdzie na kierunkach edukacja artystyczna oraz grafika prowadzi kursy z teorii i filozofii sztuki w ramach cyklu „Wiedza o kulturze”, „Problemy formy i wyobraźni plastycznej”, a także wykład „Teoria i praktyka artystyczna postmodernizmu”. Poza wykładami, prowadzi dla studentów seminarium magisterskie oraz seminarium licencjackie. Dr Stankiewicz współpracuje także z kierunkami architektura i urbanistyka na Krakowskiej Akademii im. A. Frycza-Modrzewskiego – prowadząc konwersatorium „Architektura współczesna i krytyka architektoniczna” – oraz w PPWSZ w Nowym Targu, gdzie prowadzi wykłady z historii sztuki

współczesnej z elementami teorii sztuki oraz praktyczno-teoretyczne zajęcia z przedmiotu „Modernizacja i konserwacja”, których celem jest opracowanie konkretnego projektu adaptacji zabytkowego budynku.

Poszerzeniem dydaktyki w perspektywie ogólnopolskiej jest działalność Sideya Myoo (dr hab. Michał Ostrowicki) w ramach dwóch międzyuczelnianych kursów w sieci, tj. „Środowisko elektroniczne jako rzeczywistość człowieka” oraz „Sztuka elektroniczna”, odbywanych w Academia Electronica w Second Life. Pierwszy kurs poświęcony jest filozofii sieci z zaakcentowaniem ontologii i antropologii, drugi dotyczy sztuki elektronicznej, przy czym realizowany jest jako swoista „podróż” po sieci, w celu odwiedzania dokumentacji omawianych dzieł, stron artystów lub stron tematycznych. Kurs ten zawiera elementy interpretacji i krytyki dzieł sztuki elektronicznej. W Instytucie Filozofii UJ Sidey Myoo prowadzi kurs „Estetyka epoki elektroniki”, obejmujący tematykę sztuki elektronicznej sprofilowaną na zjawiska sieciowe, wynikające z cyberkultury od lat 70. XX wieku. Uzupełnieniem zajęć z zakresu sztuki współczesnej jest kurs „Teoria versus praktyka w sztuce XX wieku” oraz „Art & Aesthetics in XXth and XXIth Century”. W niektórych kursach uczestniczą doktoranci, prowadząc ćwiczenia. Myoo realizuje także zajęcia z teorii sztuki na studiach licencjackich i magisterskich na kierunku intermedia krakowskiej ASP, ma tam również, na obydwu stopniach, seminaria, a także wykład dla doktorantów. Ponadto współpracuje z UMCS, gdzie prowadzi zdalny kurs „Sztuka nowych mediów”, na specjalizacji cyberkultura. Na Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie wyklada estetykę oraz teorię sztuki współczesnej.

Cały Zakład uczestniczy w programie Uniwersytetu III Wieku UJ, na którym corocznie wygłaszanych jest kilka wykładów.

Lilianna Bieszczad, Sebastian Stankiewicz

STUDENCKIE KOŁO NAUKOWE MEDIOZNAWCÓW INSTYTUTU FILOLOGII POLSKIEJ UMCS

Koło Naukowe Medioznawców IFP UMCS jest organizacją studencką działającą od stycznia 2010. Powstało z inicjatywy ówczesnego piątego roku filologii polskiej, między innymi Jolanty Goździk i Adama Kolasa, którzy w późniejszym okresie przyjęli funkcję Prezesa i Wiceprezesa Koła. Koło jest miejscem spotkań i dyskusji na tematy medioznawcze – głównie filmoznawcze. Spotkania odbywają się regularnie w odstępie tygodnia lub dwóch, podczas których omawiane są konkretne zagadnienia, takie jak: kino nieme, tajniki filmów braci Coen, animacje H. Miyazaki czy animacja *Waltz with Bashir*, kino skandynawskie, kino radzieckie, kino ukraińskie, reżyser Lars von Trier.

Koło medioznawców zaprasza również gości do dyskusji. Do tej pory odbyły się spotkania z: dr. Rafałem Szczerbakiem (*Wieczór z musicalami*), mgr. Radosławem Bombą (*Gamifikacja. Jak rzeczywistość staje się grą cyfrową*) czy Maciejem Misztalem – organizatorem festiwalu kina niezależnego (*Nie tylko Kurosawa – Współczesne kino japońskie na przykładzie filmu „Lalki” Takeshi Kitano*).

Dużym osiągnięciem, jakim może pochwalić się SKNM jest już III edycja interdyscyplinarnej konferencji pod wspólnym tytułem: *Ponowoczesność w środkach audiowizualnych*. Celem konferencji jest stworzenie okazji do spotkania i wymiany doświadczeń oraz poglądów związanych z rolą kultury

medialnej w dobie ponowoczesności. Ideą przewodnią pierwszej edycji cyklu konferencyjnego był problem wzajemnego przenikania się żywiołów oraz magii. W 2011 konferencja odbyła się pod hasłem *Między tekstem a obrazem*, a w tym roku koncentrowała się wokół zagadnień związanych z jedną z dominant epoki nowoczesnej, rozumianą jako zacieranie się granicy pomiędzy prawdą a fikcją (*Prawda – Fikcja – Kłamstwo*). Obszar poszukiwań badawczych prelegentów wyznaczały następujące zagadnienia: doświadczenie prawdy, fikcji i kłamstwa w kulturze współczesnej; problem obiektywności w narracji historycznej; ideologia jako „zorganizowane kłamstwo”; dokument, reportaż, literatura faktu – między doświadczeniem a jego tekstualizacją; techniki 3d – prawda czy złudzenie zmysłów; media – prawda, teatr rzeczywistości czy procesja symulaków?; fakt autentyczny – lapsus językowy czy problem filozoficzny; autokreacja w mediach społecznościowych; awatar jako tożsamość alternatywna; rzeczywistość wirtualna – rzeczywistość 2.0 czy świat fikcji?

SKNM zrzesza około 25 członków. Obecnie Przewodniczącym Koła jest Krzysztof Baj a opiekunem dr Aleksander Wójtowicz. <http://rzeczywistym.wordpress.com/onas/kontakt/>

Agnieszka Kida (UMCS)

INFORMACJE

KONFERENCJE

1. International Conference *Rethinking Pragmatist Aesthetics*, Wrocław, 31.08–2.09.2012, organizator: SWPS we Wrocławiu. E-mail: leszek@post.pl, wojciech.malecki@wp.pl
2. IX Polski Zjazd Filozoficzny, Gliwice-Wisła, 17–21.09.2012, organizatorzy: Katedra Stosowanych Nauk Społecznych Wydziału Organizacji i Zarządzania Politechniki Śląskiej w Gliwicach, Instytut Filozofii UŚ. Strona zjazdu: <http://pfz.polsl.pl>
3. XXXVII (3) Ogólnopolska Konferencja Estetyczna *Estetyka jako narracja i metanarracja*, Gdańsk, 27–28.09.2012, organizatorzy: PTE, Zakład Estetyki i Filozofii Sztuki UG, „Estetyka”. E-mail: estetyka.narracja@univ.gda.pl
4. Ogólnopolska konferencja *Pomiędzy dziełem, zdarzeniem i doświadczeniem. Edukacja Artystyczna a dziedzictwo awangardy*, Kraków, 25–26.10.2012, organizator: Katedra Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej Wydziału Sztuki UP w Krakowie.
5. XIX International Congress of Aesthetics *Aesthetics in Action*, Kraków, 21–27.07.2013, organizatorzy: PTE oraz UJ.

RELACJE Z KONFERENCJI

1. *Przekraczanie granic – nowoczesna humanistyka*, Lublin, 24–25.11.2011

W dn. 24–25.11.2011 w Lublinie odbyła się Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Przekraczanie granic – nowoczesna humanistyka* zorganizowana przez Koło Naukowe Studentów Międzykierunkowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UMCS. Referaty wygłosili m.in. Krzysztof Baj (UMCS) „Na granicy science i humanities. Informatyka w służbie humanistyki”; mgr Katarzyna Kaczmarczyk (UW) „Mózg i piękno. Co neuroestetyka daje, a co zabie-

ra humanistycę”; mgr Ewelina Twardoch (UJ) „Sztuka na granicy czy sztuka poza sztuką? O mariażu sztuki i nowych technologii”; Katarzyna Elias (UJ) „Filozofia versus neurobiologia – nowoczesna teoria dzieła sztuki”; Patrycja Stroka (UŚ) „Estetyka campu a kreowanie tożsamości seksualnej w twórczości Pedro Almodovara”.

Monika Krzykała

2. *Między autentycznością a udawaniem. Postawy twórcze w kulturze współczesnej*, Lublin, 14.12.2011

14.12.2011 w Instytucie Kulturoznawstwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II odbyła się ogólnopolska interdyscyplinarna konferencja naukowa *Między autentycznością a udawaniem. Postawy twórcze w kulturze współczesnej*. Inspiracją tegorocznej, trzeciej już konferencji, zorganizowanej przez Katedrę Teorii Kultury i Sztuki KUL, z cyklu „Sztuka w kulturze współczesnej”, był problem granicy pomiędzy tym, co naprawdę i tym, co na niby.

Konferencja rozpoczęła się przygotowaną przez studentów multimedialną prezentacją materiałów filmowych dotyczących życia społecznego i naukowego Instytutu Kulturoznawstwa. Następnie głos zabrał Dziekan Wydziału Filozofii KUL, ks. prof. dr hab. Stanisław Janeczek, który powitał gości i wprowadził w tematykę spotkania oraz prof. Andrzej Niemczuk (UMCS) prezentując wypowiedź na temat „Filozoficznej analizy ideału autentyczności”. Problem autentyczności podjęła także prof. Beata Obsulewicz-Niewińska (UMCS), odwołując się do doświadczeń życiowych profesora Michała Siedleckiego. Z kolei Izabela Skrobak (UŚ) w referacie „Gustawa Herlinga-Grudzińskiego twórczość w służbie prawdzie i z potrzeby prawdy”, wskazała na związek między dziełem pisarza a chrześcijaństwem.

Drugą część konferencji rozpoczęła Marta Czermazowicz (UW), która wygłosiła referat „Szkice historyczne Zbigniewa Kruszyńskiego jako fakto-fikcyjna gra z ję-

zykiem PRL”, analizując specyfikę języka utworu. Kolejny prelegent Tomasz Kukołowicz (UW) w prezentacji „Strategie realizacji autentyczności na wolnym rynku na przykładzie działalności artystycznej Mirosława Bałki i Leszka Kaźmierczaka (Eldo)” problematyzował relację pomiędzy artystami a wolnym rynkiem, wskazując na cztery modele produkcji artystycznej. Adam Jarosz (UG) podczas referatu „Między szczerością intencji a autentycznością egzystencji ludzkiej: próba modelizacji autentycznej postawy twórczej w świetle psychologii humanistycznej” podał definicję szczerości jako predyspozycji umysłu, natomiast Magdalena Długosz (UMCS) w referacie „Oskar Kokoschka – autokreacja w poszukiwaniu prawdy” przytoczyła życiorys artysty w kontekście ekspresjonizmu, a także dadaizmu. O. prof. Andrzej Derdziuk (KUL) w wystąpieniu „Autentyzm jako życie w prawdzie” bronił autentyzmu jako jedynej drogi dobra, nie tylko własnego, ale także drugiej osoby. Z kolei prof. Łucja Demby (UJ) wprowadziła w tematykę postaw autentycznych i nieautentycznych, dokonując prezentacji i analizując fragmenty filmu. Tytuł jej wystąpienia brzmiał: „Geniusze i kabotyni. Mit artysty w *Z biegiem lat, z biegiem dni* Andrzeja Wajdy”. Także Krzysztof Solarewicz (UWr) odwołał się do dzieła filmowego analizując *The Wire*, serial, który zdobył dużą popularność w Stanach Zjednoczonych. Kolejny referat „Autonomia twór-

cy w przemyśle kulturowym – analiza postaw twórczych A. Warhola i D. Hirsta w kontekście wybranych aspektów filozofii współczesnej” wygłosiły Aleksandra Gurska (UW) oraz Maja Piotrowska-Tryzno (UW).

Po przerwie Irena Chawrińska (UG) w prezentacji na temat „Kategorii doświadczenia a dzieła hybrydyczne” podjęła próbę wyjaśnienia koncepcji dzieła hybrydycznego. Następne wystąpienia stanowiły spójną całość, a odnosiły się do kontekstu kultury rosyjskiej. Autorami tych prezentacji byli pracownicy Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wprowadzenia w problematykę dokonała dr Małgorzata Abassy referatem „Problem autentyczności w kontekście wzorów kultury. Przypadek Rosji”. Następnie Agata Krzywdzińska skupiła się na wizerunku Rosji w polskich tygodnikach opinii, Katarzyna Kosowska zaprezentowała sylwetkę Lubowy Szaporinej jako przedstawicielki tzw. instytutem, absolwentek „szkoły uczącej dyscypliny życia”, zaś „Wymiar prawdy w tekstach bardów rosyjskich” był tematem wystąpienia Radosława Sławomirskiego.

Podczas kolejnej części konferencji referat Joanny Kiereś-Łach „Być albo nie być – monolog Hamleta miejscem ewokowania wyborów moralnych” dotyczył wieloznaczności rozumień monologu bohatera. Piotr Bordzoł w referacie „Między autentycznością a udawaniem. Filmowa prowokacja Banksy’ego” analizował postać Banksy’ego jako przedstawiciela street artu ukrywającego prawdziwą tożsamość. Głos zabrała także dr Joanna Sosnowska w referacie „Poza prawdą. *Mockumentaries* – dokumentalna opowieść o fikcji”, podając znaczenia terminu *mockumentary*, definiując go jako paradokument lub dokument fikcyjny. Po niej wystąpił natomiast Cezary Hunkiewicz z prezentacją „*Keep it real*. Operacjonalizacja pojęcia autentyczności w (tzw.) sztuce ulicznej na przykładzie graffiti”. Jako ostatnia w tym panelu głos zabrała jedna z organizatorek konferencji – dr Anna Kawalec (KUL). Jej prezentacja była źródłowym studium wypowiedzi Jerzego Grotowskiego w kontekście problemu autentyczności i gry.

Magdalena Fatyga (KUL)

3. Problemy edukacji kulturalnej i artystycznej, Poznań, 15–16.03.2012

W dn. 15–16.03.2012 w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu miała miejsce Ogólnopolska Interdyscyplinarna Konferencja Naukowa *Problemy edukacji kulturalnej i artystycznej*. Celem konferencji była próba przyjrzenia się problematycznym aspektom współczesnej edukacji artystycznej dzieci i młodzieży oraz osób dorosłych. Przedmiotem analiz stały się ponadto zagadnienia związane z funkcjonowaniem instytucji kultury, tworzonym przez nich programem edukacyjnym i nieustannie zmieniającą się ofertą programową. W konferencji uczestniczyli liczni goście m.in. dr Leszek Karczewski (UŁ), dr hab. Jacek Jarczewski (Muzeum Zie-

mi Rawickiej), dr Małgorzata Stępnik (UMCS). Konferencję wieńczyła dyskusja z udziałem Sylwestra Gałuszki i Mikołaja Jurkowskiego (Kolonja Artystów, Gdańsk), dr Iwony Kurz (Instytut Kultury Polskiej UW), Anny Hryniewieckiej (dyrektor CK Zamek w Poznaniu) oraz Janusza Byszewskiego (CSW Zamek Ujazdowski). Organizatorami konferencji była Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Koło Naukowe Kulturoznawców – Sekcja Medioznawcza UAM oraz Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.

Karolina Golinowska

PUBLIKACJE

1. Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
2. Bachmann-Medick D., *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
3. Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Mocak, Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2012.
4. Bromboszcz R., *Ewolucja i wartość. Szkice o kulturze*, Aureus, Kraków 2012.
5. Cullen G., *Obraz miasta. Wydanie skrócone*, przeł. E. Kipta, J.T. Lipski, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2011.
6. Dumala P., *Dumala*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
7. Eco U., *Kant i dziobak*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2012.
8. Gryzio B., *Muzeum czarnej sztuki. Katalog inkunabułów Biblioteki Gdańskiej PAN*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
9. *Historia ciała*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Tom 1, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
10. Jung C.G., *O zjawisku ducha w nauce i sztuce*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2011.
11. Leszczyński A., *Ojciec człowieka. Szkice afiniczne*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
12. Marin L., *O przedstawieniu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
13. Miłosz-Czechowicz. *Lektury paralelne*, red. A. Łyszczuk, U. Wieczorek, A. Zińczuk, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Instytut Filologii Polskiej KUL, Lublin 2011.
14. Mond-Kozłowska W., *O istocie rytmu. Na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, Homini, Ignatianum, Kraków 2011.
15. Sajewska D., *Pod okupacją mediów*, Książka i Prasa, Warszawa 2012.
16. Schreiber H., *Koncepcja sztuki prymitywnej*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012.
17. Todorov T., *Teorie symbolu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
18. Turowski A., *Sztuka która wznieca niepokój*, Książka i Prasa, Warszawa 2012.
19. *Twórczość w szkole: rzeczywiste i możliwe aspekty zagadnienia*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.
20. *Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2012.

Zapowiedzi:

1. Burska L., *Awangarda i inne złudzenia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
2. Damisch H., *Teoria /obłoku/. W stronę historii malarstwa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
3. *Estetyka pośród kultur*, red. K. Wilkoszewska, seria: Krakowskie Spotkania Estetyczne, Universitas, Kraków.
4. Krauss R., *Oryginalność awangardy*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
5. Nyman M., *Muzyka eksperymentalna. Cage i kontynuacje*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
6. Rusinek M., *Retoryka obrazu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

DOKTORATY, HABILITACJE, PROFESURY

Dnia 12 marca 2012 w Instytucie Kulturoznawstwa UAM miała miejsce publiczna obrona pracy doktorskiej „Od wielkich do małych narracji. Definiowanie sztuki w kulturze płynności” mgr Karoliny Golinowskiej. Promotor: prof. dr hab. Grzegorz Dziamski, recenzenci: prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński (UŁ), prof. dr hab. Ewa Rewers (UAM).

WYKŁADY, DYSKUSJE, PROMOCJE

1. W dn. 21.09.2011 w Filii nr 2 Miejskiej Biblioteki Publicznej w Lublinie dr hab. Ryszard Kasperowicz (KUL) wystąpieniem „Romantyczna wyobraźnia jako źródło utopii artystycznych” zainaugurował trzeci cykl wykładów otwartych *Szaleństwa wyobraźni, kaprysy fantazji* organizowany przez Instytut Historii Sztuki KUL, Miejską Bibliotekę Publiczną im. H. Łopacińskiego oraz Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. W ramach projektu w dniach 23.11. i 28.11.2011 odbył się wykład dr Elżbiety Błotnickiej-Mazur (KUL) „Wizje nowoczesnego miasta w twórczości Leona Chwistka”.
2. W dn. 18.01.2012 w Collegium im. F. Znanieckiego Wydziału Nauk Społecznych UAM miała miejsce dyskusja panelowa zatytułowana „Rewitalizować czy być rewitalizowanym? Ideologia procesów odnowy przestrzeni miejskiej”. Organizatorami wydarzenia byli Instytut Socjologii UAM oraz Oddział Poznański Polskiego Towarzystwa Socjologicznego. W spotkaniu udział wzięli dr Michał Beim (Instytut Sobieskiego), dr inż. arch. Bartosz Kaźmierczak (Instytut Architektury i Planowania Przestrzennego PP), dr Marek Nowak (Instytut Socjologii UAM) oraz dr Sławomir Palicki (Katedra Ekonomiki Przestrzennej i Środowiskowej UE). Spotkanie poprowadził prof. UAM dr hab. Krzysztof Podemski.
3. W dn. 19.01.2012 w Księgarni Pod Globusem w Krakowie miała miejsce promocja książki Nicolasa Bourriaud *Estetyka relacyjna* (przeł. Ł. Białkowski, Mocak, Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2012), podczas której koncepcję autora omawiali tłumacz dr Łukasz Białkowski oraz dr Jan Sowa (UJ). Spotkanie poprowadził Tomasz Kaszubski (UJ).
4. W dn. 23.02.2012 w Instytucie Filozofii UW na zaproszenie czasopisma „Sztuka i Filozofia” oraz Zakładu Estetyki UW profesor Nick Zangwill (Durham University) wygłosił wykład „The Social Dimension of Musical Experience”.
5. W dn. 17.04.2012 w Małopolskim Instytucie Kultury odbyły się wydarzenia towarzyszące Ogólnopolskiemu Studenckiemu Konkursowi NOTO – notatnik artysty. Uroczystemu wręczeniu nagród towarzyszyły wykłady: dr Katarzyny Bazarnik (UJ) „Liberatura – oto jestem w książce”, Zenona Fajfera „O dochodzeniu do liberatury” i dr. Sebastiana Stankiewicza „Notatnik artysty – terytorium, kolekcja i forma obecności”. Konkurs przeznaczony dla studentów wszystkich polskich szkół artystycznych został zorganizowany przez Instytut Grafiki i Wzornictwa i Katedrę Multimediów UP w Krakowie, a w przyszłym roku ma się odbyć następna edycja.

Tablica pamiątkowa upamiętniająca Profesora Władysława Tatarkiewicza

W dn. 03.04.2012 na fasadzie kamienicy przy ulicy Chocimskiej 35 w Warszawie odsłonięto tablicę pamiątkową upamiętniającą Profesora Władysława Tatarkiewicza, który mieszkał w tym domu przez dwadzieścia lat (1960 – 1980). Uroczystego odsłonięcia dokonano w rocznicę śmierci a zarazem w 126 rocznicę urodzin Władysława Tatarkiewicza. Tablica została wykonana przez Gustawa Zemłę z inicjatywy Spółdzielni Unitas, członków wspólnoty mieszkaniowej, uczniów Profesora, władz Wydziału Filozofii i Socjologii oraz władz Uniwersytetu Warszawskiego. Tablicę odsłonił prorektor UW ds. nauczania i polityki kadrowej, prof. Tadeusz Tomaszewski. Fragmenty pism

prof. Tatarkiewicza przeczytał Jan Matyjaszkiewicz, aktor Teatru Ateneum, a Profesora i jego dorobek w zakresie estetyki i filozofii wspominali uczniowie: prof. Alicja Kuczyńska, ks. biskup Bronisław Dembowski, prof. Irena Wojnar. Prof. Jacek Hołówka przypomniał Tatarkiewicza rozumienie doskonałości i znakomitości. Uroczystość zgromadziła tłum uczestników tamujących ruch uliczny. Na elewacji budynku wiszą już dwie tablice upamiętniające wybitnych mieszkańców tego budynku – Witolda Gombrowicza oraz Witolda Rowickiego.

Piotr Schollenberger

Od 16.02–15.2011 w Katowicach, w ramach przygotowań miasta do konkursu na Europejską Stolicę Kultury w 2016, odbywały się warsztaty dla młodzieży gimnazjalnej i licealnej zatytułowane „Mała Akademia Architektury”. Ich idea zrodziła się w efekcie społecznej debaty nad zasięgiem oraz jakością architektonicznych przemian Katowic, które nasiliły się w ostatnich latach. Ogromne kontrowersje oraz emocje, jakie wywołała w środowisku architektów, urbanistów i społeczności akademickiej decyzja zburzenia modernistycznego budynku dworca kolejowego, unikatowego pod względem konstrukcji, przykładu stylu brutalistycznego, jak i towarzysząca temu debata społeczna ujawniły potrzebę wyjaśniania mieszkańcom miasta zasad projektowania oraz przekształcania przestrzeni miejskiej, by w ten sposób – poprzez zwiększenie świadomości – przygotować ich do pełniejszego, bardziej świadomego oraz odpowiedzialnego udziału w przyszłych dyskusjach dotyczących realizacji już rozpoczętych działań przekształceniowych oraz planowanych dalszych przemian.

Program „Małej Akademii Architektury” (MAA) ukształtowany został w oparciu o realizowany w ramach Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach przez dr Małgorzatę Kądziałę kurs z architektury i urbanistyki polskiej. W ramach warsztatów promowana była wiedza z zakresu projektowania urbanistycznego. Projektowanie urbanistyczne to praktyka, której głównym zadaniem jest efektywne kształtowanie tkanki miejskiej, a dokładniej – projektowanie miejsc w oparciu o istniejące realia: ekonomiczne, polityczne, kulturowe i socjologiczne. Ewolując z pierwotnie estetycznych założeń dotyczących dystrybucji budynków oraz przestrzeni między nimi, projektowanie urbanistyczne z czasem stało się dyscypliną podejmującą problem jakości przestrzeni publicznej. Praktyka ta, podobnie jak będąca jej podstawą teoria, ma charakter holistyczny. Na jej całość składa się znajomość morfologii przestrzeni miejskiej w wymiarach: percepcyjnym, socjalnym, wizualnym, funkcjonalnym oraz czasowym. W aksjologicznym sensie projektowanie urbanistyczne posiada wymiar etyczny,

dotyka bowiem problemów związanych ze społeczną równością oraz sprawiedliwością dotyczącą dystrybucji oraz dostępności przestrzeni miasta.

„Mała Akademia Architektury” zaplanowana została jako forma edukacji cyklicznej. Podczas pierwszej, zrealizowanej edycji, głównym celem było wprowadzenie młodzieży w obszar zagadnień dotyczących urbanistyki i jej relacji z architekturą. Uczniowie pod kierownictwem architektów oraz we współpracy ze studentami piątego roku Wydziału Architektury Politechniki Śląskiej, podjęli próbę przygotowania koncepcji modernizacji przestrzeni centrum Katowic. W estetycznym aspekcie realizowanego przedsięwzięcia skupiono się na problemie kompozycji. Dwóch znanych architektów – Przemysław Łukasik oraz Oskar Grąbczewski – zapoznało uczniów z kolejnymi etapami prac fazy przedprojektowej – zarówno urbanisty, jak i architekta. Warsztaty poświęcone architekturze krajobrazu poprowadził architekt Maciej Kapias. Krytyki wykonanych projektów dokonał Tomasz Konior – autor realizowanego obecnie projektu przebudowy centrum Katowic.

Wydarzeniem wieńczącym pierwszy cykl MAA była wystawa prac uczestników, zrealizowana we współpracy z Muzeum Miasta Katowic. Oprócz wszystkich wykonanych podczas warsztatów prac uczestników oraz stworzonej wspólnie makiety, stanowiącej wizualizację nowej koncepcji centrum miasta, na wystawie zaprezentowano fotografie przedstawiające nieistniejące już budowle Katowic, autorstwa Kamila Lipy, studenta III roku Kulturoznawstwa UŚ.

Założeniem kolejnej edycji, która realizowana będzie od jesieni 2012, jest stopniowe poszerzanie wiedzy zdobytej przez uczestników podczas pierwszej edycji, w kierunku problematyki rewitalizacji znajdujących się w granicach Katowic obiektów, stanowiących architektoniczne dziedzictwo kultury.

Małgorzata Kądziała
współautorka programu MAA
(wraz z Aleksandrem Krajewskim)

WYDARZENIA ARTYSTYCZNE

1. Międzynarodowa inicjatywa *Przesłanie w butelce* (Wielka Brytania, Polska, Hiszpania, Irlandia, Portugalia, Serbia, Turcja) – prezentacja projektu, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin, 09.12.2011

Szacuje się, że do 2025 ponad połowa ludności świata będzie musiała zderzyć się z problemem braku wody – to główna myśl, która przyświeca międzynarodowemu programowi zainicjowanemu przez brytyjską organizację Phakama Project UK, wspieraną przy Uniwersytecie Królowej Marii w Londynie, a realizowaną z funduszy programu „Młodzież w działaniu”. Do artystycznego projektu, zatytułowanego *Message in a Bottle*, zostały zaproszone instytucje z Hiszpanii, Irlandii, Polski, Portugalii, Serbii, Turcji oraz Wielkiej Brytanii. W dniach 12–19 listopada 2011 odbył się etap przygotowawczy w Londynie, w którym uczestnicy z kilku krajów wymienili się dotychczasowym doświadczeniem na polu kultury i nauki, wspólnie planowali rozwój

projektu w następnym roku oraz rozwijali metodologię dla ewaluacji projektu, czyli artystycznych działań w swoich instytucjach i krajach. Spotkanie to miało głównie na celu wypracowanie podstaw w dalszej współpracy oraz utworzenie platformy komunikacyjnej szczególnie dla młodych ambasadorów projektu.

Podczas pierwszej wizyty studyjnej wymiana doświadczeń została oparta o zasadę *give and gain* (dzielenie się praktyką i zdobytą wiedzą m.in. na blogu). Jednocześnie została rozpoczęta praca nad finalną artystyczną akcją, międzynarodowym performance’em apelującym o uświadomienie obywateli świata w problematyce i zapotrzebowaniu tak cennego źródła życia, jakim jest woda. Performan-

ce zostanie zaprezentowany przez uczestników projektu w ramach festiwalu teatralnego *Phakama Pop Up* w Londynie (czerwiec 2012).

Jak dotąd zaproszeni do współudziału partnerzy i eksperci, np. w dziedzinie ochrony środowiska, razem przyglądają się prawidłowościom, jak woda (lub jej brak) wpływa na

mi aktorami (Teatr „Panopticum” przy MDK „Pod Akacją” w Lublinie) i uczniami szkół lubelskich. W dn. 09.12.2011 w Ośrodku „Brama Grodzka” uczestnicy z Lublina pokazali prezentację całego międzynarodowego projektu. Młodzież stworzyła różnorodne formy opowieści dotyczącej problemu wody, konfrontując ją z realiami we własnym społeczeń-



fol. Aleksandra Zińczuk

nasze życie, pracę, a także różnicom i podobieństwom w perspektywie kulturowo-geograficznej. Pojęcie wody istotne jest też jako metafora kulturowej wymiany. Po powrocie z pierwszej wizyty studyjnej, uczestnicy z Lublina (Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”: Aleksandra Zińczuk, Agnieszka Zachariewicz) wypracowali metody pracy zespołowej z młody-

mi aktorami (Teatr „Panopticum” przy MDK „Pod Akacją” w Lublinie) i uczniami szkół lubelskich. W dn. 09.12.2011 w Ośrodku „Brama Grodzka” uczestnicy z Lublina pokazali prezentację całego międzynarodowego projektu. Młodzież stworzyła różnorodne formy opowieści dotyczącej problemu wody, konfrontując ją z realiami we własnym społeczeń-

Aleksandra Zińczuk

2. Wolfgang Tillmans, *Wolfgang Tillmans Zachęta Ermutigung*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 18.11.2011–29.01.2012. Kurator: Isabelle Malz, współpraca ze strony polskiej: Anna Tomczak

Wystawa fotografii Wolfganga Tillmansa w warszawskiej Zachęcie była pierwszą polską prezentacją prac artysty nagrodzonego w roku 2000 Nagrodą Turnera. Została ona zorganizowana przy współpracy z Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen w Düsseldorfie i wpisła się w cykl imprez artystycznych, które odbyły się w ramach Sezonu Kultury Nadreń Północnej-Westfalii w Polsce.

Tytuł wystawy – niemieckie tłumaczenie nazwy polskiej galerii, nie jest wyłącznie szarmanckim ukłonem w stronę warszawskiego organizatora. Jak twierdzi Tillmans, wszelka zachęta do czegoś jest aktem opartym na ufności w to, co się może zjawić oraz na zaufaniu własnym wyborom, a ostatecznie, jak to się dzieje w przypadku fotografii, własnym oczom. Układ fotografii na wystawie celowo zaburza wszelkie linearne wzorce narracyjne, które wymuszałyby na wzroku widza podążanie zgodnie z trajektorią zaplanowaną przez twórcę. Wybierając poszczególne obrazy spośród różniących się rozmiarami, wiszących na bardzo zróżnicowanej wysokości odbitek powtarzamy akt wyboru samego twórcy. Kadrowanie pozwala fotografowi dokonać swobodnego wyboru, wybrać te obrazy, które faktycznie pragnie on zobaczyć. Swobodny układ prezentowanych obrazów, przemieszanie cykli fotograficznych dokumentujących codzienność (bądź para-dokumentujących, gdyż większa część z nich została precyzyjnie skomponowana) oraz całkowicie abstrakcyjnych na pierwszy rzut oka budzi wrażenie chaosu. Układ ten pozwala jednak swobodnie wędrować, odnajdywać prywatne powiązania pomiędzy poszczególnymi kadrami, cieszyć się swobodnie własnym, nienarzuconym odgórnie przez jedną obowiązującą interpretację *punctum*.

„Fotografia jest dla mnie przede wszystkim obiektem w przestrzeni. Od początku nie jest odbiciem, lecz obrazem”, twierdzi Tillmans. Jak sam podkreśla, zawsze dążył do podważenia teorii obrazu fotograficznego jako znaku indek-

salnego, powstałego przez bezpośredni związek przedmiotu oraz znaku, który jest w pełni przez ów przedmiot wyznaczony. Znak może w tym wypadku pełnić funkcję reprezentanta dzięki odniesieniu do swojego przedmiotu. Gdy takiego przedmiotu zabraknie, znak zostanie pozbawiony swojej funkcji – do niczego już nie będzie odsyłał. Zakwestionowanie takiego sposobu myślenia o obrazie fotograficznym ma na celu wyzwolenie go. Fotografia nie ma być już „postrzegana jako reprezentacja przedmiotu, lecz jako przedmiot sam w sobie (...) rzeczowość oraz fizyczny kontekst konstytuują znaczenie”. Rola odbitki i technika wywoływania odgrywają dla Tillmansa szczególnie istotną rolę. Jest to najbardziej widoczne w jego pracach abstrakcyjnych: *paper drops*, *Freischwimmer*, *Lighter*, *Silver*. Prace te powstały w ciemni w wyniku różnorodnych eksperymentów z papierem fotograficznym i różnymi sposobami jego oświetlania. Prace z serii *Silver*, zostały na przykład zrobione poprzez włożenie papieru światłoczułego do napelnionej wodą nieoczyszczonej maszyny do wywoływania zdjęć. Pozostały na nich zabrudzenia i plamy soli srebra uzmysławiające, że obraz fotograficzny również jest przedmiotem, że jego powierzchnia nie jest „przezroczysta”, odsyłając wyłącznie do widoku świata, który się na niej „odcisnął”, lecz obdarzony jest we własnym, autonomicznym sposobem istnienia. Obraz, powiada Tillmans, to przedmiot przedstawiający sam siebie. Każdy obraz jest „realny”, gdyż jak zauważa „uaktywnione przez światło barwniki przekładają się na kolor”. W cyklu *Freischwimmer* podobny efekt, balansujący na granicy między przedmiotowością a abstrakcją, został wywołany poprzez sfotografowanie w dużym powiększeniu drobinek pigmentu w wypełnionym wodą akwarium. Cykl *Lighter* to z kolei monochromatyczne i różnokolorowe wariacje powstałe w wyniku zaplanowanego albo całkiem przypadkowego zaburzenia pracy maszyny do wywoływania zdjęć.

Na wystawie zostały ponadto pokazane obrazy wideo: *Peas* (wielkoformatowe przedstawienie gotującego się zielonego groszku), *Heartbeat/Armpit* oraz *Cuma* (przypominające trochę projekty Andy'ego Warhola, gdyż stanowiące zapis snu, a raczej śniącego ciała: w pierwszym przypadku mężczyzny, w drugim psa). Wystawie towarzyszył specjal-

ny katalog, w którym opublikowane zostały nie tylko prezentowane prace wraz z fragmentami tekstów teoretycznych artysty oraz esejami krytycznymi, ale również zdjęcia zrobione w Warszawie podczas przygotowań do ekspozycji.

Piotr Schollenberger

3. Poznańska panorama artystyczna: *Sztuka Poznania 1986-2011* oraz *Arbeitsdisziplin*, Galeria Miejska, Poznań, 13.01–22.04.12

Z początkiem Nowego Roku, Galeria Miejska w Poznaniu zainaugurowała nowy ambitny projekt. Dnia 13.01 otwarte zostały bowiem dwie wystawy eksplorujące środowisko artystyczne skupione wokół Poznania. Dwie odrębne przestrzenie wystawiennicze stanowiły swoistą cezurę oddzielającą historię poznańskiej twórczości z lat 1986-2011 od tego, co kuratorzy nazwali „duchem sztuki poznańskiej około 2012 roku”. Na część historyczną, której kuratorem był Wojciech Makowiecki, składały się pokazy prac artystów związanych z Poznaniem, jak i archiwalne filmy przybliżające twórczość postaci takich, jak G. Banaszkiewicz, czy J. Kasprzycki. By jednak ową panoramę artystyczną ukazać w całej rozciągłości, na wystawie pojawiły się ponadto rozmaite katalogi, plakaty czy zdjęcia odnoszące się do istotnych wydarzeń kulturalnych. Swoisty głos teraźniejszości pojawiał się przy okazji zarejestrowanych rozmów z postaciami współtworzącymi owe środowisko. Osobiste historie i komentarze wypływały z ust kolekcjonerów, jak G. Kulczyk czy C. Pieczyński, właścicieli prężnie działających prywatnych galerii, czy wreszcie współautorów publikacji towarzyszącej wystawie. Owo obszerne kompendium zawierające szczegółowe analizy dotyczące struktury życia artystycznego w Poznaniu,

zatytułowane *W stronę miasta kreatywnego. Sztuka Poznania 1986-2011*, stanowiło naturalne spoiwo łączące wystawę historyczną z drugim projektem skoncentrowanym już na teraźniejszości. Wystawa *Arbeitsdisziplin. Duch sztuki poznańskiej około 2012*, eksplorowała aktualny status sztuki poznańskiej, w oparciu o twórczość młodych artystów jak Wojciech Bąkowski, Piotr Bosacki, czy Piotr Żyliński oraz działalność wybranych galerii. W opinii kuratorów S. Szablowskiego i A. Czaban, współczesny Poznań stanowi przestrzeń wyraźnych i indywidualnych przejawów kreacji wartości artystycznych. Wystawa stanowiła zatem próbę uchwycenia owego ducha sztuki poznańskiej poprzez praktykę artystyczną generacji twórców na nowo definiujących specyfikę lokalnej sceny koło roku 2012. Problematykę poruszaną przez obydwa projekty wystaw przybliżało ponadto spotkanie skupione wokół publikacji *W stronę miasta kreatywnego. Sztuka Poznania 1986-2011* w którym udział wzięli m.in.: Wojciech Makowiecki, prof. Grzegorz Działowski, Magdalena Moskaiewicz oraz zaproszeni goście – Jolanta Dąbkowska, Piotr Bernatowicz i Ryszard K. Przybylski.

Karolina Golinowska

4. *Mit i Melancholia*, Muzeum Współczesne, Wrocław, 17.02–9.04.2012

Od września we Wrocławiu przybyło nowe miejsce wystaw sztuki współczesnej. Na placu Strzegomskim w poniemieckim schronie przeciwlotniczym na sześciu kondygnacjach zaadaptowanych na przestrzeń muzealną będą odbywały się wystawy. Schron – zwany także bunkrem – powstał w 1942 roku, zaprojektował go Richard Konwiarz, który piastował wtedy funkcję architekta miejskiego, to właśnie on zbudował Stadion Olimpijski, bramę wejściową do Zoo i trzy inne naziemne schrony. Konwiarz był studentem i bliskim współpracownikiem Maksa Berga, autora Hali Stulecia we Wrocławiu. Warto może jeszcze odnotować, że fasadę Muzeum zdobi mural wykonany na kanwie pracy Stanisława Dróżdża *Klepsydra*. (Poprzednia wystawa poświęcona była wrocławskiemu tekstowi wizualnemu i można była na niej oglądać i czytać m.in. prace Dróżdża).

Mit i melancholia to natomiast wystawa „na koniec wieku” z tak charakterystycznymi w tym czasie nastrojami jak przemijanie, upadek wiary, kryzysy tożsamości, niepewności, zwątpienia, łatwo zauważalny kres pewnego świata i trudno uchwytne – jeszcze niewidzialne – przedświt nowego... Przedstawione obiekty mieszczą się między biegunami, z jednej strony, poszukiwania jakiś trwałych, ponadczasowych wzorców (mitu), a z drugiej, ciągle obecnym w czasie, historii rozpadem wszelkich form (melancholia).

Prace skupiały się a to na nostalgii, a to na nieprzystawalności, a to na dialektyce tych dwóch biegunów. Zaproszono trzydziestu artystów, w tym kilka grup artystycznych, którzy sformułowali osobiste wypowiedzi na zadany temat, posługując się w tym celu bardzo różnymi sposobami wypowiedzi. Kuratorka wystawy Jolanta Ciesielska tak scharakteryzowała prezentację: „Projekt, za pośrednictwem dzieł artystów, odnosi się do wielkich, uniwersalnych tematów, jak historia i egzystujące w jej kontekście mity, definiowanie problematyki życia i śmierci, kondycji artysty w czasach przemian wartości, zachowania kryzysowe, z równoczesną obserwacją zmian pokoleniowych”. W ten sposób mogliśmy obserwować zmiany zachodzące w polskiej sztuce w trakcie ostatnich dwudziestu lat. „Wybór artystów z trzech pokoleń rozszerza pole badawcze dla historyków sztuki, psychologów i kulturoznawców, a stosunek do przepracowanych przez owych artystów pojęć takich jak: nowoczesność, ponowoczesność, strategia artysty i kreowanie własnej mitologii, w kontekście końca minionej epoki modernizmu i nowych czasów, dostarcza bardzo interesującego materiału do opisu i obserwacji”. Na wystawie swoje prace przedstawili: Wojciech Bąkowski, Cezary Bodzianowski, Bogna Burska, Witosław Czerwonka, Krzysztof Gruse, Ryszard Grzyb, Jakub Grzywak, Mariusz Kubiela, Jerzy Kosalka, Kamil Kuskow-

ski, Roman Lipski, Łódź Kaliska, Artur Malewski, Sławomir Marzec, Tomasz Mażewski, Andrzej Miastkowski, Agata Michowska, Marcin Mierzicki, Bartłomiej Otocki, Laura Paweła, Marek Rogulski, Jadwiga Sawicka, Sędzia Główny,

Kama Sokolnicka, Piotr Szmitke, Grzegorz Sztwiertnia, Marcelo Zammenhoff, Alicja Żebrowska

Piotr Martin

5. *Marcelo – między ludyzmem a absurdem*, Galeria Manhattan, Łódź, 25.02–7.03.2012

Od 25 lutego do 7 marca w łódzkiej Galerii Manhattan miała miejsce prezentacja prac Marcelo Zammenhoffa zatytułowana *Marcelo – między ludyzmem a absurdem*. Była to pierwsza indywidualna wystawa tego artysty, który szerszej publiczności może być znany jako jeden z twórców zespołu muzycznego Mikrowaflę. Jednak bardziej wprawni wielbicieli Zammenhoffa wiedzą, iż jego aktywność na polu sztuki trwa już od około dwudziestu lat, choć samo środowisko łódzkich wideo-artystów podchodzi do jego działań w sposób chłodny.

Marcelo to żartowniś i prowokator, który wprawnie posługuje się sztuką wideo, aby poprzez ironiczną formę poruszyć istotne problemy współczesności (takie jak kwestia zubożenia na ideę wolności, istnienie granic terytorialnych, czy wreszcie plany zbudowania elektrowni atomowej). Widać, że wypracowuje własną postawę względem interesujących go tematów i nie zwraca uwagi na opinię publiczną czy rozmaite autorytety. Przykładowo oglądając film *Wolność na sprzedaż*, będący zapisem urodzin Marcela, w trakcie których pod pomnikiem Tadeusza Kościuszki sprzedawał rozmaite kule i sześciany mające symbolizować tytułową wolność, można odnieść wrażenie, że niechęć ludzi do takiej formy zdobywania wolności wynika z jednej strony z braku zainteresowania samą ideą, gdy żyjemy w państwie demokratycznym, ale z drugiej strony niechęć ta wydaje się wynikać z potraktowania samego performance'u w sposób niepoważny. Ludzie nie traktują Zammenhoffa poważnie, postrzegają go jako dowcipniś. Analogiczną postawę wobec swoich działań przyjmuje sam performer.

Ciekawym przykładem jest również praca *Gierek 1, Totem*, która u odbiorcy może wywołać wrażenie żartu z pierwszego sekretarza, podczas, gdy sam autor widzi w niej formę swoistego hołdu dla człowieka, który przyczynił się do powstania w Polsce domów kultury. Jednak również do tej wypowiedzi należy podchodzić z dystansem, gdyż w podtytułach mamy ów „totem”, naprowadzający nas na ludyczne odczytanie całego przekazu.

Marcelo nie boi się korzystać z ikon popkultury, jakim są np. Batman czy Gierek, aby w inteligentny sposób wykorzystać je do tworzenia własnych projektów. Pozwala mu to na ośmieszenie śmiałych utopii, jakie tworzyli politycy w XX wieku. Pokazuje, iż żyjemy w świecie, który jest rozpięty właśnie między ludyzmem i absurdem, lecz nie pyta czy istnieje możliwość wybrania jednej z tych opcji. Wychodząc z galerii można mieć poczucie absurdalności tego, co robi Marcelo, a jednocześnie być przekonany, że owa absurdalność (okraszona ludyzmem) jest warta wizyty w *white cube'ie*. Widać bowiem, że przyświeca mu idea prześmiewcy, który pozwala widzowi zastanowić się nad ważnymi kwestiami naszej kultury przez pryzmat zabawy. Można odnieść wrażenie, że wszystko to, co kiedyś było traktowane jako poważne dążenia ludzkości, dziś staje się absurdalne. Oswajanie takiego stanu rzeczy jest możliwe dopiero, gdy przyjmujemy perspektywę ludyczną, a następnie również ją potraktujemy z przymrużeniem oka. Tym samym jest to twórczość, którą warto traktować wielowarstwowo, wystrzegając się postawy jednoznacznie afirmatywnej lub pogardliwej.

Daniel Maliński (UŁ)

6. *Wierność obrazów. René Magritte i fotografia*, wystawa fotografii i filmów krótkometrażowych René Magritte'a, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, 18.04–10.06.2012

Pierwszy człon tytułu wystawy *Wierność obrazów. René Magritte i fotografia* jest powtórzony za oryginalną wystawę fotografii Magritte, która odbyła się 10 lat po śmierci artysty w 1976. Pomysłodawcą zarówno tytułu pierwotnej ekspozycji jak i nazw dla poszczególnych fotografii był Louis Scutenaire. Nie pierwszy raz belgijski pisarz pomógł Magritte'owi w dopasowaniu ciągu grafemów do jego obrazów.

Inaczej, niż w przypadku tytułów, autorstwo fotografii jest niepewne. Zazwyczaj można tylko zgadywać, kto naciskał spust migawki. Często modelem jest sam Magritte, który nie używał statywu i samowyzwalacza. Fotografie łączy nie osoba mistrzowsko władającego aparaturą i sytuacją artysty-twórcy, lecz człowieka-aktora używającego wszystkim uczestnikom, również kamerze, swoją charyzmę, wyobraźnię, surrealistyczne poczucie humoru.

Na zdjęciach widzimy przyjaciół Magritte'a, jego rodzinę, psa. Paul i René Magritte'owie wraz z Marcellem Mariën'em odbywają *Kamienną ucztę*. Marcel Lecomte, Jacqueline Delcourt, Georgget i René Magritte'owie przebrani w maski zakrywające pół twarzy stają się *Przybyszami po-*

zaziemskimi. Paul Nougé staje się *Olbrzymem* z szachownicą zamiast twarzy, by zaraz dołączyć do grona *Stopoochodnych*. Cały *Klan nieudaczników* wybiera się na wycieczkę autemobilem. Inną grupę fotografii stanowią poważniejsze, co nie znaczy pozbawione humoru, studia fotograficzne do obrazów Magritte'a oraz niezrealizowanej kampanii reklamowej. Filmy wykorzystują proste triki montażowe i wizualne. *Georgetta* zjada jabłko z obrazu, *Deser andaluzyjski* po odwróconym zjedzeniu wraca na stół klienta.

Prezentowane fotografie i filmy są radosną, miejscami eksperymentującą, miejscami frywolną twórczością amatora. Przypominają zdjęcia robione telefonami komórkowymi przetworzone utrzymanymi w stylu retro filtrami Instagramu, bardziej wyrafinowane wykwyty youtubowych zabaw z kamerą. Ich wartość historyczno-dokumentalna zazwyczaj przewyższa wartości artystyczne. Nawet wyjątki od tej reguły, jak *Cień własnego cienia*, nie aspirują do roli dzieł sztuki. Artysta nie zamierzał nadać im takiego statusu. Miejscem tych fotografii miał być rodzinny album, pudełko po butach, a nie publiczna przestrzeń muzeum. Również (publi-

kacja jest zdradą, napisał Vilém Flusser) zamazanie granicy między przestrzenią publiczną oraz prywatną, autorstwem i przypisaniem przywodzi na myśl wspomniane formy twórczości elektronicznej.

Królestwo umarłych danej kultury jest tak rozległe, jak jej możliwości składowania i transmisji napisał we wstępie do *Gramophone, film, typewriter* Friedrich Kittler. Wystawa *Wierność obrazów. René Magritte i fotografia* pozwala przyrzyć się tańcu aparatury ze śmiercią. Ciało René Magritte'a, świadomego *Zdradliwości obrazu* „twórcy rzeczy i słów”, sta-

je się bezbronne wobec tajemniczej zdolności fotografii do zachowania ciała dla wyobraźni potomnych. Puentą wystawy jest litografia stworzona na podstawie rysunku *Trzech jabłek*. Belgijski surrealista umarł, zanim zdążył podpisać swoje ostatnie dzieła. Uczyniła to własną ręką Georgette Magritte, następującymi słowami: *Zaświadczam, że niniejsza litografia jest dziełem oryginalnym, ostatnim, które wykonał mój mąż, René Magritte*.

Mateusz Curyło (UJ)

SPROSTOWANIE

W 19 (1) 2011 numerze Biuletynu PTE, w sprawozdaniu z XIV Biennale Sztuki Mediów WRO 2011 ALTERNATIVE NOW, Wrocław, 10–19.05.2011, pojawiła się błędna informacja o obecności na imprezie Lwa Manovicha. Profesor w ostatniej chwili odwołał swój przyjazd i wykład znalazł się na biennale jedynie w formie wirtualnej.

Redakcja

PRZYBYWAMY Z PRZYSZŁOŚCI (COMING OUT OF THE FUTURE)

Rozmowa z EVA & ADELE przeprowadzona przez Delfinę Piekarską (UJ)

przy okazji wystawy: *EVA & ADELE. Artysta = dzieło sztuki*,

Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków, 16.02–29.04.2012

EVA & ADELE to para artystek mieszkających w Berlinie, która od ponad dwudziestu lat pojawia się na najważniejszych wydarzeniach artystycznych takich jak Biennale w Wenecji, documenta w Kassel czy Targi Sztuki w Bazylei. Nie sposób przejść obok nich obojętnie. Te dwie postaci o ogolonych głowach, ultrakobieco wystylizowane, zawsze uśmiechnięte i otwarte na ludzi każdy swój ruch i gest mają bardzo dobrze przemyślany – w końcu to one same są dziełem sztuki, które tworzą, bo jak mówią: *GDZIEKOLWIEK JESTEŚMY, JEST MUZEUM (WHEREEVER WE ARE IS MUSEUM)*.

Delfina Piekarska: Swoje pojawianie się w przestrzeni publicznej na najważniejszych wydarzeniach artystycznych określasz mianem performance'u. W jaki więc sposób go zdefiniowałybyście?

EVA & ADELE: Nasz pierwszy performance miał miejsce w 1991 roku podczas wystawy *Metropolis* w Martin-Gropius-Bau w Berlinie. Pojawiłyśmy się wówczas jako panny młode. To symboliczna data, kiedy to my, jako dwie osoby o różnym wykształceniu artystycznym, różnych poglądach na sztukę i różnej manierze, zdecydowałyśmy się oficjalnie ogłosić jednym artystą w dwóch ciałach. To, co odróżnia nasz performance od innych, to fakt, że uprawiamy go przez cały czas, to jest 24 godziny na dobę, 365 dni w roku. Najważniejsze jest to, że trwa on non stop, bez wyraźnie zaznaczonego początku i końca. W pierwszych latach naszej twórczości, kiedy nie miałyśmy jeszcze nigdzie wystaw, to wydarzenia artystyczne były sceną, na której wykonywałyśmy swój performance – subwersywnie, ponieważ nie byłyśmy na nie zapraszane. Chciałyśmy po prostu zaprezentować naszą twórczość.

D.P.: Które z performance'ów poza tym pierwszym były dla Was szczególnie istotne?

E & A: Wyjątkowe były performances stanowiące swego rodzaju manifest, chociażby „performance ze skrzydłami” (*WINGS-Performance*). Pierwsze – *WINGS I* – miały miejsce podczas documenta 9 w 1992 roku i na Biennale w Wenecji w 1993 roku. *WINGS II* odbył się podczas kolejnego Biennale w Wenecji w 1995 roku; z kolei *WINGS III* – podczas documenta 10 oraz Biennale w Wenecji w 1997 roku. Skrzydła, stanowiące główny element kostiumów, były jednoznaczny symbolem wolności, a co za tym idzie – sztuki i przekraczania jej granic. Performance, który wykonujemy na co dzień, bez względu na to, gdzie idziemy, jest dla nas jednak najważniejszy. Codziennność jest dzisiaj przestrzenią, w której sztuka może najwięcej dokonać.

D.P.: Od 1991 roku, czyli Waszego pierwszego performance'u podporządkowałyście życie w całości i konsekwentnie sztuce. Czym jest więc dla Was sztuka?

E & A: Sztuka była zawsze dla nas świętością, najważniejszą rzeczą. W naszym życiu bycie artystą odgrywa równie istotną rolę jak dla innych osób Bóg. Nasza rodzina to „rodzina sztuki”, wszyscy, z którymi współdziałamy, ludzie, którzy przekazują wiedzę na temat sztuki, artyści oraz osoby, które pracują dla sztuki i o nią walczą. Jednym z naczelných haseł, które przyświecają naszej twórczości jest *FUTURING*. Wolimy jednak, żeby każdy sam zinterpretował stworzony przez nas neologizm. Oznacza on przede wszystkim aktywność – tworzenie przyszłości. Wierzymy, że poprzez swoją działalność artystyczną kreujemy przyszłość. Tak też postrzegamy rolę współczesnego artysty. Hölderlin powiedział: „W życiu uczyć się sztuki, a poprzez dzieło sztuki życia” („Im Leben die Kunst und im Kunstwerk das Leben lernen”). Staramy się stosować do tej maksymy.

D.P.: Z jakich kierunków i postaci istotnych dla sztuki czerpaliście inspiracje w swoich działaniach artystycznych?

E & A: Nasze myślenie inspirowane jest na co dzień przez sztukę, filozofię, politykę, literaturę, muzykę, a także przez historyczne i współczesne dzieła sztuki. W naszej twórczości istotne są aspekty wolności i swobodnego definiowania przez człowieka jego własnej płciowości.

Na początku swojej działalności artystycznej skupiłyśmy się przede wszystkim na analizie i refleksji dotyczącej naszego własnego potencjału i dookreśleniu nas jako jednego artysty w dwóch ciałach, z dwoma głowami i czterema nogami. Pozostawiłyśmy wówczas kwestię płciowości otwartą. Całkiem świadomie zdecydowałyśmy się nie redukować naszej twórczości wyłącznie do tego jednego aspektu. Nie chcemy na przykład mówić, że jest to transseksualne dzieło sztuki i tworzyć dla niego specjalnej kategorii. Chcemy, żeby ta koncepcja funkcjonowała jako estetyczna subwersja, żeby inni traktowali nas naturalnie jako część wspólnoty ludzkiej. Zależy nam na tym, by temat przekraczania granic płci otrzymał swoje miejsce w dyskusji, w życiu publicznym czy mediach. Żeby przestał nieustannie budzić sensację. Inni artyści poruszali przecież już wcześniej wątek transseksualności. Jednym z nich była mieszkająca w Paryżu w latach dwudziestych Claude Cahun, francuska pisarka, która została ostatnio na nowo odkryta poprzez naszą twórczość.

Fotografowała fenomen transseksualności, umieszczając siebie jako bohaterkę zdjęć. Czasami przedstawiała siebie jako kobietę o chłopięcym wyglądzie, innym razem jako wampa.

D.P.: Swoje akcje określicie jako awangardowe w czasach, kiedy wydaje się, że już wszystko w sztuce miało miejsce. Jak objawia się ta awangardowość i na czym ona polega?

E & A: Czułyśmy się awangardą, dlatego nawet pomimo początkowych porażek, kpín czy wyzwisk, z którymi stykałyśmy się, postanowiłyśmy podjąć jej wyzwanie. Nie spieszyłyśmy się jednak z realizacją naszego projektu. W obliczu przeło-

movych zmian polityczno-ustrojowych w 1989 roku, mając także świadomość wielości trendów i nurtów w dwudziestowiecznej sztuce, przygotowaliśmy naszą koncepcję na nowe tysiąclecie. Poczucie bycia awangardą w XXI wieku dodawało nam sił do pracy. Byłyśmy konsekwentne w swoich działaniach i dumne z nich, tak jak inni awangardowi artyści przed nami. Nasz projekt zakłada tworzenie dzieła sztuki z naszego wspólnego życia, dzieła sztuki zakrojonego na całe życie. Wierzimy, że dziś robimy coś, co zostanie w pełni zaakceptowane i zrozumiane w przyszłości.

D.P.: Dziękuję za rozmowę.

BOSTJAN VUGA – ARCHITEKT ATMOSFER

Rozmowa z artystą przeprowadzona przez Małgorzatę Kądziałę



Bostjan Vuga jest partnerem i współzałożycielem jednego z najbardziej znanych w świecie słoweńskich biur architektonicznych przełomu XX i XXI wieku – „Sadar+Vuga Arhitekti”. Założona w 1996 pracownia zrealizowała jak dotychczas większość swoich projektów w Ljublanie. Architekci mają w swoim dorobku wiele międzynarodowych i regionalnych nagród, wystaw, publikacji książkowych. W wydanej w 2011 przez wydawnictwo Hatje Cantz książce *Sarad+Vuga: A Review* Andreas Ruby, współredaktor tomu, nazywa realizację biura międzynarodową sensacją. Jurij Sadar oraz Bostjan Vuga wraz ze współpracownikami nie tylko wykreowali nową jakość w stosunku do dominującej w Ljublanie architektury Jože Plečnika oraz Edvara Ravnikara, ale stworzyli własny język, uwidaczniając w nim przesunięcie akcentów znaczeniowych podstawowych kategorii architektonicznych, zarówno w stylistyce jak i technologii. Celem, jaki postawili sobie architekci, było wykreowanie warunków dla zaistnienia kulturowej różnorodności stolicy Słowenii, dla której homogeniczna architektura nie była odpowiednia.

Małgorzata Kądziała: Jesteś współautorem urbanistycznej koncepcji nazwanej *Formuła Nowa Ljubljana*. Czym jest ten projekt?

Bostjan Vuga: *Formuła Nowa Ljubljana* na poziomie konceptualnym zakłada dokonanie fuzji wypracowanej przez nasze biuro ikonografii architektonicznej oraz atmosferyczności kreowanej przez poszczególne budowle czy obiekty, które uzyskały charakter ikony. Nie jest to jakiś konkretny, realizowany aktualnie projekt. Uznaliśmy go za otwarty kod urbanistyczny, mogący służyć za potencjalny model dla dalszego rozwoju miasta, które historycznie, rozmiarami oraz finansowo nigdy nie osiągnie charakteru metropolii. Ów kod reprezentuje trzecią falę urbanizacji Ljubljany w okresie od 1895 roku. *Formuła* ma podkreślać naszą wizję dynamicznych zmian w mieście, procesu którego założeniem jest doprowadzenie do wykrystalizowania nowego wizerunku stolicy. Stanowi ona wyzwanie dla fizycznego oraz mentalnego wymiaru miasta, nie niwelując dotychczasowej jego tożsamości. Jest to projekt, który stanowi odpowiedź naszego biura na wypracowany przez władze Ljubljany program „Ljubljana 2025”, zakładający realizację dwudziestu dwóch nowych interwencji w tkankę miasta do 2025 roku. *Formuła Nowa Ljubljana* stanowi efekt współpracy z szer-



Hall wejściowy Galerii Narodowej w Ljublanie, 1996-2001, fot. Bostjan Vuga

szym gronem ambitnych ludzi – developerów, artystów, innych architektów, miłośników miasta, dzielących pogląd, iż dziś miasto średniej wielkości, jak Ljubljana, można rozwijać poprzez ingerencję w tkankę miejską pojedynczymi projektami. Ze swej strony jako biuro zaproponowaliśmy projekt zagospodarowania terenu po byłej żwirowni. W chwili obecnej, w wyniku partnerstwa prywatno-publicznego, zrealizowaliśmy tam kompleks sportowo-rekreacyjny Stožice, obejmujący centrum handlowe, stadion, halę sportową, park

na dachu centrum handlowego. Zaplanowano tam również plac zabaw dla dzieci, plażę do organizacji publicznych imprez. Naszym zamiarem było wykreowanie takiej publicznej przestrzeni, do której ludzie chcieliby powracać nie tylko z zamiarem uczestnictwa w wydarzeniach sportowych, ale po to by ze sobą przebywać.

go i socjalnego wymiaru ludzkiej aktywności. Przykładem takiej prowokacji i interwencji jednocześnie jest zrealizowana przez nas fontanna w miasteczku Solkan. Jej kształt przypomina obcy obiekt, nie tyle przyciągający wzrok, co zachęcający by podejść i zanurzyć w nim dłonie. Kiedy ją zrealizowaliśmy dorośli mieszkańcy nie zaakceptowali ofe-



Renderings: Sadar + Vinga Architects

M.K.: Jaką zatem architekturą jesteś zainteresowany?

B.V.: Jestem zainteresowany kreowaniem architektury, czy nawet szerzej – przestrzeni, która pozwoli ludziom na interakcje. Moim zamiarem jest zmierzenie się z poszczególnymi wymiarami miasta, z działaniami, które spowodują przeskalowanie przestrzeni. Jestem zainteresowany wykreowaniem nowych warstw miasta, kompozycji, które nie tylko zachowają tradycyjną tkankę architektoniczną Ljubljany, lecz pozwolą na dodawanie nowych jakości i kreowanie znaczeń wzbogacających tożsamość miasta. Ponieważ możliwości formułowania regulatywnych przepisów wyznaczających kierunek rozwoju miasta zostały już wyczerpane, koniecznością chwili jest współdziałanie ze sobą instytucji publicznych i kapitału prywatnego, co w Ljubljanie ma miejsce. Ożywienie tkanki miejskiej jest naszym głównym priorytetem. Ważne jest dla nas jej odmłodzenie, a poprzez to prowokowanie aktywnych zachowań i nowych doświadczeń jej mieszkańców, nawet za cenę chwilowej, przejściowej „irytacji” spowodowanej architekturą dotąd nieznaną, zdolną w ten sposób wpływać na kształtowanie atmosfery danego miejsca. Wierzmy, że jest to jedyna droga do zmiany dotychczasowego sposobu percepcji miejsc, pobudzenia nowego spojrzenia na rzeczy, sprowokowania interakcji, podczas której następuje spotkanie polityczne-

rowanej przez niego estetyki, ale dzieci zaczęły ją traktować jako plac zabaw. To przekonało do obiektu rodziców, na skutek czego wokół placu, na którym się znajduje otworzono kawiarnie i obecnie jest to bardzo żywa przestrzeń. Jestem z tego faktu szczególnie dumny, cieszy mnie, że obiekt, który powstał z zamiarem upamiętnienia tysiącletniej rocznicy założenia miasta, obiekt monumentalny, stanowi jednocześnie obiekt nieformalny i tak jest używany.

M.K.: Wasza architektura nie stanowi przykładu realizacji tradycyjnego języka architektonicznego, lecz raczej sekwencję przesunięć formalnych i znaczeniowych, które stanowią rodzaj substytutu dla pojęcia „stylu”. Gdzie znajduje się źródło takich radykalnych już na poziomie języka zmian?

B.V.: Nasza architektura stanowi reakcję na dekady czasu, które charakteryzowały się brakiem jakichkolwiek interwencji w środowisko, stąd wrażenie jej radykalnego charakteru, który moim zdaniem jest pozorny. Kiedy środowisko jest inercyjne w zasadzie każda interwencja może spowodować rewolucję.

M.K.: Czym zatem są „formuły” które na ten język się składają?

B.V.: „Formuły” (ang. *tendencies, formulas*) to nie tylko reprezentacja języka architektury, lecz jej otwartego kodu. W aspekcie językowym to frazy, które definiują główne idee stosowane przez nas podczas pracy nad projektem, łączące tekst i obraz. W aspekcie estetycznym, czy może raczej ontologicznym, okazały się elementami, które zadecydowały o późniejszym, ikonicznym charakterze wykreowanych przy ich użyciu obiektów czy budynków. W kontekście urbanistycznym ukonstytuowały otwarty kod dla koncepcji *Formuła Nowa Ljubljana*. Opisują one obiekty niezależnie od tradycyjnie przyjętych programów, lokalizacji, czasu realizacji, symbolicznego znaczenia miejsca, czy jakichkolwiek parametrów, które tradycyjnie skierowane są na tworzenie „unikatowej” architektury. „Formuły” stanowią narzędzie komunikacyjne zarówno w biurze jak i w kontakcie z klientem. Dalekie jest ono przy tym od technicznych kategorii typu „ściana kurtynowa”, topologicznych wyznacz-

wtrajające się, autonomiczne elementy strukturalne, które zmieniają się rytmicznie i sekwencyjnie, definiując konfigurację przestrzeni w obrębie obiektu. Struktura cinematiczna modyfikuje bryłę do mikro-klimatów, czyli zależnych od aktualnego umiejscowienia jednostki oraz jego ruchu w obszarze budynku wrażeń i nastrojów uzyskiwanych poprzez operowanie takimi parametrami jak wysokość, ciemność, jasność, niskość oraz głębia. Przykładem realizacji struktury cinematicznej jest nowe skrzydło Galerii Narodowej, łączące w jeden obiekt dwa istniejące wcześniej budynki instytucji.

M.K.: Wydana w 2011 książka *Sadar+Vuga: A Review* stanowi podsumowanie waszej 15-letniej działalności. Jest ona inspirowana opublikowaną w 1985 roku w Nowym Yorku pozycją *The Charlottesville Tapes*, opisującą konferencję, która odbyła się na Uniwersytecie Virginii w 1982 roku. Podczas tej konferencji dwudziestu sześciu architektów



Fot. Boštjan Vuga

ników jak „dom w górach”, czy typologicznych, jak „biurowiec”. „Formuły” mają za zadanie wyartykułować zarówno charakter architektonicznego produktu jak i realizowany przez niego efekt/wpływ na obserwatora oraz użytkownika. Przykład niech stanowi formuła „landscaper”. Jest to obiekt, który łączy w sobie cechy charakterystyczne krajobrazu danej przestrzeni w skali autonomicznej budowl. Jego forma jest partycypacyjna. Zadaniem jakie ma realizować jest stymulowanie aktywnego zachowania jednostki, nowego doświadczenia osoby, która wchodzi z nim w kontakt, zachęcania do tego kontaktu. Zwielokrotnienie „landscaperów” tworzy sferę rekreacji w przestrzeni urbanistycznej. Przykładem takiego obiektu jest wspomniana fontanna w miasteczku Solkan. Innym przykładem formuły jest „cinematic structure”. W obrębie otwartej bryły istnieją po-

dyskutowało o postmodernistycznej architekturze. Na wzór tego wydarzenia została zorganizowana dyskusja wokół dokonania Waszego biura. Określono Was współczesnymi manierystami, zaskakującymi różnorodnością wykorzystywanych materiałów, komponującymi projekty pozostawiające szerokie możliwości semantycznej interpretacji, balansujące na krawędzi złego smaku, przyjmujące niejednokrotnie charakter kolażu, dążącymi do ekstremalnego rozciągnięcia granic architektonicznej ingerencji. Jak postrzegasz waszą twórczość z perspektywy piętnastoletniej działalności?

B.V.: Jako bardzo świadome dążenie do projektowania architektury dwuznaczności i otwartości na interakcje z ludźmi z którymi i dla których tworzymy określone kompozycje jako zachętę do dalszych interakcji. Świadomie prowokujemy

typologiczną różnorodnością rozwiązań do refleksji. Poszczególne projekty często zdają się być wewnętrznie niekoherentne, kiedy poddajemy je refleksji nieustannie powraca do nas wrażenie niezgodności. Moim zdaniem architekt powinien być otwarty i gotowy do dokonywania przesunięć znaczeniowych każdego z elementów architektury, do zaangażowania w dyskusję z odbiorcą. Świadomie unikamy też dążenia do określenia własnego stylu. Architektura nie jest dla nas wyłącznie polem ekspresji własnych intencji, ale obszarem dialogu z tradycją, użytkownikiem, przyszłością, sugestywnym zapytywaniem o percepcję, wyzwaniem dla estetycznego sądu smaku, hedonistyczną kultywacją wątplenia. Przykładem takiego myślenia jest projekt *Intercity Vienna* (2010). Wykonaliśmy go w opozycji do modernistycznej koncepcji wyraźnie oddzielającej przestrzeń publiczną od prywatnej. Kompozycja jest zaaranżowana w taki sposób, aby odwiedzający płynnie przechodził z jednej przestrzeni w drugą. Przestrzenne

zagadki i „intrygi” zachęcają do jej eksploracji. Każda z sześciu wież posiada taki sam układ pięter, ale każda zorientowana jest w odmiennym kierunku, wyznaczonym oferowanym programem zajęć oraz zachowaniem możliwie najlepszej relacji z sąsiednimi budynkami. Wieże umieszczone zostały na wyspie o charakterze podium, pozwalającej połączyć kilka budynków w przestrzeń biznesową. Tu podium – opozycyjnie do roli jaką przydawał mu modernizm – nie dzieli, a jednoczy przestrzenie. Fasady wież spełniają funkcję skórerek, reagujących na różne warunki środowiska. Kiedy fasada dotyka ziemi oraz na poziomie pierwszego piętra, przyjmuje kształt serii fal, poprzez które chcieliśmy wprowadzić element humoru do tradycyjnego wizerunku Wiednia. To jeden z przykładów realizacji naszej wizji przyszłości. Wizji architektury kreującej przestrzenie atmosfer.

M.K.: Dziękuję za rozmowę.

NATURALNOŚĆ UTOPII?

Arnold Berleant *Wrażliwość i zmysły*, przeł. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2012

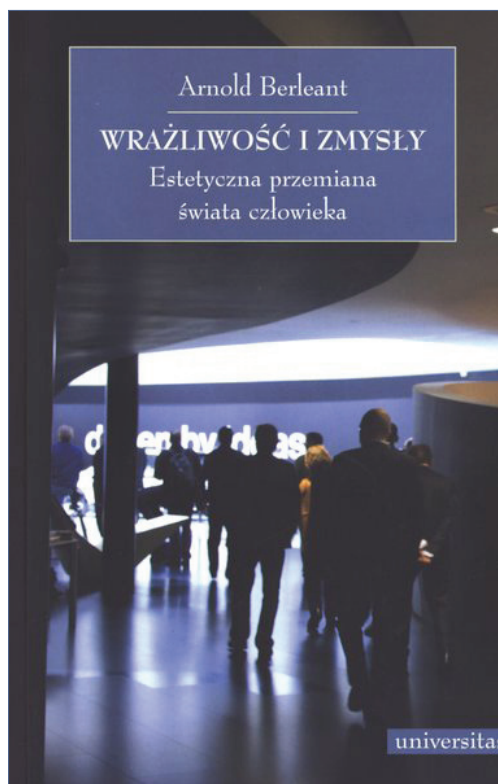
Estetyka Arnolda Berleanta znana jest w Polsce przede wszystkim z jego artykułów zebranych w książce *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce* (przeł. M. Korusiiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007), a także z odrębnych artykułów, odczytów i wystąpień oraz wydane-go ostatnio monograficznego numeru „Sztuki i Filozofii” (37, 2010), w całości poświęconego myśli Berleanta, prezentującego zarówno jego własne najnowsze prace, jak i recepcję jego teorii wśród estetyków amerykańskich. Jak podkreśla sam autor w zawartym tam szkicu retrospekcyjnym ogarniającym spojrzeniem całą jego dotychczasową ścieżkę rozwoju naukowego, przeprowadził on konsekwentny proces badawczy uzasadniający estetyczność jako wiodącą siłę programującą człowieka – nie tylko ludzką tożsamość ale i pozycję ludzi w świecie. Według Berleanta „właśnie wrażliwość, której sprzyja świadomość estetyczna, czyni nas bardziej podatnymi na sposoby, w jakie ta wrażliwość jest nadużywana [...]” (tamże, s. 10). Świadomość estetyczna, którą Berleant bada na coraz szerszych polach – od dawna już poza sztuką, a na przykład, w środowisku naturalnym lub krajobrazie antropogenicznym – zawiodła jego doświadczenie filozoficzne w sferę polityki, gdzie owo „nadużycie” wrażliwości ma swoje źródła i gdzie poprzez uświadomienie własnych możliwości, estetyczność może się według autora od owych nadużyć wyzwolić.

Prezentowana tu najnowsza książka Arnolda Berleanta *Wrażliwość i zmysły*, wydana świeżo w polskim przekładzie Sebastiana Stankiewicza przez Universitas (Kraków 2012, s. 246), obszerniej zrecenzowana we wspomnianym wyżej zeszycie „Sztuki i Filozofii”, także pod kątem struktury pracy, przez Annę Chęćkę-Gotkiewicz właśnie tę możliwość „wyzwolenia” wrażliwości od przemocy eksploruje. Najdobitniej wyraża ona też dążenie autora, by doprowadzić doświadczenie estetyczne (sic! – nie refleksję nad doświadczeniem ale doświadczenie samo) do stania się filozofią. Ma się to dokonać poprzez uruchomienie samoświadomości doświadczenia zmysłowego jako pierwotnego i konstytuującego człowieka: „Nic nie jest bowiem bardziej pierwotne w ludzkim doświadczeniu niż percepcja zmysłowa, a zadowolenie i niezadowolenie z doświadczenia są głównymi motywami naszego zachowania” (s. 21). Autor nie ogranicza bowiem roli *aisthēsis* do pośredniczenia w poznaniu, ale poszerza ją o bezpośrednie i kompletne warunki

zachowania. W tym zakresie autor jest radykalnym sensualistą, doświadczenie zmysłowe jest według niego bowiem procesem przekraczającym zarówno tradycyjne dyskryminacje metafizyczne (reprezentowane przez pojęcia według niego wprowadzone sztucznie i w służące przemocy, jak „ducha”, „wola”, „racjonalność”, „niedoskonałość”, „subiektywność”), jak i kantowskie rozróżnienie na poszczególne władze rozumu i domeny przyporządkowane każdej z nich. Jest to możliwe, ponieważ doświadczenie w berleantowskim radykalnym ujęciu obejmuje sferę myślenia, działania i sądzenia łącznie, niehierarchicznie i niestrukturalnie. „Idea 'percepcyjnych dóbr wspólnych' (*perceptual commons*) wskazuje kierunek poszukiwania, w którym przedzieramy się poprzez wiele konceptualnych warstw, formujących doświadczenie w kształt ludzkiego świata” (s. 225), aby się od nich uwolnić na rzecz rozplynięcia się w jednoczącym doświadczeniu tego, co wspólne. Według autora filozofia, czyli samoświadome doświadczenie pośredniczenia człowieka w środowisku, ma przez to do spełnienia misję etyczną. Jej rolą jest zaprowadzenie nowego porządku politycznego, takiego, który przywróci percepcji zadowolenie – poprzez przywrócenie środowisku jego percepcyjnie pozytywnych cech. To się ściśle łączy z zarzuceniem stosowania jakichkolwiek rozróżnień wartościujących, które nie pochodząłyby od samych wartości zmysłowych: „Jakość doświadczenia pojęta w najbardziej ogólny sposób jest zarówno pierwszym, jak i ostatecznym sprawdzianem powodzenia jakiejkolwiek politycznej struktury [...]” (s. 16).

Autor zupełnie jawnie rysuje utopijną wizję roli estetyki: „Rzeczą fascynującą byłoby naszkicowanie zarysu cywilizacji, polegającego na rozpoznaniu różnych kontinuum, które zbliżają do siebie rzeczy. Mógłby z tego powstać obraz prawdziwej cywilizacji, [...] gdzie dominującymi wzorcami relacji byłyby wzajemność, wsparcie i pomoc – to znaczy wszystkie formy pozwalające rozwinąć zdolności, które propagują ludzkie życie i pozwalają osiągnąć spełnienie” (s. 226).

Potencjalnemu krytykowi nietrudno spostrzec, że mimo pozorów monizmu, teoria Berleanta oparta jest na założeniu o spolaryzowaniu rzeczywistości, podobnym do kartezjańskiego czy wręcz neoplatonistycznego, tylko o odwróconym wartościowaniu. W jego myśli bowiem to, co chaotyczne, ogarnięte wewnętrzną walką, dążeniem do zniszczenia, co moral-



nie złe i ontologicznie negatywne, należy do sfery racjonalnej, czy też duchowej. To zaś, co pozytywne, uporządkowane, wspólne, łączące, przepojone miłością, altruizmem i dążeniem do tworzenia, należy do sfery materialnej.

W rozdziale poświęconym estetyce miasta autor pisze: „Niektórzy mogą dowodzić, że tereny podmokłe nie reprezentują środowiskowego piękna oraz że ich przemiana w obszary rolnicze lub osiedla mieszkaniowe jedynie poprawia ich wygląd. Pogląd taki oznacza, że estetyczność i ekologię traktuje się osobno, zamiast myśleć o nich jako o jedności” (s. 148) – czytając ten i podobne fragmenty możemy mieć wątpliwości, czy rzeczywiście postulaty estetyczne osób dążących do zwiększenia wygody życia, czy w ogóle do dostarczenia środków do życia (poprzez urolnienie, *developing*) są oparte na rozłącznym traktowaniu ekologii i estetyczności, jeżeli zgodnie z intencją autora ekologia ma służyć wygodnemu i satysfakcjonującemu życiu a estetyka ma opierać się na ciągłości percepcji i działania w środowisku. Po drugie, jeśli nawet powyższy zarzut odeprzemy, musimy zapytać autora na jakich przesłankach opiera domniemanie takiej a nie innej oceny estetyczno-ekologicznej u różnych ludzi? Czy aby pewno doświadczenie wszystkich jest takie samo po oczyszczeniu go z przyzwyczajęń konsumpcji? Można przypuszczać, że *de facto* mamy tu do czynienia bądź z arbitralnym postulatem wynikającym z indywidualnych preferencji samego autora, lub też z apriorycznym, opartym na przesłankach czysto teoretycznych. W każdym z tych dwóch przypadków jednak autor zastrzegł sobie wszak *votum separatum*.

Podobny zarzut formułuje w artykule „Otwarcie Berleanta” zamieszczonym we wspomnianym numerze „Sztuki i Filozofii” amerykański kolega myśliciela, filozof Crispin Sartwell. Wytyka on autorowi *Wrażliwości i zmysłów* zbyt swobodne otwarcie metody badawczej na wszelkie twierdzenia, dopuszczające rodzaj „uzgodnionego relatywizmu” jako formy współlistnienia różnych indywidualnych doświadczeń w jednym nurcie powszechnego doświadczenia.

Wymienione kontrowersje zostały jednak przez Berleanta w zasadzie uprzedzone w deklaracji metodologicznej: „Moje koncepcje dotyczące estetyki społecznej mają filozoficzne korzenie w fenomenologii i metodzie fenomenologicznej, empiryczne korzenie w sztukach i doświadczeniu estetycznym naturalnego i ludzkiego środowiska, a korzenie etyczne w pragmatyzmie pojętym jako ugruntowane zrozu-

mienie oraz wykorzystanie procedury badawczej przyznającej prymat temu, co społeczne (s. 23), a „(estetyczność) opiera się w większym stopniu na porządku doświadczenia, niż na porządku spójności” (s. 21). Niezaprzeczalnie, w tym zakresie praca się broni.

Na szczególną uwagę zasługują ciekawe, subtelne i pełne dociekliwości rozważania Berleanta nad współzależnością sfery moralnej i estetycznej nakreślone przy okazji rozdziałów poświęconych estetyce negatywnej życia codziennego i polityki. Najciekawszy wątek prezentowanej we *Wrażliwości i zmysłach* teorii stanowią zaś spostrzeżenia zawarte w końcowych częściach pracy, a mianowicie rozróżnienie pomiędzy wzniosłością w tradycyjnym burke’owsko-kantowskim ujęciu a opisywaną przez niego „wzniosłością negatywną”. Autor pojmuje ją jako przezwyciężanie realnego prerażenia realnym doświadczeniem na rzecz estetyczności tego doświadczenia, mimo, że przesunięcie od odrazy do uznania nie dokonuje się w sytuacji bezpieczeństwa, na zasadzie „jak-gdyby” niebezpieczeństwa, co ma miejsce wobec dzieła sztuki. Chociaż autor prowadzi rozważania na użytek humanitarno-utilitytarny, tj. w celu podwyższenia standardu i satysfakcji życia ludzi, którzy sobie własną estetyczną zdolność uświadomią i zaczną stosować w praktyce społecznej i politycznej, to sam w sobie wątek ten jest inspirujący także do wnioskowania czysto teoretycznego. Nasuwają się tu bowiem nie tylko pytania o wzajemne relacje sztuki i życia, które autor podejmuje na marginesie swoich rozważań, ale także o cel sztuki, kryteria odróżnialności sztuki, zasadność posługiwania się tym (równie sztucznym i abstrakcyjnym, co „subiektywność”) pojęciem, edukację artystyczną, edukację estetyczną itp.

Podsumowując, choć książka Berleanta jest nierówna, chwilami wręcz można posądzić ją o naiwność teoriopoznawczą, nie pozostawia wątpliwości co do trafności zawartych w niej spostrzeżeń odnośnie konkretnych zjawisk i ich prawdopodobnie rychłej powszechnej recepcji. Bardziej niż manifestem i programem dla zmian, książka wydaje się być prorocstwem już rozpowszechniających się przemian społeczno-kulturowo-środowiskowych, opisanych tutaj celnie i drobniawo. Z tego powodu *Wrażliwość i zmysły* powinna być lekturą obowiązkową i bardzo dobrze się stało, że Universitas podjęło się jej wydania po polsku.

Bogna J. Obidzińska (UW)

Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, MOCAK, Kraków 2012

Akademicki tytuł książki Nicolas Bourriaud może wydać się mylący: esej francuskiego kuratora i teoretyka, wydany po raz pierwszy w roku 1998, przypomina raczej notatnik z podróży po sztuce lat dziewięćdziesiątych, czy teoretyczny *bricolage*, niż precyzyjny traktat estetyczny. Nie jest to jednak wada tej książki, ponieważ oddaje pewną refleksyjną dyspozycję praktyka jakim jest Bourriaud, często towarzyszącego w działaniach opisywanych przez niego artystów (są to artyści tacy jak: Rirkrit Tiravanija, Gabriel Orozco, Pierre Huyghe, Liam Gillick czy wreszcie Félix González-Torres, któremu poświęcona jest jedna część książki).

Estetyka relacyjna nie wywołałaby tak szerokiej debaty, gdyby ambicją jej autora nie było również wypowiedze-

nie pewnego istotnego przełomu zachodzącego we współczesnej sztuce i kulturze. Teza Bourriaud, której zasięg wykracza poza historię sztuki, jest następująca: nie było obwieszczanego przez wielu końca nowoczesności. Przeciwnie, wciąż trwa walka o nowe modele doświadczenia i nowe pole krytyki społecznej. Autor *Postproduction* staje w opozycji do dominującej jeszcze w latach 90. logiki postmodernizmu, która zgeneralizowała specyficzny przypadek zmierzchu awangardy. Dokładnie zaś, tych działań artystycznych, które mogły zaistnieć w przestrzeni określonej przez idealistyczne i teleologiczne utopie nowoczesności. Zdaniem Bourriaud, artyści nie rezygnują z walki po, to aby pograć się w pesymistycznej, czy apokaliptycznej wersji post-

modernizmu, bądź zachęcać nas do rozplynięcia się w przepływie znaczeń oferowanych przez koniec historii. Współczesna praktyka artystyczna wskazuje raczej, że wciąż podejmowany jest wysiłek znalezienia „szansy”, aby: „*nauczyć się lepszego gospodarowania światem*, zamiast konstruować go według przyjętej z góry idei ewolucji” (s. 41).

Jego zdaniem artyści lat dziewięćdziesiątych podejmowali się rozpoznania czym jest współczesny globalny system ekonomiczny i kulturowy. Detekcja nowych form działania odbywa się najczęściej w poprzek zastanego systemu społeczno-artystycznego. W miejsce wcześniejszej refleksji nad materialnością dzieła sztuki, bądź formalną lub conceptualną zabawą, mamy do czynienia z formami działania powstającymi w „szczelinie” dotychczasowych relacji międzyludzkich. Ujęcie nowych form relacji i tworzonych przez nie estetyk jest stawką książki Bourriaud.

Zdaniem francuskiego teoretyka współcześni artyści nie proponują nowych sposobów konsumpcji obiektów kulturowych, bądź nie skupiają się na podważaniu materialnego statusu tych ostatnich. Formułują raczej strategię przerywania obowiązujących form wymiany społecznej. W działaniu sztuki relacyjnej chodziłoby zatem o dokonywanie „progresywnych transgresji” w obrębie globalnego systemu ekonomiczno-kulturowego. Artysta działający w trybie sztuki relacyjnej musi z jednej strony dostosować się do obowiązującego kodu społecznego w środowisku w jakim przyszło mu działać, z drugiej strony zmieniać je i kształtować. Dlatego, jak twierdzi Bourriaud, sztuka relacyjna nie służy przedstawianiu relacji międzyludzkich, lecz ich kształtowaniu w zawsze lokalnym i nieprzewidywalnym kontekście.

Bourriaud uprzywilejowuje dwie cechy form relacyjnych: miejsce wystawy oraz konkretny czas poświęcony spontanicznej wspólnotie wytworzonej z pomocą artysty. Technologia produkcji – w szczególności nowe media – stają się sprzymierzeńcem artysty, o ile nie wytwarza się wokół nich aury technologicznego fetyszyzmu, który łatwo może stać się

dekoracją high-tech lub powierzchownym designem. Spór o definicję sztuki, czy formalny opis dzieła winien ustąpić analizie formy międzyludzkiej oraz opisie ekonomii społecznej wymiany jaka powstaje wokół pracy artysty. Przy tym, dla tego rodzaju sztuki nieistotna jest partycypacja w przygodnie wytworzonej wspólnotie jako cel sam w sobie. Taka forma uczestnictwa szybko może stać się poddana formalizacji i instrumentalizacji. Dzieło relacyjne wymaga projekto-

wania horyzontu wspólnoty poza nią samą. Z tej perspektywy warto zauważyć, że w koncepcji estetyki relacyjnej ujawnia się pewien normatywny rys, który określa zarówno estetyczne jak i polityczne wartościowanie formy dzieła sztuki.

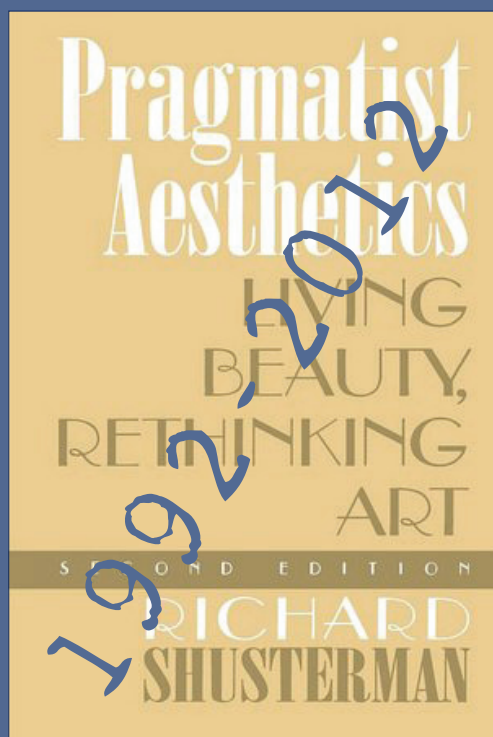
Książka Bourriaud wywołała dość silną reakcję, choć jak sam autor przyznaje w specjalnie dołączonej do polskiego tłumaczenia przedmowie, budziła większe zainteresowanie artystów, niż akademików. Znaleźli się jednak teoretycy tacy jak Jacques Rancière, czy Calaire Bishop, którzy dość krytycznie odnieśli się do tez sformułowanych przez francuskiego krytyka. Niestety, trzeba zgodzić się z nimi, iż ukryte przesłanie normatywne koncepcji Bourriaud zachowuje pewien rodzaj utopijności w stosunku do opisywanych przez niego działań artystycznych. Wspól-

noty i formy wytwarzane przez artystów „relacyjnych” są niejako oczyszczone z kontekstu ekonomicznego i kulturowej dominacji w jakim mogą zaistnieć. Co więcej, estetyka relacyjna łatwo dostosowuje się do logiki kulturowej współczesnego kapitalizmu, dla którego miała stanowić alternatywę. Późnonowoczesny kapitalizm z rozbudowaną siecią usługową nie składa się wyłącznie z wielkich spektaklów symbolicznych opisywanych przez Guy Deborda, lecz częściej skłania się do małych interwencji i „spontanicznych” wydarzeń wokół których skupiają się wspólnoty potencjalnych konsumentów.

Tomasz Kaszubski (UJ)



Z przykrością i żalem informujemy o śmierci
Profesora Heinza Paetzoldta
Odszedł 9 czerwca 2012 w Xuzhou w Chinach



dodatek specjalny nr 2

SOMAESETYKA

Richard Shusterman

ESTETYKA JAKO FILOZOFIA SZTUKI I ŻYCIA

Jeszcze niedawno filozofowie koncentrowali się na definiowaniu czym jest sztuka, formułując czasami pytanie w kategoriach: kiedy i w jaki sposób zwykły codzienny przedmiot (pisuar, łóżko, łopata) staje się dziełem sztuki. Ale możemy też spojrzeć na relację sztuki i życia stawiając fundamentalne pytanie: dlaczego sztuka istnieje? Spośród odpowiedzi, których można by tu udzielić, jedna z oczywistych brzmi: sztuka istnieje, ponieważ istnieje ludzkie życie a bez niego sztuki po prostu by nie było. I chociaż wielu artystów, filozofów, teoretyków i krytyków uczyniło wiele dla odróżnienia sztuki od życia, to intymny związek i ciągłość jakie zachodzą między tymi dziedzinami są niezaprzeczone i nieodparte. Sztuka jest ekspresyjnym ujawnieniem energii, sił, doświadczeń życiowych, nawet wtedy, gdy skupia się na wyrażeniu życiowego doświadczenia śmierci. Sztuka zależy od życia w jakiś sposób życiu służąc i nie jest w stanie tego zmienić także sytuacja, kiedy próbujemy ją analizować za pomocą purystycznej ideologii „sztuki dla sztuki”. Jeśli sztuka nie miałaby żadnej życiowej wartości użytkowej (albo gdyby taka wartość była zwykłą, dającą przyjemność ucieczką od pospolitej wartości praktycznej), to jak wtedy dałoby się wyjaśnić trwałą obecność sztuki i jej transkulturową powszechność?

Jeżeli sztuka jest uzależniona od życia człowieka, to i odwrotnie – życie wyewoluowało i przetrwało dzięki rozwinięciu i wykorzystaniu kulturowych form sztuki i znaczeń, które połączyły i napełniły ludzi wspólnymi wartościami, projektami i radościami. Ludzkie życie wkorporowało komunikacyjne przyjemności płynące ze sztuki, twórcze wizje, kulturowe symbole oraz społeczne więzi, aby uczynić bardziej zadowalającymi zarówno nasze wspólne, jak i osobiste doświadczenia. Jeśli życie ostatecznie przetrwało a my będąc żywymi istotami żyć chcemy, w takim razie sztuka (w swoich różnorodnych formach i stylach, wysokich lub niskich) pomaga nam czuć, że życie naprawdę jest warte życia, dostarczając nam pełnię znaczenia, pełnię wartości oraz przyjemność doświadczenia.

Oprócz tej wzajemnej zależności, sztuka i życie nieustannie z siebie czerpią: sztuka bierze swe tworzywo, energię, znaczenia i wartości z życia, podczas gdy równocześnie wzbogaca życie zasilając je dodatkową energią, znaczeniami, ideałami, przyjemnościami oraz nowymi sposobami percepcji. Ten wzajemny wpływ i ciągłość nie oznaczają jednak, że sztuka i życie powinny być po prostu ze sobą zrównane i że nie ma powodu by odróżniać jedno od drugiego. Jeśli utożsamimy sztukę z dziełami sztuki stworzonymi przez profesjonalnych artystów na wystawę w galerii lub w muzeum, ujrzymy wtedy wyraźnie różnicę między przedmiotami sztuki i przedmiotami życia codziennego. Podobnie oczywiste jest, że artyści, teoretycy, krytycy i odbiorcy sztuki wyrażają i odtwarzają tę różnicę poprzez różne sposoby zachowania w zależności od tego, czy mają do czynienia z dziełami sztuki, czy zwykłymi przedmiotami, nawet gdy dzieło sztuki z takich zwykłych przedmiotów zostało stworzone. Jak dowodziłem w mojej książce *Estetyka pragmatyczna*, kontekst naszego tradycyjnego „świata sztuki” jest tak głęboko utrwalony, że nawet gdy awangardowy artysta próbuje stworzyć

dzieła kwestionujące granice między sztuką a życiem, to takie prace – przez sam fakt usytuowania i odbioru dokonującego się w separujących ramach świata sztuki – paradoksalnie wzmacniają różnicę między sztuką a życiem¹.

W moim pragmatyzmie opowiadam się przeciwko tradycyjnemu zachodniemu rozdziałowi między sztuką a życiem, który doprowadził do zepchnięcia na margines sztuki etyczną autokreację i polityczną *praxis*. Zamiast tego wskazuję, że większe continuum między sztuką a życiem można uzyskać estetycznie doskonaląc swe życie za pomocą artystycznych umiejętności formowania go w dzieło sztuki². Czyniąc to jednak nie przeczę, że między sztuką a zwykłym życiem istnieje różnica i że jest ona ważna. Krytykuję jedynie wprowadzony przez filozofów, ostry podział na sztukę i życie, podział, który zaszkodził roli, jaką sztuka odegrała w kulturze Zachodu. W moim pragmatyzmie zauważam, że niektóre sposoby odróżniania sztuki od zwykłego życia mogą przysłużyć się wzmocnieniu wartości obu dziedzin. Musimy rozpoznawać różne powody i motywy oddzielania sztuki od życia a także różne znaczenia terminów „zwykłość” i „normalność” życia.

Przywołajmy założenia filozoficzne stojące u źródeł rozróżnienia sztuka/życie. Na początku w starożytnych Atenach, filozofia zdefiniowała sztukę po to, aby określić samą siebie jako coś lepszego; nie tylko jako źródło uprzywilejowanej wiedzy służącej właściwemu sposobowi życia, ale także jako źródło najszlachetniejszych i najbardziej intensywnych radości kontemplacji. Ale filozofia wzięła swą główną epistemologiczną i metafizyczną orientację od sztuki. *Theoria*, ideał wiedzy – raczej jako bezstronnej kontemplacji rzeczywistości, niż jej aktywnej rekonstrukcji – odzwierciedla bowiem postawę kontemplacji dzieł sztuki. Filozoficzny pomysł Platona, że rzeczywistość składa się ostatecznie z wyraźnie określonych, trwałych i pięknych Form/Idei, które są racjonalnie i harmonijnie uporządkowane a których kontemplowanie przynosi wzniosłą przyjemność, także wydaje się zapożyczone z obecnej u Greków pasji oglądania dzieł sztuki pięknych. Gorliwie i z dialektyczną pomysłowością, filozofia przeobraziła swe własne naśladowanie sztuki w dewaluującą definicję sztuki pojmowanej jako naśladowanie lub mimesis. Dla Platona, sztuka rozumiana jako naśladowanie zwykłego wyglądu zewnętrznego (stąd podwójnie oddzielona od świata prawdziwych Form/Idei), została potępiona za swą zwodniczość i odwoływanie się do najniższych części duszy, ujawniając przy tym swą niezdadność do właściwego przewodzenia nam w życiu oraz prawdziwego uchwycenia rzeczywistości. Arystotelesowska obrona sztuki jako bardziej filozoficznej niż historycznej, gdyż naśladuje to, co ogólne – w prosty sposób przyczyniła się do ugruntowania teorii naśladownictwa oraz hegemonii filozofii. Podobnie Arystoteles zmarginalizował sztukę w życiu etycznym i praktycznym, wprowa-

1 R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wydawnictwo UW, Wrocław 1998.

2 Zob. tamże oraz: R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*, przeł. A. Mitek, Universitas, Kraków 2005.

dzając ostre rozróżnienie między sztuką i działaniem (w rozumieniu *poiesis* i *praxis*). Sztuka jest wytwarzaniem (*poiesis*) a jego cel i wartość sytuują się nie w nim samym ani w jego wykonawcy, lecz wyłącznie w wytwarzanym przedmiocie. Natomiast celem działania (*praxis*) jest zarówno ono samo, jak i osoba działająca, znajdująca się pod wpływem sposobu swego działania a nie wytworu tej czynności. Jeszcze innym przykładem tego, jak filozofia usiłowała izolować sztukę od zwykłego życia ograniczając tym samym jej rolę, wagę i wpływ, była Arystotelesowska obrona sztuki jako katarsis. Wyładowanie emocji następowało tutaj w neutralnym i artystycznym kontekście w taki sposób, że nie można było przenosić tych emocji na działania w życiu realnym.

Ten starożytny filozoficzny program marginalizacji artysty, został potem silnie wzmocniony w okresie oświecenia dzięki procesowi różnicowania sfer kultury, co Max Weber i Jurgen Habermas określili jako projekt nowoczesności. W modernistycznym podziale sfer kultury, sztukę odróżniono od nauki jako dziedzinę niezainteresowaną wiedzą a sąd estetyczny miał być zasadniczo niekonceptualny i subiektywny. Ponadto, odkąd Kant zdefiniował sąd estetyczny jako wolny od praktycznych zainteresowań i pożądlivosti woli, silnie odróżniono dzięki temu sztukę od działań praktycznych w ramach etyki i polityki. Zamiast tego, właściwą rolę sztuki w estetycznym upodobaniu stała się bezinteresowna przyjemność czystej formy. Kant określił postawę estetyczną jako „całkowitą obojętność na realne istnienie rzeczy” a zastosowanie jej – jako właściwego sposobu rozumienia sztuki – ponownie oznaczało separację sztuki od poważnych praktyk życia oraz minimalizację społecznej roli artysty. Także Hegel kontynuował separację sztuki od życia codziennego, opowiadając się za koncepcją sztuki, która jest wtedy „sztuką prawdziwą”, gdy jest „wolna”. Taka sztuka nie służąc celom życiowym, wyraża jedynie transcendentne prawdy (choć religia i filozofia czynią to znacznie lepiej).

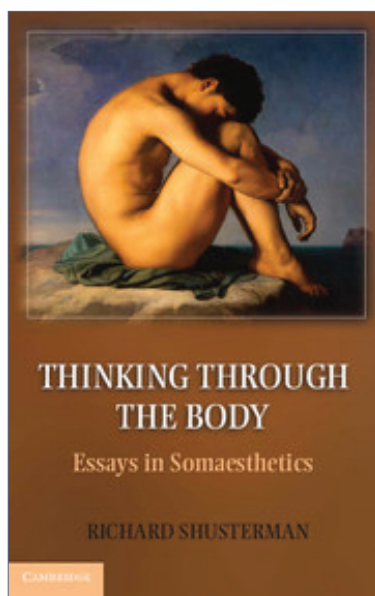
W estetyce pragmatycznej, tak jak ją pojmuję i praktykuję, zauważa się, że sztuka jest czymś innym niż zwykle, codzienne życie, gdyż wiąże się z intensyfikacją lub inaczej, ujęciem życia w ramy. Sztuka wzmacnia znaczenie życia obejmując doświadczenie lub działanie w formalne, ogniskujące ramy, które to doświadczenie lub działanie intensyfikują i transfigurują, czyniąc je wyjątkowym, nawet jeśli jego materiał był początkowo całkiem zwyczajny. Sztuka dramatyzuje w podwójnym sensie: intensyfikacji oraz *mis-en-scene* w rozumieniu ujęcia w ramy i wystawienia na scenie. Dlatego też dowodziłem, że sztukę można w sposób użyteczny definiować w kategoriach dramatyzacji, nawet jeśli taka definicja precyzyjnie nie pokrywa (i nie ma takich ambicji, by to czynić) rzeczywistego zakresu sztuki zawierającego tylko i wyłącznie przedmioty konwencjonalnie sztuką nazywane³. Dokładne uchwycenie zakresu sztuki nie jest precyzyjne, ponieważ dramatyzacja obejmuje również rytuały a także inne praktyki intensyfikujące oraz działania spoza kręgu świata sztuki (praktyki ze świata określanego przez nas jako życie realne, gdzie też

odgrywamy swoje role niczym aktorzy w sztuce teatralnej). Mimo to, ujmowanie sztuki w terminach dramatyzacji pomaga w zrozumieniu, jak sztuka wyrasta z życia, choć odróżnia się od niego dzięki swemu formalnemu obramowaniu, intensyfikując doświadczenie sztuki i doświadczenie życia. Chociaż sztukę można oddzielić od realnego życia, należy uzmysłwić sobie, że bez energii życiowych, znaczeń, materiałów, instytucji i nawyków umysłowych, nie istniałyby żadne czynniki umożliwiające dramatyzację sztuki, ani znaczące treści, które można by w ramy ujmować.

Dramatyzacja nie wymaga wyrafinowanej inscenizacji z zastosowaniem profesjonalnego sprzętu i specjalnie skonstruowanej sceny; ujęcie w ramy może mieć zasadniczo charakter umysłowy w sensie przyjęcia postawy, dzięki której ktoś kształtuje i kieruje swoim życiem troszcząc się o różne odgrywane przez siebie role. W ten sposób, posługując się właściwym nastawieniem, można uczynić swoje zwykłe życie artystycznym, jeśli postrzega się swe doświadczenia i działania życiowe w perspektywie projektu samodoskonalenia i autokreacji. Postawa dramatyzująca intensyfikuje uważność i świadomość osobistego doświadczenia i działania, ale również sytuuje doświadczenie i działanie w formalnych ramach

wyraźnej dbałości o modus tego kształtowania⁴. W ten sposób można ze swojego życia uczynić procesualne dzieło sztuki, które zamiast w świecie sztuki, funkcjonuje w realnym życiu; można stylizować własny sposób życia i nadawać mu estetyczną formę oraz jakość, nawet jeśli chodzi tylko o najzwyklejsze codzienne działania, jak jedzenie, ubieranie się, czy spacerowanie. Pisząc o takiej sztuce życia rozumianej jako najszlachetniejsza forma sztuki, często przywołuję Montaigne'a. Sztuka życia jest szlachetniejsza, ponieważ jest bardziej wszechstronna, bardziej złożona, bardziej żywotna, a przez to bardziej znacząca i ważniejsza od każdego innego gatunku konkretnej sztuki. Mogę tu także przywołać słowa mojego amerykańskiego pragmatycznego prekursora, Ralpha Waldo Emersona, który stwierdził, że raczej zamiast jeść, pić

i oddychać po to, by nabrać sił do tworzenia artystycznych dzieł idealnego piękna, które następnie wynosimy jako coś lepszego od życia, powinniśmy „służyć temu ideałowi w [samyj akcji] jedzenia i picia, w zacerpnięciu oddechu oraz w funkcjonowaniu życia”⁵. Poprzez taką rozwiniętą wartościującą świadomość oraz dbałość o ruchy i działania, która z niej wynika, można osiągnąć w życiu codziennym wyjątkowe doświadczenie estetyczne; ja sam przekonałem się o tym w czasie moich treningów z japońskim mistrzem zen w jego *dojo* nad Japońskim Morzem Wewnętrznym nieopodal Hiroshimy, gdzie przebywałem jako gościnny wykładowca w latach 2002-2003⁶.



3 R. Shusterman, *Sztuka jako dramatyzacja*, przeł. W. Małecki, (w:) Tenże, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, red. i przekład W. Małecki, Atla 2, Wrocław 2007.

4 Na temat dyskusji o różnych poziomach świadomości i metodach osiągania wyższych poziomów dzięki zastosowaniu uważnej świadomości, zob. R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2010.

5 R.W. Emerson, *Art*, (w:) *Emerson: Essays and Poems*, Library of America, New York 1983.

6 Szczegółowa analiza takiego doświadczenia i teorii estetycznych, które na jego bazie powstały, zob. R. Shusterman, *Art and Religion*, „Journal

Opowiadając się za wartością estetyki codzienności w sztuce życia, powinienem rozróżnić dwie odmienne koncepcje takiej estetyki. Chociaż obie koncentrują się na wartościowaniu zwykłych przedmiotów i zdarzeń, to w pierwszym pojęciu akcentuje się zwykłość i banalność codzienności, natomiast w drugim podkreśla się spotęgowanie estetycznego charakteru, polegające na tym, że zwykłe lub codzienne rzeczy można wartościować w estetycznej percepcji, dzięki czemu mogą one ulegać transfiguracji w rodzaj specjalnego doświadczenia, które na swój sposób odznacza się transcendencją. Druga koncepcja estetyki codzienności wypukla estetyczne źródło znaczenia percepcji, ale także ideę, że doświadczenie estetyczne jest sprawą świadomej, skoncentrowanej uwagi (oraz że jest świadome siebie jako skupionej i spotęgowanej formy doświadczenia, którego przedmiot jest punktem ogniskowym dla wyraźnie uważnej świadomości i które jako takie jest wartościowane). Jeśli pierwsza koncepcja estetyki codzienności zdecydowanie koncentruje się na tym, co zwykle *jako zwykłym* raczej, niż czymś specjalnym, to tak oceniana wartość estetyczna nie musi przyciągać do siebie specjalnej uwagi w formie intensywnej jakości lub silnego doświadczenia. W ten sposób pierwsza koncepcja estetyki codzienności przypomina raczej ocenianie zwykłej i przeciętnej pogody za pomocą zwykłej i przeciętnej oceny jej przeciętności, niż niespodziewaną i spektakularną wizję lub specjalne doświadczenie związane z przeciętnością tej pogody jako cechą wyjątkową. W przeciwieństwie do tego, druga koncepcja estetyki codzienności dotyczy transfiguracji zwykłych przedmiotów lub powszedniego doświadczenia w bardziej zintensyfikowane percepcyjne doświadczenie, które jest określone przez wyraźną, spotęgowaną, wartościującą świadomość, która oferuje nam wyjątkowe doświadczenie i percepcję tego, co zwyczajne. Druga koncepcja przekracza zwykły sposób (taki, który jest nudny, monotony, niewyraźny i mechaniczny) oglądania lub wykonywania zwykłej rzeczy.

Chociaż uznaję zasadność pierwszej koncepcji, to jednak myślę, że druga jest bardziej interesująca i bardziej obiecująca dla estetyki, zwłaszcza gdy tę ostatnią pojmuje się w sposób meliorystyczny jako pole badań nakierowane na wzbogacenie naszego życia poprzez dostarczenie pełniejszego i bardziej satysfakcjonującego doświadczenia estetycznego. Z tej perspektywy, estetyczne wartościowanie zwykłych przedmiotów i zdarzeń służy wyostreniu naszej ich percepcji tak, że możemy z nich czerpać najbogatsze doświadczenie i najpełniejsze rozumienie, jakie mogą nam one dać. Jeśli opis takiego podejścia brzmi nieco paradoksalnie, ponieważ spotęgowana percepcja czyni w doświadczeniu to, co zwykle czymś niezwykłym, to taki paradoks jest mniej problematyczny dla estetyki codzienności, niż paralelny paradoks obecny w pierwszej koncepcji. W tym ostatnim przypadku, doświadczamy bowiem zwykłości w swym najbardziej nieuważnym, nawykowym i nieświadomym wydaniu, czyli w ten sposób, że nie da się naprawdę w ogóle percypować tej zwykłości estetycznie, jeśli chcemy mieć wyraźną świadomość jej doświadczania.

Druga koncepcja pociąga mnie także z innego powodu. Oferuje bowiem alternatywę dla obowiązującej logiki, że sztuka czuła się zmuszona do podążania za osiągnięciem tego samego celu polegającego na uczynieniu percepcji bar-

dziej świadomą i skupioną by w ten sposób sprawić, że nasze doświadczenie stawało się bogatsze i bardziej pamiętne. Ta logika jest metodą „defamiliaryzacji” lub „wyobcowania”, zwłaszcza dzięki temu, że czyni sztukę trudniejszą. Rosyjski formalista, Wiktor Szklowski, w sposób dramatyczny i znaczący sformułował ten problem następująco: specjalna technika lub „chwyt sztuki” „dzięki ‘udziwnianiu’ przedmiotów i skomplikowaniu formy” ma nas pobudzić do pełniejszej percepcji tego, co widzimy i czujemy. Ta technika celowo „sprawia, że percepcja jest długa i żmudna”, ponieważ „proces percepcyjny w sztuce ma w całości swój własny cel [którym jest całkowicie cel estetyczny] i powinien być rozwinięty do swej najpełniejszej postaci”. Podkreślenie tego argumentu zakłada, że artystyczne formy sztuki muszą być trudne, aby wymusić przedłużoną uwagę, która jest potrzebna do uczynienia naszej percepcji rzeczy bardziej świadomą i jasną. Ponieważ nasze nawykowe, mechaniczne, nieuważne sposoby percypowania i działania, pozbawiają nasze życie znaczenia, Szklowski opowiada się za trudnością sztuki polegającą na „udziwnianiu”, jako drogą do tego by nami wstrząsnąć i byśmy stali się bardziej uważni⁷.

Jednakże jednym z dowiedzionych niebezpieczeństw tej techniki jest to, że taka trudność alienuje sztukę z życia codziennego, czyli separuje od sztuki większość ludzi nie posiadających ani kulturalnej edukacji, ani wystarczającej ilości wolnego czasu do rozmyślań nad wyrafinowanymi trudnościami, które sztuka współczesna nakłada czyniąc jej percepcję „żmudną”. Innym smutnym efektem tej strategii jest rozwój sztuki ostatnich czasów w kierunku brzydoty i brutalnej wulgarności. Wobec coraz bardziej upiększanych środowisk naszego zestetyzowanego życiowego świata, sztuka współczesna odreagowuje nazbyt często i zbyt łatwo, próbując szokować naszą uwagę przez to, że jest brzydka, wulgarna a potem usprawiedliwiać swą negatywną szkaradność używając stwierdzenia, że chodzi o pozytywny cel pobudzania nas do większej krytycznej świadomości. Uważam, że wersja estetyki codzienności określona przez spotęgowaną świadomość, oferuje ten sam rodzaj transfiguracji intensywności świadomości, percepcji i uczuć, unikając jednak alienujących trudności i separującego elitaryzmu sztuki współczesnej.

Chociaż ta alternatywna ścieżka rozwiniętej i pobudzonej percepcji i stylizacji tego, co zwykle, nie wymaga specjalnych umiejętności malarskich czy literackich, to jednak bardzo pomocna może okazać się tutaj edukacja estetyczna. Ponadto ścieżka ta charakteryzuje się swą własną formą trudności, wymaga bowiem dyscypliny percepcji i szczególnej jakości związanej z uważną świadomością lub troską, które mogą otworzyć szeroki horyzont niezwykłego piękna obecnego w zwykłych przedmiotach i zdarzeniach codziennego doświadczenia, (ulegających transfiguracji dzięki tej właśnie świadomej uwadze). Jeśli ta uważna, stylizująca forma sztuki życia będzie implikować sztukę jako sposób życia i życie jako formę sztuki, wtedy może uda się nam pojąć estetykę jako filozofię sztuki i życia. Tak właśnie rozumiem klasyczną myśl Konfucjusza – jako połączenie sztuki i życia w taki owocny sposób, nie likwidując tych wszystkich różnic, jakie między nimi istnieją.

Jednak opowiadając się za sztuką życia opartą na uważnej, kształtującej i świadomej trosce, powinienem na zakoń-

of Aesthetic Education”, 42, nr 3, 2008, s. 1-18; oraz rozdział 13 z mojej nowej książki *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

7 W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, (w:) *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybór S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 3, „Od formalizmu do strukturalizmu”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

czenie tego eseju powrócić do tradycji amerykańskiej, która ukształtowała moją estetykę pragmatyczną, i przytoczyć słowa Henry'ego Davida Thoreau będącego, jak Emerson, inspiratorem mojej filozofii sztuki i życia a którego – podobnie jak i Emersona – zainspirował Konfucjusz. „Istnieje coś, co umożliwia nam namalowanie konkretnego obrazu lub wyrzeźbienie posągu i stworzenie jakichś pięknych przedmiotów. Jednak wspanialej jest wyrzeźbić i namalować samą atmosferę i medium, dzięki któremu widzimy, a co moralnie jesteśmy w stanie uczynić. Dotknąć jakości dnia – to największa ze sztuk. Każdy człowiek ma za zadanie uczynić swe życie,

nawet w najdrobniejszych szczegółach, wartym kontemplacji w najbardziej podniosłej i krytycznej godzinie”⁸. Te wymowne słowa nie tylko powinny po prostu kończyć esej, ale wręcz zdopingować nas do podejmowania coraz to nowych wyzwań sztuki i życia.

przeł. Sebastian Stankiewicz

8 H. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. H. Cieplińska, Rebis, Poznań 2010, s. 223.

DWADZIEŚCIA LAT PÓŹNIEJ... Z Richardem Shustermanem rozmawia Sebastian Stankiewicz

Sebastian Stankiewicz: Panie Profesorze, w 1992 ukazała się pańska książka *Pragmatist Aesthetics* i w krótkim czasie stała się bardzo popularna przyciągając uwagę czytelników nie tylko z kręgów akademickich. Jak Pan ją ocenia po 20 latach, dwóch edycjach i wielu przekładach na europejskie i pozaeuropejskie języki? Co zadecydowało, że spotkała się ona z tak silnym oddźwiękiem?

Richard Shusterman: Myślę, że wiele czynników wpłynęło na popularność i siłę oddziaływania tej książki. Po pierwsze, z naukowego punktu widzenia wprowadziła ona jasny i systematyczny wykład pragmatycznego podejścia do estetyki, dowodząc, że w jego ramach można rozważać aktualne estetyczne problemy i prowadzić wywód w rygorystycznym, logicznym stylu. W Ameryce estetyka pragmatyczna należała do przeszłości, a geniusz Deweya nie był doceniony, ponieważ jego sposób pisania uznany był za staromodny i nie był przykładem analitycznego sposobu myślenia. Książka mogła przyciągnąć uwagę anglo-amerykańskich naukowców, dzięki przeformułowaniu wielu poglądów Deweya (i zrewidowaniu innych) w analitycznym stylu dowodzenia, który był bardziej zwięzły i precyzyjny – a również bardziej powiązany ze współczesnymi nurtami w estetyce. W Europie i poza anglojęzycznym światem, estetyka pragmatyczna była prawie nieznana i, wracając do tego, co już powiedziałem, zawarte w książce idee oraz język wypowiedzi były na tyle jasne i wystarczająco aktualne, by uczynić pragmatyzm bardziej inspirującym. W każdym razie, zarówno dla anglo-amerykańskich, jak i innych naukowców, książka dostarczyła użytecznych badań porównawczych dotyczących estetyki analitycznej i kontynentalnej (hermeneutyki, dekonstrukcji, teorii krytycznej) z punktu widzenia pragmatyzmu.

Ale poza tym, że książka spodobała się dzięki wprowadzeniu czytelników w problematykę pragmatycznej estetyki i ujęciu tej estetyki w kategoriach konkurencyjnego podejścia, wielu ludzi uznało, że zawiera ona także interesujące i oryginalne tezy. Wydaje się, że jest to kolejna przyczyna sukcesu książki. Zawiera ona zarówno usankcjonowane problemy (definicja sztuki, problem tożsamości i jedności organicznej dzieła, zagadnienie interpretacji, itp.), ale też nowy rodzaj zagadnień: sztuka popularna, etyka jako sztuka życia, estetyka ucieleśnienia; książka jest przykładem niezbyt popularnego sposobu uprawiania filozoficznej este-

tyki, w której podejmowane są szczegółowe interpretacje dzieł sztuki – znajduje się w niej bowiem wykładnia poezji T.S. Eliota oraz analiza nowych gatunków sztuki, jak muzyka rap. Chociaż tego nie zakładałem, media na całym świecie zwróciły uwagę właśnie na ten rozdział książki dotyczący rapu, co wydatnie przyczyniło się do jej popularyzacji.

Jeśli chodzi o odbiór książki poza środowiskiem naukowym, to także miałem szczęście, że mój francuski wydawca (Minuit) zasugerował, żebym we francuskiej edycji usunął niektóre zbyt naukowe rozdziały. Książka dzięki temu stała się bardziej dostępna dla szerszego odbiorcy. Podobnie postąpił niemiecki wydawca (Fisher Verlag) i, ponieważ mogli się z nią zapoznać czytelnicy nie związani ze światem nauki, przyczyniło się to także do ogromnego wzrostu zainteresowania nią w mediach.

Spoglądając na to w szerszym kontekście, należy pamiętać, że lata 90. były okresem amerykańskiej hegemonii, a moja książka dotyczyła amerykańskiego ujęcia estetyki (włączając w to opis amerykańskiej pop-kultury). Choć miało to wpływ na odbiór książki, to nie jest jasne dlaczego osiągnęła ona tak wielki sukces w Europie (i Azji), znacznie większy niż inne książki o amerykańskiej filozofii i sztuce. Obecnie mam inną hipotezę: ponieważ moja filozoficzna edukacja nie była typowo amerykańska – studiowałem w Jerozolimie i na Oxfordzie a *Estetykę pragmatyczną* pisałem pracując z Pierrem Bourdieu w Paryżu – mój sposób myślenia mógł spotkać się ze szczególnym odbiorem wśród europejskich czytelników (a może także wśród azjatyckich filozofów, którzy przyswoili sobie europejski sposób myślenia). Moja koncepcja pragmatyzmu była amerykańska, ale nie nazbyt amerykańska; odnosiłem się na przykład bardzo krytycznie do komercyjnych tendencji polityczno-ekonomicznego systemu w Ameryce a także występujących w nim społecznych niesprawiedliwości. Mimo że styl książki jest naukowy, nie starałem się również używać nazbyt naukowego języka, w suchym i nieprzystępnym sensie naukowości. Myślę, że moim czytelnikom spodobała się ta pośrednia droga.

Na koniec chciałbym podkreślić, że moja praca nie zyskałaby takiego uznania na świecie gdyby nie wspaniali tłumacze, z którymi miałem szczęście współpracować. Wielu ludzi czytało *Pragmatist Aesthetics* w językach innych niż angielski. W tej chwili pracę przetłumaczono na czterdzieści języków. Polski przekład jest jednym z najwcześniej-

szych a miałem to szczęście, że przetłumaczono na język polski także trzy inne moje książki, przy czym jedną z nich jest antologia, która nawet nie została wydana po angielsku. Polscy naukowcy byli chłonnymi odbiorcami moich koncepcji i krytycznie interpretowali je na wiele różnych sposobów. Jestem wdzięczny za to i cieszę się z prowadzonego z nimi dialogu.

S.S.: Zaczął Pan od terminu „estetyka pragmatyczna” na początku lat 90., ale w 1999 wprowadził Pan nowe pojęcie „somaestetyka”, w eseju *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*, opublikowanym w „Journal of Aesthetics and Art Criticism”. Istnieje takie przekonanie, że obydwa terminy są równoznaczne, przy czym ten ostatni w bardziej performatywny sposób ukazuje kluczowy zamysł estetyki pragmatycznej. Czy skłonny jest Pan utożsamiać je ze sobą, czy woli je rozróżniać?

R.S.: Nie, nie utożsamiam ich, choć oczywiście są one ze sobą powiązane. Estetyka pragmatyczna zawiera nie tylko zagadnienia dotyczące ciała, ale i inne problemy z zakresu ontologii i interpretacji dzieł sztuki, społecznej i etycznej roli sztuki, relacji pomiędzy sztuką wysoką i kulturą popularną, itp. Somaestetyka pojawia się jako naturalna konsekwencja moich badań prowadzonych w ramach estetyki pragmatycznej, co można opisać w dwojaki sposób. Po pierwsze, aby tworzyć i odbierać dzieła sztuki (i bardziej ogólnie, aby tworzyć i oceniać doświadczenie estetyczne) używamy naszych ciał i cielesnych zmysłów; konkluzja jest więc oczywista, jeśli chcemy doskonalić naszą estetyczną twórczość i doświadczenie, powinniśmy dbać o sprawność naszego ciała. Po drugie, ponieważ w *Pragmatist Aesthetics* promuję etykę jako sztukę życia – a później w *Practising Philosophy* rozważam filozofię jako szczególną sztukę życia – a życie z konieczności obejmuje ciało, wynika z tego prosta konsekwencja, że doskonaląc ciało doskonalimy życie. Dlatego somaestetyka staje się ważnym projektem takiego doskonalenia.

Teraz dostrzegam, że jest ona na tyle interdyscyplinarna, że znajdują się w niej zagadnienia, które wykraczają poza tradycyjnie rozumianą estetykę i filozofię. Moja praca jest ugruntowana w filozofii, ale inni badacze mogą wykorzystywać ten projekt wychodząc z punktu widzenia ram innych dyscyplin badawczych: zdrowia, dizajnu, historii, mody, socjologii, itp.

S.S.: Można zauważyć, że pragmatyczny sposób uprawiania estetyki ujawnia otwartość na tematy i problemy, które jak dotąd były związane z różnymi gatunkami estetyki i innymi dziedzinami filozofii. Jak Pan myśli, co decyduje, że ta perspektywa jest tak pojemna?

R.S.: Pragmatyzm z istoty jest otwartą, pluralistyczną i eksperymentalną filozofią; jest to filozofia, która rewiduje konkretne tematy i zagadnienia w kontekście dziejącego się doświadczenia. Z tego powodu pragmatyzm jest zarówno filozofią fallibilizmu, jak i melioryzmu. U jego metafizycznych podstaw tkwi przekonanie o zmienności świata i jego doświadczenia, nasz sposób myślenia musi więc być na tyle otwarty, żeby się do tego dostosować.

S.S.: Czy natrafił Pan na jakieś kłopotliwe kwestie i tematy, które trudno było Panu pogodzić z pragmatycznym stanowiskiem? Albo moglibyśmy sformułować to pytanie bar-

dziej ogólnie: jakie są ograniczenia i bariery pragmatycznego podejścia w estetyce?

R.S.: Myślę, że najlepiej jest zostawić innym pracę polegającą na wyznaczaniu takich ograniczeń i barier w sposób szczerogłowy a zarazem obszerny. Jestem pewien, że istnieją takie ograniczenia, ale zbytnio zajmuje mnie poszukiwanie tego, co estetyka pragmatyczna może wnieść nowego do refleksji naukowej aniżeli spekulowanie na temat tego, czego nie można w jej obszarze dokonać. Nie chcę też wypowiadać się na temat wszystkich możliwych podejść w ramach pragmatycznej estetyki. Nie jestem jedynym naukowcem, który się tym zajmuje. Niemniej jednym z ograniczeń, które jak dotąd udało mi się rozpoznać w mojej pracy badawczej, jest niechęć do tworzenia definicji sztuki, które nazwałbym opakowaniowymi; niechęć do sztywnych i ostatecznych definicji, formułowanych w kategoriach warunków koniecznych i wystarczających, które wyznaczałyby zakres wszystkich dzieł sztuki i tylko dzieł sztuki. Estetyka pragmatyczna nie dysponuje metodą precyzyjnego szufladkowania wszystkiego w schludne porządki – nie istnieje tu „Schubladen Mentalität”, którą niektórzy naukowcy chcieliby posiadać. Jej transformacyjne, melioratywne podejście oznacza, że posiada ona swoistą elastyczność, podczas gdy niektórzy ludzie preferują jasne i stałe logiczne struktury i wyznaczniki. Oczywiście nie oznacza to, że nie jestem zainteresowany definicją sztuki: faktycznie oferuję definicję sztuki jako dramatyzacji, ale to nie jest opakowaniowa definicja. Formułuję ją w pracy *Surface and Depth*, która nie została jeszcze przetłumaczona na język polski.

S.S.: Kiedy systematycznie opisuje Pan różne poziomy somaestetyki, podkreśla Pan interdyscyplinarny charakter takich badań. W pańskiej ostatniej książce korzystał Pan w większym stopniu z wyników neuronauk. Jakie są zalety i wady łączenia perspektywy somaestetyki i nauk kognitywnych?

R.S.: Pragmatyzm, który uprawiam opiera się na przekonaniu o integracji nauk z filozofią. Taką integrację odnajdujemy w tradycji klasycznego pragmatyzmu Peirce’a, Jamesa i Deweya. Nie dostrzegam żadnych wad takiego stanowiska, z wyjątkiem trudności w łączeniu różnych słowników i wynikających z tego trudności w prowadzeniu argumentacji.

S.S.: „Melioryzm” jest kluczową ideą w pańskiej filozofii, czy uważa Pan, że jest ona kompatybilna z hipotetycznym statusem twierdzeń nauk empirycznych?

R.S.: Wielu ludzi uważa, że nauki empiryczne są bardziej opisowe niż normatywne, ale naukowe badania także mają swoje normy a ich celem jest melioracja naszego rozumowania i wiedzy, czyli także pośrednio rozwój naszego życia dzięki zdobytej wiedzy. Naukowe metody na bieżąco weryfikują hipotezy by znaleźć lepsze wyjaśnienia. I projekt melioracji – czy w ramach somaestetyki czy gdziekolwiek indziej – powinien opierać się na takiej wiedzy, która doprowadzi do skutecznych rozwiązań, ma szansę powodzenia; dlatego filozofia pragmatyczna nie może ignorować nauki. Pragmatyzm, tak jak go widzę, musi łączyć melioratywny realizm (ale realizm, który także docenia realność konkretnego doświadczenia, a nie jedynie realność fizycznych przedmiotów lub naukowych praw, jako samoistnych abstrakcji).

S.S.: Jak Pan ocenia fenomenologiczne podejście w badaniu naszego ucieleśnienia, stanowisko wywodzone od Merleau-Ponty'ego a rozwijane w chwili obecnej między innymi przez Shauna Gallaghera?

R.S.: Merleau-Ponty jest jedną z czołowych postaci somaestetyki i bardzo też cenię pracę Shauna Gallaghera (który także napisał artykuł o somaestetyce). Główne różnice pomiędzy somaestetyką a tymi fenomenologicznymi ujęciami mogę podsumować w trzech punktach: po pierwsze, fenomenologia jest z istoty opisowa i zainteresowana fundamentalnym i pierwotnym poziomem świadomości ciała, który wszyscy osiągamy (z wyjątkiem ludzi wykraczających poza normy), podczas gdy cel somaestetyki jest transformacyjny i melioratywny, ma ona respektować świadomość ciała a nie szukać (a nawet zakładać) podstawowej formy istnienia cielesnej świadomości, która ma charakter uniwersalny. Po drugie, somaestetyka pozwala dostrzec, że nasza świadomość ciała różni się z uwagi na płeć, wiek, czy okres historyczny, ponieważ jest kształtowana przez środowisko w którym żyjemy, także społeczne środowisko. I po trzecie, somaestetyka zawiera także praktyczne ćwiczenia i metody cielesnej transformacji i melioracji.

S.S.: Jakie w tej chwili wydają się w Pana opinii najbardziej obiecujące kierunki rozwoju estetyki pragmatycznej i somaestetyki?

R.S.: Jest wiele obiecujących kierunków, ale pozwolę sobie ograniczyć mój komentarz do jednego tematu dotyczą-

resuje mnie związek pomiędzy sztuką życia i sztuką w ramach świata sztuki. Moje badania w tym zakresie nie mają tylko charakteru teoretycznego, ale mają też wymiar praktyczny. Większość czytelników w Polsce prawdopodobnie nie wie o mojej działalności dotyczącej współczesnej sztuki wizualnej – o mojej współpracy w dziedzinie performance'u i fotografii z paryskim artystą Yannem Tomą. Prace o których mówię były wystawiane w wielu miejscach i pisałem o nich przy okazji rozważań na temat fotografii („Journal of Aesthetics and Art Criticism”, nr 70, 2012) <http://online-library.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-6245.2011.01499.x/abstract> Niektóre z nich będą także prezentowane na wystawie sztuki w Paryżu, otwartej 24 maja, która związana jest z międzynarodową konferencją na Sorbonie, organizowaną w 20 rocznicę wydania, zarówno w języku angielskim jak i francuskim, *Estetyki pragmatycznej*. Poproszono mnie bym został kuratorem wystawy i uczyć się bardzo wielu nowych rzeczy tworząc z jednej strony wystawę sztuki i pracując nad stworzeniem do niej katalogu, a z drugiej, uczestnicząc w doświadczeniu kreacji współczesnych dzieł sztuki. Nigdy wcześniej tego nie robiłem, ale jest to naturalne rozszerzenie mojej koncepcji estetyki pragmatycznej, wymagającej aktywnego zaangażowania w filozofię sztuki. Na szczęście ze wszystkimi siedmioma artystami już pracowałem i są oni naprawdę zainteresowani moimi filozoficznymi ideami. Niektórzy z nich, na przykład Orlan, jest szczególnie zainteresowana somaestetyką.

Jeden z tematów z zakresu somaestetyki, który coraz bardziej mnie interesuje dotyczy dziedziny interakcji pomiędzy człowiekiem a komputerem. Moje wstępne rozważania w tej dziedzinie były w większości oparte na starożytnej tradycji i organicznych ujęciach ciała. Dlatego początkowo byłem zaskoczony faktem, że wielu ludzi zajmujących się HCI (*human-computer interaction*) zainteresowało się somaestetyką, uważając że może ona wzbogacić interaktywne doświadczenia wywołane przy użyciu komputera. Głębsza świadomość ciała pomaga odkryć bardziej przyjazne cieleśnie produkty, na które składają się nie tylko fizyczne, cyfrowe narzędzia, ale także interfejsy oraz inne systemy wzmacniające doznania pochodzące z otoczenia. W związku z tym jedna z głównych organizacji HCI zaprosiła mnie w tym roku w roli prelegenta na coroczną konferencję. W porównaniu z naszymi estetycznymi konferencjami jest ona ogromna, ponieważ liczy więcej niż trzy tysiące uczestników (<http://chi2012.acm.org/invited-talks.shtml>) Mam zatem niezwykłą możliwość wzbogacenia swoich doświadczeń w dziedzinie, która wydaje się być godna przebadania, a która może mieć znaczący wpływ na nasze życie, jeszcze nie tak całkowicie zapośredniczone przez komputery. Interesują mnie również inne kierunki badawcze w ramach somaestetyki, a dotyczą np. zdrowia i cielesności, ale z nimi zetknąłem się już wcześniej.

S.S.: Część Pana filozofii wiąże się teoretycznymi analizami, natomiast ta druga, komplementarna wobec niej, polega na świadomej praktyce somatycznej. Obydwie łączy Pan w idei sztuki życia. Czy mógłby Pan powiedzieć do jakiego stopnia ta idea przyczynia się do wzmacniania wartości wspólnoty a nie wzmacniania powierzchownych indywidualistycznych stanowisk filozoficznych?

R.S.: Wielu filozofów i teoretyków utożsamia ciało z prywatnym życiem jednostki. Ale nasze ciała są tak samo publiczne jak nasze myśli a nawet bardziej. Nasze cielesne zachowa-



cego obydwu dyscyplin, który myślę, że szczególnie warto przebadać. Po pierwsze, w estetyce pragmatycznej inte-

nie nie tylko jest kształtowane przez wspólnotę kulturową w której żyjemy, ale oddziałuje na nie także jakość życia społeczeństwa. Mówiąc bardziej ogólnie, błędem jest ostre podkreślanie kontrastu pomiędzy tym, co indywidualne a tym, co społeczne, chociaż oczywiście powinniśmy odróżniać samolubny indywidualizm od ideałów kultywujących jednostkę, ale oznaczających szacunek i pomoc niesioną innym, aktywne uczestnictwo w życiu wspólnoty będące istotną częścią spełnienia jednostki. Zespolona poprzez wspólne ćwiczenia i świadomość ciała drużyna sportowa może być dobrym przykładem tego, w jaki sposób cielesna dyscyplina uczy zespołowej pracy i ducha wspólnoty. Grupa taneczna jest innym przykładem praktyki wdrażającej wspólnotę ducha i wartości. Także medytacyjne praktyki, do których nawiązuję w moich rozważaniach, a które wydają się z istoty czymś wykonywanym indywidualnie (medytacja zen, joga lub tai chi chu'an oraz technika Feldenkraisa) mają wspólnotowy wyraz. Nawet medytacja w ciszy przebiega inaczej, gdy odbywa się w gronie innych osób; jednostka podejmując wysiłek medytacji wpływa na atmosferę w grupie, a równocześnie czerpie z niej inspirację oraz energię, doznając wspólnego trudu osiągnięcia celu.

S.S.: W Pana tekstach można odnaleźć liczne fragmenty, w których porusza Pan kwestie społeczne z somaestetycznego punktu widzenia. Czy uważa Pan, że jest możliwe rozwinięcie bardziej spójnego społecznego wymiaru w ramach somaestetyki?

R.S.: Jest to ważne pytanie i wielu ludzi zadawało mi je w taki czy inny sposób. Naprawdę interesuje mnie, w jaki sposób somaestetyka będzie rozwijana w tym kierunku; i tak jak pan powiedział, wielokrotnie rozważałem jej społeczne powiązania. Dostrzegam jednak także niebezpieczeństwo w tworzeniu ogólnej, wszechstronnej socjologicznej teorii somaestetyki, ponieważ zachęca to do nadmiernego zainteresowania uogólnianiem i abstrahowaniem, a to może oddalać od problemów związanych z konkretnymi kulturami. Nie ma wątpliwości, że społeczne ukształtowanie i zróżnicowanie *somy* znajduje odzwierciedlenie w cielesnej świadomości i normach. Dowiedli tego Pierre Bourdieu, Simone de Beauvoir oraz Michel Foucault; i dzisiaj możemy wciąż wzbogacić naszą wiedzę kontynuując analizy dotyczące form cielesnych zachowań, norm i doświadczeń w różnych kontekstach społecznych.

Ale angażując się w bardzo ogólne analizy na temat relacji pomiędzy ciałem a społeczeństwem, nie możemy zapominać o obowiązku każdej jednostki, jakim jest konieczność wdrażania konkretnych somaestetycznych praktyk kultywujących świadomość ciała, w celu uwrażliwienia na innych. Nie istnieje żadna magiczna różdżka w teoriach społecznych, która może zastąpić naszą indywidualną potrzebę dbania o zwiększenie świadomości naszej *somy* w interakcji z innymi ludźmi, ani wskazać jak mamy kształtować takie interakcje w sposób harmonijny. Dlatego myślałem o różnych sposobach połączenia teorii z praktyką i ugruntowaniu somaestetyki w społecznych instytucjach, próbując wprowadzić program nauczania somaestetyki do znanych centrów publicznej edukacji, na przykład na uniwersytety. W ten sposób somaestetyka silniej oddziaływałaby na społeczeństwo; mogłaby być włączona w system ochrony zdrowia lub pełnić społeczno-polityczną misję rozwiązywania konfliktów. Powinienem dodać, że także w Polsce podjąłem inicjatywę popularyzacji somaestetyki na wrocławskiej Akademii Wychowania Fizycznego. Pracuję także z socjologami na Uniwersytecie w Lyonie, wprowadzając somaestetyczne ćwiczenia w ramach warsztatów i badań nad niektórymi konfliktowymi grupami społecznymi w tym mieście.

Jest wiele do zrobienia w dziedzinie somaestetyki, ale nie jestem w stanie sam tego dokonać. Dlatego zapraszam polskich czytelników zainteresowanych tą problematyką do włączenia się w somaestetyczne projekty na różne sposoby, na przykład by dołączyli do grupy dyskusyjnej na Google: <http://groups.google.com/group/official-somaesthetics-group> lub w ogóle zainicjowali własne badawcze projekty w tym zakresie. W ten sposób współtworzyliby rozszerzający się na cały świat somaestetyczny kolektyw, którego administracyjny załączek znajduje się w Center for Body, Mind and Culture, prowadzonym przeze mnie na Florydzie w Atlantic University. <http://www.fau.edu/bodymindculture>

To zaproszenie do przyłączenia się do prowadzonych przez nas badań, wyraża ideę aktywnego estetycznego zaangażowania, o którym pisałem w *Pragmatycznej estetyce* 20 lat temu. Ideę, która osiągnęła w chwili obecnej – mam przynajmniej taką nadzieję – znacznie większy rozgłos i siłę.

[Zob. <http://www.fau.edu/humanitieschair/books.php>]

S.S.: Dziękuję za rozmowę.

przeł. Lilianna Bieszczad

Krystyna Wilkoszewska

UWAGI O RICHARDA SHUSTERMANA *PRAGMATIST AESTHETICS*. W DWUDZIESTOLECIE WYDANIA

Richard Shusterman należy do czołowych estetyków światowych, a pozycję tę zdobył jako twórca estetyki pragmatycznej oraz somaestetyki. Ukazanie się jego książki *Pragmatist Aesthetics* w 1992 stanowiło wydarzenie, została ona stosunkowo szybko przełożona na wiele języków, a siła jej oddziaływania mierzy się ilością referatów prezentowanych na międzynarodowych konferencjach, jak i ilością recenzji oraz prac dyplomowych – magisterskich i doktorskich – pisanych na jej podstawie. Wagę książki wzmac-

niał fakt, że jej autor kojarzony był uprzednio z orientacją analityczną w estetyce.

Shusterman nie jest jedynym filozofem, który dokonał zwrotu od filozofii analitycznej do pragmatyzmu, ale jedynym, który uczynił to, w wyrazisty sposób i na większą skalę, w dziedzinie estetyki. W *Estetyce pragmatycznej* jasno deklaruje, że jego propozycja estetyki oparta jest na koncepcji Johna Deweya. Niemniej po ośmiu latach, w przedmowie do drugiego wydania swej książki, twierdzenie że „prag-

matist aesthetics began with Dewey” wydaje się jej autorowi zbyt radykalna, zaznacza, że wkład w estetykę pragmatyczną wnieśli wcześniej Ralph Waldo Emerson i Alain Locke, których prace Dewey bezpośrednio lub pośrednio znał, a jednak nie wskazał na nie jako wyraźne i istotne, zdaniem Shustermana, źródło inspiracji. Trudno zaprzeczyć, że wątki estetyczne pojawiły się u wskazanych myślicieli, nie sądzę jednak, by naruszały rolę Deweya i jego niezaprzeczalne prawo do bycia twórcą estetyki pragmatycznej.

Spośród klasycznych pragmatystów, podstawy dla pragmatycznej estetyki dał jedynie Dewey. Deweya *Art as Experience* ukazała się w 1934 i nie zyskała rozgłosu, ani nawet znaczącej uwagi w Europie, z rozmaitych powodów. Sam pragmatyzm, jak wiadomo, nie cieszył się zbyt dużym uznaniem, ponadto Dewey nie był estetykiem, a jego „filozofia estetyki” (Deweyowski termin) przywracająca sztukę życiu, zbudowana całkowicie na wypracowanej własnej filozofii doświadczenia, była odległa czy wręcz przeciwna dominującym na kontynencie nurtom, preferującym autonomię dzieła sztuki, jak i wyjątkowość doświadczenia estetycznego. Na gruncie amerykańskim estetyka Deweya, zwłaszcza po jego śmierci w 1952, kontynuowana była przez tych, którzy pozostawali w cieniu rozwijającej się dynamicznie filozofii i estetyki analitycznej. Nie do przecenienia są tutaj wysiłki Johna McDermotta i grupy osób, Thomasa Alexandra i innych, skupionych w SAAP. W swoich pracach starali się rekonstruować estetykę Deweya oraz twórczo rozwijać tkwiący w niej potencjał, zwłaszcza gdy idzie o sprawy ekologii, technologii czy urbanistyki. Szczególna uwaga należy się tu książce McDermotta *The Culture of Experience* (1976), w której w sposób niezwykle twórczy i rzeczywiście budzący podziw wykorzystał podstawy estetyki i filozofii doświadczenia Deweya (i Jamesa) do diagnozowania i opisu zmian zachodzących w kulturze od lat 60. A były to zmiany, o czym dziś dobrze wiemy, radykalne, a zastosowanie do ich badań Deweyowskiej estetyki okazało się narzędziem nader sprawnym i skutecznym, prowadząc do wniosków, jak się później okazało, trafnych i znaczących. Przykładowo: rola dotyku i całego aparatu sensualnego oraz wrażliwości estetycznej, świadomość urbanistyczna, operatywność pojęć środowiska i kontekstu oraz generalnie zwrot do praktyki codziennego życia wraz z odkrywaniem jego estetycznego wymiaru. Stosując ujęcia antyfundamentalistyczne i antydualistyczne, książka ta stanowi znaczący krok w rozwoju estetyki pragmatycznej.⁹ Tymczasem w Przedmowie do *Estetyki Pragmatycznej* Shusterman pisze: „Estetyka pragmatyczna zapoczątkowana została przez Deweya i po nim właściwie jej nie kontynuowano” oraz „Filozoficzne oddziaływanie jego teorii estetycznej było jednak bardzo krótkotrwałe. Estetyka pragmatyczna wkrótce znalazła się w cieniu estetyki analitycznej...”. Słowa, które następują trzy linijki później mogą budzić zdziwienie: „Nie chcę w ten sposób kwestionować istotnego wkładu, jaki współcześni pragmatyści wnieśli do problematyki estetycznej – na przykład koncepcji Rorty’ego dotyczącej etycznej roli literatury albo koncepcji interpretacji Margolisa i Fisha”.¹⁰ Ograniczenie krę-

gu współczesnych pragmatystów do postanalitycznych myślicieli poszukujących inspiracji w pragmatyzmie wydaje się zawężeniem pola widzenia.

Roberto Frega w artykule o Bernsteinie podkreśla nadal istniejące napięcie między filozofią języka a filozofią doświadczenia.¹¹ Niektórzy, jak Rorty, docierając do pragmatyzmu poprzez filozofię analityczną i postmodernizm, nigdy nie chcieli uznać wagi doświadczenia. Droga Shustermana posiada także swą specyfikę, która zaciążyła na niektórych fragmentach jego książki. Autor wyznaje: „Nie uczono mnie pragmatyzmu w Jerozolimie czy Oxfordzie ani też ja nie nauczałem go w Negev. Filozofia oznaczała tam filozofię analityczną, a estetyka – analityczną estetykę. Pragmatyzm jako horyzont filozoficzny pojawił się przede mną, gdy w 1985 wróciłem do Ameryki...”¹². Był to w Ameryce czas tzw. neopragmatyzmu, jedynej wersji pragmatyzmu, jak się wydaje, z którą zetknął się autor przyszłej *Pragmatist Aesthetics*. W artykule o wiele mówiącym tytule „The End of the Aesthetic Experience” Shusterman wymienia, tuż po Deweyu – Beardsleya, Goodman’a i Danto (także Margolisa i Rorty’ego) jako „czołowe postacie tradycji estetycznej”, którzy ukształtowali jego własne koncepcje. I dodaje: „Podczas gdy Dewey celebrował ‘doświadczenie estetyczne’, czyniąc zeń centralne pojęcie swojej filozofii sztuki, Danto praktycznie je odrzuca...”¹³. Pełna napięć i dramaturgii droga doprowadza w końcu do napisania *Estetyki pragmatycznej*, w której Shusterman opowie się wyraźnie po stronie filozofii doświadczenia.

Podobna dramaturgia ma miejsce, gdy idzie o problem interpretacji. Po przybyciu do Temple Shusterman zetknął się z koncepcją interpretacji neopragmatysty Josepha Margolisa. Następnie uczestniczył w dyskusjach organizowanych przez Institut on Interpretation, które ukształtowały jego ujęcie interpretacji. W *Pragmatist Aesthetics* jeden z rozdziałów poświęcony został problemowi „Pragmatism and Interpretation”, a kolejny nosi tytuł „Beneath Interpretation”. W omawianej książce problematyka interpretacji stanowi 1/5 całości.

Książka została przełożona na język polski w 1998, z pominięciem – z woli autora – rozdziału „Pragmatism and Interpretation”. W przedmowie do wydania polskiego Shusterman wyjaśniał powody swej decyzji następująco: „...przekład ten, jakkolwiek pełniejszy niż którykolwiek z siedmiu przekładów *Pragmatist Aesthetics*, nie zawiera jednego rozdzia-

przytoczone fragmenty mają następującą formę: „Pragmatist aesthetics began with John Dewey – and almost ended there”; „the philosophical influence of his aesthetic theory was very short-lived. Pragmatist aesthetics was soon eclipsed and rejected by analytic aesthetics...”. „This is not to deny important contributions by contemporary pragmatists to certain aesthetic issues – for example, Rorty on the ethical role of literature, and Margolis and Fish on interpretation”.

11 R. Frega, *Richard Bernstein and the Challenges of the Broadened Pragmatism*, „European Journal of Pragmatism and American Philosophy”, vol. 3, nr 2, 2011.

12 R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., s. 16. W wersji oryginalnej: „Pragmatism was not taught to me in Jerusalem or Oxford; nor did I teach it in the Negev. Philosophy there meant analytic philosophy, and aesthetics analytic aesthetics. Pragmatism emerged for me as a philosophical horizon only when I returned to America in 1985...”.

13 R. Shusterman, *The End of Aesthetic Experience*, in: *Performing Life. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Cornell University Press 2000, p. 15; Polski przekład „O końcu i celu doświadczenia estetycznego”, w: R. Shusterman, *O sztuce i życiu*, wyb. i przeł. W. Małecki, Wrocław 2007, s. 196.

9 J.S. Smith w Foreword do książki *The Culture of Experience* pisał o wadze, jaką dla myśli McDermotta miała Deweya *Art as Experience*: „He finds there ideas essential for understanding present dilemmas in culture and for reconstructing affective values which grow out of actual experience and are in no need of imposition from without”.

10 Cytuję tu z polskiego przekładu: R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna*, przeł. A. Chmielewski i inni, Wrocław 1998, s. 15-16. W oryginale

łu angielskiego oryginału. Wydawał mi się zbyt długi, techniczny i nazbyt dotyczył wewnętrznych sporów pragmatystów...". Pominięcie rozdziału spowodowało jednak, że polowa przedmowy do polskiego wydania została wypełniona rozważaniami nad interpretacją.

Nie udało mi się ustalić, czy w innych przekładach rozdział ten został także pominięty, nie zamierzam też przeceniać wagi polskiego wydania mającego siłą rzeczy ograniczony krąg odbiorców, a jedynie użyć go jako pretekstu do uwag o charakterze ogólniejszym. Uważam bowiem wyeksponowane zagadnienie interpretacji w pracy o pragmatycznej estetyce za „ciało obce”. Usunięcie tego rozdziału może mieć znaczenie głębsze, wykraczające poza sprawę polskiego wydania. Z jednej strony może dowodzić postępującego wyzwania się z bagażu tradycji, w której autor został wyedukowany, z drugiej – brania pod uwagę odmiennych preferencji odbiorcy europejskiego. Kwestia, na ile pragmatyzm, a także zabarwiony analitycznie neopragmatyzm jest myślą lokalną, amerykańską a na ile światową oraz kwestia czy istnieją dwie wersje pragmatyzmu, ta funkcjonująca w kraju jego powstania oraz „eksportowa”, od długiego czasu pozostaje przedmiotem dyskusji i sporów.

W *Art and Experience* Dewey właściwie w ogóle nie używa terminu interpretacja. Shusterman wprowadza cały rozdział o interpretacji po to, by jak sam pisze, wykazać że pragmatyzm może się okazać obiecującą propozycją zarówno dla orientacji analitycznej, jak i dekonstruktywistycznej, aczkolwiek w odmienny sposób. Pragmatystyczna interpretacja pozwala bowiem uniknąć skrajności, w jakie popada się głosząc z jednej strony istnienie całkowicie obiektywnego znaczenia, które winno być w interpretacji jedynie odsłonięte lub też z drugiej strony – negowania takiego uprzedniego znaczenia, przez co dzieło traci tożsamość i zostaje sprowadzone do wielości interpretacji, dokonywanych w swobodnych, każdorazowo kontekstualnie określonych, grach językowych.

Trudno byłoby nie docenić wagi tych rozważań, ale można by oczekiwać, by w pracy o estetyce pragmatycznej procedura przebiegała w odwróconym porządku. Zamiast wpisywania pragmatycznej specyfiki w ramy wyznaczone – gdy idzie o wagę i rozumienie interpretacji – w opcje inne choć dominujące w czasach powstawania *Pragmatist Aesthetics*, znacznie lepiej byłoby ująć problem interpretacji w ramach pragmatyzmu, proporcjonalnie do drugorzędnej wagi, jaką w projekcie estetyki zakorzenionej w pragmatyzmie zajmuje.

O ile termin interpretacja nie pojawia się na stronach *Art and Experience*, to termin interakcja znajduje się niemal na każdej stronie, jako zasadnicza charakterystyka doświadczenia. Rodzajem interakcji jest rekonstrukcja, która może przyjmować charakter interpretacji. I rekonstrukcja, i interpretacja polegają na zachodzącej w przedmiotowo-podmiotowej interakcji obustronnej transformacji. Shusterman, wyjaśniając istotę pragmatycznej interpretacji pisze, że projekt ten nie polega na tym, aby opisywać gotowy sens dzieła, lecz by sens mu nadawać. Mam zastrzeżenia co do takiego ujęcia, bowiem nie idzie tu o „nadawanie”, lecz jedynie współkształtowanie sensu. W interakcji doświadczenia interpretacyjnego podmiot nie jest panem, przedmiot bowiem stawia opór, przez co interakcja staje się wypadkową podmiotowo-przedmiotowego starcia, w wyniku którego – niedookreślone na początku doświadczenia i podmiot, i przedmiot – ulegają przemianom a wraz z nią dookreśleniu. Autor podkreśla wprawdzie, że swoboda podmiotu nie jest dowolna, bowiem ukształtowani przez nasze kulturalne wy-

chowanie zachowujemy przyjęte nawyki dokonywania interpretacji dzieł sztuki na określone sposoby. Otóż – znowu podkreślam – to, w jaki sposób będzie przebiegała interakcja i jakie warstwy treściowe w podmiocie zostaną właśnie w niej uaktywnione, zależy od przedmiotu i odwrotnie, to co zostanie przez podmiot dostrzeżone w przedmiocie wyznaczają kolejne fazy przebiegającego doświadczenia. Takie doświadczenie jest każdorazowo inne i inne są jego efekty. Dlatego zdarzają się sytuacje, że siła dzieła sztuki prowadzi jego interpretatora do całkowitego porzucenia nawyków lub też siła nawyków podmiotu nie pozwoli wydobyć nowatorskich treści dzieła. Konkludując, akurat w tym kontekście ujęcia Shustermana wydają mi się ciągle jeszcze zdeterminowane przez rozumienie doświadczenia interpretacyjnego jako doświadczenia podmiotowego.

W drugim wydaniu *Pragmatist Aesthetics* (2000) rozdział o interpretacji został zachowany, natomiast dodany nowy rozdział „Somaesthetics: A Disciplinary Proposal”, który (podobnie jak wydana w 1997 *Practicing Philosophy. Pragmatism and the Philosophical Life*) rozwija obecne w pracach Deweya somatyczne i sensualne aspekty doświadczenia estetycznego. W przedmowie do drugiego wydania autor ustosunkowuje się do burzliwej recepcji jego książki na arenie międzynarodowej, starając się odpowiedzieć na wysuwane uwagi krytyczne. Pośród przywoływanych wątków kwestia interpretacji w ogóle się nie pojawia i powstaje pytanie, czy problem relacji pragmatyzmu i interpretacji nie wzbudził żadnych kontrowersji czy też próba zainteresowania nim, skierowana do filozofii analitycznej jak i dekonstrukcjonizmu, pozostała niezauważona. W każdym razie dyskusję nad książką zdominował rozdział o rapie, a szerzej – zaprezentowany i błędnie bo jednostronnie przez odbiorców odczytany stosunek autora do sztuki popularnej. To prawdziwy pech dla recepcji tej książki, która proponuje ważne tezy przeformułowania estetyki w duchu pragmatyzmu, a rozdział o rapie jest jedynie przykładem wzmacniającym zawarte w niej tezy. Tymczasem próba dowartościowania sztuki popularnej wywołała burzę, która przesłoniła prawdziwą wartość całego projektu zbudowania modelu estetyki pragmatycznej. Autor poczuł się zobligowany do wyjaśnienia zachodzących nieporozumień, w efekcie czego przedmowa do wydania drugiego jest także zdominowana przez ten właśnie, nie najważniejszy w całościowym projekcie pragmatycznej estetyki problem. Piszę o tym dlatego, by uwydatnić, jak trudno opcji pragmatycznej w estetyce przedrzeć się przez wykształcone w tradycji nawyki myślenia dualistycznego, utrwalone tak silnie, że nie pozwalają odczytać tego, co zawarte w tekście. Bo to wszystko, co prostuje i wyjaśnia autor w przedmowie do wydania drugiego było w pełni obecne w pierwszym wydaniu książki. Co więcej, chcąc dotrzeć do swych wzburzonych odbiorców, autor ucieka się do procedury wyjaśniania w języku powszechnie akceptowanym (logiki dwuwartościowej), co z kolei, moim zdaniem, zaciemnia myślenie w duchu pragmatyzmu. I tak, chcąc wyjaśnić, że jego życiowe spojrzenie na sztukę popularną i przekonanie, że powinna znaleźć się w kręgu uwagi estetyki współczesnej, do czego pragmatyczna estetyka z racji jej podstawowych założeń i tez otwiera szeroko drzwi, nie oznacza automatycznego odrzucenia sztuki wysokiej, autor wprowadza argumentację opartą o pojęcia alternatywy rozłącznej i łącznej. Czyni tak, by pokazać, że jego rozważania nie przebiegały w kategoriach wykluczających się opozycji pojęciowych (albo sztuka wy-

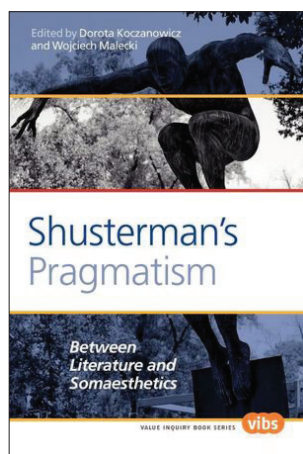
soka albo sztuka popularna), lecz obejmowały obie. Słowo „both” staje się kluczowe i pewnie wyjaśnienie okaże się skuteczne, niemniej autor został zmuszony by swe stanowisko oparte o rdzenne pragmatyczne twierdzenia tłumaczyć w niepragmatycznym języku. Stanowisko autora jest bowiem w pełni klarowne, jeśli wpisuje się je nie w dualistyczną matrycę opozycji, lecz w pole rozumienia zakładającego, że opozycje pojęciowe to jedynie hipostazowane skrajne bieguny spectrum, w którym ciągłość i gradacja oraz dynamika zachodzących zmian nie dają się ująć w statycznym modelu tradycyjnej logiki. Podział na sztukę wysoką i sztukę popularną traci sens przy konfrontacji z praktyką (a dla estetyki pragmatycznej jest to sprawa zasadnicza), w której dzieła sztuki jak i te wytwory, którym odmawia się statusu dzieł sztuki, są bliższe lub dalsze (gradacja) w stosunku do obowiązującego, opartego na abstrakcjach, podziału, lub też w pewnych swych aspektach są bliższe sztuce wysokiej, a w innych – popularnej. Tak samo ma się rzecz w przypadku kontrastowania przyjemności głębokiej związanej tradycyjnie z doświadczeniem estetycznym i przyjemności płytkiej, hedonistycznej. Argumentacja oparta na alternatywie łącznej byłaby tutaj nie w pełni adekwatna (mamy wybór jednej z możliwości a nawet obu, ale sam podział zostaje nienaruszony), natomiast zastosowanie pojęć ciągłości i gradacji lepiej oddaje zachodzące w praktyce przypadki, gdyż głębia odczuć jest po prostu stopniowalna, z możliwością przyjęcia czasami, ale tylko czasami, maksymalnego wychylenia biegunowego. Wymaga stałego podkreślania, że estetyka pragmatyczna nie preferuje opozycji pojęciowych lecz operuje w sferze „between”, najbliższej praktyce życia. Ujmując to w języku Deweya można powiedzieć, że rzeczowniki to często hipostazy przymiotników, a te są stopniowalne. Jeśli sztukę pojmimy przymiotnikowo, dylemat czy coś jest czy też nie jest sztuką znika, a w jego miejsce pojawia się pytanie w jakim stopniu coś jest sztuką.

Mija 20 lat od wydania *Pragmatist Aesthetics*. Nie chciałabym być pesymistyczna, ale wydaje się, że zrozumienie istoty tej propozycji, mimo jej popularności, pogłębiło się w niewielkim stopniu, co oznacza że ciężki trud wyjaśniania nieporozumień musi być nadal kontynuowany. Raz jeszcze podkreślę, że nadmierna uwaga poświęcona z woli autora problemom interpretacji, jak i nadmierna uwaga poświęcona – ze strony odbiorców – sprawom sztuki popularnej, zniekształcają lub przykrywają zasadniczy kształt oraz wagę projektu „pragmatycznej estetyki”.¹⁴ A mamy w niej tak mocne tezy w stosunku do estetyki tradycyjnej, jak na przykład te, że to co estetyczne nie jest w opozycji do tego co praktyczne i że zadaniem teorii estetycznej nie jest opisywanie stanu rzeczy, lecz melioracja ludzkiego doświadczenia.

Może się wydawać, że niepotrzebnie powracam do kilku trochę już odległych spraw z historii recepcji książki. Ale 20-lecie jej wydania zachęca właśnie do takiego retrospektywnego spojrzenia. Nadal jest to jedyna książka oferująca całościowo zarysowany projekt estetyki pragmatycznej. Może warto byłoby pomyśleć o poważnej reedycji książki, wolnej od bagażu problemów lat 80., prezentującej projekt estetyki pragmatycznej na miarę 21 wieku.

14 Inaczej ma się sprawa z somaestetyką. Stanowi ona wprawdzie rdzenną część estetyki pragmatycznej, ale zdaje się coraz bardziej funkcjonować jako dyscyplina samodzielna. Odnoszę wrażenie, że Shusterman jest dzisiaj znany w świecie przede wszystkim jako twórca somaestetyki. Nietrudno zrozumieć dlaczego. Pragmatyczna estetyka proponowała rozwiązania dla estetyki, które poważnie naruszały utrwalone w tej dyscyplinie nawyki myślenia. Somaestetyka także proponuje tezy radykalne, ale szczęśliwie pojawiła się w czasie niezwykłego zainteresowania cielesnością i to na różnych poziomach ludzkiej aktywności, od teorii filozoficznych po codzienne praktyki życia.

Shusterman's Pragmatism. Between Literature and Somaesthetics, red. Dorota Koczanowicz, Wojciech Małecki, Rodopi, Amsterdam, N.Y. 2012



Autorzy artykułów ze zbioru *Shusterman's Pragmatism. Between Literature and Somaesthetics* koncentrują się na różnych aspektach filozoficznej propozycji Richarda Shustermana, badając przydatność jej zastosowania nie tylko w obrębie literaturoznawstwa, estetyki oraz etyki, ale również w mniej oczywistych kontekstach, takich jak metafizyka czy filozofia religii. Rozszerzanie zakresu poszukiwań międzydiscyplinarnych można odczytać jako

wprowadzenie w życie jednego z postulatów somaestetyki – dziedziny ugruntowanej w filozofii pragmatycznej a zarazem wychylonej ku innym obszarom refleksji.

Redaktorzy tomu Dorota Koczanowicz i Wojciech Małecki podkreślają, że jest to pierwszy anglojęzyczny zbiór esejów poświęconych filozofii Richarda Shustermana. Przyczyn-

kiem do jego powstania była międzynarodowa konferencja *Between Politics and Aesthetics: Richard Shusterman's Pragmatism*, zorganizowana w 2008 roku we Wrocławiu przez redaktorów recenzowanego tomu na Uniwersytecie Wrocławskim. Podtytuł zbioru *Pomiędzy literaturą a somaestetyką* wskazuje na zmianę zakresu zainteresowań badawczych Shustermana na przestrzeni jego kariery akademickiej a zarazem udanie nawiązuje do czytelnej kompozycji publikacji.

Teksty dwunastu autorów i autorek z Polski, Finlandii i Stanów Zjednoczonych zostały umieszczone w działach „Teoria literatury i filozofia sztuki”, „Epistemologia, metafizyka, etyka, filozofia polityki” oraz „Somaestetyka”. Klamrę stanowią dla nich wypowiedzi twórcy *Estetyki pragmatycznej*, w których Shusterman systematyzuje i rozjaśnia swoje filozoficzne stanowisko. Nazywany niekiedy „filozofem nomadą” – ze względu na geograficzne i kulturowe zróżnicowanie miejsc, w których podejmuje refleksję, a także przemieszczanie się między polami filozoficznych zainteresowań – Shusterman może wydawać się autorem trudnym do usytuowania. Otwierający publikację szkic ułatwia zrozumienie drogi jego intelektualnego rozwoju i nadaje kontekst dalszej lekturze.

Zakres problemowy tomu jest szeroki: od usytuowania holistycznego projektu Shustermana wobec tradycji pragmatyzmu (Don Morse) czy wyzwań metafizyki (Sami Philstrom), po odczytania go w horyzoncie wyzwań posthumanizmu (Jerold J. Abrams). Powtarzającymi się punktami odniesienia są Dewey, Nehamas, Nietzsche, Wittgenstein, Foucault i Rorty. Jednocześnie interesujące wydaje się przywołanie nazwiska Simone de Beauvoir przez Monikę Bokiniec oraz Josepha Ratzingera w artykule Adama Chmielewskiego. Obok tekstów poświęconych wysokiemu modernizmowi (Anna Budziak, Dorota Koczanowicz) i poezji Johna Ashbery'ego (Kacper Bartczak), znajdziemy krytykę kultury popularnej (Robert Dobrowolski), a także rozważania nad demokratyzującym potencjałem *body art* (Martin Jay) i etycznymi implikacjami somaestetyki (Krzysztof P. Skowroński). Nawet w świetle krytycznych, nierzadko – szczególnie w drugiej części zbioru – polemicznych esejów, rozpoznania Shustermana wykazują swoją konsekwencję, spójność i głębokie osadzenie w tradycji filozoficznej.

Testując możliwości oraz ograniczenia koncepcji Shustermana, autorzy odwołują się zarówno do jego literackiej osoby, jak i „prywatnej” biografii. Chociaż jedynie Wojciech Małecki wprost wyraża zainteresowanie pożytkiem wynikającym z uwzględniania kontekstu biograficznego w badaniu dorobku filozofa, prowadzona przez Shustermana „postmodernistyczna narracja o życiu i jego znaczeniu” (s. 175) nie pozostaje bez wpływu na resztę jego interpretatorów. W *Shusterman's Pragmatism. Between Literature and Somaesthetics*

wielokrotnie powraca charakterystyczny dla pragmatyzmu postulat uprawiania filozofii nie tylko na płaszczyźnie dyskursywnej, ale również jako sztuki życia. Celem teoretycznych rozważań jest pomaganie w odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób jednostka może wieść możliwie pełne i udane życie. Co ważne, jest to jednostka sprawcza, do pewnego stopnia zdolna kształtować swoje doświadczenie. Stąd w estetyce egzystencji Shustermana ważne miejsce zajmuje autokreacja, możliwość praktycznego samodoskonalenia. Na szersze procesy emancypacyjne wpływają indywidualne praktyki – rozwój samoświadomości, rewaloryzacja doświadczenia somatycznego, wychylenie się ku otoczeniu skutkujące holistycznym ujmowaniem rzeczywistości.

Podobnie otwarte podejście cechuje autorów publikacji – konfrontując się z propozycjami estetyki pragmatycznej i somaestetyki, udanie poszerzają horyzont poszukiwań w obrębie różnych filozoficznych dyscyplin. Szczególnym walorem zbioru jest zaangażowanie w jego przygotowanie samego Shustermana. Literacka forma polemiki pozwala mu nie tylko zająć stanowisko wobec wniosków komentatorów, ale przede wszystkim zweryfikować, doprecyzować i objaśnić rozwijane przez siebie koncepcje. Dzięki pozostawieniu znacznej przestrzeni dyskusji *Shusterman's Pragmatism. Between Literature and Somaesthetics* pokazuje filozofię w działaniu, w ruchu i wymianie, które umożliwiają jej dalszy rozwój.

Anna Wójcik (UW)

Shusterman we Wrocławiu

Profesor Richard Shusterman wielokrotnie gościł we Wrocławiu. Tutaj została wydana jego pierwsza książka w języku



polskim. Początkowo wizyty autora *Estetyki pragmatycznej* organizowane były przez uczonych związanych z Uniwersytetem Wrocławskim.

Od zeszłego roku profesor współpracuje również z Akademią Wychowania Fizycznego. W czerwcu 2011 wygłosił on wykład plenarny na rozpoczęcie Międzynarodowych Dni Fizjoterapii oraz wziął udział w konferencji poświęconej filozoficznym i kulturowym wymiarom cielesności, która odbyła się również na wrocławskim AWF-ie. Zainteresowanie koncepcją somaestetyki okazało się tak duże, że władze uczelni postanowiły zaprosić Shustermana jako profesora wizytującego w roku akademickim 2011/2012.

Dzięki temu studenci mają okazję zapoznać się z głównymi wątkami teorii somaestetycznej, która w centrum swego zainteresowania stawia doświadczenie oraz poprawianie percepcji poprzez poprawienie sposobów użycia *somy*. Jako że Shusterman łączy aspekty teoretyczne z praktycznymi, jego wizyta w semestrze letnim składa się w drugiej części z wykładów i seminariów oraz warsztatu somatycznego. Jak zapowiada Shusterman, wykwalifikowany nauczyciel metody Feldenkraisa: „Warsztat dotyczący praktyk somaestetycznych będzie skoncentrowany na somaestetyce doświadczeniowej, a dokładniej na pielęgnowaniu somatycznej świadomości. Będzie on obejmował cwi-



czenia z topografią ciała i wyjaśnianie sposobów jego działania. Warsztat będzie również zawierał łagodne ćwiczenia



gimnastyczne, których celem będzie zwiększenie świadomości ciała, jak też kilka ćwiczeń odnoszących się do świadomości ciała działającego w relacji z innymi". W warsztacie mogło uczestniczyć 12 osób.

Dalszym rezultatem współpracy AWF-u z Shustermanem będzie powołanie nowej ścieżki dydaktycznej pod nazwą „Świadomość ciała”.

Również dzięki programowi miejskiemu „Visiting Professors”, dofinansowującemu wizyty uznanych osobowości świata akademickiego we Wrocławiu, mieszkańcy miasta będą mogli spotkać się z prof. Shustermanem podczas otwartego wykładu i seminarium. Planowany wykład nosi tytuł „Somaesthetics and Somatic Style”.



Całość pobytu Shustermana we Wrocławiu koordynuje prof. Leszek Koczanowicz, który jest również kierownikiem grantu „Estetyka pragmatyczna w działaniu. Sztuka, polityka, społeczeństwo”. Wspólnie z dr. Wojciechem Małeckim stworzyli oni międzynarodową grupę badawczą pracującą nad estetycznymi i politycznymi kontekstami i konsekwencjami somaestetyki. Kluczowym wydarzeniem grantu będzie konferencja naukowa z okazji 20-lecia pierwszego wydania *Estetyki pragmatycznej*. Odbędzie się ona w SWPS-ie we Wrocławiu. To kolejna instytucja naukowa, która docenia interdyscyplinarność i oryginalność myśli Shustermana.

Dorota Koczanowicz (DSW Wrocław)

Sekcja Somaestetyki w Ośrodku Badań na Pragmatyzmem im. Johna Deweya w Krakowie

3.09.2012 w Ośrodku Badań nad Pragmatyzmem, który powstał przy Wydziale Filozoficznym UJ z inicjatywy prof. Krystyny Wilkoszewskiej, rozpocznie działalność Sekcja Somaestetyki. Jej organizatorem jest dr Lilianna Bieszczad.

Sekcja wyrasta z myśli amerykańskiego pragmatyzmu, łączącego praktykę z teorią, myślenie z działaniem. Nawiązuje do Deweyowskiego pojęcia ciała-umysłu i somaestetyki Richarda Shustermana, wspierając inicjatywy, w których problematyzowana jest nadmierna separacja wymienionych sfer aktywności człowieka. W centrum uwagi sekcji znajduje się *soma*, aktywne ciało z jego atrybutem ruchu, ujmowane, podobnie jak w somaestetyce poza dychotomicznymi podziałami, i to zarówno w wymiarze praktycznym, jak i teoretycznym. Chodzi z jednej strony o refleksję z zakresu odkrywania nowych możliwości ciała, jego aktywnego potencjału poznawczego, z drugiej zaś o faktyczną dbałość o świadomość ciała i jego kondycję, nie tylko poprzez testowanie cielesnych możliwości i ograniczeń ruchowych, ale też poprzez badanie i rozwijanie cielesnej wrażliwości pomocnej w życiu codziennym.

Pośród różnych rodzajów ludzkiej aktywności taniec zasługuje na miano praktyki dowodzącej jedności ciała i umysłu, a jednocześnie jest miejscem eksplorowania ich wzajemnego współdziałania. Teoretycy mogą wiele zyskać nie tylko konfrontując pojęciowe konstrukcje z doświadczeniami tancerzy, ale także podejmując praktyczne eksperymenty, na przykład w formie warsztatów, by odczuć i eksplorować „na własnej skórze”, rozwijane w dyscyplinach somatycznych, twórcze i poznawcze możliwości własnego ciała oraz

jedność psychofizyczną. Z kolei tancerze, którzy wykorzystują nowe techniki taneczne i promują holistyczne ujęcie człowieka w nawiązaniu do idei filozofii Wschodu, domagają się uzupełnienia, opracowania i wyjaśnienia tych kwestii na gruncie filozofii.

Zauważalny rozłam na świat teorii i praktyki, brak ogniw łączących działania filozofów i tancerzy skłania do tego, by podążać śladem Shustermana, podejmując inicjatywę mającą na celu zbliżenie obydwu perspektyw. Celem sekcji jest ponadto działanie na rzecz integracji artystów z naukowcami, ale do dyskusji chcemy także zaprosić przedstawicieli wszelkich dyscyplin rozwijających somatyczną świadomość. Taniec to przykład a nie jedyna dziedzina eksplorująca potencjał twórczy ciała. Wystarczy przywołać dyscypliny somatyczne, metody Aleksandra i Feldenkraisa, pilates czy jogę, aby zilustrować wzrost zainteresowania problematyką samoświadomości ciała w ostatnich czasach.

Ponieważ zasadniczym celem sekcji jest badanie możliwości ciała, jej program będzie obejmował oprócz wykładów czy otwartych dyskusji, także warsztaty lub prezentacje osiągnięć w dziedzinie badań somatycznych. Planujemy spotkania wokół tematów: improwizacji kontaktowej, tańca butoh, body-mind centeringu, techniki Aleksandra, metody Feldenkraisa, wschodnich technik medytacyjnych, itp., by stworzyć pole do dyskusji reprezentantów różnych środowisk.

Wydarzeniem inicjującym sekcję, zapowiadającym podjęcie współpracy artystów z naukowcami wokół idei somaestetyki była zorganizowana przez prof. Wilkoszewską w Instytucie Filozofii UJ promocja książki Richarda Shustermana

Świadomość ciała (25.05.2010) w Krakowie, podczas której miał miejsce spektakl taneczny w wykonaniu Teatru Tańca DF. Kolejna próba wymiany doświadczeń pomiędzy tancerzami i teoretykami została podjęta w grudniu w 2010 w Instytucie Filozofii UJ w postaci warsztatów samoświadomości ciała zatytułowanych „Poznaj siebie poprzez ciało”. Wzięli w nich udział członkowie Zakładu Estetyki IF UJ oraz Filozofii Wschodu IF UJ. Była to inicjatywa Teatru Tańca DF Katarzyny Skawińskiej przy wsparciu całego przedsięwzięcia przez prof. Krystynę Wilkoszewską. Warsztaty obejmowały 3 spotkania trwające po półtorej godziny a ich organizacją zajęła się dr Bieszczad.

Wrześniową inaugurację działalności Sekcji w Instytucie Filozofii UJ uświetni wykład prof. Richarda Shustermana. Następnie odbędzie się lekcja z wykorzystaniem metody

Feldenkrais, w której wezmą udział tancerze Teatru Tańca DF. Ta część spotkania inaugurującego powstanie sekcji zostanie zakończona pokazem artystycznym Teatru Tańca DF. Po przerwie dr Sebastian Stankiewicz zaprezentuje koncepcję somaestetyki Richarda Shustermana a dr Lilianna Bieszczad wygłosi wykład dotyczący filozoficznych sposobów rozumienia ciała w kontekście tańca. Zakończeniem jednodniowej sesji będzie dyskusja przy okrągłym stole, do której zaproszeni zostaną między innymi reprezentanci środowiska tancerzy. Dyskusja będzie także podsumowaniem warsztatów samoświadomości ciała prowadzonych przez Teatr Tańca DF w grudniu poprzedniego roku i omówieniem doświadczeń jej uczestników.

Lilianna Bieszczad

Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego

Redakcja: Lilianna Bieszczad, Sebastian Stankiewicz

Członkowie korespondenci: Zbigniew Mroch (Gdańsk), Małgorzata Kądziera (Katowice), Karolina Golinowska (Poznań), Wioletta Kazimierska-Jerzyk (Łódź), Piotr Martin (Wrocław), Monika Krzykała (Lublin), Piotr Schollenberger (Warszawa)

Projekt logo PTE: Krzysztof Lenartowicz

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

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

Strona internetowa Biuletynu: www.iphils.uj.edu.pl/~e-biuletynpte

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

Redakcja zastrzega sobie prawo skrótów i korekty językowej tekstów

Skład: „Studio WW”, studio2w@gmail.com