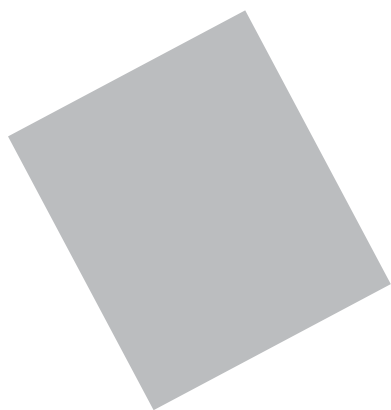


Co z tym odbiorcą?

Wokół zagadnienia odbioru sztuki



Co z tym odbiorcą?

Wokół zagadnienia odbioru sztuki

Redakcja:
Monika Kędziora
Witold Nowak
Justyna Ryczek



Poznań 2012

KOMITET NAUKOWY
Jerzy Brzeziński, Zbigniew Drozdowicz (przewodniczący),
Rafał Drozdowski, Piotr Orlik, Jacek Sójka

RECENZENT
Prof. zw. dr hab. Anna Zeidler-Janiszewska

PROJEKT OKŁADKI
Michał Ciesielski

ŁAMANIE
Adriana Staniszevska

KOREKTA
Michał Staniszevski

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe
Wydziału Nauk Społecznych UAM w Poznaniu 2012

Publikacja finansowana z funduszy Instytutu Socjologii UAM,
Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Wydziału Historycznego UAM,
Prorektora UAM ds. nauki i współpracy międzynarodowej

ISBN 978-83-62243-76-1

WYDAWNICTWO NAUKOWE WYDZIAŁU NAUK SPOŁECZNYCH
UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
60-569 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89c

DRUK: ZAKŁAD GRAFICZNY UAM
61-712 Poznań, ul. Wieniawskiego 1

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
-------------	---

TEORIA

GRZEGORZ DZIAMSKI <i>Sztuka i estetyzacja świata</i>	11
STANISŁAW CZEKALSKI <i>Dzieło w perspektywie odbiorczej: między historią sztuki, kulturą wizualną i egzystencjalną hermeneutyką</i>	27
JERZY GOŚCINIAK, SONIA RAMMER <i>Presymboliczna, przejściowa i symboliczna przestrzeń dzieła sztuki. Relacja twórca – odbiorca w świetle wybranych koncepcji psychoanalitycznych</i>	35

ARTYSTA

JOLANTA DĄBKOWSKA-ZYDRÓN <i>Słowo jako immanentny składnik dzieła wizualnego</i>	49
ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI <i>Artysta jako widz. Studium dwóch przypadków</i>	57
AURELIA NOWAK <i>Pułapka na widza. O skomplikowanych zależnościach czasoprzestrzennych w sztuce Dominika Lejmana</i>	67

ODBIORCA

MAREK KRAJEWSKI	
<i>Od odbiorcy do uczestnika. Znikający widz i jego współcześni następcy . . .</i>	79
BOGNA KIETLIŃSKA	
<i>Znaczenie kompetencji kulturowych i artystycznych w odbiorze sztuki</i>	93
ANDRZEJ POTERAŁA	
<i>Camp – ostatni bastion Odbiorcy?</i>	103
BARTOSZ KORZENIOWSKI	
<i>Czy sztuka może być interaktywna?</i>	
<i>Odbiór między dialogiem a dyskursem</i>	111

PRZESTRZEŃ

JUSTYNA RYCZEK	
<i>Bezradność (?) odbiorcy wobec transparentnych propozycji sztuki</i>	
<i>w przestrzeni miasta</i>	123
ANNA SIENKIEWICZ	
<i>Ingerencja artysty w systemy informacji i komunikatów przestrzeni</i>	
<i>miejskiej oraz jej wpływ na odbiorcę</i>	135
MAJA BRZozowska-BRYWCZYŃSKA	
<i>(Mali) odbiorcy małej architektury.</i>	
<i>Kilka uwag o miejskich przestrzeniach zabawy</i>	145
OLGA M. HAJDUK	
<i>Rozważania wokół semiologii architektury czasów nowożytnych</i>	163
MARIANNA OSYRA	
<i>Odbiorca między przestrzenią publiczną a architekturą</i>	175
NOTY O AUTORACH	187

Wstęp

Niniejsza wieloautorska monografia naukowa zatytułowana *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki* powstała jako kontynuacja dyskusji dotyczącej problemów związanych ze zjawiskami zachodzącymi wokół odbioru sztuki, zainicjowanej podczas Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Co z tym odbiorcą? Interdyscyplinarny obraz odbiorcy sztuki z punktu widzenia twórców i badaczy”, która odbyła się w dniach 17-18 marca 2011 r. w Poznaniu. Konferencja została zorganizowana przez przedstawicieli studenckiego ruchu naukowego reprezentujących różne dyscypliny nauki, co znalazło odzwierciedlenie w zróżnicowanym tematycznie przebiegu obrad. Do prac nad przygotowaniem monografii zaproszeni zostali zarówno autorzy wyróżniających się wystąpień podczas wspomnianej konferencji, jak i inni badacze, reprezentujący różne dyscypliny naukowe i ośrodki badawcze. Pozwoliło to na przygotowanie publikacji o prawdziwie interdyscyplinarnym charakterze, dotyczącej problemów związanych z odbiorem sztuki z wielu zróżnicowanych i wzajemnie uzupełniających się perspektyw.

Punktem wyjścia do przygotowania rozdziałów niniejszej monografii jest refleksja nad obecnym położeniem odbiorców sztuki. Współczesny odbiorca sztuki znajduje się w niespotykanej wcześniej sytuacji, jego status trudno jednoznacznie określić, a on sam może być zdezorientowany w wyniku sprzecznych oddziaływań, którym jest poddawany. Niejednokrotnie jest bowiem narażony na lekceważenie, ataki i manipulację artystów czy kuratorów, którzy również często podkreślają jego podmiotowość i próbują włączyć w subtelną grę. W konsekwencji wzajemne relacje elementów triady artysta – dzieło – odbiorca podlegają ciągłym i trudnym do przewidzenia zmianom. Wyrazem tego procesu może być to, że artyści, kuratorzy i krytycy będący aktywnie zaangażowani w kreowanie obrazu sztuki są, co często bywa pomijane, jednocześnie jej istotnymi odbiorcami. Czy w takiej rzeczywistości można mówić o wyłanianiu się nowego schematu, z którego odbiorca niezwiązany ze światem sztuki jest wykluczony? Monografia *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*

stanowi właśnie próbę interdyscyplinarnej odpowiedzi na postawione w tytule pytanie i analizy procesów zachodzących współcześnie wokół zjawiska odbioru sztuki. Rozdziały wchodzące w skład monografii odnoszą się do powyższej problematyki z perspektywy socjologii, historii sztuki, kulturoznawstwa, estetyki i nauk o sztuce. Wśród zagadnień, którym poświęcone są poszczególne części publikacji naukowej, należy wymienić: globalne procesy wpływające na odbiór sztuki we współczesnych społeczeństwach, zmiany roli odbiorcy sztuki, relacje pomiędzy artystą a odbiorcą oraz ich kształtowanie w przestrzeni publicznej, specyfikę procesu odbioru sztuki i rolę dzieła sztuki w tym procesie, z uwzględnieniem sztuki architektonicznej.

Kończąc uwagi wstępne i zapraszając Czytelnika do lektury kolejnych rozdziałów, chcielibyśmy podziękować wszystkim osobom, które miały wkład w przygotowanie niniejszej publikacji, bez ich pracy i zaangażowania monografia nie powstałaby.

Monika Kędziora, Witold Nowak, Justyna Ryczek

TEORIA

GRZEGORZ DZIAMSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa

Sztuka i estetyzacja świata

Wprowadzenie

Czy sztukę postmodernistyczną można utożsamić z przemysłem artystycznym (*art industry*)? Czy w epoce ponowoczesnej sztuka dołączyła do opisywanych przez Adorna i Horkheimera przemysłów kulturowych (*culture industries*)?¹

Jeffrey Deitch twierdzi, że lata 80. ubiegłego wieku zostaną zapamiętane jako wielka zmiana w funkcjonowaniu sztuki. Nie przejdą one do historii dzięki obrazom Anselma Kiefera i Juliana Schnabla ani rzeźbom Jeffa Koonsa czy Haima Steinbacha, lecz dzięki rekordowym cenom, jakie na aukcjach zaczęła uzyskiwać sztuka współczesna. Zapamiętane zostaną za sprawą aukcji w Sotheby's, na której *Irysy van Gogha* sprzedano za 53,9 mln dol. (1987) i za sprawą jeszcze słynniejszej aukcji w Christie's, na której inny obraz van Gogha, *Portret dra Gachet*, sprzedano za 82,5 mln dol. (1989)². W pamięci pozostanie aukcja Sotheby's w Moskwie (1988), podczas której sprzedano obraz mało znanego rosyjskiego artysty Griszy Bruskina za 416 tys. dol., a dwa inne jego obrazy osiągnęły cenę prawie 200 tys. dol. A zatem lata 80. nie zostaną zapamiętane jako czas neoekspresji czy neokonceptualizmu, lecz jako czas radykalnej zmiany miejsca i roli sztuki w kulturze – czas, w którym świat sztuki przekształcił się w przemysł artystyczny.

¹ Terminem „przemysł kulturowy” (*Kulturindustrie*) Th. Adorno i M. Horkheimer posłużyli się w *Dialektik der Aufklarung*, Amsterdam 1947.

² P. Watson, *From Manet to Manhattan. The Rise of the Modern Art Market*, Londyn 1992.

W latach 80. sztukę zaczęto traktować jak inwestycję. Informacje o cenach dzieł sztuki przedostały się na czołówki gazet, a inwestowanie w sztukę zaczęto porównywać z inwestowaniem w akcje, obligacje, złoto, diamenty i inne finansowe aktywa. Sztuka stała się częścią współczesnej, postindustrialnej ekonomii, kapitałem kulturowym. Miała przyciągać inwestorów i turystów, tworzyć nowe miejsca pracy, zwiększać dochody miast, przyczyniać się do ekonomicznego rozwoju miast i regionów. W miastach zabiegających o status miast globalnych (*global cities*) zaczęły powstawać muzea i centra sztuki współczesnej, a nawet całe dzielnice artystyczne w starych, zdewastowanych, porzuconych przez przemysł częściach. Sztuka zaczęła odgrywać coraz większą rolę w kształtowaniu wizerunku miast i wielkich korporacji, wykorzystujących ją do promocji i reklamy własnej marki. Stała się najwyższym, postmaterialnym dobrem konsumpcyjnym, dynamicznym sektorem gospodarki postindustrialnej (*creative industry*), a za sprawą mediów przeniknęła do głównego nurtu bezklasowej kultury konsumpcyjnej.

Kultura konsumpcyjna wchłonęła świat sztuki do tego stopnia, że artysta nie ma już wyjścia – chcąc tego lub nie, stał się częścią tego zjawiska³.

To, że w latach 80. nastąpiła istotna zmiana w funkcjonowaniu sztuki, było oczywiste dla wszystkich, także dla artystów – termin „postmodernizm” jeszcze to poczucie wzmacniał. Nikt jednak nie wiedział, na czym to nowe funkcjonowanie sztuki ma polegać. Początkowo mówiono o paraliżującej artystów wolności. Tu znaczący okazał się głos Suzi Gablik – jej książka *Has Modernism Failed?* (1984), a szczególnie rozdział zatytułowany *The Tyranny of Freedom*⁴. Jeżeli wszystko jest dozwolone, jeżeli wszystkie sposoby artystycznej ekspresji są dopuszczalne, to jak mamy odróżnić to, co ważne, od tego, co nieważne? Skąd mamy brać kryteria oceny sztuki? Postmodernistyczna zasada *anything goes* miała uniemożliwiać wartościowanie i ocenianie sztuki, a strach przed popadnięciem w modernistyczne kryteria oceny sztuki nakazywał unikać sądów wartościujących – zamiast uznawać coś za lepsze lub gorsze, zaczęliśmy mówić, że jest po prostu inne (*just another*). Kluczowym pojęciem stała się „inność”, a postmodernizm zaczęto traktować jako otwarcie się na nieuniknioną obecność innego – innych ludzi, innych kultur, innych języków, innych form przeżywania i doświadczania świata, których nie należy zdominować ani podporządkować sobie, lecz zaakceptować w całej ich odmienności. Tak rozumiany postmodernizm okazywał się wstępem do multikulturalizmu, do otwarcia się na inne, niezachodnie kultury i niezachodnie sposoby życia⁵. Później zaczęto

³ J. Deitch, *Art Industry*, „Flash Art” (Polish Edition) 3/1992, s. 78.

⁴ S. Gablik, *Has Modernism Failed?*, Nowy Jork 1984. Przywołany tu rozdział został przetłumaczony na język polski i opublikowany w pierwszej polskiej antologii tekstów o postmodernizmie: M. Giżycki (red.), *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, Warszawa 1988.

⁵ J. Rajchman, *The Lightness of Theory*, „Art Forum”, September 1993.

mówić o podporządkowaniu sztuki myśleniu biznesowemu, korporacyjnemu i tu zaproponowany przez Jeffreya Deitcha termin *art industry* wydawał się niezwykle trafny.

Czy to jednak oznacza, że sztuka przekształciła się w latach 80. w przemysł artystyczny? Oznacza to przede wszystkim zmianę myślenia o sztuce, pojawienie się nowego dyskursu o sztuce, który zaczął wypierać starą, modernistyczną refleksję nad sztuką. Kiedy J. Deitch pisał swój artykuł o przemyśle artystycznym, pełnił funkcję doradcy artystycznego Citibanku, miał więc dogodnie miejsce do analizowania zacieśniających się coraz bardziej związków sztuki z biznesem i przyglądania się z bliska narodzinom nowego dyskursu o sztuce.

1. Co jeszcze może być sztuką?

Sztuka towarzyszyła człowiekowi od zawsze. Nie znamy kultury, w której nie można byłoby wskazać wytworów czy działań właściwych dla tego, co zwykliśmy nazywać dziś sztuką. Można zatem powiedzieć, że sztuka jest przypisana człowiekowi i w jakiś nierozzerwalny sposób powiązana z ludzką kondycją. O ile jednak sztuka jest wieczna, o tyle formy, jakie przybiera, podlegają zmianie w zależności od czasu i miejsca. To właśnie miał na myśli Karel Teige, kiedy pisał, że awangarda początku XX wieku zniosła stare formy sztuki. Rosyjscy konstruktywiści i włoscy futuryści wskazali dwa sposoby przekroczenia istniejących form sztuki. Teige pisał, że konstruktywizm zniósł dawne formy sztuki na rzecz projektowania nowego świata, natomiast futuryzm – na rzecz zabawy, niespodzianki i cudowności.

Ludzka potrzeba poezji, duchowej zabawy, potrzeba wrażeń wywoływanych przez kolory, kształty, dźwięki, słowa czy zapachy jest prawdopodobnie niezmienna, ale nie wynika z tego wcale, żebyśmy zawsze potrzebowali obrazów sztalugowych, utworów symfonicznych czy powieści⁶.

Nowozelandzki estetyk Denis Dutton, zastanawiając się nad tym, co w różnych kulturach w potocznym rozumieniu jest uważane za sztukę, wskazał siedem cech:

1) wirtuozeria – mistrzowskie opanowanie jakichś umiejętności, które wymagają talentu, długotrwałych ćwiczeń i wiedzy. Sztuka jest tu przeciwieństwem działań rutynowych, poprawnych, zgodnych z regułami, a artysta – przeciwieństwem rzemieślnika;

2) bezinteresowna przyjemność – sztuka to działania, które są źródłem przyjemności, a nie jedynie środkiem do osiągnięcia jakichś celów praktycznych,

⁶ K. Teige, *Konstruktywismus a likvidace umeni* (1925), w: J. Pechar, P. Urlich (red.), *Programy ceske architektury*, Praga 1981, s. 169.

a także wytwory takich działań, które dostarczają przyjemności, nawet jeśli niejako przy okazji pełnią funkcje praktyczne. Sztuka to obietnica przyjemności i szczęścia (*promesse de bonheur*);

3) styl – sztuką są wytwory i działania naznaczone rozpoznawalnym stylem, posiadające własny styl. Styl może być charakterystyczny dla jakiejś kultury, jakiegoś regionu lub epoki, ale może też być całkowicie indywidualny;

4) naśladownictwo – sztuka jedynie naśladuje rzeczy realnie istniejące lub wyobrażone, co odróżnia ją od praktycznej, codziennej, poważnej rzeczywistości, w której na co dzień jesteśmy zanurzeni. Sztuka jest przerwą, oddechem od codzienności;

5) skupia uwagę, wzbudza intensywne emocje i poczucie wspólnoty;

6) działa na wyobraźnię, wyprowadza nas z praktycznego, ziemskiego świata i wprowadza w świat wyobrażony, wymyślony, nieprawdziwy;

7) krytyka – istnienie mniej lub bardziej wyspecjalizowanego i rozbudowanego języka (dyskursu) pozwalającego oceniać działania i wytwory jako wspaniałe, przeciętne lub nieudane, chybione⁷.

Wskazane przez Duttona cechy są na tyle szeroko zdefiniowane, że obejmują nie tylko zjawiska zaliczane w danej kulturze do sztuki, ale także wiele zjawisk paraartystycznych lub zgoła pozaartystycznych. Podziw dla mistrzowskiego opanowania jakichś umiejętności rozciąga się na niemal wszystkie ludzkie działania – od gotowania do publicznego przemawiania, od sprzątanego domu do prowadzenia samochodu. Podobnie ze stylem, którego obecność lub nieobecność można odnaleźć we wszystkich ludzkich zachowaniach – od sposobu poruszania się, ubierania i wysławiania po sposób jedzenia, słuchania, tańczenia czy palenia papierosa. Gertruda Stein pytała: „Have you any way of walking? Have you any way of sitting? Have you any way of singing? Have you any way of sleeping?”

Potoczne rozumienie nie pozwala oddzielić sztuki od nie-sztuki, ponieważ sztuka jest traktowana jako cecha stopniowalna, to znaczy w różnym stopniu przysługująca różnym zjawiskom. Natężenie pewnej cechy czy cech sprawia, że dane zjawisko może być interpretowane w kategoriach artystycznych, w kategoriach sztuki. Nie każde przyrządzenie posiłków jest sztuką, ale takie przyrządzenie, które wymaga wyjątkowych umiejętności i wiedzy, dostarcza przyjemności daleko wykraczającej poza zaspokojenie głodu, skupia uwagę swoim kształtem, kolorem, zapachem, przez co działa na wyobraźnię, i ma styl, może być z całą pewnością zaliczone do sztuki – sztuki kulinarnej. Oczywiście, można w tym widzieć przejaw estetyzacji życia codziennego, a nie sztukę, ale takie podejście, akcentujące proces odbioru, pomija aspekt kreacji, wytwor-

⁷ D. Dutton, *Aesthetic Universals*, w: B. Gaut, D. McIver Lopes (red.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Londyn – Nowy Jork 2001, ss. 210-212.

rzenia zjawiska stojącego się przedmiotem estetycznej przyjemności. Ciekawe, że w europejskiej tradycji łatwiej nam przychodzi zgodzić się na estetyzację pewnych zjawisk życia codziennego, niż uznać je za przejawy sztuki.

2. Sport jako sztuka

Wolfgang Welsch, zastanawiając się nad współczesnymi widowiskami sportowymi, nie miał żadnych oporów, by uznać, że sport podlega dziś estetyzacji; jego wątpliwości budziło jednak uznanie sportu za sztukę.

Większość ludzi zgodziłaby się bez trudu z poglądem, że współczesny sport jest wysoce zestetyzowany, ale niewielu, jeśli ktokolwiek, powiedziałoby, że sport jest sztuką. Kiedy jednak zacząłem szukać argumentów przeciwko uznaniu sportu za sztukę, natknąłem się, ku mojemu największemu zdziwieniu, na narastające trudności. Na każdy argument przeciwko uznaniu sportu za sztukę, który przychodził mi do głowy, bardzo łatwo znajdowałem kontrargument. W ten sposób wszystkie konwencjonalne argumenty przestawały być przekonujące i wystarczające, i coraz bardziej przekonywałem się, że sport, najzupełniej słusznie, może być uznany za sztukę⁸.

Sport bowiem, podobnie jak sztuka, jest działalnością symboliczną, wyraźnie oddzieloną od codziennego życia i rządzącą się własnymi regułami – czyż z praktycznego punktu widzenia nie jest czymś idiotycznym jeździć w kółko bolidem lub biegać dookoła bieżni? W sporcie, podobnie jak w sztukach przedstawiających, mamy do czynienia z widowiskiem, które jest celem samym w sobie. Sport może kogoś uczynić sławnym albo bogatym, podobnie jak może to zrobić film, teatr czy scena muzyczna, ale celem widowiska sportowego jest samo widowisko lub – inaczej to ujmując – w sporcie zwycięstwo może zostać wywalczone wyłącznie w rezultacie wyczynu sportowego. Sportowi trudno zarzucić brak kreatywności. Każda dziedzina sportu ma swoje ściśle określone reguły, ale to nie reguły tworzą widowisko – wystarczy porównać dwa mecze piłkarskie, żeby się o tym przekonać. Reguły są te same, ale stworzone przez piłkarzy widowiska mogą być nieporównywalne, dlatego właśnie mówimy o artystach, a nawet o geniuszach piłki. Łatwo też odrzucić argument, że sport nie wyraża żadnych idei, emocji ani stanów uczuciowych, że jest nieekspresyjny. Trzeba być wyjątkowo niewrażliwym, żeby nie dostrzec w sporcie dramaturgii, ludzkich dramatów wyrażonych w skondensowanej formie opowieści o ludzkich ambicjach, pragnieniach, zwycięstwach i porażkach, o tym, co jest wieczną ośnową ludzkiego losu. Sport nie ma precyzyjnego scenariusza, ale przecież teoretycy happeningu chętnie przywoływali analogię z meczami

⁸ W. Welsch, *Sport – Viewed Aesthetically, and Even as Art?*, w: A. Erjavec (red.), *XIV International Congress of Aesthetics, Aesthetics as Philosophy*, Ljubljana 1999, s. 213.

koszykówki; tak w przypadku widowiska sportowego, jak i happeningu mamy do czynienia z bardzo schematycznie zarysowanym scenariuszem. Sport jest celebracją przypadku. Wynik zawodów sportowych nie jest znany, przesądzony z góry, wygrać może ktoś, kto nie był faworytem, podczas zawodów mogą zajść nieprzewidziane okoliczności, ktoś może zostać zdyskwalifikowany, ktoś może doznać kontuzji itd. Czyż jednak sztuka, od jakiegoś czasu, przynajmniej od dadaizmu, nie wykorzystuje przypadku? Nie posiłkuje się otwartymi na ingerencję przypadku strukturami?⁹

Wszystkie cechy, które miały odróżniać sztukę od sportu – symboliczny status, samocelowość, kreatywność, znaczący przekaz, precyzyjnie zaprojektowana forma – jak widać z tego przeglądu, mogą zostać podważone, ponieważ albo zakwestionowała je sama sztuka, albo bez trudu możemy je odnaleźć w widowiskach sportowych. Jakie można z tego wyciągnąć wnioski? Welsch dochodzi do następujących konkluzji:

Podczas gdy sport – z oczywistych względów – jest popularny, sztuka – z równie oczywistych względów – pozostaje elitarna. Wielu artystów ma świadomość tego faktu i cierpi z tego powodu, że nie znajduje zrozumienia tłumów [...]. Współczesny sport, w przeciwieństwie do sztuki nowoczesnej, odpowiada *sensus communis*. Jest sztuką dla każdego. Jest dzisiejszą sztuką popularną, a z pewnością najbardziej uspołecznioną formą sztuki (*the most social art form*). Ciągłe rosnące zainteresowanie sportem jest wymownym tego dowodem¹⁰.

Czy to znaczy, że sport zastąpi sztukę, a może już ją zastąpił? Welsch jest daleki od takich wniosków. To, że dzisiejszy sport może być traktowany jako przejaw sztuki popularnej, nie musi oznaczać, że sztuka powinna upodobnić się do sportu lub podążać wskazaną przez sport drogą. Wręcz przeciwnie, może to oznaczać, że sztuka nie powinna rywalizować ze współczesnymi procesami estetyzacji, których jednym z przejawów jest postmodernistyczny sport, czyli sport-jako-sztuka popularna. Być może nastał już czas, by sztuka zaczęła mocniej podkreślać różnicę między sobą a estetyzacją życia codziennego.

Wolfgang Welsch mówi o sporcie jako sztuce popularnej, dostarczającej powszechnie zrozumiałych przeżyć i emocji, ale mówi też o sporcie jako „najbardziej uspołecznionej formie sztuki”, skutecznie zaspokajającej dzisiejszy *sensus communis*¹¹. Julian Young z kolei, wychodząc od Heideggerowskiego czworokąta (*das Geviert*), określa niektóre widowiska sportowe mianem

⁹ U. Eco, *Opera aperta* (1962), polskie wydanie: *Dzieło otwarte*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, Warszawa 1994.

¹⁰ Ibidem, s. 234.

¹¹ Welsch używa pojęcia *sensus communis* w znaczeniu Kantowskim, nie jako zdrowy rozsądek (*common sense*), lecz jako zmysł wspólny (*Gemeinsinn*), mający wsparcie w uczuciu, ale powszechnie ważny, czyli odczuwany przez wszystkich. Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. A. Landman, Warszawa 1964, ss. 119-120.

„komunalnych dzieł sztuki” (*communal artworks*), dzieł odbieranych i przeżywanych nie przez indywidualnego odbiorcę, lecz przez odbiorcę zbiorowego, wspólnotowego¹².

Poetycko mieszka człowiek na tej Ziemi, powiada Heidegger¹³, mając na myśli to, że człowiek zamieszkuje w czworokącie – na Ziemi, pod Niebem, pośród śmiertelnych i nieśmiertelnych. Sztuka przypomina o tej prawdzie ludzkiego bycia w świecie, przypomina o miejscu człowieka w świecie, o tym, kiedy człowiek jest naprawdę u siebie. Sztuka jest dla Heideggera zawsze przypominaniem – przypominaniem o tym, co dla człowieka najważniejsze; że tylko poetycko zamieszkując Ziemię, może on swemu życiu nadać prawdziwie ludzki wymiar, może odzyskać domostwo i przestać być bezdomnym. Kiedy więc Heidegger, za Hölderlinem, pyta: „Cóż po sztuce w czasie marnym?”, to ma na myśli nie tylko nasz czas, naszą współczesność, ale każdy czas, w którym człowiek zagubił prawdę o swoim byciu w świecie, tę prawdę, którą sztuka może mu, w mniej lub bardziej metaforyczny sposób, przypomnieć, ponieważ sztuka za pomocą widzialnego mówi o niewidzialnym, o tajemnicy, świętości, świecie nieśmiertelnych. W naszych czasach sztuka również o tym przypomina, ale jest to sztuka tworzona przez jednostki i adresowana do jednostek, sztuka Hölderlina, Rilkego, Cezanne’a, Van Gogha. Nie mamy natomiast sztuki przeżywanej przez zbiorowość, na wzór greckiego dramatu, gdzie prawda o świecie i naszym byciu w świecie wydarza się w zbiorowym przeżyciu wspólnoty. Jak wiadomo, Heidegger dość sceptycznie odnosił się do idei Wagnera, którego *Gesamtkunstwerk* miał odnawiać tradycję komunalnego dzieła sztuki, zbiorowego i wspólnotowego przeżycia artystycznego. Patrząc na festiwal w Beyreuth, trudno nie przyznać Heideggerowi racji. Julian Young zadaje sobie pytanie, czy takimi zbiorowo przeżywanymi dziełami sztuki nie mogą być w naszych czasach niektóre widowiska sportowe i sięgając do własnej kultury, przywołuje przykład meczu rugby, a dokładnie dorocznego meczu rugby rozgrywanego pomiędzy Nową Zelandią i Australią.

Na stadionie zasiada wówczas cały przekrój społeczeństwa, od premiera i członków rządu, przez prominentne postacie życia publicznego, po zwykłych obywateli. Społeczna hierarchia pozostaje widoczna, ale wszyscy widzowie na czas trwania meczu tworzą jedność i na różne sposoby, za pomocą różnych rekwizytów manifestują ją w obliczu wspólnego Innego – drużyny i kibiców z sąsiedniej Australii. Widzowie łączą się nie tylko ze sobą, ale przede wszystkim ze swoją drużyną, która reprezentuje zebraną na stadionie wspólnotę. Struktura i funkcja widowni, która jest nie tylko widzem, ale i uczestnikiem widowiska,

¹² J. Young, *Artwork and Sportwork: Heideggerian Reflections*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2/1999.

¹³ Heidegger przywołuje tu dwuwiersz Hölderlina: „Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / der Mensch auf dieser Erde” (Pełen zasług, jednak poetycko / mieszka człowiek na tej ziemi).

ujawnia istnienie wspólnoty i jej charakter, podobnie jak reprezentujący wspólnotę zespół. Boisko staje się terenem walki – walki, w której wyrazi się jakaś prawda o naszej wspólnotcie. Zanim jednak zacznie się walka śmiertelnych, tzn. zawodników, obie strony zwrócą się do swoich bogów z prośbą o wsparcie, przygotują różne zaklęcia i talizmany mające zaskarbić ich przychylność. Bogowie są jednak kapryśni i nieprzewidywalni w swoich decyzjach. Zwracając się do nich po jakże niepewne wsparcie, uświadamiamy sobie naszą śmiertelność, zależność i skończoność, a także nieskuteczność naszych zabiegów dążących do podporządkowania sobie bycia. W ten sposób gra łączy śmiertelnych z nieśmiertelnymi, Ziemię z Niebem – deszcz, wiatr i inne czynniki atmosferyczne wpływają i zakłócają przebieg gry, pokazując tym samym, że nasze strategie i styl działania musimy zawsze dostosować do warunków, musimy je koniecznie zharmonizować z Niebem i Ziemią.

[...] wielkie widowisko sportowe jest wydarzeniem się prawdy, jednoczeniem naszego czworokąta, który przywraca nam nasze w nim miejsce – nasze bycie u siebie – i ponownie odsyła nas do tych prostych i esencjonalnych decyzji, które czynią z nas i naszej wspólnoty byt, do którego należymy. Oczywiście, teatr i sport to dwie różne sprawy, ale tak dalece jak Heidegger definiuje dzieło sztuki jako połączenie czworokąta, tak wielki sport i wielki teatr mogą być uważane za dzieła sztuki¹⁴.

3. Elitarne i popularne rozumienie sztuki

Różnicę między popularnym i elitarnym rozumieniem sztuki możemy potraktować zatem jako różnicą między estetyzacją różnych sfer rzeczywistości a instytucjonalizowaną praktyką artystyczną. Estetyzacja polega na tym, że na wszystko możemy spojrzeć jak na przedmiot estetyczny, wszystko może nam dostarczyć intensywnych przeżyć estetycznych – jest to bowiem w dużym stopniu kwestia nastawienia, postawy, jaką przyjmujemy wobec różnych przejawów życia społecznego. Instytucjonalizowana praktyka artystyczna oznacza natomiast, że wszystkie rozwinięte kultury, a do takich należy bez wątpienia nasza kultura, stworzyły złożony zespół instytucji służących sztuce i te instytucje uzyskały monopol na posługiwanie się nazwą „sztuka”, czasami z dodatkiem „wysoka”, „czysta”, „właściwa” (*proper*). Kluczową sprawą jest tu wypracowany przez instytucje sztuki język, język krytyki, o którym pisze Denis Dutton – rozbudowany dyskurs pozwalający opisywać pewne wytwory i działania jako dzieła sztuki oraz oceniać, czy są one udane, czy nieudane. Do wypracowanego przez instytucje sztuki języka – języka krytyki artystycznej – odwołuje się zarówno Welsch, jak i Young, kiedy próbują nas przekonać, że widowisko sportowe może być dziełem sztuki.

¹⁴ J. Young, *Artwork as Sportwork...*, s. 274.

Estetyzację możemy zatem rozumieć jako rozszerzanie wypracowanego przez instytucje sztuki języka na te obszary, które do tej pory nie były tym językiem opisywane ani oceniane. Ale czy chodzi tylko o język? Wolfgang Welsch twierdzi, że nie. Nie chodzi jedynie o opisanie wydarzenia sportowego w kategoriach artystycznych, ale o zamianę wydarzenia sportowego w przeżywane przez zbiorowość dzieło sztuki. W tej zamianie wydarzenia sportowego w widowisko, w dzieło sztuki coraz większą rolę odgrywają media; to one decydują o tym, jak wydarzenia sportowe będą pokazywane, nie tylko w telewizji, ale także na stadionach, i jak – z jakim nastawieniem – będziemy je oglądać. Media mają zdolność przekształcania każdego wydarzenia w wydarzenie medialne (*media event*), a więc takie, które może być odtwarzane nieskończoną liczbą razy i wyglądać, jakby było przygotowane specjalnie z myślą o mediach. W medializacji sportu Welsch upatruje jedną z istotnych cech postmodernistycznego sportu. Postmodernistyczny sport chce być widowiskiem i robi wszystko, by się w widowisko przekształcić, a zadanie ma ułatwione, bo przy obecnej deestetyzacji sztuki i estetyzacji życia codziennego zaspokajanie masowych potrzeb estetycznych przejęła kultura popularna, której częścią jest sport¹⁵. Powinniśmy zatem odróżnić estetyzację w sensie ogólnym od estetyzacji postmodernistycznej czy ponowoczesnej.

Estetyzacja, w najbardziej ogólnym sensie, oznacza nadawanie estetycznego znaczenia wybranym zjawiskom życia społecznego. To, co nie było kiedyś postrzegane w kategoriach estetycznych, zaczyna być teraz w taki sposób postrzegane i oceniane. Kryteria estetyczne wypierają i zastępują inne kryteria. Tak pojmowana estetyzacja jest czymś dobrze znanym, bo dążenie do estetyzacji ludzkiego świata jest dążeniem starym jak świat. Obecne było w programach *Arts and Crafts Movement*, secesji (*Jugendstil*), w programach rosyjskiego konstruktywizmu i włoskiego futuryzmu, w *art deco* i Bauhausie. A jeszcze wcześniej Hegel, mając świadomość powszechności tego dążenia, pisał:

[...] sztuką można posługiwać się jak błahą igraszką, służącą przyjemności i rozrywce, można ją użyć do zdobienia naszych pomieszczeń, do nadawania zewnętrznej stronie życia przyjemnej, powabnej postaci oraz do wyróżniania rozmaitych przedmiotów przez ich upiększanie¹⁶.

Tym więc, co w dzisiejszej kulturze jest nowe i co zaskakuje, nie jest dążenie do estetyzacji, do upiększania świata, lecz realizacja tego dążenia – urzeczywistniająca się na naszych oczach utopia świata estetycznego, która wywołuje pytanie: gdzie tkwił błąd – w dążeniu do estetyzacji czy w realizacji tego dążenia?

¹⁵ B. Dziemidok, *Deestetyzacja sztuki i estetyzacja życia codziennego. Kwestia zaspokajania podstawowych potrzeb estetycznych w kulturze postmodernistycznej*, w: idem, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002.

¹⁶ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. A. Landman, t. I, Warszawa 1964, s. 13.

Co jest złego w tym, że dzisiejszy świat staje się piękny? Że piękne stają się nasze domy, ulice, centra handlowe, restauracje, bary, puby, towary, które kupujemy i politycy, na których głosujemy, że nasz świat zaczynają zaludniać *pretty people*? Co jest złego w ładnych i czystych pociągach? Miłej i uprzejmej obsłudze sklepów, hoteli, dworców? W pięknych stadionach zmieniających się w reprezentacyjne budowle dzisiejszych miast? Co jest w tym wszystkim złego? Dlaczego te zmiany nas nie zachwycają? Dlaczego budzą wątpliwości?

Estetyzację krytykuje się równie trudno jak konsumpcję; w obu przypadkach pojawia się niebezpieczeństwo uzurpowania sobie przez elitę prawa do orzekania, co jest właściwą, a co niewłaściwą estetyzacją/konsumpcją. Agnes Heller nazwała to kiedyś „dyktaturą nad potrzebami ludzi”¹⁷. Protest przeciwko dzisiejszej estetyzacji, na ogół słaby, a w Europie Wschodniej jeszcze słabszy i podszyty hipokryzją, podejmowany jest w imię piękna i prawdy. Dzisiejsza estetyzacja, zdaniem krytyków, wypaczyła pojęcie piękna, posługuje się pięknem zwulgaryzowanym i zbanalizowanym i dlatego zamiast upiększać świat, zamienia go w kiczowatą symulację piękna. Pomijając to, że ocena ta jest subiektywna i nadmiernie uogólniona, chciałoby się rzec ryczałtowa, należy zwrócić uwagę na to, że dzisiejsza estetyzacja nie jest odgórnie narzucana. To nie państwo tworzy totalne dzieło sztuki, lecz rynek. Centra handlowe mogą się estetyzować na różne sposoby, a jeśli estetyzują się w podobny sposób, to znaczy, że takie są oczekiwania osób odwiedzających te świątynie konsumpcji, że taka estetyzacja im odpowiada. Musimy się pogodzić z wyborami większości, bo do niej są kierowane te wszystkie atrakcje, co najwyżej możemy szukać dla siebie innych miejsc, robić zakupy gdzie indziej. Wolfgang Welsch używa jeszcze innego argumentu. Twierdzi, że nadmierna estetyzacja prowadzi do anestezji, do znieczulania nas na prawdziwe piękno. „Gdy wszystko jest piękne, nic nie jest piękne”¹⁸. Jest to formuła często przywoływana przez Jeana Baudrillarda. Ale czy rzeczywiście piękno potrzebuje kontrastu brzydoty? Czy nie potrafimy rozpoznać piękna (różnych form piękna), nie konfrontując go z brzydotą? I czy w dzisiejszym świecie tak trudno znaleźć ten kontrast? Znamy przecież zaniebane i zdewastowane obszary miast, na dworcach kolejowych i stacjach metra spotykamy nieupozowanych biedaków, a w zestetyzowanych przestrzeniach łatwo rozpoznajemy ludzi niedopasowanych do estetycznego decorum. Nawet jeśli kontrastującej z pięknem brzydoty nie znajdujemy w naszym najbliższym otoczeniu, to możemy ją spotkać na ekranach telewizorów – media codziennie dostarczają nam obrazów ludzi żyjących w gorszych, mniej szczęśliwych i mniej zestetyzowanych częściach świata.

¹⁷ A. Heller, *Dictatorship Over Needs*, Oxford 1983. Przykładem takiej dyktatury nad potrzebami był marksizm, co tłumaczy jakoś niechęć intelektualistów z Europy Wschodniej do krytyki estetyzacji i konsumpcji.

¹⁸ W. Welsch, *Procesy estetyzacji – zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, w: idem, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guzalaska, Kraków 2005, s. 70.

Drugi typ krytyki zarzuca estetyzacji, że czyni nasz świat sztucznym, nieprawdziwym, nieautentycznym, że prowadzi do zastępczych przeżyć i doświadczeń, że podporządkowuje rzeczywistość strategiom marketingowym i promocji, że służy głównie rozwojowi rynku i wzrostowi konsumpcji. Welsch nazywa ten rodzaj estetyzacji „estetyzacją epistemologiczną” i uważa ją za znacznie ważniejszą od estetyzacji życia codziennego. Ale tutaj poglądy niemieckiego estetyka nie są już tak jednoznaczne. Estetyzacja epistemologiczna uzyskała teoretyczne podstawy w filozoficznym systemie Kanta, a pełne rozwinięcie znalazła w filozofii Nietzschego¹⁹. W XX wieku takie podejście zaakceptowały wszystkie główne stanowiska filozoficzne, od hermeneutyki po filozofię analityczną (czy postanalityczną). Podejście to zakłada, że obraz świata nie jest nam dany, lecz przez nas wytwarzany, że to my tworzymy obrazy czy schematy, za pomocą których postrzegamy świat. Ten aktywny, kreatywny udział w tworzeniu obrazów świata Welsch nazywa „zwrotem estetycznym” (*aesthetic turn*), którego konsekwencją ma być akceptacja wielości, pluralizmu obrazów świata i form życia. Powinniśmy pogodzić się z wielością obrazów świata, z wielością form życia, którym te obrazy odpowiadają, tak jak z pluralizmem pogodziła się współczesna sztuka, która nie oczekuje, że obrazy kubistyczne będą oceniane według kryteriów surrealizmu, a pop art według kryteriów abstrakcyjnego ekspresjonizmu, że do obrazów Joana Miró przykładać będziemy kryteria suprematyzmu, a do obrazów René Magritte’a kryteria neoplastycyzmu. Nasze myślenie o świecie powinno stać się bardziej elastyczne, bardziej wyculone na różnice i dostosowane do różnorodności dzisiejszych form przeżywania życia, jednym słowem – bardziej estetyczne²⁰.

4. Estetyka ślepej plamki

Ponowoczesna estetyzacja oznacza zatem dwie rzeczy: estetyczne kształtowanie rzeczywistości oraz estetyczne pojmowanie rzeczywistości. Pierwsza skupia się na pięknie, a druga na prawdzie. Pierwsza prowadzi do hiperestetyzacji codziennej rzeczywistości, druga – do derealizacji rzeczywistości, pozbawienia

¹⁹ Nietzsche twierdził, że nasze teorie rzeczywistości zawsze były budowane na „płynącej wodzie” i „ruchomych fundamentach”, nie miały zatem innych podstaw niż nasza wyobraźnia. F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* (1873), w: idem, *Pisma pozostałe 1862-1875*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 191.

²⁰ „Estetyzacja epistemologiczna jest dziedzictwem nowoczesności”, pisze Welsch, rozwijając swoje wcześniejsze pomysły z tekstu *Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst*, zamieszczonego w *Aesthetisches Denken*, Stuttgart 1990. Zob. W. Welsch, *Estetyczne podstawy myśli współczesnej*, w: idem, *Estetyka poza estetyką...*, s. 103. Welsch nazywa estetykę „filozofią pierwszą”, która zastąpiła w tej roli dawną filozofię bytu (starożytność), filozofię świadomości (nowożytność) i filozofię języka (wiek XX). Ibidem.

jej trwałych i mocnych fundamentów. Konsekwencją obu jest zamiana rzeczywistości w kreowany przez media spektakl. Nas tu jednak bardziej niż sama estetyzacja interesuje stosunek sztuki do estetyzacji. Estetyzacja nie zaciera bowiem różnicy między sztuką a rzeczywistością, wręcz przeciwnie – różnicę tę wyostrza. Wolfgang Welsch opowiada się za estetyczną krytyką estetyzacji. Brzmi to na pozór paradoksalnie. W świecie, w którym wszystko podlega estetyzacji, łącznie z kryterium prawdy, domagać się od estetyki, by powstrzymała ponowoczesną maszynierię estetyzacji, której siłą napędową są rynek, media i moda, to prawdziwy paradoks. Welschowi nie chodzi jednak o powstrzymanie procesów estetyzacji, bo wydaje się to niemożliwe, lecz o wyczulenie nas na procesy estetyzacji, i tu wprowadza estetykę ślepej plamki (*blind spot aesthetics*). Sztuka powinna wyczulać nas na to, czego nie widzimy, bo widzieć jedno oznacza zawsze nie widzieć czegoś innego. „Nie ma widzenia bez ślepej plamki”²¹. Aktywność artystów powinna uwrażliwiać nas na to, co procesy estetyzacji ukrywają lub próbują ukryć, czego chcą, żebyśmy nie widzieli.

Odwołajmy się do przykładu. Jeśli mecze piłkarskie są komunalnymi dziełami sztuki, to co te dzieła ukrywają? Sięgnijmy do dwóch „piłkarskich” prac dobrze znanego w Polsce Maurizio Cattelana. Pierwsza to czarna, granitowa tablica z wypisaną na niej listą wszystkich meczów przegranych przez reprezentację Anglii, wystawiona przez Cattelana w galerii d’Offay w Londynie (1999), druga to bardziej rozbudowana praca zatytułowana *Stadium* (1991). Pierwsza z nich mówi o dumie, przypomina Anglikom wszystkie przegrane mecze ich narodowej reprezentacji, wyryte w granicie i zachowane po wsze czasy przegrane mecze ze Szkocją, Walią, Irlandią, a także Czechosłowacją, Węgrami, Belgią, Szwajcarią itd. Jest też porażka w meczu z Polską 0:2, do której lubimy powracać. Mamy więc listę wszystkich państw, którym udało się, przynajmniej raz, upokorzyć dumny Albion. Cattelan wzmocnił ten przekaz, pomijając daty poszczególnych meczów, zostawiając jedynie nazwy państw i niekorzystne dla reprezentacji Anglii wyniki. Artysta mówił, że był przygotowany na różne reakcje angielskiej publiczności, a przeprowadzająca z nim wywiad Nancy Spector uznała tę pracę za pocisk wystrzelony w samo serce angielskiej kultury i to wystrzelony przez kibica wrogiej drużyny²². W drugiej pracy Cattelan powołał drużynę piłkarską złożoną z czarnych emigrantów z Afryki, którą nazwał „AC Forniture Sud” (Przysłani z Południa). Ubrał swoją drużynę w czarne stroje, a na koszulkach, gdzie zazwyczaj piłkarze mają nazwę sponsora, umieścił napis „Rauss” (precz) i kazał im rozegrać mecz piłkarski na specjalnie przygotowanej grze w piłkarzyki podczas targów sztuki w Bolonii. Francesco Bonami pisze, że praca Cattelana nie zgłębiała żadnych problemów społecznych, połączyła jedynie dwa zjawiska

²¹ W. Welsch, *Procesy estetyzacji...*, s. 71.

²² Nancy Spector in Conversation with Maurizio Cattelan, w: F. Bonami et al., *Maurizio Cattelan*, Londyn – Nowy Jork 2005, s. 12.

– pasję Włochów do futbolu z ich niechęcią do emigrantów z Czarnej Afryki, którzy licznie pojawili się w Italii w latach 80., i oba te zjawiska przeniosła z obszaru kultury popularnej w obszar kultury wysokiej (targi sztuki)²³. Nawiązując do Welscha, można zatem powiedzieć, że nie chodziło tylko o ukazanie tego, co niewidoczne, ale poddanie tego, co niewidoczne, refleksji, przeniesienie z kultury widowiska do kultury refleksji.

W inny sposób ślepą plamkę, tym razem polskim widzom, wytykała praca Cattelana *La Nona Ora* (1999). Leżący na podłodze i przygnieciony wielkim kamieniem (meteorytem) polski papież był tak sprzeczny z rozpowszechnioną w Polsce ikonografią Jana Pawła II, że dla wielu Polaków rzeźba ta była nie do zaakceptowania – w przeciwieństwie do umieszczonego na billboardzie portretu papieża ułożonego z brazylijskich żołnierzy przez Piotra Uklańskiego, który stał się miejscem spontanicznych spotkań i modlitw po śmierci papieża (2005).

Jeffrey Deitch zgadza się z Welschem, że procesów estetyzacji nie da się powstrzymywać. Uważa jednak, że świat sztuki nie powinien tych procesów ignorować, lecz włączyć się w nie, bo jest to szansa na zwiększenie znaczenia sztuki w dzisiejszym świecie. Estetyzacja od dawna już nie jest amatorska i spontaniczna; jest profesjonalnie organizowana i zarządzana, a artyści uczestniczą w niej – czy chcą tego, czy nie. Uczestniczą, kiedy biorą udział w dużych festiwalach artystycznych (Biennale Weneckie, Documenta, Manifesta itd.), kiedy biorą udział w targach sztuki czy organizowanych przez muzea projektach artystycznych. Wszystkie te przedsięwzięcia są coraz bardziej kosztowne i wymagają coraz większego wsparcia finansowego²⁴. Deitch swoją wiarę w to, że artyści mogą skutecznie włączyć się w procesy estetyzacji, opiera na obserwacji sztuki współczesnej, a ściślej: na obserwacji twórczości Christo, z którym miał okazję współpracować. Porównajmy pracę Christo *Opakowanie 5600 metrów sześciennych powietrza* – wieżę wypełnioną powietrzem ustawioną w parku w Kassel podczas IV Documenta w 1968 r. z pracą Marcela Duchampa *Paris Air* z 1919 r. Praca Christo jest spektakularną, umieszczoną w otwartej przestrzeni konstrukcją, przyciągającą powszechną uwagę, podczas gdy praca Duchampa – skromną, bezwartościową pamiątką z Paryża przywiezioną dla przyjaciela i kolekcjonera artysty Waltera Arensberga. Porównajmy inną pracę Christo *Opakowanie pomnika Viktora Emanuela w Mediolanie* z 1970 r. z pracą Man Raya *Zagadka Isidore Ducasse* z 1920 r. Tajemniczy, a właściwie odrealniony tylko na pewien czas przedmiot Christo stoi w centrum miasta, podczas gdy praca Man Raya bawiła jedynie przyjaciół artysty. Przywołajmy wreszcie *Opa-*

²³ F. Bonami, *Static on the Line: The Impossible Work of Maurizio Cattelan*, w: F. Bonami et al., *Maurizio Cattelan*, s. 54.

²⁴ I Documenta w Kassel (1955) kosztowały 364 tys. DM; II (1959) – już 1 mln DM, IV (1968) – 2 mln, VI (1977) – 4,5 mln, VIII (1987) – 10 mln, a IX (1992) – 19 mln DM.

kowanie Reichstagu z 1995 r., które zmieniło na kilka tygodni okolice tego berlińskiego gmachu w miejsce spontanicznego, ludowego festynu. Tę ostatnią pracę można było odbierać w sposób czysto wizualny, podziwiając grę kolorów zmieniających się o każdej porze dnia, kształt przypominający górę lodową, wodospad, wielki grzyb, płynący żaglowiec, ale można było też analizować i interpretować na poziomie społecznych i politycznych znaczeń – Reichstag jako symbol niemieckiej demokracji, podpalenie Reichstagu jako początek faszystowskiej dyktatury, Reichstag jako siedziba władz III Rzeszy itd. Podobnie z ostatnią dużą realizacją Christo *The Gates* (Bramy) z 2005 r., która na 16 dni odmieniła nowojorski Central Park.

Christo pokazuje, że sztuka może skutecznie włączyć się w procesy estetyzacji. Nie oznacza to jednak, że znika różnica między sztuką a estetyzacją. Różnica ta pozostaje wciąż w grze, bo to świat sztuki, a ściślej: składające się na ten świat instytucje wypracowują język, dyskurs, jakim mówimy o sztuce. Jeffrey Deitch chciałby, żeby ten dyskurs zbliżył się bardziej do rzeczywistego funkcjonowania instytucji sztuki, chciałby zmniejszyć napięcie między dyskursem artystycznym a instytucjami sztuki, jakby nie zdawał sobie sprawy, że właśnie to napięcie, jak przekonuje Jindrich Chalupecky, jest siłą napędową świata sztuki²⁵.

Postmodernistyczna estetyzacja jest konsekwencją wypracowanego przez neoawangardę przekonania, że wszystko może być sztuką – od widowiska sportowego po T-shirt z napisem „Umrzeć z miłości byłoby pięknie, ale głupio”, od centrum handlowego czy pubu po manifestację alterglobalistów. Wszystko może zostać artystycznie wystylizowane i dostarczyć ciekawych, pobudzających przeżyć. Pojęcie przeżycia (*Erlebnis*) wydaje się tu kluczowe. Ponowoczesna kultura, nazwijmy ją za Guyem Debordem kulturą spektaklu czy też widowiska, jest nastawiona na pobudzanie przeżyć. Jeżeli oczekujemy od sztuki, by dostarczała nam pobudzających przeżyć, to współczesna estetyzacja spełnia te oczekiwania z nadwyżką. Jeżeli natomiast oczekujemy od sztuki czegoś więcej niż intensywnych doznań i przeżyć, to estetyzacja okaże się zaledwie wstępem do sztuki, tak jak T-shirt z truizmem Jenny Holzer. Dzisiejsza sztuka nie tylko nie jest tożsama z estetyzacją, ale prowadzi w dokładnie odwrotnym kierunku; jeżeli estetyzacja pobudza i stymuluje nasze przeżycia, to sztuka, nawet jeśli wykorzystuje elementy estetyzacji, prowadzi w stronę refleksji, w stronę refleksyjnego doświadczenia (*Erfahrung*).

Mecz piłkarski może być komunalnym dziełem sztuki, może dostarczać widzom silnych emocji i doznań, łatwo możemy w nim odnaleźć wszystkie te elementy, o których pisał Denis Dutton – wirtuozerię, bezinteresowność, styl, widowisko skupiające uwagę i pobudzające wyobraźnię. Możemy uznać, że dobry mecz piłkarski jest widowiskiem ciekawszym od wielu typowych pro-

²⁵ J. Chalupecky, *Art and Transcendence*, „Flash Art”, June-July 1979.

dukcji kultury popularnej, filmów, seriali, telenowel, sitcomów, quizów i talk shows. Nie zmienia to jednak faktu, że mecz piłkarski – i ogólnie sport – sytuuje się w obszarze kultury popularnej, której nie próbuje się nawet przeciwstawić, i tym różni się od sztuki, która operuje estetyką ślepej plamki, bo nie chce być zabsorbowana przez współczesne społeczeństwo spektaklu.

Summary

Art and aestheticization of the world. Practice and experience

Art has been accompanying the man from time immemorial. Although art is eternal, forms it takes on are subject to change depending on time and place. The difference between popular and elite understanding of art we can treat as a difference between aestheticization of different spheres of reality and institutionalised artistic practice. Aestheticization means that we can look at everything as an aesthetic object, because it is to a large extent the matter of an attitude we adopt towards different manifestations of the social life. Everything can artistically be stylized and give interesting, stimulating experiences. The concept of experience (*Erlebnis*) seems to be crucial here. If we expect from art to give us stimulating experiences, then contemporary aestheticization meets these expectations with the surplus. If however we expect from art something more than intense experiences, aestheticization will turn out to be merely an introduction to art. If aestheticization stimulates and fuels our experiences, art, even though it uses elements of aestheticization, leads in the direction of reflection, in the direction of the reflective experience (*Erfahrung*).

Słowa kluczowe: sztuka elitarna, sztuka popularna, estetyzacja, estetyka ślepej plamki, sport jako widowisko, społeczeństwo spektaklu

Key words: high art, low art, popular art, aestheticization, sport as art, communal artwork, blind spot aesthetics

STANISŁAW CZEKALSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Historii Sztuki

Dzieło w perspektywie odbiorczej: między historią sztuki, kulturą wizualną i egzystencjalną hermeneutyką

Figura odbiorcy uwikłana jest w komunikacyjny model obiegu sztuki jako jeden z trzech, a ściślej: ostatni z członów triady: nadawca – dzieło – odbiorca. Model ten wyznacza szereg implikacji dotyczących ról jego składowych ogniw i zależności, jakie je ze sobą wiążą. Zakłada prymat twórcy dzieła, który inicjuje i uruchamia proces nadawczy nakierowany na adresata; intencją artysty wedle tego modelu jest dostarczenie czegoś, co ma ze swojej strony do przekazania, pewnej źródłowej treści, na stronę odbiorcy, za pomocą dzieła sztuki pełniącego funkcję nośnika przekazu. O ile twórca jest podmiotem tej operacji, odbiorca staje się jej przedmiotem, kimś, kto jedynie wchodzi w rolę adresata i przyjmuje przekazaną, gotową treść zgodnie z autorskim zamysłem. Taki model komunikacji artystycznej wpisuje się w schemat funkcjonowania znaku znany z semiologii Ferdinanda de Saussure'a: dzieło sztuki byłoby znaczącą formą komunikatu, która przenosi znaczoną treść ze świadomości artysty do świadomości odbiorcy, tak iż znaczenie artystycznej wypowiedzi, rekonstruowane przez adresata, jest albo powinno być prostym odzwierciedleniem znaczenia nadawanego jej przez autora¹.

¹ Niniejszy tekst jest próbą syntetycznego zarysowania wybranych wątków, które problematyka odbioru dzieła sztuki pozwala przeprowadzić między dwiema książkami: piszącego te słowa *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006 oraz Mariusza Bryla *Suverenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008. Zainteresowanych obszerniejszym omówieniem szkicowanych tutaj tez, jak również ich dalszymi referencjami do literatury przedmiotu, wypada odesłać do tych publikacji.

Podstawowe założenia tego modelu są dalece wątpliwe, już prawie pół wieku temu wnikliwej i celnej dekonstrukcji poddał go Jacques Derrida. Sprowadzenie dzieła sztuki jedynie do roli formy przekazu wyklucza rolę wszelkich innych czynników mogących rzutować na jego kształt i warunkujących sposób jego rozstrzygnięcia, zarówno takich, które artysta bierze pod uwagę, jak i takich, które oddziałują poza świadomą kontrolą. Tymczasem po pierwsze, przypisana twórcy jako decydująca dla uformowania dzieła intencja komunikacyjna bynajmniej nie jest przecież oczywista, powodują nim wszak również inne impulsy, emocje, wpływy, przesłanki, zależności, konieczności, cele, motywacje i kalkulacje związane z warunkami i kontekstem jego pracy, których spłot w każdym przypadku jest indywidualny i niepowtarzalny. Jedną z zasadniczych aporii interpretacyjnych historii sztuki przywiązanej do idei rekonstrukcji zamysłów twórczych pozostaje nierozstrzygalność dylematu, jakie aspekty dzieła odczytać na planie intencjonalnego znaczenia, a jakie uznać za symptomy wpływu różnorodnych uwarunkowań, a także przyzwyczajień, którym artysta opracowując to dzieło, mimowolnie podlega; jakie treści przyjąć więc za świadomie adresowane do odbiorcy, a jakie za nieświadome.

Po drugie, problem tkwi w tym, że twórca jest także szczególnym odbiorcą, patrzy na własne dzieło przez nieusuwalny pryzmat projektowanych na nie intencji (niekoniecznie komunikacyjnych), widzi w nim czy to ich odbicie, czy to odpowiedź na nie, przy czym nie ma możliwości spojrzenia z boku i obiektywnego osądu, jak dzieło samo prezentuje się poza tą projekcją – jak mogą je widzieć inni ze swojej, a nie jego, perspektywy. Po trzecie, niekoniecznie musi być tak, że artysta traktuje proces twórczy jako pracę mającą doprowadzić do bezwzględного podporządkowania dzieła uprzednio powziętemu zamysłowi; bywa też zapewne tak, iż efekty wyłaniające się w trakcie formowania np. obrazu czy rzeźby podpowiadają mu dalsze posunięcia, które mogą odbiegać od pierwotnych założeń, że twórca daje się do pewnego stopnia prowadzić dziełu, a nie odwrotnie i że raczej ostatecznie akceptuje coś, co w takiej interakcji dzieło przynosi, pozwala mu być takim, jakim mu się jawi, niż osiąga pewność jego całkowitego poddania dyktatowi swoich wyobrażeń i sprowadzenia do roli ich zwierciadła.

Trzeba przy tym pamiętać, że niezbywalnym warunkiem domniemanej komunikacji między artystą a odbiorcą jest działanie wspólnego dla obu stron kodu, za pośrednictwem którego najpierw twórca przekłada swoją wizję treści dzieła na jego wizualną formę, by potem odbiorca przełożył ją z powrotem na treść rekonstruowaną jako wyobrażenie źródłowe. Funkcją takiego kodu pełni tradycja przedstawieniowa z jej zasobem schematów ikonograficznych, utartych formuł obrazowania pewnych treści, jak również konkretnych przedstawień o charakterze wzorcowym, w szczególnym stopniu identyfikowanych z podjętymi w nich tematami czy ideami. Słowem, to wszystko, co jako powszechnie

znany kanon sztuki stanowi rdzeń kultury wizualnej, jeśli pod tym pojęciem rozumieć zespół relacji komunikacyjnych, budowanych przez społeczny obieg obrazów. Tu sprawa się komplikuje o tyle, że znów nie sposób rozstrzygnąć, do jakiego stopnia artysta jako nadawca wizualnego komunikatu bezwiednie podlega oddziaływaniu tradycji obrazowej, które ujawnia się w przyjmowanych na zasadzie „naturalnego” języka schematach i wzorcach przedstawień, na ile zaś wychodzi z pozycji mimowolnego przedmiotu tego oddziaływania, przez którego ów język nieświadomie przemawia, i prowadzi celową, intencjonalnie znaczącą grę jego konwencjami i dorobkiem poprzedników. Różni odbiorcy na różne sposoby – tym bardziej, gdy dzieje się to w różnych okresach czasu, jaki mijają od „nadania” dzieła – mogą je kojarzyć z różnymi przedstawieniami znanymi im skądinąd i w efekcie różnie je przyjmować w ramach kodu obrazowej tradycji, bądź to poddając się działaniu zasady realistycznej sugestywności stereotypu i automatycznie oswajając cechy przedstawienia zgodne ze spotykanymi wcześniej jako oczywiste dla ujęcia danego tematu, bądź to rozpoznając konkretne nawiązania do innych obrazów jako znaczące w relacji do nich, przy czym takie międzyobrazowe związki mogą uznawać albo za świadectwa mimowolnych reminiscencji artysty podatnego na wpływy mistrzów, albo za celowo stosowane cytaty i aluzje, te zaś z kolei można odnosić albo do twórczości owych mistrzów, albo do treści przywoływanych obrazów ich autorstwa.

Reasumując, jeśli przyjąć taki model funkcjonowania obrazowego przekazu, wedle którego znaczenie dzieła jest określone w stopniu zasadniczym przez paradygmatyczną relację z elementami kodu artystycznej tradycji, to podlega ono dalece zróżnicowanym rekonstrukcjom. Wobec powyższego zaś trudno uznać rolę odbiorcy za pasywną rolę kogoś, kto jedynie przyjmuje gotowy, ustalony przez nadawcę i trwale zawarty w dziele przekaz. W istocie jest raczej odwrotnie: to właśnie akt odbiorczy stanowi każdorazowo aktualizację znaczenia dzieła jako niewyczerpanego potencjału, który generuje określone treści jedynie w powiązaniu i dialogu z tym, co wnosi doń ze swojej strony konkretny odbiorca. Mówiąc dobitniej, dzieło jest katalizatorem znaczeń, które są z niego tyleż odczytywane, co na niego projektowane. Nigdy nie może objawić się samo w sobie, w jakiejś własnej, zamkniętej postaci, ani wobec artysty, ani wobec innych odbiorców, wystąpić jako instancja weryfikująca to, co się mu przypisuje, bo nigdy się nie zjawia inaczej niż tylko w ramach odbiorczej perspektywy, którą kształtują pewne nastawienia i założenia. To od widza kierującego się świadomie i nieświadomie pewnymi kontekstowymi przesłankami recepcji zależy, co w dziele dostrzeże jako cechy znaczące, np. pod względem domniemyanych międzyobrazowych związków, i jedynie na tej podstawie może konstruować wyobrażenie intencji, motywacji czy kulturowych uwarunkowań artysty jako nadawcy tak odczytanego przekazu.

Historia sztuki w ciągu swojego rozwoju daleko odbiegła od leżącego u jej źródeł mitu artysty jako samodzielnego geniusza i szła w kierunku rozpoznawania różnorodnych determinant ograniczających niezależność podmiotu twórcy sztuki i podporządkowujących jego twórczość wpływom kulturowego środowiska, takim czynnikiem, jak prądy umysłowe epoki, ideologia związana ze społecznym i politycznym kontekstem, miejsce w układzie relacji płciowych i seksualnych wpisanych w system władzy. Wobec braku bezpośredniego wglądu w świadomość artystów i odbiorców sztuki minionych epok nauka o sztuce przyjęła aksjomat historyczności podmiotu, to znaczy jego podlegania zasadniczym tendencjom określającym charakter danej kultury, które można było uchwycić w różnego rodzaju źródłach. Normą interpretacji dzieł stało się wyjaśnianie ich struktury jako zespołu śladów oddziaływania na artystę zewnętrznych, kontekstowych, historycznych uwarunkowań i przesłanek; dzieło sztuki tłumaczyło się jako ich logiczna wypadkowa. Tym samym historia sztuki implikuje pewien model antropologiczny, którego dzieje tworzenia i odbioru sztuki byłyby świadectwem, a wedle którego człowiek w swoich postawach twórczych czy odbiorczych jest w zasadniczym stopniu kształtowany przez procesy kulturowe i społeczne, warunkujące sposób rozumienia artystycznych przekazów.

Model ów w ostatnim dwudziestoleciu uległ radykalizacji za sprawą badaczy adaptujących założenia semiologii i semiotyki, a także psychoanalizy do odczytywania sztuki i jej miejsca w kulturze wizualnej. Efektem wprowadzenia sfery artystycznej w tę perspektywę stało się rozmycie granic między sztuką a wszelkimi innymi rodzajami obrazów i łączne ich podporządkowanie uniwersalnej kategorii „wizualności”, stanowiącej splot tego, co widzialne, z kodami kulturowymi, dyskursami i ideologiami, które obracają przedmiot wzrokowej percepcji w czytelną i zrozumiałą treść. W rezultacie dzieła sztuki tracą swoją istotową specyfikę i tożsamość, zostają sprowadzone do roli rezonatorów dla wszechobecnych dyskursów i ideologii, które nieuchronnie zapośredniczają odbiór. Zarazem tożsamość traci pochwycony w ich sieć i kształtowany przez nie podmiot, z jednej strony bezwiednie przystosowujący się do reguł porządku symbolicznego kultury, także kultury wizualnej, i uwewnętrzniający go w sobie, z drugiej nieświadomie podlegający tłumionym w jego opresyjnych ramach siłom seksualności i zmysłowości, impulsom ciała i skrytych, subdyskursywnych pragnień, a także doświadczeń osobistej pamięci.

Odbiorca modelowany przez tzw. nową historię sztuki to nie tyle indywidualny podmiot, ile przedmiot oddziaływania tego splotu ponadindywidualnych mechanizmów, którym jako uczestnik kultury wizualnej podlega. Zniknęło więc już dzieło sztuki we własnej postaci, gdyż jest ona percepcyjnie nieoddzielna od perspektywy odbiorczej formowanej przez kontekst kultury wizualnej, i znika też odbiorca, gdyż tenże kulturowy kontekst jednocześnie wyznacza i ogranicza możliwości subiektywnej recepcji dzieła. Jednostkowość poszczególnych dzieł,

odbiorców i ich wzajemnej relacji roztopia się we wszechogarniającej intertekstualności, tudzież interwizualności, w ramach której człowiek w kontakcie ze sztuką pozostaje jedynie instrumentem – bo już nie podmiotem – jej dyktowanej skądinąd lektury. W socjologicznie zorientowanej teorii Pierre’a Bourdieu jest on już tylko wytworem społecznego systemu, mało sympatycznym funkcjonariuszem nadrzędnych struktur władzy i rynku – „agentem pola artystycznego”². Charakteryzujący postawę radykalnych przedstawicieli nurtu nowej historii sztuki i studiów nad wizualnością, takich jak Mieke Bal, teoretyczny nacisk kładziony na kulturowe i społeczne determinanty odbioru dzieł służy przy tym za obiektywizującą maskę dla dalece dowolnych i tendencyjnych interpretacji.

Współczesna historia sztuki, o ile pozostaje osadzona w fundamentalnym wszak dla siebie paradygmacie historyczności sfery artystycznej obejmującej dzieła oraz mechanizmy ich kreacji i recepcji, paradygmacie eksponowania zależności struktur, funkcji i znaczeń dzieł od rozmaitych kontekstowych uwarunkowań – o tyle słabe ma argumenty, by zgodnie z własną logiką przeciwstawić się logice otwarcia i przesunięcia jej badawczej perspektywy w stronę studiów nad kulturą wizualną. To ukierunkowanie pociąga jednak za sobą autodestrukcyjną konsekwencję, którą jest utrata przez naukę o sztuce jej rdzennego przedmiotu dociekań, czyli szczególnego bytu, fenomenu, jakim jest dzieło sztuki. Przyjęcie kontekstualnego i „recepjocentrycznego” modelu badań nad funkcjonowaniem obrazów w kulturze wizualnej oznacza właściwie oddanie pola analizy zjawisk sztuki w kompetencje innych nauk, takich jak antropologia czy socjologia, których metody badawcze pozwalają zapewne lepiej rozpoznać kulturowe i społeczne praktyki oraz pozaartystyczne konteksty odbioru dzieł. Co więcej, przesunięcie uwagi z domeny sztuki na kulturowe i społeczne mechanizmy jej obiegu wprowadza naukową historię sztuki do wewnątrz tak rozszerzonego pola badań jako jeden z czynników kształtowania nastawień i postaw odbiorczych w społeczeństwie, co odbiera jej status wiarygodnej nauki. Dyskredytacja dyscypliny przez wpisanie jej systemu pojęć i aparatu budowy wiedzy o sztuce w ideologiczne i społeczne ramy, podjęta w latach 70. m.in. za sprawą popularnej książki Johna Bergera *Sposoby widzenia*, znalazła szczególnie dobitny wyraz w pracach Pierre’a Bourdieu, który pisał:

Jeśli nauka o dziełach sztuki znajduje się wciąż jeszcze w powijakach, to jest tak dlatego, że ci, którzy są z nią odpowiedzialni, czyli szczególnie historycy sztuki i teoretycy estetyki, zaangażowani są, nie zdając sobie z tego sprawy, a w każdym razie nie wyciągając z tego faktu konsekwencji, w walki, w których tworzone są sens i wartość dzieła sztuki. Są uwięzieni w przedmiocie, który w swoim mniemaniu obierają za swój przedmiot³.

² Szerzej na ten temat pisze A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Warszawa 2010, zwłaszcza w pierwszym rozdziale książki.

³ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 450.

Z krytyką uwikłania historii sztuki we współkreowany przez nią przedmiot badań wiąże się postulat rozwinięcia właściwej analizy socjologicznej, która ujawniłaby cały złożony mechanizm funkcjonowania sztuki – tak w dyskursie naukowym, jak i we wszelkich innych formach recepcji – jako ostatecznie zależny od warunków społecznych, ekonomicznych i politycznych.

Skrajna relatywizacja sensu dzieła w stosunku do historycznych i kontekstowych warunków jego rozumienia, skutkująca zatarciem cech jemu właściwych i sprowadzeniem do roli halucynacji w społecznej ramie, jak u Mieke Bal, oraz związane z tym rozpuszczenie historii sztuki w nurcie studiów nad kulturą wizualną może i powinno, moim zdaniem, prowokować opór nie tylko z racji troski o instytucjonalny status tej dziedziny wiedzy, ale też z racji filozoficznych; problem wiąże się z koncepcją człowieka wpisaną w założenia stojące za analizami kulturowo i społecznie determinowanej wizualności – koncepcją *stricte* materialistyczną, podporządkowującą nas uwarunkowaniom z jednej strony historii, społeczeństwa, polityki i ideologii, a z drugiej tego, co cielesne i seksualne. Nieoczywistość tego antropologicznego projektu, skrytego w zapleczu historii sztuki i wyostrzonego we współczesnych studiach nad wizualnością, ujawnia się w konfrontacji z projektem przeciwnym, jaki przyniosła egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o sztuce Michaela Brötjega. Brötje dokonał również radykalnej rekonstrukcji ontologii dzieła i podmiotu widza w duchu personalizmu. Odrzucił fundamentalną dla badań historycznoartystycznych tezę o możliwości wyjaśnienia dzieła sztuki w związku z procesem twórczym i odbiorczym na drodze analizy ich kontekstowych, sytuacyjnych uwarunkowań, i wskazał na wypartą z dotychczas rozwijanych nauk o sztuce transhistoryczną podstawę kontaktu między dziełem a osobą widza. Od strony obrazu konstytuuje ją niezmiennosc relacji między przedstawieniem a medium płaszczyzny, której od strony widza odpowiada przyrodzona człowiekowi intuicja odnoszenia własnej, skończonej egzystencji do horyzontu metafizycznego. Obraz prezentuje w oglądzie i tematyzuje w związku z danymi treściowymi odwołującymi się do naszego świata proces wywodzenia swego wewnętrznego porządku z płaszczyzny jako nieprzekraczalnej bytowej podstawy i proces odnoszenia się do niej jako do ostatecznej, absolutnej, wszechobecnej i wszechogarniającej instancji, jedynego uwarunkowania własnej wizualnej struktury; oglądowej logiki tego procesu zachodzącego w granicach obrazu nie mogą wyjaśnić żadne determinanty pozaobrazowe, kontekstowe, historyczne. Jest to bowiem zrozumiały intuicyjnie proces transcendowania bytu wewnątrzświatowego ku temu co pozaświatowe, zrozumiały o tyle, o ile koresponduje w przeżyciu egzystencjalnym nie z rozumową wiedzą i nie z poziomem świadomości podlegającym różnorakemu kulturowemu czy ideologicznemu kształtowaniu, lecz z nierelatywną historycznie a uniwersalną ludzką skłonnością rozumienia własnego życia w perspektywie absolutu.

Nie sposób rozsądzić, która z antropologii modelujących wyobrażenie „odbiorcy” jest bliższa prawdy o człowieku, czy ta wpisana w logikę badań historycznoartystycznych i studiów nad kulturą wizualną, zorientowana mniej lub bardziej deterministycznie i materialistycznie – czy ta przeciwstawna, personalistyczna, wpisana w propozycję Brötjega. Nie dysponujemy żadnym neutralnym punktem widzenia, który by na taką ocenę pozwalał, wobec czego albo pozostaje opowiedzieć się za jedną lub drugą zgodnie z własnym światopoglądem, albo wypada pojednawczo uznać, że w każdej z nich tkwi istotna część prawdy o człowieku i jego relacjach ze sztuką, chociaż wobec jawnej antytetyczności tych antropologicznych paradygmatów trudno znaleźć sposób ich złożenia razem, by na poziomie wniosków odnoszących się do problematyki recepcji dzieł sztuki mogły się bezkonfliktowo uzupełnić. Jeżeli tylko antropologia Brötjowska może wydawać się w tym układzie ekscentryczną, to dlatego, że w dzisiejszej humanistyce, zdominowanej przez myśl lewicową i laicką, generalnie koncepcje odwołujące się do metafizyki, transcendencji czy kategorii absolutu znalazły się na pozycji marginalnej, podczas gdy stanowisko materialistyczne jest stanowiskiem mainstreamowym i to ono przede wszystkim określa reguły „poprawności” dyskursu o sztuce; tu wchodzimy już na grząski grunt polityki wiedzy. Pozostając jednak na nim, można zauważyć, że jakkolwiek z jednej strony orientacja badań nad kulturą wizualną, a z drugiej koncepcja Brötjega, oczywiście w różny sposób, niosą ze sobą potencjał dekonstrukcyjny wobec wyjściowych założeń historii sztuki, to zarazem tylko ta druga wskazuje naszej dyscyplinie możliwość zachowania, tyle że w innej perspektywie, szczególnego statusu jej właściwego przedmiotu badań, czyli dzieła sztuki.

Summary

Work of Art and Its Reception: between art history, visual culture, and existential hermeneutics

In the paper an attempt has been made to discuss a concept of „the receiver” as it functions in various perspectives of analyzing artworks. The concept implies a highly problematic model of an artwork as a vehicle of communication between its author and its receiver. First, if a canon of artistic tradition plays a role of a code in this process, it offers many possible readings of the author’s „message”. Second, art historical research points to many factors which influence a structure of an artwork and they are not connected with the communicative function of it. On the other hand, since art history assumes that a process of reception is determined by its historical, cultural and social context, the discipline tends to accept a radically contextual perspective of Visual Culture Studies and sociology of art. In this deterministic view the reception of art is no longer dependent on the artworks’ identity but on the socially constructed codes of

understanding. An alternative model of understanding artworks in their transhistorical essence, based on personalist anthropology, is proposed by Michael Brötje.

Słowa kluczowe: historia sztuki, kultura wizualna, recepcja

Key words: art history, visual culture, reception

JERZY GOŚCINIAK

Uniwersytet Szczeciński
Instytut Psychologii

SONIA RAMMER

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej

**Presymboliczna, przejściowa i symboliczna
przestrzeń dzieła sztuki.
Relacja twórca – odbiorca w świetle
wybranych koncepcji psychoanalitycznych**

Wprowadzenie

Koncepcje psychoanalityczne, które posłużą do opisu relacji twórca – dzieło – odbiorca, przy czym każdy z jej elementów może zostać uznany za kluczowy dla jej zrozumienia, to trzy teorie postfreudowskie zajmujące się zarówno zagadnieniami rozwoju człowieka, zaburzeń psychicznych, terapii, jak i problematyką kultury i sztuki. Są to: amerykańska koncepcja psychologii *self* Heinza Kohuta, brytyjska teoria relacji z obiektem Donalda Winnicotta i francuska psychoanaliza Jacques’a Lacana.

W każdej z nich jest podkreślana waga relacji małego dziecka z rodzicem, wspomagającym rozwój dziecka przez odzwierciedlanie jego potrzeb. Koncepcje te uznają szczególne znaczenie okresu rozwojowego zwanego *fazą lustrą*, choć każda z nich inaczej umiejscawia ten okres. Faza lustra ma znaczenie zarówno dla prawidłowego, jak i zaburzonego rozwoju. Została ona wybrana jako model do rozważań na temat relacji twórca – dzieło – odbiorca.

Każda z koncepcji, co zostało zaznaczone na rysunkach, zwraca uwagę na inny element schematu. U Kohuta podkreślona jest przede wszystkim istotność twórcy, u Winnicotta – dzieła, a u Lacana – odbiorcy.

1. Faza lustra

Zjawisko fazy lustra odnosi się do eksperymentu pozwalającego wykazać różnicę między ludzkim niemowlęciem a szympansem. Sześciomiesięczne dziecko przechodzi okres fascynacji obrazem w lustrze i odkrywa, że to jego własne odbicie. Rozpoznaniu temu towarzyszy uczucie przyjemności. Szympanś zaś pozostaje jedynie na etapie fascynacji odbitym obrazem, ale odkrywając pustkę za lustrem i nie rozpoznawszy własnego odbicia, traci zainteresowanie.

W koncepcjach psychoanalitycznych określenie „lustro” jest traktowane metaforycznie. Dziecko może nie zobaczyć prawdziwego lustra odbijającego jego wizerunek, a obraz siebie będzie zależny od matczynego spojrzenia.

Dopiero około 6. miesiąca życia aparat nerwowo-percepcyjny osiąga poziom rozwoju umożliwiający dziecku uświadomienie sobie, że jego ciało stanowi całość. Lustrzany wizerunek jest pierwszą zorganizowaną formą, z którą może identyfikować się jednostka. Utożsamienie „siebie” z lustrzanym odbiciem powoduje przybranie przez ego formy odbitego obrazu, a cechy tego wizerunku organizują i konstytuują ego. Nie tylko samo ego, ale i wizja świata jest kształtowana w oparciu o wyobrażenia powstające w fazie lustra.

Obraz lustrzany rozpoczyna nowe wizualne i umysłowe doświadczenie w życiu niemowlęcia od momentu, gdy jego zorganizowana forma siebie projektowana jest na zewnątrz. Wyobrażeniowy i alienujący charakter tego doświadczenia determinuje charakter relacji ze światem i innymi.

Stadium lustra inauguruje też ciąg identyfikacji z postaciami innych ludzi. W sytuacjach społecznych ujawniają się konflikty między dążeniem do identyfikacji a skłonnością do rywalizacji z innymi.

Odkrycie faktu, że obraz lustrzany jest jedynie obrazem, a nie rzeczywistością osobą powoduje, że dziecko potrafi już je odróżnić i nie próbuje uchwycić obrazu tak, jak mogłoby to zrobić z inną osobą. Przed dzieckiem stoi zadanie odniesienia obrazu do własnego ciała, czyli uznania, że obraz w lustrze nie jest ani obrazem innej osoby, ani nim samym, ale obrazem jego ciała.

2. Heinz Kohut i obiekt *self*

Heinz Kohut, twórca psychologii *self*, jest autorem koncepcji dotyczącej genezy zaburzeń narcystycznych i reprezentantem modelu deficytu w psychopatologii.

Dla scharakteryzowania zagadnień twórczości zostaną zarysowane ogólne ramy psychologii *self* i kluczowe pojęcia tego systemu¹.

Podstawowym terminem jest *self* traktowane jako rdzeń osobowości rozwijającej się we wzajemnym oddziaływaniu z otaczającymi dziecko osobami traktowanymi jako obiekty pomagające w jego kształtowaniu się i służące jego potrzebom, czyli obiekty *self*.

Po etapie rozwojowym, który poprzedza zróżnicowanie *self* i obiektu, pierwotna narcystyczna równowaga dziecka, doskonałość jego pierwotnego narcyzmu zostaje zakłócona przez nieuniknione niedostatki matczynej opieki. Dziecko próbuje zatem zachować oryginalne doświadczenie swojej perfekcji przez przypisywanie jej wielkościowemu i ekshibicjonistycznemu wizerunkowi *self*, ustanawiając wielkościowe *self* oraz poddając doskonałość omnipotentnemu obiektowi *self*: obrazowi idealnego rodzica.

Obiekt *self* jest doświadczany jako część *self*. Jego zadaniem jest wspomaganie rozwijającego się *self* w osiąganiu spójności. Odzwierciedlający obiekt *self* odpowiada obrazowi wielkościowego *self*, a wyidealizowany obiekt *self* – wyidealizowanemu obrazowi rodzica. Spójne *self* jest pochodną optymalnych interakcji między dzieckiem a jego obiektami *self*.

Jakość relacji dziecko – matka jest podstawą wykształcenia się struktur psychicznych. Sukcesy i niepowodzenia w budowaniu struktury *self* uzależnione są od dostępności obiektów *self*, ich zdolności odzwierciedlania oraz możliwości poddania ich procesowi idealizacji. W oczach matki dziecko może przeglądać się jak w lustrze, dostrzegając zarówno własną doskonałość, jak i niedoskonałość, może również podziwiać matkę jako idealny obiekt, czując się jednocześnie jej częścią.

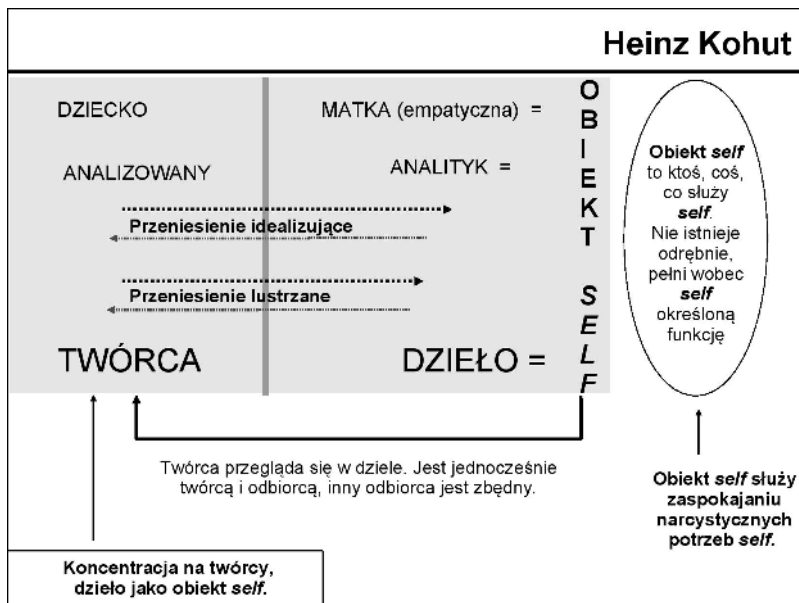
Osoba narcystyczna potrafi kochać, tyle że w specyficzny sposób, na swój własny użytek, traktując innych jako obiekty *self*. Konsekwencją „niepomyślnie” przebiegającej relacji z matką jest nieustający głód obiektów *self*. Potrzebuje innych po to, aby ją podziwiali, odzwierciedlali jej wielkościowość, potrzebuje również otaczać się znaczącymi innymi, aby móc ich idealizować, a zarazem czuć się ich częścią. Relacje pełnią więc funkcję służebną wobec *self*, a tym samym, jak można przypuszczać, są nietrwałe i mało satysfakcjonujące. Osoba traktowana jako obiekt *self* albo przestaje podziwiać, albo przestaje być wystarczająco doskonała, by ją podziwiać, wtedy to, co było kwintesencją relacji, zanika i pojawia się mniej lub bardziej odczuwalna pustka.

¹ Por. H. Kohut, *Forms and transformation of narcissism*, „Journal of the American Psychoanalytic Association” 14/1966; idem, *The Analysis of the Self. A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*, Nowy Jork 1971; idem, *Remarks about the Formation of the Self*, w: *The Search for the Self*, Nowy Jork 1975; P. H. Ornstein, *The Evolution of Heinz Kohut's Psychoanalytic Psychology of the Self. The Search for the Self*, Nowy Jork 1978.

Kohutowskie ujęcie relacji twórca – dzieło – odbiorca

Sztuka jest traktowana przez Kohuta jako wyższa forma narcyzmu wynikająca z transformacji pierwotnego narcyzmu. Jest to możliwe dzięki temu, że między twórcą a dziełem zachodzi specyficzny rodzaj relacji, porównywalny do tego, co dzieje się pomiędzy dzieckiem a matką lub analitykiem a analizowanym. Dzieło stworzone przez artystę pełni dla niego funkcję obiektu *self*. Nie jest więc czymś odrębnym, ale istnieje jako przedłużenie twórcy. Być może właśnie dlatego twórca, naukowiec dąży do stworzenia czegoś doskonałego, a przynajmniej dobrego, ponieważ to „coś” to również on. Tak jak godna idealizacji matka nie jest odrębnością, tak też dzieło nie jest odseparowane od twórcy. Dzięki temu podziw wyrażany przez publiczność staje się „adoracją” nie tylko dzieła, ale i twórcy. Artysta ma więc szansę uzyskać potwierdzenie swoich archaicznych wielkościowych potrzeb w sposób akceptowany społecznie.

Kohut uważał, że twórca inwestuje w swoje dzieło specyficzną formę narcystycznego libido, co jest potwierdzone ambiwalentnym stosunkiem do wytworu, zawierającym się pomiędzy idealizacją a dewaluacją. Podczas aktu kreacji artysta próbuje odtworzyć perfekcję, która niegdyś była jego własnym atrybutem. W tym sensie artysta tworzy raczej dla siebie, nie dla odbiorcy – unieśmiertelnia siebie, „uśmiercając odbiorcę”.



Rys. 1. Relacja twórca – dzieło – odbiorca w ujęciu Heinza Kohuta

Źródło: opracowanie własne.

Traktowanie dzieła jako obiektu *self* stwarza różne możliwości interpretacji relacji artysta – dzieło. Ten specyficzny związek może pełnić funkcję stabilizującą dla *self*, ponieważ człowiek w ciągu swojego życia potrzebuje kontaktów z obiektami *self*, lub stanowić rodzaj narcystycznej kompensacji, pogłębiając istniejącą narcystyczną pustkę przez zastępowanie potrzeby budowania rzeczywistych, zdrowych relacji.

Kohut wyraźnie wskazuje na narcystyczną naturę aktu twórczego. Widzi go jako drogę do osiągnięcia równowagi narcystycznej czy też naprawienia zranionego poczucia *self*. Tym samym sygnalizuje możliwość wykorzystania twórczości w celach terapeutycznych.

3. Donald W. Winnicott i obiekt przejściowy

Donald W. Winnicott, lekarz i psychoanalityk, który podejmował zagadnienia związane m.in. z rozwojem emocjonalnym oraz kształtowaniem się osobowości dziecka w interakcji z matką i czynnikami środowiskowymi, jest autorem wielu pojęć używanych poza obszarem psychoanalizy².

Podstawą do sformułowania tezy na temat relacji twórca – dzieło – odbiorca w odniesieniu do koncepcji Winnicotta są jego uwagi o istnieniu obiektów przejściowych i zjawisk przejściowych³.

Według Winnicotta, niemowlę „wytwarza ideę”, że pojawi się coś, co zaspokoi jego potrzeby wynikające z instynktownego napięcia. Dostrojenie matki do potrzeb niemowlęcia daje mu złudzenie, że istnieje rzeczywistość zewnętrzna odpowiadająca jego zdolności do kreowania. Początkowo matka niemal doskonale dostraja się do dziecka, by z czasem powoli wycofywać się z bliskiej relacji. Rosną także wymagania dziecka, na które matka nie potrafi odpowiedzieć, co powoduje częstsze pojawianie się frustracji, wywołanej niespójnością między wewnętrznymi potrzebami dziecka a rzeczywistością zewnętrzną. Napięcie wynikające z niezgodności tych dwóch rzeczywistości stanowi dla dziecka impuls do twórczego poradzenia sobie z impasem.

Wzorzec zjawiska przejściowego zaczyna pojawiać się między 4. a 12. miesiącem życia. Pewne miękkie obiekty (np. kocyk, miś) lub typy obiektów zostają przez dziecko odkryte i używane, zapewniając mu poczucie ciągłości, stałości i przewidywalności doświadczenia. Obiekty te Winnicott nazywa o b i e k t a m i p r z e j ś c i o w y m i, natomiast towarzyszące ich istnieniu procesy myślowe lub fantazjowanie, ale także zachowania fizyczne, np. skubanie palcami i wydawanie odgłosów – z j a w i s k a m i p r z e j ś c i o w y m i.

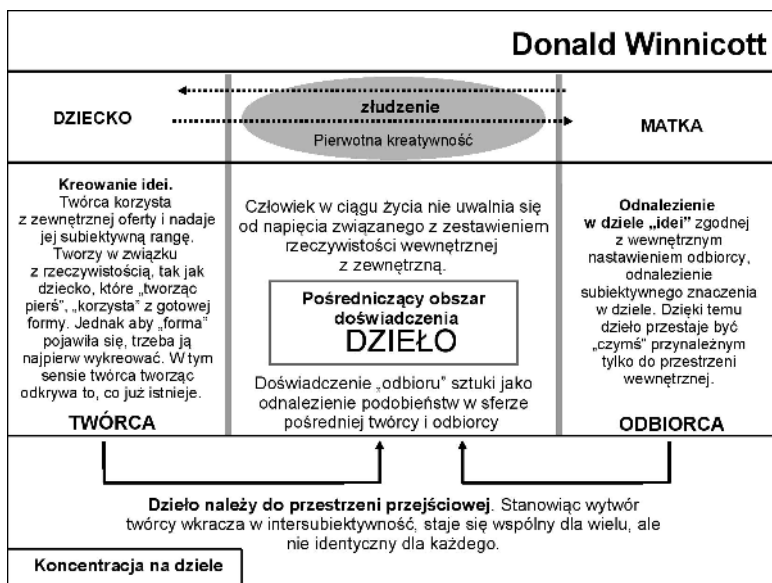
² D. W. Winnicott, *Dzieci i ich matki*, tłum. M. Halaba, Warszawa 1994; idem, *Dom jest punktem wyjścia. Eseje psychoanalityczne*, Gdańsk 2010.

³ D. W. Winnicott, *Transitional objects and transitional phenomena. A study of the first not-me possession*, „International Journal of Psycho-Analysis” 34/1953, ss. 89-97.

W okresie przejściowym kocyk jest czymś, co „zastępuje” matkę, reprezentuje ją i dzięki tej właściwości pozwala dziecku radzić sobie z uczuciami depresyjnymi. Obiekt przejściowy jest tym, za pomocą czego można opisać podróż od czystej subiektywności do obiektywności. Zrozumienie obiektu przejściowego jest możliwe bez zrozumienia natury symbolizmu. Obiekt ten nie jest obiektem wewnętrznym, nie jest symbolizowany (werbalizowany), ale nie jest także (dla niemowlęcia) obiektem zewnętrznym. Obiekt przejściowy nigdy nie jest całkowicie poza kontrolą (jak matka) ani nie podlega magicznej kontroli jak obiekt wewnętrzny. Winnicott nazywa ten obiekt także pierwszą rzeczą należącą do dziecka lub pierwszą rzeczą, którą traktuje ono jako „niebędącą mną”.

Związek z obiektem postrzeganym przez innych jako zewnętrzny jest możliwy o tyle, o ile obiekt ten odpowiada wewnętrznej, pierwotnej idei dziecka, że się pojawi. Musi być odpowiedzią na istniejące oczekiwanie. Dziecko ma złudzenie, że to ono kreuje rzeczywistość zewnętrzną, odpowiadającą jego potrzebom. Istnieje dopasowanie między tym, co matka daje, a tym, co dziecko może wykreować.

Większa część życia niemowlęcia jest tworzona przez obszar pośredniczący. W życiu dorosłym może utrzymywać się jako intensywne doświadczanie towarzyszące sztuce, religii, wyobraźni czy nawet twórczej pracy naukowej.



Rys. 2. Relacja twórca – dzieło – odbiorca w ujęciu Donalda W. Winnicotta

Źródło: opracowanie własne.

Winnicottowskie ujęcie relacji twórcy – dzieło – odbiorca

Winnicott zwraca uwagę, że radzenie sobie z napięciem wynikającym z nie-spójności między wewnętrzną rzeczywistością psychiczną a rzeczywistością zewnętrzną jest wyzwaniem zarówno w życiu dziecka, jak i człowieka dorosłego. Można powiedzieć, że zadanie akceptowania rzeczywistości nigdy się nie kończy. Sposobem radzenia sobie z tym dysonansem jest pośrednia sfera doświadczenia, np. sztuka, religia.

Z upływem czasu obiekt przejściowy traci znaczenie, a zjawiska przejściowe obejmują obszar doświadczenia między zewnętrzną zobiiektywizowaną rzeczywistością a wewnętrzną rzeczywistością psychiczną, czyli cały obszar kultury.

Obiekt przejściowy jest utworzony przez dziecko i stanowi podstawę do tworzenia symbolizacji. Na pytanie, czy dzieło sztuki należy do rzeczywistości zewnętrznej czy wewnętrznej, można odpowiedzieć zgodnie z koncepcją Winnicotta: należy do przestrzeni przejściowej. Stanowiąc wytwór twórcy, wkracza w intersubiektywność, staje się wspólny dla wielu, ale nie identyczny dla każdego. Przestrzeń między twórcą a odbiorcą jest niezmiernie istotna, w niej zawiera się neutralny obszar doświadczenia, którego nie będzie się kwestionować.

Kontakt odbiorcy wytworu z samym wytworem (dziełem sztuki) polega na umiejętności „czerpania radości” z jego osobistej sfery pośredniej (co może wyjaśniać to, że jedni ludzie są bardziej wrażliwi na sztukę, a inni mniej) bez domagania się od innych odbiorców, by uznawali obiektywną wartość dzieła. Pojedynczy odbiorca traktuje dzieło jako wartościowe bez uwzględniania opinii innych odbiorców (a także twórców) dzieł sztuki. Obszar pośredni stwarza możliwość spotkania twórcy i odbiorcy. Twórca znajduje przestrzeń, w której godzi rzeczywistość wewnętrzną z zewnętrzną, a odbiorca może w tym procesie aktywnie uczestniczyć przez odwołanie się do osobistej sfery pośredniej.

4. Jacques Lacan i przekroczenie lustra

Szczegółne znaczenie fazy lustra nadał Jacques Lacan⁴, uznając ten okres za moment początkowy kompleksu Edypa. Faza lustra pozwala na ukształtowanie dziecięcego ego, które nie istnieje od urodzenia, lecz stanowi efekt oddziaływania różnych czynników rozwojowych. Załączkiem ego jest pierwotna identyfikacja małego dziecka ze swym lustrzanym odbiciem. Istniejący wcześniej fantazmat rozkawałkowanego ciała zostaje zastąpiony wyobrażeniem całości własnej osoby, powstałym na podstawie identyfikacji z lustrzanym obrazem swego ciała.

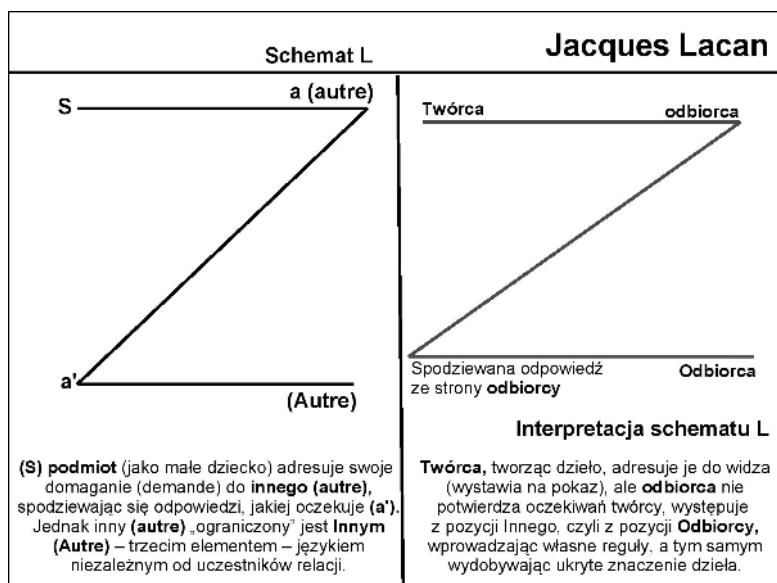
⁴ J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, „Psychoterapia” 4/1987, ss. 5-9.

Fazę lustra zapoczątkowuje spostrzeżenie w lustrze swego ciała ujmowanego jako inna istota. Dziecko próbuje przybliżyć się do tego spostrzeganego innego (*autre*). W innym postrzega siebie, a więc jego relacja z innym skażona jest przez pomieszenie postrzeganego obrazu z rzeczywistością.

W Lacanowskim ujęciu lustro reprezentuje podstawowy aspekt struktury podmiotowej. Początkowo fazę tę Lacan lokował w konkretnym okresie życia (6.-18. miesiąc), później odszedł od traktowania metafory lustra jako dotyczącej konkretnego okresu w życiu dziecka. Faza lustra stała się czymś określającym stałą strukturę podmiotowości, wzorzec odniesienia dla porządku wyobraźniowego. Podmiot zostaje schwytyany w pułapkę własnego lustrzanego odbicia. Ego kształtuje się więc na bazie wyobraźniowej relacji podmiotu z własnym ciałem; ma złudzenie autonomii, a podmiot przemieszcza się od pofragmentowania i niedoskonałości do złudnej jedności. Wyobraźniowe opanowanie własnego lustrzanego wizerunku daje dziecku złudne poczucie panowania nad swymi ruchami, którego nie ma jeszcze w rzeczywistości. Wszelkie przyszłe relacje z innymi będą naznaczone przez tę wyobraźniową antycypację.

Koncepcja Lacana różni się zasadniczo od dwóch poprzednich, wykracza poza diadyczną relację matka – dziecko.

Dziecko kieruje swe domaganie miłości do matki, oczekując od niej potwierdzenia swej omnipotencji i całościowości. Traktuje matkę (innego) jak



Rys. 3. Schemat fazy lustra (odcinek S-a) i jego rozwinięcie według Jacques'a Lacana

Źródło: opracowanie własne.

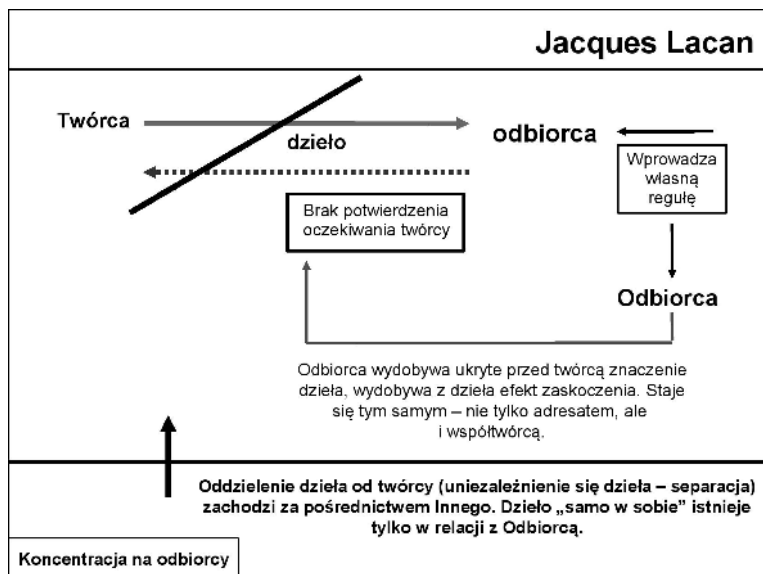
lustro, w którym może się przejrzeć. Ten typ diadycznej relacji istnieje między dzieckiem a matką do czasu pojawienia się w rozwoju dziecka mowy. Wówczas narcystyczna pełnia, jaką przeżywa dziecko, zostaje zakłócona przez wprowadzenie słowa. Pragnienie dziecka (związane z istnieniem pierwotnej satysfakcji płynącej z zaspokojenia w relacji z obiektem zewnętrznym) zostaje poddane regułom językowym, co sprawia, że nie może być w pełni wyrażone (w języku brak słów pozwalających całościowo opisać stan pierwotnej, wzorcowej rozkoszy). W konsekwencji pewna część doświadczenia dziecka nie może zostać zwerbalizowana, co więcej – uświadomiona przez nie samo.

Rozwijając schemat, dziecko oczekuje odpowiedzi matki na swe domaganie (prośbę) miłości, ale nie jest dla niego najważniejsze uzyskanie odpowiedzi, lecz zaspokojenie wyrażonego w słowach pragnienia. Pragnienie pozostaje jednak nieświadome (nieznane samemu dziecku), a zatem dziecko nie wie, czego właściwie oczekuje. Jedynym jego odczuciem po uzyskaniu odpowiedzi Innego (będącej odpowiedzią na domaganie, ale nie zaspokojeniem pragnienia) jest odczucie, że „to nie to”.

Lacanowskie ujęcie relacji twórcy – dzieła – odbiorcy

Twórca adresuje swe dzieło do widza (wystawia na pokaz), ale odbiorca nie potwierdza oczekiwań twórcy co do znaczenia i wartości wytworu. Odbiorca występuje z pozycji Innego, wprowadzając własne reguły odbioru, wydobywając ukryte przed samym twórcą znaczenie wytworu i określając jego wartość.

Widz, spoglądając na obraz, odnajduje miejsce obecności podmiotu – twórcy. Obraz „proponuje” nie tylko siebie, ale swoje własne odczytanie. Swoboda odbiorcy jest ograniczona – może przyjąć lub odrzucić zawarty w obrazie przekaz. Tekst obrazu nie kończy się tam, gdzie kończy się „płótno”, jest dyskursem. Widz schwyty w pułapkę obrazu ma, zdaniem twórcy, przyjąć za „właściwy” wytwór twórcy. Intencją twórcy jest to, by uwaga widza koncentrowała się wyłącznie na przekazie (np. obrazie, tym, co widoczne), tak by nie dostrzegał on ukrytego kodu, który pozostaje niewidoczny dla samego twórcy. Przewaga odbiorcy nad twórcą polega jednak na tym, że posiada on zdolność percepcji nieobecnego, dostrzeżenia braku, którego twórcy nie widzi i którego istnienia nie jest świadomy. Przedmiot wytworzony na płótnie w określony sposób jest znaczącym (wskaźnikiem) obecności podmiotu, którego twórcy nie jest świadomy. Spoglądając na obraz, widz odnajduje miejsce obecności podmiotu twórcy, wydobywając z dzieła efekt zaskoczenia, zaskakując samego twórcę, a właściwie sam stając się nie tylko adresatem dzieła, ale jego współtwórcą, gdyż bez jego obecności nie jest możliwe wydobywanie owego efektu. U Winnicotta obiekt przejściowy pozostaje zgodny z oczekiwaniami odbiorcy, a u Lacana – znaczenie dzieła, bo po raz pierwszy można mówić o znaczeniu



Rys. 4. Relacja twórcy – dzieła – odbiorcy w ujęciu Jacques’a Lacana

Źródło: opracowanie własne.

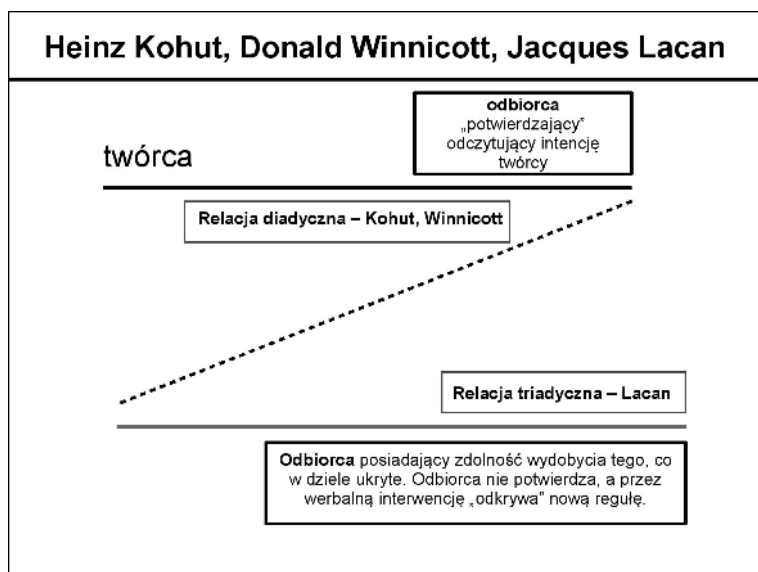
(usymbolizowaniu), często okazuje się sprzeczne z tym, czego spodziewa się sam twórca.

Obraz jest wypowiedzią o sobie samym, o twórcy, ale wypowiedź ta kłamie. W ujęciu Lacana odbiorca posiada zdolność demistyfikacji. Dzięki istnieniu aktywności Innego może nastąpić wyłonienie się podmiotu, czyli proces alienacji i separacji. Pojęcie alienacji oznacza oddzielenie podmiotu od siebie poprzez działanie znaczących, których źródłem jest Inny. W ten sposób dzieło uniezależnia się od twórcy bądź twórca od dzieła dzięki aktywności Innego.

Warunkiem istnienia podmiotu jest to, aby Inny go pragnął (bez zaistnienia pragnienia odbiorcy twórca nie będzie twórcą dla Innego, pozostanie nim dla samego siebie). Proces odbierania (odczytywania) dzieła przez odbiorcę nigdy się nie kończy, nie ma ostatecznego odczytania dzieła, ostatecznej interpretacji. Dekonstrukcja-konstrukcja-rekonstrukcja podmiotu ciągle się odnawia.

Zakończenie

Zestawiając omówione ujęcia w kontekście relacji twórcy – dzieła – odbiorcy, można wysunąć tezę, że koncepcja Kohuta koncentruje się na twórcy, dla którego dzieło jest formą obiektu *self*, co inaczej można ująć tak, że twórca tworzy dzieło dla samego siebie. Twórca sam jest odbiorcą, inny odbiorca pozostaje zbędny. Relację tę można nazwać narcystyczną, presymboliczną.



Rys. 5. Zestawienie modeli relacji twórca – odbiorca

Źródło: opracowanie własne.

Koncepcja Winnicotta akcentuje znaczenie obiektu przejściowego, czyli samego dzieła, koncentrując się na nim i uznając rolę odbiorcy jako współtworzącego dzieło oraz pojawiającego się u niego zjawiska przejściowego, jakim jest przeżycie estetyczne. Obiekt przejściowy powstaje na styku świata zewnętrznego i wewnętrznego. Dzieło pochodzi od twórcy, ale nie istnieje bez odbiorcy.

Koncepcja Lacana – wskazująca na wagę nieświadomego znaczenia ujawnianych treści – podkreśla rolę odbiorcy jako Innego, jedynie dzięki któremu możliwe staje się zrozumienie dzieła i odkrycie jego wartości. Zrozumienie nie jest odczytaniem intencji twórcy, o wartości dzieła nie decyduje także świadomy zamiar tworzącego.

W ujęciach tych zachodzi proces stopniowego „uwalniania się” dzieła od twórcy. Dzieło „przemieszcza się” od rzeczywistości wewnętrznej, p r e s y m b o l i c z n e j (Kohut), przez przestrzeń p r z e j ś c i o w ą (Winnicott), do rzeczywistości zewnętrznej, s y m b o l i c z n e j, w której pojawia się słowo, interpretacja (Lacan)⁵.

⁵ M. Eigen, *The Area of Faith in Winnicott, Lacan and Bion*, „International Journal of Psycho-Analysis” 62/1981, ss. 413-433.

Summary

Pre-symbolic, transitional and symbolic space in art works: the „creator-receiver” axis in the light of select psychoanalytic constructs

This article is based on three psychoanalytic constructs, which could be used as an inspiration for describing the relationship between „creator – the work – receiver”. These three post-Freudian theories concern human development, mental disorders, therapy and some aspects of culture and art.

Heinz Kohut (American Psychology of the Self), Donald Winnicott (British Object Relations Theory) and Jacques Lacan (French School of Psychoanalysis) all stressed the important function of the maternal object, which, by reflecting a child’s needs, facilitates it’s development. The „mirror stage”, a psychoanalytic construct recognised by the above mentioned authors as particularly significant, will be used as the basis for understanding the „creator – the work – receiver” relationship in this particular study.

In the theoretical model presented, each element of the relationship could be seen as being crucial for its understanding. According to Kohut, the most important is the creator, to Winnicott, the work and to Lacan, the receiver.

Słowa kluczowe: obiekt *self*, obiekt przejściowy, faza lustra, twórca – dzieło – odbiorca

Key words: selfobject, transitional object, mirror stage, creator – the work – receiver

ARTYSTA

JOLANTA DĄBKOWSKA-ZYDRÓŃ

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej

Słowo jako immanentny składnik dzieła wizualnego

Wprowadzenie

Słowo najczęściej otwiera i zaprasza, ujawnia i mówi: nie mam nic do ukrycia. A może jednak to, co niedookreślone i nienazwane, jest ciekawsze od pełnego otwarcia? Nie ma słów przezroczystych, jest tylko gra języka i wbudowanych weń różnych typów metafor, jak powiada Jacques Derrida¹. A jednak coraz wyraźniej rysuje się powrót do przekazu słownego, nie tylko jako wskazania na inną rzeczywistość, ale też stanowiącego jego immanentną część.

Mamy tu do czynienia z co najmniej dwoma typami postaw: pierwszym – prowokacyjnym i ironicznym, rozwiniętym zwłaszcza w malarstwie, grafice, ilustracji prasowej, często w przestrzeni miejskiej na billboardach i betonowych konstrukcjach, oraz drugim – bardziej nostalgicznym, przejawiającym się najczęściej w fotografii, instalacjach i obiektach artystycznych. Oba łączą odwołania do kontekstów społecznych, politycznych, ale też niespełnionych lub przekreślonych historii marzeń i planów, a także zupełnie konkretne ścieżki dotarcia do jedyne go, „jednoczasowego” sensu dzieła.

Istotne jest pytanie: co z tym odbiorcą? Na ile pragnie on uzależnienia od artysty, a w jakim stopniu od artysty uwalnia? I wreszcie – gdzie jest miejsce dla słowa w procesie komunikacji artystycznej? Staram się przyjrzeć kilku wybranym rodzajom kontaktu ze sztuką, w których zakłócone jest dotarcie do

¹ Por. J. Derrida, *Of Grammatology*, tłum. C. G. Spivak, Baltimore 1997, s. 158.

dzieła niejednokrotnie z powodu odmiennych niż intencje twórcy oczekiwań odbiorczych.

Punkt widzenia krytyka sztuki i artysty, albo w innej kolejności – artysty i odbiorcy jego dzieł, zdają się ewoluować (kwestię, czy w ogóle można mówić o ewolucji w sztuce, czy jedynie w technice i technologii, pozostawiam otwartą) z różnym postępem – ten artystyczny z postępem geometrycznym, ten odbiorczy – z arytmetycznym. Tak jakby język werbalny nie nadążał za wizualnym albo napotykał na wyraźne przeszkody. Chodzi zatem o poszukiwania takich momentów dzieła wizualnego, które wymagają słownego przekazu ze strony artysty, gdyż ich sens zawiera się zarówno w warstwie wizualnej, jak i słownej. Przy czym słowo to nie proteza, nie „trzecia noga” wspierająca antyczną rzeźbę, słowo prowadzi odbiorcę równoległe do materii. Czasami dopiero słowo plus materia to obraz.

Niezwykle komfortowa sytuacja odbiorcza to taka, w której możemy powoli delektować się dziełem, odchodzić od niego i powracać na nowo.

1. Delektujemy się sztuką...

Zabierasz się do czytania nowej powieści Italo Calvino *Jeśli zimową porą podróżny*. Rozluźnij się. Wyteż uwagę. Oddal od siebie każdą myśl. Pozwól, aby świat, który cię otacza, rozplynął się w nieokreślonej mgle. Drzwi lepiej zamknąć: tam zawsze gra telewizor. Powiedz im od razu: „Nie, nie chcę oglądać telewizji!” Podnieś głos, inaczej cię nie usłyszą: „Czytam! Nie chcę, aby mi przeszkadzano!” Może cię nie usłyszeli przy całym hałasie, powiedz głośniejszym głosem: „Zaczynam czytać nową książkę Italo Calvina!” A jeśli nie chcesz, nic nie mów, miejmy nadzieję, że zostawią cię w spokoju. [...]

Przybierz najwygodniejszą pozycję: usiądź, wyciągnij nogi, połóż się, zwiń w kłębek. Połóż się na plecach, na boku, na brzuchu. Usiądź na krześle, w fotelu na biegunach, na łóżku, na pufie. Na hamaku, jeśli masz hamak [...]. Czy ogarnia cię rozczarowanie? Zastanówmy się. Może początkowo czujesz się zbity z tropu, jak w chwili, gdy ktoś przedstawia ci osobę, której imię utożsamiałeś z pewną twarzą, usiłujesz dopasować rysy twarzy, które widzisz, do tych, które pamiętasz, i nic z tego nie wychodzi. Ale powracasz do lektury i spostrzegasz, że książkę daje się czytać, niezależnie od tego, czego spodziewałeś się po autorze, zaciekawia cię sama powieść, a nawet, jeśli dobrze się zastanowić, wolisz mieć przed sobą coś, czego nie potrafisz jeszcze dokładnie określić².

Czy powyższa sytuacja nie odnosi się w równym stopniu do dzieła wizualnego? Czy nie jest tak, jak powiada Calvino, że wolimy mieć przed sobą coś, czego nie potrafimy jeszcze dokładnie określić? A może tropy prowadzące do dzieła są zbyt niewyraźne, wątpliwe albo rozchodzą się w tak wielu kierunkach, że prowadzą donikąd? Christian Boltanski przyznaje, że nie zwraca uwagi na to, czy to, co robi, jest sztuką i od którego momentu TO się zaczyna.

² I. Calvino, *Jeśli zimową porą podróżny*, tłum. A. Wasilewska, Warszawa 1989, ss. 7, 14.

Momentem najbardziej interesującym jest ten, w którym odbiorca jeszcze nie wie, że ma do czynienia ze sztuką. Jest to czas relatywnie krótki, pułapka, gdyż pokazujemy mu sztukę, nie mówiąc, że to sztuka. Jednak bardzo szybko orientuje się, że jest to jednak sztuka i nie widzi już nic innego, jak określoną formę zewnętrzną. Jest to jednocześnie bardzo przykre, gdyż z tego, co robimy, zostaje tylko forma estetyczna. Wszystko, co chcemy powiedzieć, znika³.

2. Skomplikowana przestrzeń wypowiedzi

Czy zatem krytyka sztuki ma być krytyką milczenia? Przeciwstawia się temu Hans Belting, przyznając, że w ostatnich latach modne wręcz stało się mówienie o obrazach, co przy bardzo różnym rozumieniu tego terminu, braku ostrości pojęć, zdawać się może, że słowo nie znajduje zakotwiczenia w dziele. Idąc dalej, słowo nie musi być zakotwiczone w dziele, gdy uznamy je jedynie za impuls do całych ciągów skojarzeń i emanacji własnych światów intelektu. „Dyskurs o obrazach – powiada – nie jest więc przejrzystą przestrzenią wypowiedzi: taka przestrzeń nie istnieje”⁴. Ma tu na myśli nie tylko różne dyskursy wobec obrazów tego samego rodzaju, ale i jeden dyskurs wokół różnych obrazów. Pozostawiając zarysowaną przez Beltinga sytuację zagmatwania teoretycznego i badawczego, można zastanowić się nad barierami, które tkwią na drodze aktywnej, rozumiejącej percepcji sztuki.

Rozumienie wydaje się coraz trudniejsze z wielu powodów. Pierwsza sytuacja niezrozumienia ma miejsce, gdy odbiorca nie wie, dlaczego dany obiekt jest traktowany jako dzieło sztuki. Miejsce, w którym obiekt został umieszczony, może naprowadzać na jego status, ale nie musi. Może być po prostu grą z odbiorcą.

W jednym z zamków nad Loarą, Chateau l’Oireau, znajduje się kolekcja sztuki najnowszej, a każde dzieło zostało opatrzone mosiężną tabliczką z wygrawerowanym nazwiskiem twórcy i tytułem dzieła. Mieszkający w pobliżu malarz Guy Ducornet rozczarowany brakiem zaproszenia do wystawienia swojego dzieła w kolekcji wygrawerował tabliczkę ze swoim nazwiskiem, opatrzył ją tytułem *Sans titre*, po czym przymocował do ściany tuż obok hydrantu w szklanej gablocie. Do dziś nikt nie zauważył różnicy między jego żartem a innymi, całkiem serio, wystawionymi obiektami.

3. Lekcje czytania

Druga sytuacja niezrozumienia ma miejsce wtedy, gdy przedmioty lub sytuacje przedstawione w dziele (bądź jako dzieło) odbiegają od potocznie

³ *Monument à une personne inconnue: six questions à Christian Boltanski*, Art. Actuel Skira, Genewa 1975, s. 172.

⁴ Por. A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 10.

znanych przez odbiorcę wizerunków. To, co zostało przedstawione, jest tylko mniej ważną częścią tego, co ukryte. I odwrotnie – odbiorca może stwierdzić, że zrozumiał dzieło, gdyż przypomina mu przedmioty, postacie istniejące realnie, rozpoznane, nazwane i oswojone. I chociaż taką sytuację odbiorczą możemy odnieść do dzieł abstrakcyjnych czy w znacznym stopniu opartych na deformacji wizerunku, nie jest to warunkiem niezbędnym.

O potrzebie zrozumienia fotografii, często pozornie oczywistej, świadczą lekcje czytania fotografii, które prowadzi w Krakowie Marta Miśkowiec (Miejsce Fotograficzne Machina Fotografika) w ramach założonej w 2007 r. Fundacji Machina Fotografika.

W fotografii bardzo często pojawiają się elementy, jakby stworzone na potrzeby budowania własnej tożsamości. To jest szalenie interesująca warstwa i wydaje się mało rozpoznana. Konstrukcje myślowe przetworzone na obraz można z powrotem zamienić na opis słowny lub nauczyć się rozpoznawać elementy znaczące. [...] Fotografie są źródłem informacji, powiedzmy, że mamy obiektywne narzędzia do ich odczytania, ale mogą też być różnie odbierane przez każdego z nas z osobna. I to też jest fajne myślenie o obrazie jako źródle inspiracji dla własnej wyobraźni i dla własnej świadomości wiedzy⁵

Z sytuacją drugą wiąże się trzecia sytuacja niezrozumienia, gdy odbiorca nie rozumie dzieła, gdyż nie wie, jak ono powstało. Jego zdaniem, poznać sposób powstania dzieła to tyle, co je zrozumieć. Poszukiwanie słowa naprowadzającego na technikę powstania jest szczególnie ważne dla odbiorcy profesjonalisty w dziedzinie sztuki, jaką dzieło reprezentuje. 7. Ogólnopolskie Biennale Grafiki Studenckiej w Arsenale, gdzie zabrakło określenia techniki, budziło poczucie niedowartościowania odbiorczego. Pytanie: jak to jest zrobione? odbijało się echem w sali. Można oczywiście przyjąć założenie, że opis techniki jest tu nieistotny, ale czy to nam pomaga? Zabrakło też tytułów, jedynie niektóre widoczne były na odbitce. Były też niepotrzebne?

4. „Ceci n'est pas une pipe”. Czwarta sytuacja niezrozumienia

„To nie jest fajka”, określił swoje dzieło René Magritte. Zatem skoro nie jest to konkretna fajka, to poszukiwanie sensu obrazu musi odbyć się poza powierzchnią, na której tak werystycznie została namalowana.

Na antypodach słów „Ceci n'est pas une pipe” i ich metaforycznej konsekwencji sytuują się przedstawienia wizualne, wyraźnie akcentujące, parafrazując Magritte'owski tytuł, a więc „Oto fajka”, „Oto dokładnie to, co widzisz”, „Rzeczywistość jest właśnie taka”.

Na wystawie fotografii Zygmunta Baumana w 2010 r. *Obrazy w słowach. Słowa w obrazach* czarno-białe zdjęcia zostały opatrzone tytułami lub tytułami

⁵ www.swiatobrazu.pl/rozlozyc_obraz_jak_slowo.html [28.03.2012].

serii (np. „Na tropach piękna”), co w zamierzeniu przez filozofa i fotografa sposób pogłębiało ich znaczenie.

Zdaje mi się dziś – zauważa – że te fotografie chwytały coś, czego wtedy nie umiałem jeszcze zwerbalizować, a co werbalizowałem odtąd bez przerwy. [...] Fascynowała mnie w fotografii inna jeszcze rzecz: magia ciemni. Odkryłem tam względność obrazu, względność przedstawienia, względność interpretacji⁶.

Tytuły, pogłębiające refleksję odbiorczą, nie są oczywiście warunkiem *sine qua non* ekspozycji. Ale też ich brak może wywoływać u widza wrażenie utraty czegoś istotnego, swoistego „osierocenia” przez artystę.

Edward Dwurnik rozpoczął monumentalny cykl „Sportowcy” w latach 70., który kontynuował z przerwami do końca ubiegłego wieku. Obrazami z tego cyklu autor wkroczył w obszar spraw pozornie banalnych, niezauważalnych. *Godzina siódma* czy *Olimpiada rolnicza (Wieś Dąbrówka k/Radzymina)* stanowią próbę rehabilitacji drobiazgów, na które składa się ówczesna codzienność peryferii dużego miasta. Nie ma tu ani liryzmu, ani sentymentalizmu. W traktowaniu świata jest raczej miejsce na ironię, gorzką ironię, a niekiedy sarkazm. Są to próby demaskatorskiego spojrzenia na codzienność, poprzez które tworzy się portret zbiorowy społeczeństwa polskiego. Wielu krytyków, a także dziennikarzy określiło malarstwo Dwurnika jako publicystykę – świetną publicystykę.

Może więc publicystyczny aspekt malarstwa Dwurnika, jak wspomnianych fotografii Baumana, jest klasyczną zbitką słowa i obrazu. Może to właśnie tu w pełni realizuje się słowo jako immanentny jego składnik.

Ogromną wagę artysta przywiązuje do podpisów – jednoznacznych, dosłownych, ciężkich. W kilku obrazach wprowadził nawet komiksowe „dymki” dla wzmocnienia przekazu: „Jadę na Śląsk”, wypowiedane w kierunku otwartego okna przez mężczyznę w typowym wyciętym podkoszulku, ze „Sportem” osadzonym w szklanej lufce, spotyka się ze „Zmarnowałeś mi życie”. Na płótnie *A moja córeczka będzie naukowcem* dopiero tytuł konstytuuje obraz, bez niego mężczyźni siedzący pod drzewem przy piwku nie byłiby tacy ciepłi i nasyceni liryzmem. Trafnie zauważył to jeden z komentatorów, mówiąc:

Prawdziwą złośliwością byłoby, gdyby obraz z takim samym tekstem nie przedstawiałby grona czterech plebejuszy przy piwku, lecz grono panów docentów, doktorów habilitowanych, profesorów nadzwyczajnych czy zwyczajnych przy kawce. I to by może w sposób złośliwy, ale niestety niebывale trafny oddawało prawdę, że u nas coraz więcej zajęć czy przynależności społecznych jest dziedziczne. [...] Jest w tym także wiele prawdy, że to, co się mnie nie udało, to może uda się w przyszłym pokoleniu⁷.

⁶ <http://www.artinfo.pl> [10.03.2011].

⁷ A. K. Wróblewski, wypowiedź z filmu *Malarstwo Edwarda Dwurnika*, cykl F. Kuduka *Galeria 24 milionów*, TVP 2, początek lat 80.

W Polsce lat 80. pojawiły się również inne ważne realizacje artystyczne, stanowiące zaskakujący konglomerat prowokacji, ironii i nostalgii. Młodzi warszawscy malarze z „Gruppy” posługiwali się nie tylko tradycyjnym olejem i płótnem, ale odwoływali się do zabawnych zbitek językowych, którymi określali kolektywne wystąpienia, manifesty i wystawy. Malarstwo „Gruppy”, przy zachowaniu odrębności poszczególnych twórców (Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak), wniosło nową stylistykę warsztatową i znaczeniową. Ryszard Grzyb, malując w 1988 r. *Lata sześćdziesiąte*, połączył wizualne cytaty z ubiorów, zabawek i elementów wyposażenia mieszkań, mówiące o latach PRL-u z zadziwiającą siłą i ironią, a zarazem poczuciem humoru. *Mon cheri Bolszeviq* Kowalewskiego z 1984 r. to przecież nie hołd człowiekowi w hełmie z czerwoną gwiazdą, ale ironia w odniesieniu do rzeczywistości tamtych lat.

Ekspresjonistyczny język malarski z ekspresją słowa werbalnego zawartą w tytule znakomicie korespondował z gwałtownością nastrojów społecznych po 1981 r. Była to sztuka aktualna, ale ukazująca niezmiennność zachowań i lokalność, co szerzej można nazwać polskością. Tego ostatniego określenia używam w takim sensie, jak czynił to Edward Dwurnik w malarstwie, aktualizowanym przez niego i młodsze pokolenia przez kolejne dekady.

5. Odbiór dzieła przez biografię twórcy (sytuacja piąta)

Czytanie sztuki odbywa się w salach muzealnych, na korytarzach galerii, które zostały wyposażone w element współcześnie niezbędny (?) – pojemnik na wielokrotnie powielone teksty wystawiających artystów: krótkie CV i dłuższą eksplikację założeń.

Jest to kontynuacja nowożytnej postawy wobec dzieł i ustawienie hierarchii ważności w relacji artysta – dzieło. Kiedy portugalski malarz i pisarz Francisco da Hollanda powiedział Michałowi Aniołowi: „W Rzymie cenią tych, którzy Was znają, bardziej Was niż Wasze dzieła. A ci, którzy Was nie znają, cenią mniejszą część Was, mianowicie dzieła Waszych rąk”⁸. W tym momencie zaczyna się pisanie biografii, gdyż efekt pracy artystycznej był drugorzędny wobec poznania jego autora, jego postawy, poglądów, jego życia. Jak zauważył Arnold Hauser:

[...] biografia artysty jest [...] wyraźnie zdeterminowana przez jego dzieło, jak dzieło przez jego biografię. Dzieło i życie powiązane są ze sobą i wzajemnie uwarunkowane w wieloraki sposób. Życie artysty jest ekspresją jego talentu, a talent produktem jego życia⁹.

⁸ P. Trzeciak, *Kształtowanie renesansu*, w: P. Trzeciak (red.), *Sztuka świata*, Warszawa 1992, s. 11.

⁹ A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, tłum. D. Daniek, J. Kamionkova, Warszawa 1970, s. 80.

Odwołanie do biografii nie ma nic wspólnego z voyeryzmem, gdyż to artysta wskazuje na te fragmenty swojego życia, które determinują problematykę jego dzieł. Niejednokrotnie przeżycia traumatyczne, bolesne i okrutne zostają wydobyte na powierzchnię dzieł tuż obok momentów radosnych i dobrych.

Do rozważenia pozostaje kwestia odwrotna: czy stając przed obrazem (obrazem czegoś, a nie Ingardenowskim malowidłem) z umysłem niezmaconym wiedzą o jego twórcy, nie zobaczymy jego przekazu/przesłania czyściej? Może pozbędziemy się balastu uprzedzeń i skostniałego systemu wartości?

Malarskie przedstawienia rzeczywistości, jakie proponuje Dwurnik, w miarę upływu czasu i zmian w otaczającej rzeczywistości, podlegały (zwłaszcza po prezentacji w 1982 r. na Documenta w Kassel) coraz to nowej recepcji. Dwa lata po wspomnianej ekspozycji odbyła się wielka retrospektywna wystawa Edwarda Dwurnika w Stuttgarcie. To, co podkreślała prasa, kierowało uwagę na społeczny wymiar tych obrazów, na głębokie zakorzenienie w Polsce, jaką mieliśmy przez ostatnie 45 lat i jaką jeszcze mamy. Było to w opinii krytyków sztuki bezdyskusyjne, a w każdym razie mniej dyskusyjne niż kwestia polskości.

Sztuka powracająca do przeszłości stanowi rodzaj artystycznej archeologii, szczególnie dotyczy to archeologii codzienności. Zmienia ona swą pierwotną funkcję prowokacyjną czy afirmacyjną wraz ze zniknięciem kontekstu, w którym powstała lub do którego bezpośrednio się odnosi. W ten sposób elementy ostrej prowokacji artystycznej powoli pokryły się lekką patyną nostalgii.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy sztuka osadzona w wyraźnie polskim kontekście socjologicznym i politycznym bez słowa posiadałaby taką siłę przebiccia. W takim jednak kształcie zaproponowali ją twórcy i właśnie taka wpisuje się w historię sztuki najnowszej.

Ostatnie dziesięciolecie sztuki obfituje w wiele sprzeczności. Z jednej strony, nie wszystkie jej reprezentacje muszą być obdarzone znaczeniem, z drugiej – widz domaga się prawa do zrozumienia dzieła. Stąd wielokrotnie przywoływane słowo wydaje się stanowić ważny punkt oparcia dla krytyki sztuki i tworzy rodzaj łącznika w komunikacji wizualnej.

Summary

The word as an immanent component of the visual work

Contemporary art criticism is often helpless in the face of the work of art. Classical methods of analysis seem to be not only incompatible but actually wrong. It is deepened by the dilemma between the transmission from the reception and thought. There is a desire for purity and the media are usually required of verbal explication or suggestion.

The word becomes an immanent component of the visual work. This happens for many reasons. Firstly, the space of artistic expression is becoming more complex, and

an active participant in the perception of the works does not know for what reason the object is treated as a work of art. What is presented is only a less important part of what is hidden. Missing „tames” the work, it comes from an alien world. For this reason, art criticism should be seen as a mediator between the audience and its expectations and artistic statement.

Słowa kluczowe: obraz, słowo, dyskurs, fotografia, ironia

Key words: picture, word, discourse, photography, irony

ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Historii Sztuki

Artysta jako widz. Studium dwóch przypadków

Wprowadzenie

Tekst ten nie stanowi systematycznej prezentacji, jest jedynie próbą wskazania kilku szczegółowych kwestii i napięć zawartych w tytułowym zagadnieniu. Z tym nastawieniem związane jest też ograniczenie obszaru rozważań do ikonografii przedstawień artysty patrzącego na obraz. Prezentacja fenomenologicznego zdarzenia, jakim jest akt oglądu dzieła, może należeć do różnych mediów artystycznych i wchodzić w związki z różnymi gatunkami, np. autoportretem, ale ujawnia się również w fotograficznej dokumentacji aktywności wystawowej. Nawet tak ograniczone pole rozważań wprowadza nas jednak od razu w złożoną sytuację, w której przedmiotem oglądu jest manifestowany przez kogoś innego akt obserwacji. Umieszcza to zewnętrznego widza (obserwatora, badacza) w całej serii odzwierciedleń, w której jego aktywność i pozycja nie są w żadnym wypadku neutralne, ponieważ zazwyczaj jest już intencjonalnym celem operacji zainicjowanych i wykonywanych w dziele przez samego twórcę. Okoliczności te stawiają obserwatora w szczególnej roli. Poza rolę ukrytego adresata sformułowanego przekazu musi on poddać krytycznej refleksji również postać, jaką to wezwanie przyjęło, poddać analitycznemu wejrzeniu uwarunkowania całej tego typu obrazowej artykulacji.

Ograniczę się do przywołania wybranych przypadków z dziejów malarstwa, w których obecność artysty przed własnym dziełem można określić w ramach dwóch ogólnych modeli. W pierwszym przypadku chodzi o reprezentację aktu

widzenia w ramach „scenariusza twórczego”¹, gdzie artysta odsłania i ekspozuje znaczenia związane bezpośrednio z praktyką artystyczną. Tego typu manifestacje wytwarzają odrębną ścieżkę komunikacji między twórcą a odbiorcą dzieła, dzięki której widz otrzymuje np. szczególną wiedzę i wtajemniczenie w sekrety powstawania danej sztuki.

Drugi przypadek jest określony przez sytuację odwrotną, związaną z projektowanym przez samego artystę procesem odbiorczym. Chodzi tu o okoliczności, w których w określonym celu, związanym np. ze wskazaniem odpowiedniego sposobu odbioru, artysta demonstruje przemianę siebie w zewnętrznego widza i do pewnego stopnia maskuje się w tej nowej roli.

1. Spojrzenie jako moment krytyczny (Rembrandt)

Pierwszy przykład pochodzi z XVII wieku i przynależy do okresu w dziejach sztuki nowożytnej, w którym zagadnienia autorefleksji malarstwa przyjęły bezprecedensową w skali i niezwykle różnorodną obrazowo postać². Przyjrzyjmy się znajdującemu się w kolekcji Museum of Fine Arts w Bostonie wczesnemu, niewielkiemu obrazowi Rembrandta pt. *Artysta w pracowni* z 1628 r.³

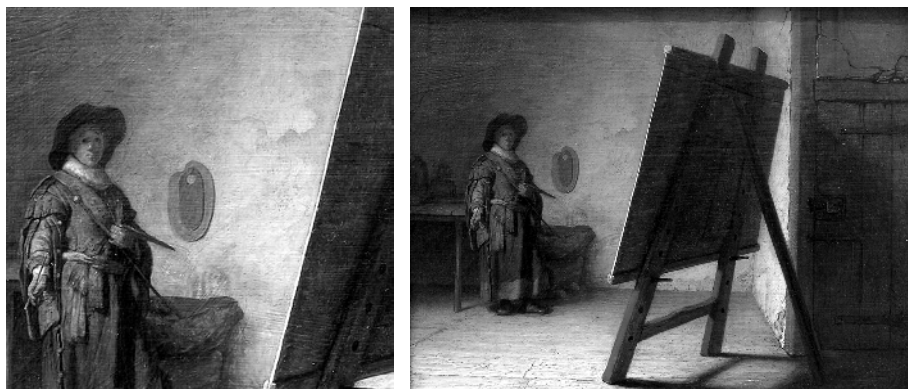
Artysta stoi, odsunięty w głąb pustawego wnętrza, pod ścianą i kieruje spojrzenie w stronę wypełniającego centrum pola malarskiego, odwróconego od widza drewnianego panelu na sztalugach. Malowidło Rembrandta rejestruje nierzadką w sztuce europejskiej scenę pracy malarza nad obrazem. Jednak to, co wybiera z tego aktu twórczego, to zawieszenie manualnej czynności. Obraz przedstawia szczególny moment, gdy artysta oddala się od swego dzieła i „z odejścia” spogląda w jego kierunku. Wykonuje klasyczne „trzy kroki do tyłu” i z głębi po ukosie zwraca się w stronę przedmiotu swoich zabiegów.

Niewielkie, służące wykańczaniu detali pędzle i kij malarski sugerują, że malarz jest już zaawansowany w pracy nad obrazem. Inaczej mówiąc, zdarzenie, które śledzimy, to pauza należąca do końcowej fazy pracy. Na tę sytuację rzuca światło inny, pochodzący z tego samego okresu rysunek (The J. Paul Getty Museum, Malibu). Przedstawia on analogiczną scenę: artysta opiera ręce na oparciu krzesła, na którym przed chwilą siedział podczas pracy. O stanowisku pracy, na którym malarz spędził większość czasu, nakładając farbę, świadczy w obrazie starta deska podłogowa bezpośrednio przed sztalugą. Malowidło inscenizuje stan przejściowy w malowaniu, który polega na obserwacji wyników czynności manualnej, zanim ponownie artysta nie wróci przed malowidło. Ma-

¹ Jest to określenie zaczerpnięte z książki: V. Stoichita, *Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge 1997.

² Ibidem, szczególnie rozdział: *Two Images: The Painter/The Act of Painting*, ss. 198-267.

³ Omówienie obrazu w kontekście innych autoportretów artysty: H. P. Chapman, *Rembrandt's Self-portraits. Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990, ss. 79-104.



Fot. 1-2. Rembrandt, *Artysta w pracowni*, ok. 1628 r., Museum of Fine Arts, Boston

Źródło: H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990.

larz właśnie przerwał pracę i oddalił się od miejsca, w którym zwykł przebywać; zawiesza swoją aktywność i przyjmuje pozę obserwatora. Oznacza to, że musi teraz spojrzeć na pracę jak nie na swoją, z odległości ocenić pozostawione przez siebie ślady.

W tym momencie artysta przeistacza się w krytyka swego dzieła. W szerszym sensie jest to moment „krytyczny” w działaniu malarza, w którym przechodzi próbę samego siebie i musi zdobyć się na dystans wobec swego dzieła. Zauważmy, że zafrasowana mina artysty na obrazie świadczy o tym, że próba nie wypadła najlepiej.

Ujmując rzecz od innej strony: ten konieczny i przejściowy moment procesu twórczego powoduje, że obraz – i to zanim zostanie ukończony – musi stać się dziełem obcym. Ta narastająca obcość własnego tworu jest tu spotęgowana przez rozmiary malowidła, które zdają się rozpychać w centrum kompozycji. Ten aspekt dzieła staje się jeszcze bardziej uderzający, gdy zwrócimy uwagę, że malowidło z bostońskiej galerii jest stosunkowo niewielkich rozmiarów; natomiast obraz przedstawiony w jego wnętrzu – ten, przed którym stoi malarz – jawi się jako dzieło całkiem sporych rozmiarów. Gabaryty obrazu zdają się być jeszcze większe, nabierając wręcz fantazmatycznych jakości, gdy porównamy je ze skromną sylwetką malarza.

Mieke Bal, próbując odczytać obraz w zestawieniu z *Las Meninas* Diega Velazqueza, zwróciła uwagę na to, że obraz Rembrandta nie bez ironii rozwija „narcystyczne fantazje na temat wielkości własnej sztuki”⁴. Maleńka figurka malarza toczy nierówną walkę z przytłaczającym go skalą, ambitnym rozmiarami

⁴ M. Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Amsterdam 1991. Bostońskiemu obrazowi poświęcony jest rozdział: *Self-reflection as a mode of reading*, ss. 247-285.

dziełem, które zdaje się być również głównym skupiskiem światła ujawniającego się przede wszystkim na jego krawędzi. Światło bije od obrazu tak, że malarz zdaje się znajdować w polu jego rażenia, ale nie na tyle, by w pełni oświetlało jego twarz. Światło nie sięga jego oczu, pozostają one zacienione⁵.

Sposób opracowania oczu ma tu zasadnicze znaczenie i dookreśla zasady reżyserii całej sceny. W istocie malarz nie ma oczu – są to tylko kropki, czy wręcz czarne guziki. To dzięki temu detalowi możliwe jest streszczenie czy ściśnięcie dramaturgii obrazu na przeciwstawieniu światła i cienia. Jeśli panel na sztaludze razi blaskiem, to oczy malarza są z kolei najciemniejszymi punktami obrazu. Na tej osi przebiega starcie dwóch głównych sił obrazu, które prezentują malarza nie jako samowolnego kreatora, manipulującego za pomocą narzędzi materią obrazu, ale odstawiają chwilę jego bezsilności.

Blask inwencji nie oświetla malarskiego rzemieślnika, który rzucił się na przerastające go zadanie i pozostaje mu jedynie wpatrywanie się z odległości w swoje dzieło. (Taki sposób oglądania współbrzmi z przekazanymi w źródłach opiniami artysty na temat sposobów percepcji obrazu. Z przekazu Arnolda Houbrakena w biografii zawartej w *De Grootte Schouburgh* dowiadujemy się, że Rembrandt zniechęcał wizytujących pracownię klientów do oglądania obrazów zbyt blisko; ostrzegając przed toksycznymi pigmentami, mówił: „Zapach farby panu zaszkodzi”⁶).

Aspirujący artysta, dla którego również strój malarski zdaje się być zbyt wielki, wyczekuje chwili, gdy jego spojrzenie zostanie rozjaśnione i będzie mógł powrócić do pracy nad dziełem. W obrazie Rembrandta, choć artysta prezentuje się jako pasywny widz, jego spojrzenie w pełni należy do procesu twórczego, stanowi bowiem chwilę „przegrupowania” sił, w której odstawia się dramaturgia aktu malarskiego.

2. Artysta w masce widza. Inscenizacja oglądu (Mark Rothko, Barnett Newman)

Drugi przykład przenosi nas w sztukę lat 40. i 50. XX wieku i przywołuje grupę nowojorskich artystów związanych ekspresjonizmem abstrakcyjnym. Dwa wymiary przedstawienia artysty jako aktywnego twórcy i jako spektatora, zagrożonego w samym akcie oglądania obrazu, zostały precyzyjnie oddzielone w ikonografii dwóch kluczowych dla tej tendencji artystów: Jacksona Pollocka i Marka Rothki.

⁵ Sposób opracowania oczu w sztuce Rembrandta stanowi istotny wątek pracy: S. Schama, *Rembrandt's Eyes*, Londyn 1999. Obraz *Artysta w pracowni* jest rozważany we wprowadzeniu do tej książki.

⁶ Por. *Rembrandt w oczach współczesnych*, tłum. i oprac. J. Michałkowska, J. Białostocki, Warszawa 1957, s. 32.

Powszechnie znane zdjęcia Jacksona Pollocka, wykonane w 1952 r. przez Hansa Namutha, przedstawiają artystę w intensywnym akcie malarskim, rozpryskującego materię malarską na rozłożone horyzontalnie płótna, improwizującego patykami rytm dzieła malarskiego niczym jazzowy perkusista. Fotografii te wydobywają intensywność i fizyczność aktu malarskiego, w którym nie ma miejsca na zdystansowany, całościowy ogląd. Praca twórcza zawiera się w samym piktoralnym działaniu, pozbawionym kontroli spojrzenia, które jawi się tu jako fragmentaryczne, przypadkowe i wtórne.

Nie znajdziemy niczego podobnego w dokumentacji twórczości Marka Rothki. W znanym mi, niemałym zestawie zdjęć nie ma (poza jednym dość wczesnym i przypadkowym wyjątkiem) ujęcia, które pokazywałyby malarza podczas czynności malarskiej. Materiały fotograficzne przedstawiają go wyłącznie jako zaangażowanego w proces oglądania efektów swojej pracy; jako odbiorcę wykonanej już czynności malarskiej.

Powstała dwa lata po wspomnianych zdjęciach Pollocka fotografia Kaya Reynalla prezentuje się jako modelowa dla ikonografii Rothki⁷. Nietrudno też odczytać w tym ujęciu motyw dialogu z twórczością pioniera abstrakcyjnego ekspresjonizmu i manifestację odmiennego stosunku do pracy malarskiej.

Przedstawia ona Rothkę kontemplującego własny obraz *Numer 25* z 1951 r. w niewielkiej odległości przed płótnem. Artysta zamiast pędzli, narzędzi malarskich trzyma w ręku papierosa. Usytuowanie artysty jest na tyle bliskie obrazu, że jego sylwetka rzuca cień na płótno.

W istocie fotografia jest czymś w rodzaju instrukcji obsługi i zaleceniem sposobu, w jaki obraz powinien być oglądany. Poprzez zbliżenie do płótna Rothko sugeruje widzowi stanowisko, jakie powinien on zająć przed obrazem. Tak Rothko próbował uzasadnić praktykę malowania obrazów w wielkiej skali:

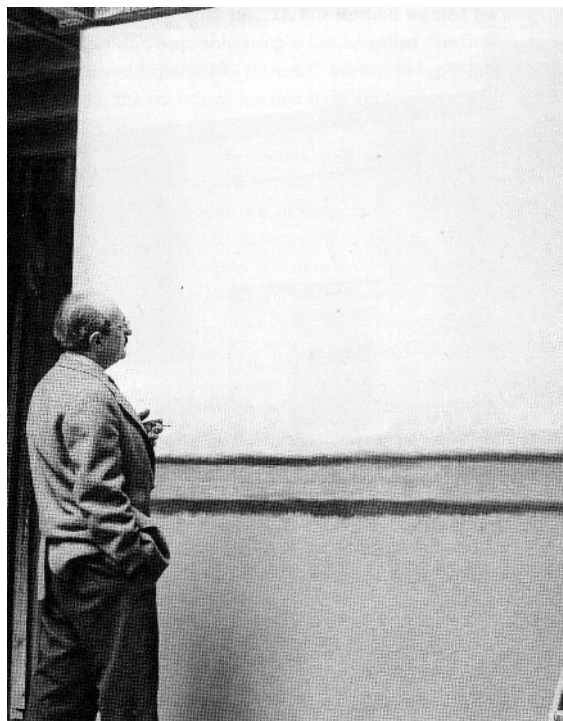
Maluję bardzo duże obrazy. Zdaję sobie sprawę z tego, że historycznie wielkoformatowe dzieła miały na celu przedstawienie czegoś okazałego i napuszonego. Jednak powodem, dla którego ja je maluję – i myślę, że dotyczy to także innych znanych mi artystów – jest to, że pragnę stworzyć coś bardzo intymnego i ludzkiego. Tworząc obraz o niewielkim formacie, stawiasz się poza własnym doświadczeniem, postrzegasz widok stereoskopowy lub widok powstający za pośrednictwem szkielec pomniejszych. Jednak gdy malujesz większy obraz, jesteś w nim. To nie jest coś, czym możesz rządzić!⁸

Częstym zabiegiem artysty przykładającego wielką wagę do aranżacji ekspozycji było umieszczanie monumentalnych obrazów w stosunkowo wąskiej przestrzeni, utrudniającej ogląd z dystansu.

Jego obrazy, m.in. podczas wystawy w Sidney Janis Gallery w 1955 r., zostały zawieszane nisko i miały być, zgodnie z intencją artysty, oglądane z odległości

⁷ Znaczenie tej fotografii omawia T. Crow, *The Marginal Difference In Rothko's Abstraction*, w: G. Phillips, Th. Crow (red.), *Seeing Rothko*, Los Angeles 2005, ss. 25-39.

⁸ Por. M. Rothko, *Writings on Art*, pod red. M. Lopez-Remiro, Yale 2006; cyt. za: J. Baal-Teshuva, *Mark Rothko. Malarstwo jako dramat*, Kolonia 2003, s. 46.



Fot. 3. Key Bell Reynall, *Mark Rothko przed No. 25, 1951, ok. 1952 r.* (fragment)

Źródło: G. Phillips, Th. Crow (red.), *Seeing Rothko*, Los Angeles 2005.

18 cali od powierzchni obrazu, czyli na wyciągnięcie ręki. Oznacza to, że widz, przyjmując te wskazówki, powinien znajdować się w miejscu, które w procesie nakładania farby na płótno zajmował sam malarz. Artysta przewiduje dla odbiorcy lokum, które ma go skłonić do śledzenia śladów fizycznego aktu malowania i motorycznej aktywności twórcy wobec płaszczyzny. Ale same te czynności zostają ukryte przed tym, kto chciałby wiedzieć, jak się je wykonuje.

Widz ma znajdować się w miejscu artysty i go naśladować, doświadczając sposobów, w jaki materia malarska staje się i rozwija w procesie obserwacji. Oznacza to, że właściwy obraz jest wytwarzany nie za pomocą pędzli i pigmentu, ale wyzwała się i materializuje w oglądzie; to spojrzenie staje się medium obrazu i określa moment jego wytworzenia. Zachęteni do takiego oglądu bezpośrednio przed obrazem obserwujemy pozostawione ślady malarskie, które powiązane w płaskie plamy zacierają odniesienia do swych motorycznych przyczyn zawartych w pracy malarza. W kontekście statycznych i monumentalnych parametrów pól barwnych tworzących układ kompozycyjny pozostawiony znak, odcisk narzędzia stanowi sygnał przemieszczającej się i zanikającej obecności ciała artysty.

Jednocześnie to, co obserwujemy, zmierzając w kierunku odwrotnym niż proces malarski – od zewnętrznych powierzchni ku wewnętrznym podkłodom – to śledzenie podstawowych mechanizmów czynności malowania. W trakcie oglądu powtarzamy proces malarski, który przedstawia się jako akt zasłaniania i filtrowania, skupiania i rozpraszania materii – przekształcania przedmiotowego stanu powierzchni. Oznacza to, że widz wytwarza obraz, działając w odwrotnym kierunku niż ten, kto nakładał farbę. Fenomen obrazów Rothki wynika z niezwykle ścisłej zależności między strukturą obrazowej powierzchni a zapisanym w tej materii mechanizmem odkrywania i zasłaniania kolejnych warstw pigmentu, który wirtualnie uruchamia zbliżający się do malowidła widz.

Fotografujący się bezpośrednio przed obrazem Rothko zachęca widza do poruszenia i uruchomienia tego procesu oraz pogrążenia się w „płaskiej głębi” jego malarskich powierzchni.

Spośród twórców abstrakcyjnego ekspresjonizmu artystą najbardziej celebrującym obecność przed własnymi obrazami i aranżującym fotografie ze swoim udziałem był Barnett Newman⁹.

Malarz ten w autokomentarzach szczególną rolę przypisywał namalowanemu w 1948 r. obrazowi zatytułowanemu *Onement*. To w nim, w dniu swoich 43. urodzin, Newman posłużył się przebiegającym pionowo pasmem pomarańczowej farby, nałożonej na ciemnobrązowe tło. Z opowieści Newmana wynika, że tego dnia zaprzestał malować i przez 9 miesięcy studiował swój obraz, zastanawiając się nad tym, co zrobił¹⁰.

Ten rozciągnięty w czasie akt kontemplacji stał się nie tylko elementem kształtowania własnego mitu artystycznego, ale również źródłem teatralizacji i podstawą scenariusza wielu fotografii. Według Yve-Alaina Bois, jednym z problemów, jakich doświadczył Newman, studiując swój obraz, była kwestia symetrii i horyzontalizacji obrazu¹¹. Symetria nie jest tu rozumiana wąsko jako formalny wzór, podział powierzchni obrazowej, lecz jako odniesiony do procesu odbiorczego sposób artykulacji całości przestrzeni. Przez posłużenie się symetrią, która odpowiada strukturze naszego ciała i organizuje porządek naszych spostrzeżeń, Newman odnalazł mechanizm, dzięki któremu możliwy stał się bezpośredni dostęp do obrazu. Kolejne realizacje artysty, naruszając

⁹ Na znaczenie roli fotografii w strategiach artystycznych Newmana wskazuje J. Lewison, *Looking at Barnett Newman*, Londyn 2002. W kilku wątkach czerpię inspirację z jego wywodów.

¹⁰ Komentarze artysty: B. Newman, *Selected Writings and Interviews*, oprac. J. O'Neill, Nowy Jork 1990.

¹¹ Y.-A. Bois, *Perceiving Newman*, w: idem, *Painting as Model*, Cambridge Mass. – Londyn 1993, ss. 187-213; idem, *On Two Paintings by Barnett Newman*, „October” 108/2004, ss. 3-34.

symetrię, osłabiły rolę centralizującej osi na rzecz tendencji do rozszerzania pola obrazu. Celem tych obrazów miała być konfrontacja widza z własnym sposobem postrzegania, skłaniająca go do uświadomienia sobie podstaw podmiotowej percepcji. Ten wywołany przez dzieło akt autorefleksji, ściśle związany ze skalą obrazu, ma podkreślić fenomen odczucia czasowości bycia „tu” i „teraz” w danej przestrzeni.

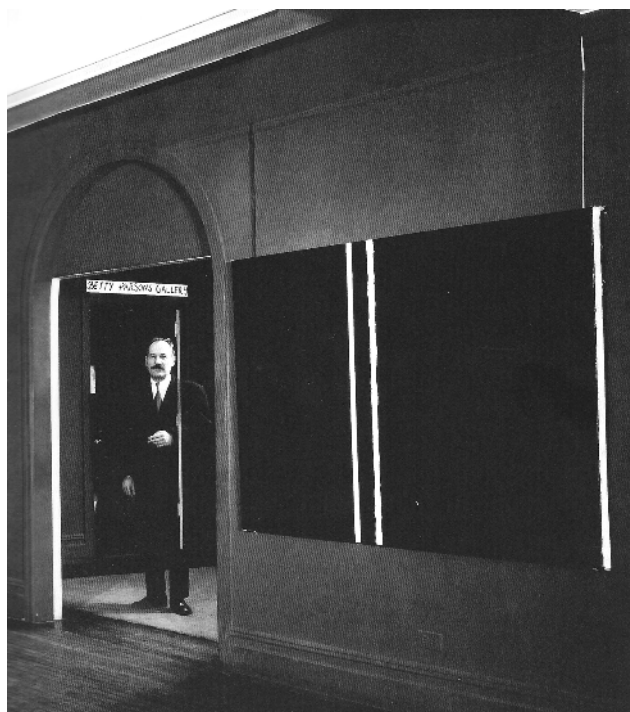
W tym kontekście szczególnie pouczające są fotografie zainscenizowane przez Newmana. Zdjęcie z 1958 r., wykonane w pracowni, przedstawia artystę w towarzystwie żony na tle obrazu *Cathedra* z 1951 r. Układ obu postaci w tym ujęciu jest powiązany z rytmem białych pionowych pasm farby – „zipów”¹², co eksponuje analogię między pozycją widzów a strukturą obrazu. Mężczyzna i kobieta nie są podobnie jak „zipy” rozmieszczeni symetrycznie, lecz pozostają w relacji dynamicznej równowagi, która otwiera układ elementów na otaczającą przestrzeń.

Artysta nie odkrywa na zdjęciu swojego warsztatowego związku z materią dzieła, a jedynie wraz z partnerką odgrywa rolę widza. Postaci na fotografii jawią się zatem jako anonimowe figury wobec abstrakcyjnej przestrzeni malarstwa. W tym sensie fotografie ujmują osoby znajdujące się w pomieszczeniu jako element kompozycyjny obrazu. Niewykluczone nawet, że pojawiając się niczym aktorzy na scenie, uruchamiają one pewien narracyjny potencjał. Można bowiem odczytać obraz jako melodramatyczny motyw oddzielenia „zipem” postaci kobiety i mężczyzny, a zarazem jako aluzję do niektórych dzieł modernizmu, np. Bonnard czy Hoppera.

Najistotniejsze jest jednak to, że poprzez ujęte na fotografii sylwetki zostają zmanifestowane określone warunki postrzegania abstrakcyjnego malowidła. Obraz z przesuniętymi osiami „zipów” jest pozbawiony stabilnego centrum, co podkreśla to, iż stojący przed obrazem nie patrzą frontalnie i wprost, lecz po ukosie. Sposób oglądania obrazu przypomina tu mechanizm mimośrod: choć oko jest przyciągane przez pionowe podziały, to ostatecznie jest prowadzone wokół i obok osi wyznaczanych przez „zipy”. Oznacza to, że podczas oglądu spojrzenie ześlizguje się z pionowego elementu na powierzchnię jednolitej barwy i biegnie dalej, rozwijając się wzdłuż pola i obejmując rozleglejszą przestrzeń.

W zdjęciach wykonanych z udziałem Newmana w galerii Betty Parsons w 1951 r. jeszcze dobitniej manifestują się znaczenia obrazu w relacji do otaczającej przestrzeni. Malarz pojawia się tu z papierosem, który staje się atrybutem abstrakcyjnego ekspresjonisty, nawet istotniejszym niż pędzel. W fotografiach wykonanych przez Aarona Siskinda narzuca się przede wszystkim analogia między jasnymi „zipami” a białymi powierzchniami bocznymi blejtramów. Siła i powtarzalność tych podziałów jest na tyle sugestywna, że

¹² Tj. „zamek błyskawiczny” – jest to przyjęta przez Newmana nazwa tego elementu kompozycji.



Fot. 4. Aaron Siskind, *Newman w galerii Betty Parsons* (fragment)

Źródło: J. Lewison, *Looking at Barnett Newman*, Londyn 2002.

wyłoniona w samym obrazie forma narzuca rytm przestrzeni całego pomieszczenia, organizując sposób jej prezentacji. Inaczej mówiąc, pionowe „nacięcia” wewnętrznej przestrzeni malowidła stanowi punkt wyjścia dla doświadczenia progresji zewnętrznej wobec obrazu przestrzeni.

Równie istotne jest to, że fotografie Siskinda wykonane przy zastosowaniu podwójnej ekspozycji dobitnie podkreślają związek postaci artysty z wertykalnymi pasami, które zostały „nałożone” na jego sylwetkę. W efekcie w tę grę współzależności wkraczają też inne elementy pomieszczenia: drzwi i ich obramienia, których wielkość wyznacza skala ludzkiego ciała.

Warto podkreślić, iż Newman stoi tu nie bezpośrednio przed obrazem, ale przed progiem sali ekspozycyjnej; na krok przed przejściem przez drzwi z wyodrębnionymi jasną farbą framugami. To, że za postacią Newmana znajdują się kolejne drzwi, oznacza, iż aktywność zaprojektowanej przez obraz przestrzeni otacza figurę ze wszystkich stron. Inaczej mówiąc, nie chodzi tu jedynie o czołową konfrontację z obrazami, ale o uruchomienie również innych kierunków. Malarz, nie patrząc bezpośrednio na obrazy, zatwierdza wielostronne aspekty działania otoczenia, w którego wymiarach ma się uobecnić widz. Oznacza to,

że kontakt wizualny z płaszczyzną obrazu stanowi tylko punkt wyjścia dla ogarniającego cielesność podmiotu totalnego doznania przestrzeni.

Można zatem stwierdzić, że zdjęcia omawianych nowojorskich artystów pozostają w ścisłym związku z ich artystycznym programem. Inscenizacja oglądu własnego obrazu jest demonstracją służącą wyznaczeniu stosownych ram odbioru. O ile Rothko w ten sposób daje widzowi prostą instrukcję, jak „obsługiwać” jego obrazy, o tyle Newman odgrywa przed swoimi malowidłami cały spektakl, w którym podsuwa własną rozbudowaną interpretację swych prac. Rezygnując z odwołania do procesu malarskiego, organizuje z własnym udziałem konfigurację przestrzenną, która dookreśla znaczenia obrazów. Tak jak aktorsko uzdolniony reżyser pokazujący swoim aktorom, jak zagrać poszczególne sceny i odpowiednio wypowiedzieć kwestie, tak też malarz prowadzi swoich widzów i uczy ich, jak mogą zostać dobrymi aktorami w obliczu jego obrazów.

Summary

The artist as a spectator. The study of two cases

The article considers the title question in relation to the Rembrandt's picture *An artist in the studio* and photography of two members of New York School watching on their own works: Mark Rothko and Barnett Newman.

These cases selected from the history of painting can be define within two general models. The first one is the representation of the act of the vision within the „creative scenario”, where the artist reveals and exposes the meaning directly related to the artistic practice. These kind of manifestations make the separate and distinct path of communication between an artist and a recipient by which the viewer receives special knowledge and initiation into secrets of the creation the piece of art.

The second model is defined by the reverse situation connected with the process of receiving created by the artist. By acting as a spectator (in a „mask” of a viewer) the artist indicates the appropriate way of the reception of the most important aspects of the piece of art.

Słowa kluczowe: estetyka recepcji, teoria malarstwa

Key words: reception aesthetics, theory of painting

AURELIA NOWAK

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
studentka I roku SUM edukacji artystycznej i V roku malarstwa

Pułapka na widza. O skomplikowanych zależnościach czasoprzestrzennych w sztuce Dominika Lejmana

Wprowadzenie

Włodzimierz Zakrzewski nazwał kiedyś Dominika Lejmana malarzem „impresjonistą”. Lejman tak mówi o swojej postawie:

[...] chodzi o impresję powierzchni i relację „na powierzchni”. Ja się tylko przyglądam. Nie chcę nic więcej. Jestem impresjonistą, malarzem. Maluję to, co jest na powierzchni, a cała reszta jest już kwestią twojej refleksji¹.

Dominik Lejman zajmuje się malarstwem, często łączy je z wideo-projekcjami. Jego obrazy to pułapki, w które widz naiwnie „wpada”. Odwołania do tradycji malarskiej oraz zabiegi techniczne przenoszą odbiorcę, niezależnie od jego woli, w skomplikowane zależności czasoprzestrzenne.

1. Gdzie się wszyscy podzieli?

W 2003 r. Dominik Lejman zrealizował pracę pt. *Podłoga (wg Piero della Francesca)*. Na galeryjnej ścianie został namalowany, wcześniej odpowiednio skądrowany przez autora, fragment obrazu Piera della Francesca *Sen św. Hieronima*.

¹ 4 sekundy, rozmowa Kamili Wielebskiej z Dominikiem Lejmanem, w: *Space as the place*, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Bytom, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2007.

ma. Artysta wybrał, zdawałoby się, najmniej istotny fragment obrazu – namalowaną w perspektywie podłogę. Powiększył jej obraz do znacznych rozmiarów, tworząc kilkumetrowy fresk. W pierwszej chwili wyrwany z kontekstu kadr przywodzi na myśl prace Carla André czy Donalda Judda. Do złudzenia przypomina również obraz w duchu op-artu z lat 60. XX wieku². Zastosowany przez Lejmana zabieg pozbawienia kontekstu fragmentu obrazu Piera della Francesca sprawia, że fresk „udaje” coś, czym nie jest – modernistyczne dzieło sztuki. To nie koniec gry pozorów. Wchodząc do galerii, nagle spostrzegamy na projektowanej posadzce przechadzającą się postać. Szybko uzmysławiamy sobie, że to nasza sylwetka. Jak pisze Małgorzata Jankowska:

[Artysta – A. N.] wykorzystał system obiegu zamkniętego, wzbogacając go o nowe elementy. [...] Obecność i ruch widza wyznaczają przestrzeń i „ramy” dzieła. [...] Obraz z kamery wideo jest projektowany na fresk – reprezentację zasady perspektywy linearnej. Projekcja odbywa się na żywo, rejestrując widok sprzed galerii. Jego odtworzenie nastąpiło z kilkunastosekundowym opóźnieniem, tak aby wchodzący w przestrzeń z freskiem mogli oglądać swój wcześniej zarejestrowany wizerunek odtwarzany na wykresie. W tym wypadku efekt spektaklu zatoczył krąg pomiędzy tym, co było, a tym, co jest teraz, przy czym obraz wideo nie projektuje, ale wraca do swojego początku³.

Manipulacja, jakiej dokonuje Lejman, jest wielopoziomowa. Kadruje on podłogę z renesansowego obrazu w taki sposób, że jedynie odpowiednio wyedukowany widz jest w stanie rozpoznać jej pochodzenie. Pozbawienie obrazu bohaterów ewangelicznych nie sprawia jednak, że przestali oni być tam obecni. Artysta poprzez tytuł daje wskazówkę, lecz jedynie kompetentny odbiorca będzie w stanie przywołać w pamięci oryginał.

W pracy *Podłoga* istotna jest nieobecność bohaterów dzieła, do którego nawiązuje – brak ich wyobrażenia. Dominik Lejman w swoich wykładach często porusza problem celu działań artysty. Jeśli kultura obrazu jest wszechogarniająca, jeśli tak wielu produkuje i masowo gromadzi fotografie, to gdzie znajduje się przestrzeń do działań artystycznych? Skoro wszyscy zajmują się obrazami, to artyści być może powinni bazować na braku obrazu? Zdaje się, że „dziś ważniejsza staje się forma ukrywania od ekspozycji”. Lejman pisze:

Rodzaj kamuflażu determinuje formułę prezentacji. Zasłaniamy świat samymi sobą, uzbrojeni w nowe, narcystyczne lustra. Nowy Jork – ludzie gromadzący się tłumnie przed parkanem – barierą oddzielającą od wyrwy po WTC. Widzowie patrzący na miejsce po obrazie... na brak obrazu⁴.

² Por. E. Gorządek, *Dominik Lejman*, http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_lejman_dominik [1.04.2011].

³ M. Jankowska, *Ruchomy obraz. Sztuka wideo wobec tradycji audiowizualnego spektaklu*, w: M. Poprzęcka (red.), *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 2001.

⁴ Zob. D. Lejman, *Ostatni zapala światło (kilka uwag o malarstwie)*, „Zeszyty Artystyczne” 16/2006.

Efekt opisywany przez Lejmana to rodzaj powidoku. Zdziwieni rozpoznajemy siebie na obrazie, mając jednak cały czas przed oczyma postaci z obrazu *Sen św. Hieronima*. Ma tu miejsce swoista „podróż w czasie”. Pojawiamy się odosobnieni, bez głównych bohaterów, na XV-wiecznej posadzce, a właściwie na jej iluzji. Następnie przychodzi moment zastanowienia: gdzie się wszyscy podziali? Dlaczego zostaliśmy sami? Po chwili wynurzają się inni zwiedzający, którzy zaraz uzmysłowią sobie dokładnie to samo co my, jednak również nie są to bohaterowie sceny namalowanej przez Piera della Francesca.

Dorota Jarecka zauważyła:

[...] renesansowi malarze marzyli o tym, by obraz zbliżył się do rzeczywistości, by wtopił się w trójwymiarowy świat. Tworzyli iluzję przedmiotów, malowali rzeczy odbite w lustrach, tak budowali sieć spojrzeń osób na obrazie, by złapać w nią widza, by poczuł, że jest w środku. Lejman w swoich obrazach interaktywnych spełnia ten sen bez większego trudu, ma już urządzenia, których wtedy brakowało – kamerę wideo i czujniki podczerwieni⁵.

W wyniku stosowanego przez niego opóźnienia transmisji, nie mamy wpływu na obraz, który widzimy. Patrzymy w przeszłość – na naszą sylwetkę sprzed paru sekund. Jesteśmy oglądającym, ale i oglądanym. Aktorem i obserwatorem spektaklu. Gra, którą Lejman prowadzi z widzem, to nic innego jak pozbawienie go mocy sprawczej, wywołanie w nim uczucia niepewności co do tego, w jakiego rodzaju manipulację został wciągnięty.

Prace Lejmana są budowane na zasadzie nakładania i przenikania się czasoprzestrzeni. Zaskoczony widz nigdy do końca nie będzie mógł panować nad sytuacją wewnątrzobrazową. Struktura formalna tych projekcji jest złożona: z jednej strony – otwarta na obecność widza (bez niej prace Lejmana „nie działają”), z drugiej – odbierająca mu prawo do jej świadomego współkształtowania.

Stosowane przez artystę opóźniacze transmisji to urządzenia zbliżone do tych, których używają stacje telewizyjne w czasie programów „na żywo”. Kilkusekundowe opóźnienie powoduje specyficzne doznanie zakrzywienia czasoprzestrzeni, niemożność identyfikacji z projekcją swojej osoby na obrazie i spojrzenia z jej perspektywy na przestrzeń galerii. Zarejestrowany obraz widza, umieszczony we fresku podłogi z obrazu Piera della Francesca, znajduje się w pozycji, w której rzeczywisty widz nigdy się nie znajdzie – spoglądając na siebie samego i przestrzeń galerii z wnętrza obrazu. Lejman tworzy tu sytuację niemożliwą do zaistnienia. Możemy czuć się wciągnięci w centrum, jednak zawsze pozostaniemy poza – postawieni wobec obrazu wykorzystującego naszą obecność.

⁵ D. Jarecka, *Kto się komu przygląda?*, „Gazeta Wyborcza” z 27.04.2007 r.

2. Bierny świadek

Stosowanie przez Lejmana kategorii cytatu⁶, o ile bezsprzeczne w pracy *Podłoga*, o tyle dyskusyjne staje się w *Yo Lo Vi (Inkwizycja wg Goi)* z 2006 r. W *Podłodze* mieliśmy do czynienia z precyzyjnym przeniesieniem, wzięciem tego elementu w wyraźny cudzysłów. W *Yo Lo Vi* natomiast stosowane przez Lejmana nawiązania zdają się bliższe kategorii parafrazy.

Pierwszy, najbardziej czytelny związek dotyczy obrazu *Trybunał Inkwizycji* Francisca Goi z 1812 r. Kolejnym wskazaniem przez autora źródeł inspiracji jest tytuł, wzięty wprost z jednej grafik z cyklu „Okropności wojny”. Tytuł *Yo Lo Vi*, w tłumaczeniu „Ja to widziałem”, oznacza, że grafiki Goi mogą być rozumiane jako relacja naocznego świadka. Poprzez to nawiązanie Lejman podkreśla rolę obserwatora.

Wchodzący do galerii widz staje naprzeciwko obrazu Lejmana. Co widzi? Klęczącą, nagą postać ze związanymi z tyłu rękoma i charakterystyczną trójkątną czapką na głowie. Budzi to natychmiastowe skojarzenie z czasami aktywności trybunału inkwizycji. Czapka jednak zdaje się być za duża dla tej postaci – zapada się, zasłaniając całą głowę oraz powodując problem z jej identyfikacją. Takie wyobrażenie ofiary przywodzi na myśl działalność Ku Klux Klanu lub procedury znęcania się nad więźniami z Abu Ghraib⁷.

Przypatrujący się widz początkowo nie dostrzega, że jego wizerunek jest rejestrowany przez kamerę wideo. Zrozumie to dopiero po paru sekundach. Jego obraz został nagrany, przechwycony i umieszczony w kontekście, na który w ogóle nie ma wpływu. Ujrzy on opóźnioną projekcję swojej sylwetki, stojącej przed klęczącą postacią, która początkowo wygląda na namalowaną, jednak z czasem można zaobserwować wykonywane przez nią mikroruchy. Akiko Kasya, kuratorka z Muzeum Narodowego w Osace, trafnie zauważa:

[...] postaci przedstawił w pracy Goi nie mogą uciec przed spojrzeniem dziecka na pierwszym planie obrazu – podobnie, w pracy Lejmana, widz nie może pomóc, może jedynie „gapić się” na wyreżyserowany obraz, podczas gdy czas w obrazie powoli zostaje zachwany⁸.

Odbiorca zostaje postawiony w bardzo niezręcznej sytuacji. Stoi w pozycji katedy, widzi skazańca, ofiarę o niewiadomej tożsamości. Nie może nic zrobić, gdyż zarówno jego obecność w obrazie, jak i ofiara są wirtualne. Jest biernym świadkiem. Przywodzi to na myśl, tak często opisywane w mediach, przypadki

⁶ Por. S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 99.

⁷ Por. T. Załuski, *Od spektaklu do sceny ekspozycji*, w: *Historia Naturalna*, katalog wystawy Dominika Lejmana w Atlasie Sztuki 2007.

⁸ K. Akiko, tekst towarzyszący pracy Dominika Lejmana na wystawie *Still Motion* w Osace w 2008 r., w: *Still Motion*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Osace (tłum. Aurelia Nowak).

braku reakcji tłumów na nieszczęście jednostki. Tutaj nasza bierność została wytknięta, palec artysty wskazuje nas jako winowajców. Widz, nawet gdyby chciał przemoc swoją wrodzoną bierność i zareagować, nie może; to prawo zostało mu odebrane. Jak pisała Małgorzata Ludwisiak: „nigdy jeszcze odbiorca nie uczestniczył tak dalece w tworzeniu struktury dzieła, pozostając jednocześnie tak dalece bierny i bezwolny”⁹. Lejman niczego nie wymaga od widza, stawia go przed faktem dokonanym, uniemożliwiając reakcję. Odbiorca przypomina marionetkę, która pociągana za wyobrażone sznureczki (wyznaczone przez opóźnienie transmisji) porusza się na obrazie. Przewagę ma tu zdecydowanie artysta, nie widz.

Używane przez Lejmana kamery rejestrujące otaczającą rzeczywistość są powszechnie uważane za nośnik prawdy. Mirosław Przyłipiak zastanawia się:

Kto wie, czy ideałem tak pojmowanego obiektywizmu nie są zapisy uzyskiwane z kamer instalowanych w sklepach, hotelach, na stadionach piłkarskich, na szczególnie ruchliwych skrzyżowaniach, w szczególnie niebezpiecznych dzielnicach wielkich miast. Otrzymane tą drogą materiały są przekazami niefikcyjnymi w stanie czystym, uważane są za obiektywne na mocy ich indeksalnego charakteru, i często stanowią zarówno świadectwo przestępstwa, jak i przyczynę wszczęcia działań przez siły porządkowe. Zarazem, będąc świadectwem, nie stanowią ostatecznego dowodu, lecz są jedynie materiałem do interpretacji¹⁰.

Dominik Lejman nie mógł wybrać narzędzia bardziej obiektywizującego rejestrowany obraz. Do momentu transmisji na dany ekran nie ma mowy o żadnej manipulacji nagraniem. Dopiero umieszczenie zarejestrowanego obrazu w określonym kontekście nadaje mu odpowiedni sens, zaprojektowany przez artystę, niekoniecznie zgodny z wolą widza.

Władza artysty polega właśnie na przechwyceniu nagrania i umieszczeniu go w niespodziewanym zestawieniu. To sytuacja analogiczna do powszechnego we współczesnej kulturze procederu *samplingu*, a tym samym pozbawiania czyjejs wypowiedzi pierwotnego kontekstu. Zmiana znaczenia wyciętego fragmentu ułatwia wykorzystywanie go do różnych celów, najczęściej politycznych. Gdy widzi swoją sylwetkę w obrazie wiszącym w galerii, pojawia się wątpliwość: „Czy to naprawdę ja? Przecież nie zgadzałem się na to”. Nikogo to jednak nie obchodzi. Zostaliśmy postawieni w pozycji kata.

Marek Krajewski pisze:

[Na podobne – A. N.] obrazy reagujemy silnym pobudzeniem emocjonalnym również dlatego, że za ich sprawą stajemy się uczestnikami reprezentowanych przez nie zdarzeń, ale jednocześnie nie jesteśmy w stanie na nie reagować. Obrazy nakładają na nas bardzo

⁹ M. Ludwisiak, *Meta-fizyka według Dominika Lejmana*, tekst towarzyszący wystawie *Historia Naturalna*, Atlas Sztuki, Łódź 2007.

¹⁰ M. Przyłipiak, *Obiektywizm i procedury obiektywizujące w filmie dokumentalnym*, w: *Principia. Pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej. Studia z filozofii filmu*, t. XXVI, Kraków 2000.

silne zobowiązanie moralne, bo czynią nas świadkami przedstawionych w nich zdarzeń, ale jednocześnie zwalniają nas z niego, ponieważ definiują nas jednocześnie jako widza¹¹.

Bycie wobec obrazu, w którym znajduje się wizualna reprezentacja nas samych, zmusza do przemyślenia swojej postawy. Sprawia, że nie jesteśmy na zupełnie bezpiecznej, zewnętrznej pozycji. Właściwie nie jesteśmy ani „w środku” (jest tam jedynie nasza projekcja), ani „poza”. Wyraźnie odczuwalne jest głębokie uwikłanie widza w wyreżyserowaną przez Lejmana sytuację.

3. Widz idealny?

„Interaktywne” prace Lejmana mogą być odbierane na bardzo prostym poziomie – zwyczajnych zabaw z kamerą, opóźnieniem transmisji i projektowaniem jej na różne wersje „ekranu”. Ta powierzchowna atrakcyjność sprawia, że jest to sztuka, której widzowie z przyjemnością poświęcą czas i uwagę. Hans Belting twierdzi:

Jednak bardzo szybko tracimy respekt przed wszystkim tym, co opiera się li tylko na czczych efektach, podobnie jak przed tym, co dostępne jest do interakcyjnego użytku dla każdego. Nie chcemy wyłącznie bawić się obrazami, w skrytości bowiem nadal w nie wierzymy¹².

Lejman uwodzi tzw. przeciętnego widza tajemnicą, ale kieruje również swój przekaz do innej grupy odbiorców. Zakładając pewien stopień ich kompetencji i edukacji wizualnej, prowokuje do odnajdywania kolejnych cytatów i reminiscencji z tradycji obrazowej. Według Ryszarda W. Kluszczyńskiego:

Bogactwo znaczeniowe prac Lejmana wyrasta również z relacji, jakie inicjują one na planie kompozycyjnym, gatunkowym, stylistycznym, tematycznym. Mamy tu do czynienia z wielością różnorodnych odniesień intertekstualnych, uzupełniających [...] związki intermedialne¹³.

Obrazy Lejmana intrygują odbiorcę, angażując go w wielopoziomą grę znaczeń, działającą na zmysły, pamięć i wyobraźnię, uchylając się od jednoznacznej racjonalizacji.

Jednak czy kompetencja i znajomość tradycji obrazowej jest tu konieczna? Czy przy odbiorze nie wystarczy tzw. przeciętna wrażliwość? W pracy *Yo Lo Vi* odwołania do obrazów Goi są istotne, ale czyż nie bardziej wymowne jest postawienie widza w roli kata i pozbawienie go możliwości świadomego współtworzenia dzieła? W obrazie z 2007 r. pt. *Moje pierwsze trzy sekundy*

¹¹ M. Krajewski, *Czy obrazy na nas działają? Zapomniane pytanie socjologii wizualnej*, <http://krajewskimarek.blox.pl/html> [20.04.2011].

¹² H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 24.

¹³ R. W. Kluszczyński, *Medializacja sztuki i przestrzeń publiczna. Rozważania wokół twórczości Dominika Lejmana*, w: *Historia Naturalna...*

spotykają moje pierwsze dwie sekundy Lejman zdecydował się ograniczyć elementy przedstawienia do prostych podziałów, wyobrażających trójwymiarową przestrzeń. W rezultacie trudno odnaleźć w nim jakiegokolwiek bezpośrednie odwołania do dzieł z historii sztuki. Wchodzący do galerii widzi rzutowaną na płótno projekcję *live* swojej postaci. Po chwili na obrazie spotyka się z drugą (opóźnioną) projekcją samego siebie. Widoczna jest tu (dużo bardziej niż w pozostałych pracach Lejmana) analogia do sytuacji, w której kamera wyznacza pewien kierunek patrzenia. Można ją przyrównać do scenicznego reflektora punktowego, który skupia uwagę publiczności na danym aktorze. W pracach Lejmana kamera skierowana jest na widza, to on jest najważniejszy.

Elementem konstruującym sytuację w opisywanym obrazie jest niesamowita gra spojrzeń pomiędzy realnym widzem a jego projekcjami. Przyglądamy się samym sobie – przyglądającym się. Znajdujemy się w sytuacji niemożliwej. Wirtualne przestrzenie, w których znajdują się rzutowane postaci, mają neutralny, nieokreślony charakter. Nie jesteśmy przenoszeni w jakieś konkretne miejsce, jest to raczej podróż w nieznaną czasoprzestrzeń.

Według Marka Krajewskiego:

[...] tym, co widzimy dzięki wizualnym reprezentacjom, jesteśmy przede wszystkim my sami – widzowie. Patrząc na obrazy, widzimy więc przede wszystkim nas samych, bo wizualne reprezentacje posiadły zdolność do uaktywniania naszej subiektywności, do zmuszania nas do eksternalizacji głęboko skrywanych aspektów naszego ja, do uruchamiania naszej pamięci i wspomnień. Są one jednocześnie czymś więcej niż nasze odbicie w lustrze, bo pokazują przede wszystkim to, czego na co dzień nie widzimy, nie pamiętamy, co wyparliśmy lub z czego istnienia nie zdajemy sobie sprawy¹⁴.

W pracach *Podłoga*, *Yo Lo Vi* oraz *Moje pierwsze trzy sekundy spotykają moje pierwsze dwie sekundy* artysta przewidział element (osobę odbiorcy), który ma (co prawda bardzo ograniczony, ale jednak) fizyczny wpływ na cały system. W obrazach dawnych mistrzów rola odbiorcy sprowadza się do przypisanej mu pozycji zewnętrznego obserwatora, natomiast w pracach Lejmana odbiorca (jako aktywny czynnik) poddany różnym procesom manipulacji staje się składnikiem dzieła sztuki.

4. To przecież tylko oświetlenie

W 2009 r. Dominik Lejman zrealizował pracę pt. *Opatrzanie* w ramach projektu „Dodajemy słowa, dodajemy sztukę” w Muzeum Sztuki w Łodzi. Koncepcja kuratorów – Jarosława Lubiaka, Małgorzaty Ludwisiak oraz Marii Morzuch – polegała na zaproszeniu artystów do zrealizowania swoich prac w obszarze zajmowanym przez Kolekcję Sztuki XX i XXI wieku. Pisali oni, że „sztuka, doda-

¹⁴ M. Krajewski, *Czy obrazy na nas działają?...*

na do kolekcji, pozwoli widzom zobaczyć ekspozycję na nowo”¹⁵. Zaproszeni artyści musieli odpowiedzieć sobie na pytanie: czym właściwie jest muzeum wraz z kolekcją?

Projekt *Opatrzenie* polegał na zmianie oświetlenia prac znajdujących się w kolekcji muzeum. Lejman użył „negatywu światła”. Dzieła sztuki zostały „wycięte” ze strefy światła, pozostając w cieniu. Oświetlone zostało natomiast otoczenie, strefa, w której najczęściej znajdują się odbiorcy. Gest staje się bardziej zrozumiały w kontekście innych prac artysty i jego wypowiedzi:

[...] niekoniecznie trzeba malować pędzlem, żeby być malarzem. Chociaż większość moich prac po wyłączeniu rzutowanych na nie projekcji pozostaje obrazami, nawet w tym tradycyjnym sensie. Tylko „źle oświetlonymi”. Projekcje to po prostu ich oświetlenie. Obrazy można oświetlać w różny sposób, ja je oświetlam spektaklami, kinową projekcją. [...] Jesteśmy cały czas „oświetlani” jakimiś projekcjami. Nie możemy od tego uciec. Malarstwo, które nie używa wideo, również jest skazane na projekcje. To są te wszystkie klisze, jakie wykorzystujemy, budując obraz rzeczywistości¹⁶.

Praca Lejmana została nadbudowana na kolekcji sztuki XX i XXI wieku. Gdy oglądamy muzealną kolekcję sztuki, naszą percepcję blokują różnego rodzaju klisze (zależą one od jednostkowego wykształcenia, jednak nie można zaprzeczyć ich istnieniu). Skupiając się na części stałej ekspozycji pt. „Ciało, uraz, proteza”, artysta chciał sprawić, że dzieła staną się niematerialne. Pragnął pozbawić je tytułowego „ciała”. Jak zmieni się w tej nowej sytuacji odłączenia obrazu od jego medium relacja obrazu zewnętrznego do obrazu wewnętrznego? Hans Belting twierdzi, że „w perspektywie antropologicznej człowiek jawi się nie jako »pan i władca« swoich obrazów, ale – a to coś zupełnie innego – jako »miejsce obrazów«, które okupują jego ciało”¹⁷.

Takie rozumienie miejsca obrazów wskazuje na możliwość przemieszczenia obrazu ze sfery fizycznej do mentalnej, a to potwierdza, że zapadanie się (znikanie) ciał obrazów nie sprawia, że przestają być obecne. Czy zmiana oświetlenia ekspozycji wytrąci nas ze stereotypowego postrzegania dzieł XX i XXI wieku i pozwoli spojrzeć na nie na nowo?

5. Obrazy pamiętane

Dominik Lejman, prowadząc dialog z tradycją, przybliżył do niej siebie oraz widzów. Sprawia, że możliwe jest „współczesne” spojrzenie i odczytanie dzieł z XV, XVII czy XIX wieku. Mechanizm ten działa również w drugą stronę – pra-

¹⁵ <http://msl.org.pl/ms2/article/1073/sub,archiwum/pic,2036>, informacje prasowe [29.04.2011].

¹⁶ *Zgaszenie światła nic nie zmienia*, rozmowa Jarosława Suchana z Dominikiem Lejmanem, w: *Historia Naturalna...*

¹⁷ H. Belting, *Antropologia obrazu...*, s. 296.

ce Lejmana zdają się wyrastać z tradycji. W przypadku realizacji *Opatrzanie* skutki nadbudowy znaczeń mogą być dwójakie. Pierwszym z nich może być wytrącenie odbiorcy z dotychczasowego sposobu postrzegania dzieł z kolekcji muzealnej, co przyczyni się do ujrzenia na nowo „opatrzonych” prac i docenienia projektu Lejmana. Drugim natomiast może okazać się odrzucenie pracy artysty jako działania twórczego; odwiedzający muzeum mogą uznać zmianę tradycyjnego oświetlenia za awarię lub „dziwactwo” sztuki współczesnej.

Projekty Lejmana często opierają się na grze z obrazem wewnętrznym, zewnętrznym, pamięcią jednostki i pamięcią zbiorową. Hans Belting zauważa:

Nasze wewnętrzne obrazy nie zawsze mają naturę indywidualną, jednak także wtedy, gdy są pochodzenia kolektywnego, ulegają uwewnętrznieniu, tak że uważamy je za nasze własne. Kolektywne obrazy uświadamiają nam, że postrzegamy nie tylko jako jednostki, ale że percepcja jest fenomenem kolektywnym, podporządkowującym percepcję indywidualną formie percepcji właściwej dla danej epoki. [...] W „percepcji związanej z epoką” obrazy zmieniają się jakościowo, także wtedy gdy ich tematy są „ponadczasowe”, np. dzięki temu, że w naszej percepcji nadajemy im osobiste znaczenie oraz wymiar trwania naszych osobistych wspomnień. Obrazy zobaczone (zewnętrzne) w sposób nieuchronny poddawane są cenzurze widza¹⁸.

Kontroluje ona i tworzy to, co nazywamy pamięcią obrazową. Dochodzi zatem do metamorfozy obrazów „zobaczonych” w obrazy „pamiętane”, które odtąd znajdują nowe miejsce w naszym osobistym zasobie obrazowym¹⁹. Nieustannie dokonywana przez Lejmana dekonstrukcja historii obrazowania oraz gra z pamięcią obrazową pozwala widzom lepiej zrozumieć i zobaczyć historyczne dzieła sztuki z dzisiejszej perspektywy.

Summary

A trap for a spectator. About complicated, space-time relationships in Dominik Lejman's art

Dominik Lejman is a painter. He often joins painting with video-projections. His paintings are traps in which a naive spectator falls into. References to the tradition of painting and technical uses are carrying a spectator over complicated space-time relations. Dominik Lejman is constantly deconstructing history of representation and is playing with representation's memory. It lets spectators to understand and see historical artworks from today's perspective.

Słowa kluczowe: Dominik Lejman, czasoprzestrzeń, obraz, opóźnienie, tradycja, uwikłanie widza

Key words: Dominik Lejman, space-time, painting, time delay, tradition, spectator involvement

¹⁸ Ibidem, s. 305.

¹⁹ Ibidem, s. 304.

ODBIORCA

MAREK KRAJEWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Socjologii

Od odbiorcy do uczestnika. Znikający widz i jego współcześni następcy

1.

Podstawowy problem, jaki mamy dziś z odbiorcą sztuki, nie polega na tym, że pustoszą muzea i galerie, że zmniejsza się poziom kompetencji niezbędnych do tego, by percypować, rozumieć i interpretować dzieła, czy też na narastającej niechęci do artystów i ich działań, zwłaszcza tych penetrujących współczesne problemy i eksperymentujących z językiem, normami i zakresem tego, o czym można mówić. Problem ten ma charakter bardziej fundamentalny i polega na tym, że znika odbiorca jako specyficzna rola obecna w systemach relacji konstytuujących sztukę, i na tym, że jest ona dziś wypierana przez role zupełnie inne – konsumenta, uczestnika, tworzywa-narzędzia, routera.

Założenie, że odbiorców już nie ma albo że znikają w wyżej określonym sensie, pociąga za sobą konieczność przededefiniowania tego, czym jest sztuka jako specyficzna forma ludzkiej aktywności, przemyślenia na nowo jej społecznego statusu i funkcji, jaką ma ona do wypełnienia. Znikający odbiorca wymaga też preredagowania naszego sposobu rozumienia tego, kim jest artysta, dzieło, a także warunków koniecznych do tego, by mogły zaistnieć relacje i stosunki, które nazywamy sztuką.

2.

Zanim przejdę do wyjaśnienia, dlaczego odbiorca dziś znika i na czym ten proces polega, chciałbym zwrócić uwagę na to, że odbiorca to kategoria stosunkowo

nowa, powstała na potrzeby opisu tych procesów wytwarzania i dystrybucji dóbr kulturowych, które przyniosła modernizacja społeczna¹. Istotą tych procesów jest profesjonalizacja, zorganizowany sposób tworzenia i upowszechniania dzieł i przekazów; powstawanie wyspecjalizowanych instytucji koordynujących tego typu działania (np. mass media, uczelnie artystyczne, instytucje świata sztuki); a także podporządkowanie działań tych organizacji realizacji celów komercyjnych² oraz ideologicznych i systemowych³.

W ten nowoczesny system wytwarzania kultury, a więc również sztuki, wpisany jest podział na tych, którzy tworzą i tych, którzy korzystają z tego, co wykreowali inni; na tych, którzy mówią i tych, którzy słuchają; na tych, którzy coś prezentują oraz tych, którzy percypują to przedstawienie. Co więcej, relacja łącząca pierwszych z drugimi, a więc artystów, twórców z widzami, odbiorcami miała charakter wyraźnie asymetryczny i opierała się na przekonaniu, że prawo do mówienia mają tylko ci pierwsi, zaś rola drugich sprowadza się do wysłuchania tego monologu i ewentualnego wykorzystania tego, z definicji pozytywnego i cennego, doświadczenia jako narzędzia „wzbogacenia”, „uduchowienia”, „uświadczenia”, „uwrażliwienia” siebie albo przynajmniej jako

¹ Odbiorca jako specyficzna rola jest niewątpliwie produktem nowoczesnych form komunikowania, przede wszystkim tych o masowym charakterze, silnie rozdzielających tych, którzy przekazują komunikaty i tych, do których są one skierowane. Nieprzechodność i niewymienność tych ról podkreśla obecność medium, silnie akcentującego istnienie dwu stron przez nie odseparowanych oraz jednokierunkowość samych procesów komunikacji. Istnienie odbiorcy zostaje przypieczętowane licznymi badaniami i modelami procesów komunikacyjnych, próbującymi określić jego miejsce w ich obrębie i zdefiniować zadania. Przegląd ewolucji tych badań i powstających w ich ramach modeli komunikowania: D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, tłum. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2007; T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa – Kraków 1999.

² Na przykład P. Willis, *Wyobraźnia etnograficzna*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005; *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010; D. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, tłum. M. Motak, M. A. Urbańska, Warszawa 1999; A. Kisielewski, *Sztuka i reklama*, Białystok 1999; S. Lash, C. Lury, *Global culture industry. The Mediation of Things*, Londyn 2007; D. Bernstein, *Billboard! Reklama otwartej przestrzeni*, tłum. E. Ciszowska, Warszawa 2006; J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006; J. Kromm, S. Benforado Bakewell (red.), *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st century*, Nowy Jork 2010, cz. III i VI.

³ Takich jak wytwarzanie kultury narodowej dla rodzących się w XIX wieku wspólnot, których źródłem i spoiwem staje się nacjonalizm oraz państwo; upowszechnienie treści ideologicznych poprzez systemy propagandy i agitacji; legitymizowanie państwa jako podmiotu patronującego modernizacji poprzez wspieranie progresywnej kultury czy też jako podmiotu wspierającego demokratyczne wolności poprzez wspomaganie awangardowej sztuki albo jako podmiotu egalityzującego społeczeństwo poprzez uprzystępnianie elitarnej dotąd sztuki masom, edukowanie do jej rozumienia itd. Por. E. Hobsbawm, E. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008; H. T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005; E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1991; H. Salami, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, tłum. A. Szurek, Kraków 2010, rozdz. 4.

okazji do „rozerwania się” czy „relaksu”. Asymetryczność relacji łączącej twórcę i odbiorcę pociągała za sobą oczekiwanie, iż ten drugi przyswoi i opanuje kody komunikacyjne oraz skale wartości, którymi posługuje się ten pierwszy, a więc zobowiązanie do zrozumienia dzieła, do stawania się pełnoprawnym uczestnikiem relacji proponowanej przez sztukę, do bycia „człowiekiem kulturalnym”. Wypełnienie tego zobowiązania wyznaczało z kolei stopień społecznego szacunku, jakim odbiorca jako jednostka był obdarzany przez innych, ponieważ sztuka, jak trafnie zauważa Pierre Bourdieu, była zajęciem klas uprzywilejowanych, dysponujących wysokim poziomem kapitału kulturowego, a więc w istocie umiejętnością korzystania z dóbr kultury w taki sposób, jak chcieliby tego ich twórcy⁴. Nie trzeba pewnie dodawać, ale zrobmy to dla porządku, że w obrębie sztuki, a więc relacji łączącej artystę i odbiorcę, ten pierwszy nie oczekiwał na odpowiedź drugiego, ponieważ była ona formułowana zazwyczaj przez profesjonalnych widzów – krytyków i teoretyków sztuki. To ich zadaniem, zgodnie z daleko posuniętym podziałem pracy (również tej kulturowej), charakterystycznym dla zmodernizowanych społeczeństw, było określanie, czym jest dzieło i czy jest ono wartościowe, o czym ono jest i co należy/można z nim zrobić, jak powinno się je interpretować, jakie formy jego odczytania są traktowane jako niewłaściwe, barbarzyńskie czy wulgarne⁵.

Asymetryczność ta polegała też na tym, że odbiorca był w jej obrębie definiowany jako ktoś niekompletny, jako obiekt, w który trzeba coś „wlać”, w coś go „wyposażyć”, czymś go „wzbogacić”. Wadliwy odbiorca wymagał trudu twórcy, który miał go naprawić poprzez swoje dzieła – w rezultacie widz sam stawał się dziełem, które udoskonalano się przez każdy akt obcowania ze sztuką⁶. Kompletność tego dzieła była stawką w grze, którą prowadził system – od dopełnienia tej kreacji zależało, czy relacje dominacji tworzące jego strukturę będą podtrzymane i uzyskają należyty stopień prawomocności, a także czy jednostki staną się konsumentami, obywatelami, ludźmi oświeconymi, no-

⁴ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005; A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Warszawa 2010.

⁵ O ile uznamy, że jednym z najważniejszych kapitałów w nowoczesnym społeczeństwie jest uwaga i zdolność do jej ogniskowania, to podstawową rolę krytyka i teoretyka sztuki staje się bycie *gate-keeperem*, decydującym o selekcjonowaniu z ogromu produkcji kulturowych tych, które są wartościowe, na które warto pójść, tych, które powinien zobaczyć odbiorca. Rola krytyków sprowadza się więc do mediowania pomiędzy światem artystycznym, który wytwarza własne reguły i hierarchie wartości, zazwyczaj różne od tych obowiązujących powszechnie, a światem społecznym, codziennością, w której ulokowany jest odbiorca. Efektem tej mediacji jest decydowanie o tym, co jest warte uwagi, ale też występowanie w roli rzecznika publiczności, reprezentowanie jej przed światem artystycznym. Na temat istotności uwagi w społeczeństwie nowoczesnym: G. Franck, *The Economy of Attention*, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/5/5567/1.html> [10.06.2011]; M. H. Goldhaber, *The Attention Economy and the Net*, http://www.firstmonday.org/issues/issue2_4/goldhaber/index.html [10.06.2011].

⁶ Ibidem.

woczesnymi. Warto zwrócić uwagę na to, że ponieważ struktura ta, z samej definicji tego pojęcia, zawiera elementy znacznie różniące się między sobą, ale nie idiosynkratyczne, to musi ona wytworzyć też tych, których niekompletności nie sposób zaradzić, ale których nie wolno pozostawić samym sobie. Zostają oni zamknięci w deprecjonującej ich kategorii *masy*, na której potrzeby zostaje wytworzona kultura, którą krytycy określają mianem antykultury albo odmawiają jej w ogóle prawa do tego miana, używając w zastępstwie takich pojęć, jak przemysł kulturowy⁷ czy „huba” i „rak”⁸. Odbiorcy niekompletni zostają więc obarczeni podwójnym stygmatem: po pierwsze, jako ci, których nie da się wyposażyć w umiejętności umożliwiające pełnoprawne uczestnictwo w dobrach kulturowych, uznawanych przez system za prawomocne, kanoniczne, wartościowe; po drugie, jako ci, którzy korzystają z dóbr kulturowych, które są traktowane jako prostackie, wulgarne, wytwarzane wyłącznie dla zysku, a przez to pozbawione wartości. O ile pierwsza z tych form naznaczenia służy przede wszystkim zademonstrowaniu i legitymizacji różnicy między dominującymi a masami, to druga jej postać, kultura masowa, jest przede wszystkim tautologicznym uzasadnieniem, dlaczego niekompletność *mas* jest nieodwołalna. *Masy* są *masami*, ponieważ korzystają z kultury masowej, kultura masowa istnieje, ponieważ istnieją *masy*, dla których jest ona jedynym rodzajem kultury, z którego są w stanie skorzystać.

Odbiorca, wytworzony przez procesy modernizacji ustanawiające tę specyficzną relację z twórcą – relację, która obie te role powołuje do życia, zostaje w ten sposób wielokrotnie uprzedmiotowiony. Po pierwsze, poprzez pozbawienie go głosu i zmuszenie do wysłuchania monologu twórcy lub/i reprezentującego go pośrednika – krytyka i teoretyka sztuki; po drugie, poprzez sprowadzenie go do roli *naczyńia*, którego wewnątrz ubogaca to, co przelewa weń kreator; po trzecie, poprzez symulowanie, że jest on niezbędny do zaistnienia dzieła, bo je ogląda, interpretuje, domykając w ten sposób akt kreacji, podczas gdy w rzeczywistości dzieła stwarzają raczej osoby działające z ramienia świata artystycznego, podważające prawomocność nieprofesjonalnych form przeobrażania przedmiotów w obiekty artystyczne – form, które wyzwalały widzowie⁹; po czwarte, jako ktoś wadliwy, kto wymaga specjalnej uwagi, którą jednak nie jest on obdarzany z troski, ale po to, by reprodukcją porządek społeczny.

⁷ Th. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, Warszawa 1994; Cz. Miłosz (red.), *Kultura masowa*, Kraków 2002.

⁸ D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, w: Cz. Miłosz (red.), *Kultura masowa...*

⁹ Szerzej: G. Dickie, *The Art Circle. Theory of Art*, Chicago 1997; N. Heinrich, *Socjologia sztuki*, Warszawa 2010; A. C. Danto, *Dzieło sztuki a zwykłe przedmioty*, w: idem, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006.

3.

Taka koncepcja odbiorcy, a wraz z nią nowoczesne samookreślenia sztuki i artysty są dziś trudne do utrzymania z kilku podstawowych względów, które warto wymienić, by lepiej zrozumieć, czym jest i jakie ma źródła współczesne znikanie widza.

Po pierwsze, odbiorca znika, ponieważ przestaje być postrzegany jako ktoś pasywny i w istocie niezdolny do percypowania oraz rozumienia sztuki. Ten, który z niej dziś korzysta, jest traktowany jako aktywny podmiot, to znaczy zdolny do twórczej interpretacji, do konstruowania własnych znaczeń i idiosynkratycznych użytków czynionych z dóbr kulturowych¹⁰. Nie jest on więc traktowany jako ktoś niekompletny, ale jako podmiot wyposażony w takie same umiejętności jak te, którymi dysponuje twórca, a przez to jako ktoś, kto jest w stanie prowadzić dialog z tym ostatnim, a nie tylko słuchać jego monologu.

Po drugie, odbiorca zaczyna być również postrzegany jako ktoś produktywny, kto tworzy własne dzieła i wykorzystuje zasoby kulturowe do konstruowania własnych przekazów. Przestaje być więc traktowany jako ktoś, kto tylko słucha, a staje się tym, który także mówi¹¹.

Po trzecie, odbiorca przestaje być definiowany w taki sposób, w jaki próbował to uczynić P. Bourdieu – jako ofiara przemocy symbolicznej, wstydząca się tego, że nie rozumie kultury wyższej, a jednocześnie gardząca kulturą własną, bo przyswoiła przekonanie, że jest ona wulgarna i niższa. Współcześnie postrzegamy odbiorcę jako kogoś, kto potrafi być subwersywny, podmiot dobrze zaznajomiony z dziełami obecnymi w jego kulturze, rozumiejący jej kody i style komunikacyjne i, co najistotniejsze, zdolny do ich wykorzystywania, by realizować własne potrzeby i konstruować własną tożsamość, by demaskować wysoki stopień zideologizowania sztuki jako narzędzia reprodukcji systemu. To odbiorca, który jest dumny ze swojej kultury, ponieważ wie, że różnice między nią a innymi kulturami są sprawą konwencji, a nie ich immanentnych cech – hierarchie można więc podważyć, zaś ich aktualny układ nie jest uniwersalny.

¹⁰ Koncepcja aktywnego odbiorcy pojawiła się w latach 70. w pracach Brytyjskiej Szkoły Badań Kulturowych, głównie Williamsona, Halla, Fiskego. S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, „Przekazy i Opinie” 1-2/1987; Ch. Jenks, *Kultura*, tłum. W. J. Burszta, Poznań 1999; Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005; E. Baldwin, B. Longhurst, S. McCracken, M. Ogborn, G. Smith, *Wstęp do kulturoznawstwa*, Poznań 2007; J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010.

¹¹ Tego rodzaju własność widzów stała się szczególnie widoczna dzisiaj, gdy zaczęli oni dysponować wspomaganymi przez cyfrowe technologie narzędziami tworzenia i upowszechniania dóbr kulturowych, ale warto pamiętać, że podobnie jak aktywność widzów stanowiła ona cechę, którą odbiorcy zawsze dysponowali. Nie była jednak dostrzegana, ponieważ prawo do tworzenia w nowoczesnym społeczeństwie zmonopolizowali artyści.

Po czwarte, za sprawą takich badaczy, jak David Freedberg¹², Hans Belting¹³, Richard Shusterman¹⁴ czy Arnold Berleant¹⁵, odkrywamy, że odbiorca jest ciałem, zaś reakcje na docierające doń przekazy, oglądane przezeń dzieła nie ograniczają się do interpretacji i nadania znaczeń, kontemplacji tego, co jest mu przedstawiane, ale często mają charakter somatyczny, skutkują pobudzeniem i podnieceniem, są głęboko sensualne. Można więc powiedzieć, że współczesny odbiorca przestaje być redukowany do zmysłu wzroku i umysłu, do bycia maszyną do wytwarzania znaczeń, a staje się tak złożony, że kontrola jego reakcji, tak pożądana przez nowoczesne państwo, przestaje być możliwa. „Ucieleśnienie odbiorcy” to również uczynienie „dystansu, kontemplacji, bezinteresownego podobania się”, a więc klasycznych kategorii, którymi posługiwała się estetyka, by opisać akt recepcji sztuki, wariantami, a nie koniecznymi i właściwymi modusami odbioru kreacji artystycznych.

Po piąte w końcu, odbiorca przestaje być traktowany jako samotny atom stający naprzeciw dzieła i zmagający się z nim w pojedynkę, a zaczyna być uspołeczniany. Traktujemy go dziś przede wszystkim jako integralny element relacji społecznych łączących go z innymi – ludźmi i przedmiotami, relacji, które odpowiadają za status, rolę, sens tego, co zostaje poprzez nie w ten sposób powiązane¹⁶. Oznacza to, że każdy z elementów tworzących sztukę rozumianą jako sieć stosunków łączących, z jednej strony, ludzi wykonujących różne role (artysty, kuratora, krytyka, biletera, odbiorcy, wandalą niszczącego dzieło itd.), z drugiej zaś – przedmioty, które są w te relacje zaangażowane (budynki galerii, ekrany, media umożliwiające tworzenie, przewodniki, albumy, płótna i pędzle, kamery itd.), jest równie istotny, gdyż współdecyduje o tym, czym ona, sztuka, będzie. Jeżeli zaczniemy rozumieć zjawiska artystyczne jako proces zawiązywania relacji i nie będziemy ich redukować do jednego tylko aspektu, tj. dzieła, a także jeżeli dostrzeżemy historyczną zmienność statusu aktorów, które w te procesy zostają wpleceni, to dostrzeżemy, że odbiorca to nie (zbędny i wadliwy) dodatek, ale integralny aspekt sztuki.

Te nowe koncepcje odbiorcy są obecne nie tylko w refleksji nad kulturą i teoretycznych ujęciach sztuki i urzeczywistniają się we współczesnych, zdigitalizowanych i usieciowionych praktykach kulturowych, ale są dziś forsowane przez artystów i znajdują odzwierciedlenie w tym, jak rozumiana jest sama

¹² D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005.

¹³ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.

¹⁴ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2008.

¹⁵ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007.

¹⁶ Na temat takiego rozumienia sztuki: N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Paryż 2002; A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

sztuka. Twórcy nie oczekują dziś od widzów, by słuchali i patrzyli, interpretowali, ale przeciwnie – próbują uczynić ich integralnymi elementami dzieła, którego sami też są częścią, tak jak ma to miejsce w różnych rodzajach sztuk performatywnych, sztuce publicznej i community art, net-arcie itp. Celem sztuki, głęboko dziś konceptualnej i zorientowanej społecznie, ale też sensualnej, jest bowiem próba konstruowania i kształtowania relacji składających się na rzeczywistość, a to wymaga aktywnego udziału wszystkich elementów, które tymi stosunkami zostają spięte, w tym poruszenia ciała widza, sprowokowania go do działania, zachęcenia, by sam tworzył i stwarzania kontekstów dla tego rodzaju aktywności¹⁷.

Oprócz zmian w sposobie pojmowania odbiorcy obecnych w teoriach sztuki i w niej samej na zakwestionowanie tradycyjnego sposobu postrzegania widza wpływa transformacja praktyk recepcyjnych, która jest dziś naszym udziałem. Spośród licznych przemian, jakim one dziś podlegają, chciałbym zwrócić uwagę na zaledwie dwie, ale – jak się wydaje – o fundamentalnym znaczeniu. Po pierwsze, widzowie mają dziś bezprecedensową łatwość odpowiadania na działania artystów, tworzenia i upowszechniania własnych dzieł, co jest skutkiem wspomnianej digitalizacji i usieciowienia kultury. W efekcie tworzą wszyscy i choć dla większości twórczość to kreowanie tego, co ładne, foremne i kształtne, co wymaga manualnych umiejętności, mistrzostwa w posługiwaniu się narzędziami, a więc tego, co ze sztuki wyparły pierwsze awangardy i rewolucja konceptualna, to Beuysowskie „każdy artystą” spełnia się na naszych oczach. Po drugie, na co zwracają uwagę m.in. Nicolas Abercrombie i Brian Longhurst¹⁸, mamy dziś do czynienia z nowym fenomenem, jakim jest „publiczność rozmyta”. Tworzą ją wszystkie osoby uczestniczące w silnie wizualizowanej, zestetyzowanej rzeczywistości, w której poziom nasycenia przekazami kulturowymi i informacjami wędrującymi do nas wszelkimi zmysłowymi kanałami jest tak wysoki, że trudno oddzielić te momenty, w których jesteśmy odbiorcami, od tych, w których przestajemy nimi być. Skutkiem tego jest m.in. to, że trudno odpowiedzieć na pytanie, co percypuje osoba wędrująca dziś po galerii sztuki: dzieła czy też doskonale zaprojektowaną ekspozycję, designerskie oświetlenie, systemy grzewcze i siedziska, na których można spocząć, muzykę sączącą się ze słuchawek, oryginalne stroje, fryzury i makijaż innych zwiedzających, wymyślną typografię materiałów informacyjnych i biletu wstępu itd. Podobnie nie jesteśmy pewni, co aktualnie odbiera osoba znajdująca się w środku lasu, wyposażona w smartfon

¹⁷ Tak jak ma to miejsce w przypadku bardzo dziś popularnych „wystaw delegowanych”. Szerzej: M. Krajewski, *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, w: J. Lubiak (red.), *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, Łódź 2007. Najlepszymi ich przykładami są takie przedsięwzięcia, jak „Folk archive” Jeremy’ego Dellera i Alana Kane’a, aktywności Pawła Althamera czy Rirkrita Tiravaniji.

¹⁸ N. Abercrombie, B. Longhurst, *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Londyn 2003.

lub tablet; ktoś, kto spaceruje ulicami ruchliwego miasta czy osoba siedząca w swoim domu przed komputerem: bodźce, których doświadcza bezpośrednio czy też te percypowane za pośrednictwem tych urządzeń?

4.

Wszystkie opisane tu zjawiska sprawiają, że mówienie dziś o odbiorcy i o odbiorze w takim sensie, w jakim używano tych kategorii w okresie pierwszych fal modernizacji, nie jest do końca uprawnione, choćby z tego powodu, że ujęcia te próbowały zdawać sprawę z naszych relacji z kulturą, zachodzących w zupełnie innym od współczesnego kontekście. Jeżeli ponadto uznamy, że sztuka to nie dzieła, ale relacje społeczne, w których przedmioty stworzone przez artystów odgrywają istotną, ale też podobną w swojej ważności rolę do innych elementów, które są powiązane tego rodzaju stosunkami, to musimy zastanowić się nad tym, kto zastępuje dziś odbiorcę, z kim powiązani są współcześnie artyści, instytucje świata sztuki, krytycy. Można więc wskazać kilka ról, w które wciela się dziś widz.

Pierwszą z nich jest rola konsumenta. Wypełnia ją ktoś, dla kogo sztuka to przede wszystkim źródło przyjemności i kto oczekuje od artystów, by tworzyli takie dzieła, które jej dostarczają: dzieła spektakularne i transgresyjne, podobne do towarów współczesnego kapitalizmu, których głównym zadaniem jest zdobywanie zainteresowania potencjalnego nabywcy poprzez sugerowanie własnej bezprecedensowości oraz przekonanie go, że dzięki ich zakupowi różnica i wyjątkowość stanie się też jego udziałem. Konsument to też taki użytkownik sztuki, który się doskonale na niej zna, bo widział już wszystko, ale od którego nie można wymagać, by rozumiał dzieło. To on bowiem, a nie artysta czy krytyk, stawia żądania i ocenia, a gdy nie dostaje tego, czego oczekiwał, a więc podniecającej odmienności, bez sentymentów odchodzi i szuka jej gdzie indziej. Konsument to osoba, która nie daje sztuce lub dziełu drugiej szansy. Jeżeli okaże się ona zbyt trudna, zbyt nudna, za mało spektakularna, poszuka źródła przyjemności gdzie indziej. Współczesność to świat nieograniczonych wyborów i nieskończonej liczby obiektów, które mogą dawać rozkosz, rozstania są tu więc codziennością¹⁹. Podstawowymi kryteriami oceny dzieł, którymi posługuje się konsument, są z jednej strony „nowość”²⁰, z drugiej zaś – „spektakularność”, co skutkuje odrzuceniem przezeń większości współczesnych dzieł, o ile uznamy, że najważniejszy jest w nich concept, rekonstrukcja relacji, a cała reszta jest środkiem i narzędziem, spełnia rolę czysto instrumentalną.

¹⁹ Szerzej: J. K. Gergen, *Nasycone ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, Warszawa 2009.

²⁰ Warto zaznaczyć, że nie chodzi tu o ekstrawagancję czy eksperymentowanie, ponieważ konsument oczekuje w istocie tego, co dobrze zna, ale w nowej oprawie. Lubi być zaskakiwany, ale raczej innowacyjnymi tawestacjami, a nie awangardowością.

Druga z ról to rola narzędzia. Chodzi tu o wszystkie te sytuacje, w których jednostki są „używane” przez artystę jako elementy bądź instrumenty konstruowanego dzieła. Odbiorca staje się narzędziem, gdy dzieło przestaje być obiektem, przedstawieniem, sytuacją, które jest komuś pokazywane, a staje się nim reakcja obserwatora, nowy typ związków między jednostkami, wybicie nas z codziennej rutyny i przyzwyczajzeń, przebudowanie przez społeczeństwo reguł, na których się ono opiera. Paradoksem drugiej roli jest to, że artysta uprzedmiatawia widza, ale najczęściej po to, by go upodmiotowić, rozbudzić w nim samodzielność myślenia i działania, wyposażyć go w umiejętności i kompetencje sprawiające, że stanie się on samostereownym aktorem. Dostrzegamy tu więc pozostałości nowoczesnego myślenia o sztuce, którego cechą było widzenie w niej asymetrycznego związku pomiędzy artystami i odbiorcami, apodyktyczność i przekonanie, że twórca to ten, który widzi lepiej, co z kolei uprawnia go do nieustannego korygowania percepcji tych, którzy nimi nie są. Myślenie to było szczególnie obecne w ideologiach pierwszych awangard, a dziś znajdujemy je przede wszystkim w różnych formach sztuki zaangażowanej i artystycznego aktywizmu.

Trzecia z ról, w którą wciela się dziś odbiorca, to rola routera. Na jej obecność zwracają uwagę Scott Lash i Celia Lury w swej słynnej książce poświęconej współczesnemu, globalnemu przemysłowi kulturowemu²¹. Zgodnie z ich koncepcją, podstawowym zadaniem korzystających dziś ze sztuki nie jest odbieranie i interpretowanie, podziwianie i kontemplowanie, ale wprawianie dzieła w ruch, powodowanie, że zaczyna ono krążyć w globalnych sieciach komunikacyjnych i w efekcie tego ruchu obrasta w nowe sensy, użytki, zmienia się jego forma, jest aplikowane do nowych, nieoczekiwanych kontekstów, przepisywane na inne od pierwotnych media, miksowane z przemieszczającymi się w podobny sposób treściami kulturowymi. Krążenie to, do którego uruchomienia niezbędny jest użytkownik-router, rozprowadzający dzieło w sieciach, sprawia, że obiekt artystyczny żyje. Zawiązywane są z nim bowiem nowe relacje, zwiększające prawdopodobieństwo jego dalszego przemieszczania się. Router to osoba, dzięki której sztuka staje się niezwykle witalna, ale forma kontaktu z nią nie przypomina tych wcześniejszych, polegających na oglądaniu obrazów i ich interpretowaniu, podziwianiu, kontemplowaniu. Korzystanie ze sztuki w przypadku wykonawcy omawianej roli nie różni się znacząco od działań, które podejmuje on wobec innych krążących w sieci dóbr, a należą do nich: oznaczenie pewnych przekazów poprzez „lubię to”; określenie liczby gwiazdek, które można dać dziełu, by określić jego wartość; dodanie do osobistych zakładek; przesłanie linku do znajomych lub zamieszczenie go na blogu; przeblogowanie; stworzenie mash-upa lub cyfrowego kolażu; przekształcenie dzieła w awatara;

²¹ S. Lash, C. Lury, *Global culture industry. The Mediation of Things*, Londyn 2007, zwłaszcza rozdział poświęcony YBA.

zamieszczenie komentarza na forum; otagowanie; download lub upload itd. Możliwości routera wyznaczają nie tyle jego kompetencje kulturowe, ile raczej te o technicznym charakterze; nie tyle umiejętność interpretacji, ile efektywnej hybrydyzacji dzieła, zdolność do jego modyfikacji; nie tyle akademicka wiedza, ile raczej znajomość zasad funkcjonowania sieci; nie tyle manualna sprawność, ile szybkość reagowania oraz „pozostawanie w stanie czuwania”.

Ostatnia z ról, w którą wciela się ten, kto dawniej był po prostu odbiorcą, to rola uczestnika. Wydaje się ona najważniejsza z tych, które zostały wymienione, m.in. dlatego, że pozostałe się w niej zawierają.

[Kategoria – M. K.] uczestniczyć oznacza [...] nie tylko tworzyć, percypować i interpretować, ale przede wszystkim współtworzyć pewną sytuację, w której bierzemy udział. Słowo to podkreśla również, iż zdarzenie, w którym partycypujemy, jest zbiorowym dziełem, a więc to, że jest ono współtworzone przez tych, którzy są jego uczestnikami. Kiedy mówimy, iż uczestniczymy w przedstawieniu teatralnym, to nie stwierdzamy, że zdarzenie to jest nam po prostu pokazywane, a my je tylko oglądamy, ale raczej że jesteśmy jego integralnym elementem, że je współtworzymy, że jesteśmy jego współautorami, że ma ono charakter interakcyjny, że jest współkonstruowane przez relacje zawiązujące się pomiędzy jego uczestnikami. Kategoria ta dodatkowo nie różnicuje uczestników na twórców i odbiorców, producentów i konsumentów, na tych aktywnych i tych biernych, ale zawiera w sobie wskazanie, iż każdy partycypujący w pewnej sytuacji sytuację tę współtworzy²².

Uczestnik to osoba, która patrząc na dzieło, poddając je interpretacji, rozmawiając o nim z innymi, wykorzystując je jako pretekst do nawiązywania nowych stosunków, stwarza sytuacje, w których dzieło, stając się integralnym elementem relacji społecznych, tym samym zostaje uspołecznione. Uczestnik sprawia więc, że obiekt artystyczny zaczyna mieć nie tylko znaczenie, ale też zostaje wyposażony we władzę, rozumianą jako „zdolność do czynienia różnicy”, oddziaływania. Rola ta jest równoważna wobec innych, koniecznych do tego, by zaistniała sztuka, w sensie, który jest tu proponowany, a więc wobec ról artysty, krytyka, technicznej obsługi wystaw i osób, które je chronią, magazynu o sztuce i telewizji, które zdają relację z artystycznego wydarzenia, kolekcjonera i dealera, budynku muzealnego i internetowego portalu poświęconego zjawiskom artystycznym itd. Dopiero bowiem powiązanie ze sobą wszystkich tych elementów stwarza sztukę i sprawia, że staje się ona siecią włączoną w inne systemy relacji tworzących rzeczywistość.

5.

Jeżeli uznamy, że rola uczestnika najpełniej wyraża to, kim jest ten, który korzysta dziś ze sztuki, to ważne, byśmy dostrzegli też, że głównym problemem dla wypełniających ją osób nie jest kwestia kompetencji rozumianych jako opano-

²² M. Krajewski, *Uczestnictwo w kulturze jako forma uspołecznienia*, niepublikowany tekst wystąpienia na XIV Ogólnopolskim Zjeździe Socjologicznym w Krakowie w 2010 r.

wanie kodu, którym operuje artysta, czy umiejętności rozumienia jego dzieł, ale raczej decyzja, w czym warto i należy uczestniczyć. Problem ten pojawia się paradoksalnie w sytuacji, w której możemy uczestniczyć we wszystkim, gdyż nasze możliwości i wybory przestają za sprawą digitalizacji i usieciowienia kultury być ograniczane przez bariery geograficzne, polityczne, klasowe i finansowe. W miejsce braku dostępu pojawia się, z jednej strony, nadmiar możliwości, różnorodności potencjalnych doświadczeń i sytuacji, w których możemy brać udział, z drugiej zaś – wywoływana przez ograniczenia czasowe i percepcyjne niemożność uczestniczenia we wszystkim. Mówiąc inaczej, podłączenie do globalnych sieci komunikacyjnych powoduje, że jedną z istotnych kompetencji staje się umiejętność „odłączania się”, a więc takiej redukcji możliwości, które mamy do dyspozycji, by korzystanie z nich pozostawało pod naszą kontrolą, miało charakter dobrowolny i świadomy, wiązało się z możliwością wpływania na nie, bycia aktywnym ich elementem. Warto wskazać tu przynajmniej kilka strategii „odłączania się” praktykowanych przez uczestników.

Jedną z nich jest trzymanie ręki na pulsie, a więc ograniczanie uczestnictwa tylko do sytuacji, które dotyczą sztuki z pierwszych stron gazet, z najwyższych miejsc rankingów porządkujących świat sztuki, tworzonej przez artystów-celebrytów. „Odłączanie się”, praktykowane w tej formie, polega na interesowaniu się tym tylko, co zajmuje większość, zaś sama sztuka staje się tu środkiem dowodzącym, iż jednostka jest „na czasie”, modna, *trendy*, w samym centrum współczesności. Stawką w tej strategii jest przede wszystkim próba utrzymania przez jednostkę przekonania, że jest ona pełnoprawnym uczestnikiem współczesnej kultury, kimś dobrze zorientowanym, kontrolującym zmieniającą się rzeczywistość.

Ucieczka w niszę, druga ze strategii „odłączania się”, polega z kolei na ograniczaniu uczestnictwa do tych przejawów sztuki, które są słabo znane, mają nieliczną grupę wyznawców, są związane z unikalnymi mediami (takimi jak lomo, fotografia otworkowa, pracochłonne techniki animacji). Stosowanie tej strategii daje poczucie, że uczestniczymy w tym, co poprzez swoją unikalność jest elitarne, a tym samym, i z definicji, wartościowe oraz więziotwórcze, oparte na wyraźnym podziale na niewielką grupę wtajemniczonych i ogromne rzesze tych, którzy nie wiedzą, co warte uwagi. W tym wypadku „odłączanie się” jest tożsame z ulokowaniem w sieci, a dokładniej – staje się doskonałą wykładnią tego, jak działają dziś globalne sieci komunikacyjne. Składają się one bowiem z milionów endogennych mikroświatów, w których jednostki o podobnych zainteresowaniach, pasjach, wyznawcy tych samych kultów i fani tych samym gwiazd i drużyn komunikują się ze sobą, rzadko wychodząc poza granice tych wspólnot z wyboru. Ulokowanie, którego źródłem są ucieczki w niszę, jest więc przede wszystkim próbą takiej redukcji złożoności otaczającej nas rzeczywistości, by stała się ona możliwa do poznawczego kontrolowania.

Kolejną strategią współczesnego uczestnictwa w kulturze jest próba bycia dobrze poinformowanym. Różnica między tą a pierwszą z wymienionych strategii polega na tym, że chodzi tu o „odłączanie się” poprzez pozostawanie w bliskości profesjonalnych artystów i pośredników, wyznaczających środowiskowe definicje, określające, czym jest sztuka, kreujących systemy oceny dzieł, reguły pozwalające oddzielić artystów od tych, którzy tylko usiłują nimi być. Cechą sztuki jest niewątpliwie to, że kryteria jej wartościowania są stawką w grze toczonyj w obrębie świata artystycznego i tym samym – źródłem władzy²³. Bycie dobrze poinformowanym to nie tyle próba bycia blisko tych, których wielbią masy (artystów-celebrytów), ale raczej tych, którzy określają środowiskowe reguły sztuki. To próba odłączenia się od populistycznych gustów, poświęcanie zaś uwagi temu, co jest uznawane przez artystyczne elity.

Nieco bardziej ryzykowną od przedstawionych wyżej strategią „odłączania się” jest d r y f. Jej ryzykowość polega na tym, że jednostka nie znajduje dla jej praktykowania wsparcia we wspólnocie, bo to ona sama decyduje o tym, co wybrać, tworzy własne hierarchie wartości, jest autonomiczna w rozstrzygnięciu dylematów dotyczących tego, czemu warto poświęcić uwagę i czas. Jej ryzykowość polega też na tym, że praktykujący ją często odkrywają to, co już dobrze znane w niszy; że odczuwają satysfakcję z natrafienia na dzieła, których wartość przeminęła wraz ze zmieniającą się w szalonym tempie rzeczywistością; że dokonywane przez nich wybory są tak ekscentryczne, iż wyłączają dokonującą ich osobę z uczestnictwa w świecie społecznym. Paradoxem podmiotowości w sieciowym świecie jest więc to, że samosterowność nie jest relacjogenna, uniemożliwia ona bycie aktywnym elementem świata, w którym najważniejsze są związki, więzi, przepływy, podłączenie.

6.

Odbiorcy już nie ma, a wraz z nim znikają apodyktyczne relacje, które tworzyły nowoczesną sztukę. Zwiększająca się władza tego, który sztukę współtworzy, będąc konsumentem, narzędziem, routerem lub uczestnikiem, może jednak okazać się pozorna, o ile zauważamy, że bycie aktywnym i pełnoprawnym elementem relacji składających się na zjawiska artystyczne jest dziś równie problematyczne jak w epoce gwałtownej modernizacji. Przyczyny niemożności włączenia się tych, którzy nie są funkcjonariuszami świata sztuki, w zachodzące w jego obrębie procesy wtedy i dziś są oczywiście zupełnie odmienne, ale uniwersalne wydaje się być źródło ograniczeń pełnej egalitaryzacji sztuki i przeobrażenia jej w proces, platformę oraz narzędzie wiązania ze sobą różno-

²³ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2007.

rodnych elementów świata społecznego. Źródłem tym jest uzależnienie trwania porządku społecznego od jego zdolności do produkcji różnic. Tam bowiem, gdzie nie ma różnic, brak też sensu, ładu, hierarchii, podziałów niezbędnych dla ustanowienia stosunków dominacji. Tam, gdzie nie ma różnicy, nie ma też władzy²⁴. Sztuka jako jedno z jej mediów z definicji nie może być więc w pełni egalitarna, co nie oznacza oczywiście, że podejmowanie prób jej zdemokratyzowania, zarówno przez artystów, jak i uczestników, jest bezcelowe. Przeciwnie, każda z nich przybliży nas do tego nieosiągalnego punktu, jakim jest sztuka rozumiana jako inkluzyjna sieć, do której podpiąć może się każdy.

Summary

From the viewer to a participant. Vanishing viewer and its contemporary successor

The main aim of the paper is to demonstrate changing position of a viewer in the visual arts area-process entitled *the vanishing of viewer*. I demonstrate some of the new concepts of a viewer, which appear with a changes of cultural practices, social life democratization processes and those which are consequences of technology changes (networking, digitalization, interactivity, egalitarian access to tools of art creation and dissemination etc.). The text also presents four new roles, in which there is a viewer present today: *consumer, tool, router and a participant*. Particular attention is devoted to the last role – *a participant* – and to strategies practiced by him/her: *keeping a finger on the pulse, escaping into the niche, being well informed, detachment*.

Słowa kluczowe: odbiorca, widz, konsument, sztuka, uczestnik, uczestnictwo

Key words: viewer, spectator, consumer, art, participant, participation

²⁴ Szerzej: M. Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, tłum. M. M. Piechaczek, Kraków 2004, ss. 351-381.

BOGNA KIETLIŃSKA

Uniwersytet Warszawski
Instytut Stosowanych Nauk Społecznych

Znaczenie kompetencji kulturowych i artystycznych w odbiorze sztuki

1. Pojęcie kompetencji

Problem kompetencji kulturowych i artystycznych w procesie odbioru sztuki jest przedmiotem zainteresowania przedstawicieli wielu dziedzin naukowych, m.in. socjologów, antropologów, filozofów i teoretyków sztuki. Należy jednak zwrócić uwagę na nieostrość pojęcia kompetencji. Wątpliwości dotyczą np. rodzaju wiedzy, jaką powinien posiadać kompetentny odbiorca, czy też właściwości zjawisk kulturowych, które mają być przez niego uchwytnie (czy chodzi tylko o zmysłowy odbiór dzieła sztuki, czy o odkrycie i dotarcie do jego głębokiego sensu).

Władysław Kopaliński określa kompetencje jako „właściwość, zakres uprawnień i pełnomocnictw instytucji albo osoby do realizowania określonego działania; zakres czyjejś wiedzy, umiejętności, odpowiedzialności; w teorii intuicyjna wiedza o języku, jaką rozporządza każdy mówiący w języku ojczystym od 6.-8. roku życia, umożliwiającą mu poprawne wystawianie się i odróżnianie zdań prawidłowych od nieprawidłowych”¹. Pojęcie „kompetentny” definiowane jest natomiast jako „uprawniony do działania, decydowania; mający kwalifikacje do wydawania sądów, ocen; autorytatywny, miarodajny”². Przytaczam definicję Kopalińskiego, ponieważ moje rozumienie tego pojęcia jest podobne. W swoim pojmowaniu kompetencji kładę jednak szczególny nacisk na integrację wiedzy

¹ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 2000, s. 269.

² Ibidem.

i pewnych umiejętności opanowanych świadomie i w stopniu umożliwiającym refleksyjne i odpowiedzialne podejmowanie jakichś działań. Być kompetentnym to zatem nie tylko umieć coś zrobić, ale także doskonale coś rozumieć i dobrze sobie z czymś radzić.

Pozwolę sobie w tym miejscu na dygresję. Według mnie, kwestia odpowiedzialności w kontekście kompetencji artystycznej, o której będzie dalej mowa, nieco się rozmywa. Na czym bowiem polega odpowiedzialne tworzenie czy też odpowiedzialny odbiór dzieła sztuki i taka interpretacja?

2. Kompetencje kulturowe i artystyczne

Próbując opisać kompetencje kulturowe, wielu badaczy odwołuje się do lingwistyki i do koncepcji Noama Chomsky'ego. Kluczową cechą kompetencji językowej jest według niego zdolność twórczego posługiwania się językiem³. I choć ów twórczy proces odbywa się w oparciu o reguły i konwencje kulturowe, to należy je postrzegać w kategoriach tworzywa, z którego jednostka konstruuje rozmaite kombinacje językowe. Ponadto Chomsky rozróżnia poziom kompetencji językowej i wykonania⁴, a tym samym zwraca uwagę na znaczenie samego mówcy. W kontekście sztuki można je porównać do kompetencji artystycznych odbiorcy oraz do jego umiejętności dekodowania znaczeń ukrytych w dziele sztuki. W teorii Chomsky'ego pojawiają się także elementy natywizmu. Jego zdaniem, zdolność twórczego generowania zależy od pewnych wrodzonych predyspozycji jednostki, które odświeżają się i potencjalnie doskonalą dzięki pewnym czynnikom środowiskowym, takim jak interakcje z osobami posługującymi się tym samym językiem⁵. W odniesieniu do kompetencji kulturowych owe wrodzone zdolności należałoby raczej rozumieć – za Markiem Ziółkowskim – jako zasób potencjalnych możliwości organizmu i umysłu człowieka będącego członkiem danej grupy kulturowej. Jest to zatem zespół cech, które określają predyspozycje jednostki do uczenia się kultury, a także sposób posługiwania się wiedzą i rozwiniętymi umiejętnościami⁶. Podobnie jak kompetencje językowe, kompetencje kulturowe mają charakter twórczy, a zatem pozwalają wytwarzać nowe zachowania oraz przekształcać przyswojone wcześniej przez jednostkę elementy, reguły czy wartości. Jednym słowem, chodzi o umiejętność modyfikacji kodów określonej kultury.

³ Por. A. Matuchnik-Krasuska, *Wiedza o sztuce i kompetencje artystyczne jako warunki odbioru sztuki*, w: T. Kostyrko, A. Szpociński (red.), *Kultura artystyczna a kompetencje kulturowe*, Warszawa 1989, s. 39.

⁴ Ibidem.

⁵ M. Ziółkowski, *Nabywanie kompetencji kulturowej*, w: T. Kostyrko, A. Szpociński (red.), *Kultura artystyczna...*, s. 18.

⁶ Ibidem.

Pojęcie kompetencji kulturowej może też być ujmowane wężej. Według Jerzego Kmity, są to wszystkie reguły interpretacji kulturowej stosowane przez daną jednostkę przy podejmowaniu czynności kulturowych lub ich interpretacji, przy czym czynność kulturowa jest rozumiana jako działanie racjonalne nastawione na interpretację⁷. Należy także pamiętać, że kompetencja kulturowa jest zawsze czyjąś kompetencją, a realizujące ją osoby są zawsze członkami jakichś grup społecznych. Kompetencja ta, mimo że opiera się na pewnych naturalnych postawach, jest grupowo zrelatywizowana, a jej poziom może być – i najczęściej jest – zróżnicowany także w ramach jednej wspólnoty⁸. Zróżnicowany poziom kompetencji kulturowych prowadzi natomiast do stratyfikacji społecznej, która teoretycznie może być czynnikiem stymulującym społeczną dynamikę, natomiast pytanie, czy tak jest w rzeczywistości, pozostawiam otwarte.

Jak wobec kompetencji kulturowej sytuuje się więc kompetencja artystyczna? Najprościej rzecz ujmując, jest ona podrzędna wobec kompetencji kulturowej i stanowi jej rodzaj. Zasada jej funkcjonowania jest podobna, ale dotyczy konkretnie wzorów i umiejętności interpretacji dzieł sztuki. Analogicznie do kompetencji kulturowej, kompetencja artystyczna ma charakter twórczy, a zatem daje możliwość generowania przez jednostkę nowych konwencji, wzorów, interpretacji itd. Ponadto w obu rodzajach kompetencji istotny jest ich aspekt poznawczy, czyli kulturowo uwarunkowana zdolność do klasyfikowania obiektów oraz umiejętność odczytywania relacji pomiędzy różnymi zjawiskami (np. zjawiskami społecznymi i działaniami artystycznymi).

Wagę aspektu poznawczego w kontekście kompetencji artystycznej podkreśla Pierre Bourdieu. Według niego, kompetencja artystyczna to „wcześniejsza znajomość zasad klasyfikacji, swoiście artystycznych, które pozwalają umieścić dzieło zgodnie z jego cechami stylistycznymi w uniwersum przedmiotów artystycznych, a nie w uniwersum przedmiotów codziennego użytku”⁹. Poszukiwanie neutralnego opisu jest widzeniem dzieła jako rzeczy, a więc nie jako dzieła sztuki. Aby przedmiot stał się dziełem sztuki, musi zostać jako takie zobaczony. W ten sposób następuje przejście ze świata zwykłych przedmiotów do świata znaczeń¹⁰.

Poziom kompetencji artystycznej zależy od stopnia opanowania systemu klasyfikacji oraz od złożoności i wyrafinowania tego systemu. Kompetencja artystyczna to zatem „znajomość zasad podziału uniwersum artystycznego i umiejętność ich zastosowania w praktyce”¹¹. Wyróżnia się dwa poziomy

⁷ J. Kmita, *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, Warszawa 1971, ss. 37-38.

⁸ M. Ziółkowski, *Nabywanie kompetencji kulturowej*, s. 17.

⁹ A. Matuchnik-Krasuska, *Wiedza o sztuce i kompetencje artystyczne...*, ss. 42-43.

¹⁰ Por. A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006, ss. 148-149.

¹¹ *Ibidem*, s. 44.

takiej kompetencji: teoretyczny, który dotyczy wiedzy o sztuce, oraz praktyczny, który odnosi się do kompetencji artystycznej. Kompetencja artystyczna podlega aktualizacji i przejawia się w strategiach interpretacyjnych obrazu, które prowadzą do jego osławiania¹². Jest to zatem umiejętność praktycznego zastosowania wiedzy o sztuce. Należy jednak podkreślić, że umiejętność ta dotyczy obu stron, a zatem zarówno odbiorcy, jak i nadawcy artystycznego komunikatu (artysty). Dobrym tego przykładem jest twórczość wielu awangardzistów, którzy aby odejść od konkretnej tradycji artystycznej, musieli najpierw ją wnikliwie poznać. Jednocześnie odczytywanie przez odbiorcę specyficznych komunikatów nadawcy stało się szczególnie trudne w XX wieku, choć znamiona załamania się relacji artysta – komunikat – odbiorca były już silnie obecne w sztuce XIX wieku.

Mniej więcej od połowy XIX wieku spór wokół kompetencji artystycznych przybrał szczególnie na sile i wynikał przede wszystkim ze stopniowego osłabiania więzi między odbiorcą i artystą. W miarę tego osłabiania „nowa” sztuka dla znacznej części „widowni” przestała być zrozumiała, czego apogeum nastąpiło w XX wieku. Paradoksalnie zarazem wzrosła rola odbiorcy w procesie konstytuowania się dzieła sztuki, który wymagał od odbiorcy odpowiednich kompetencji artystycznych. Kompetencja artystyczna jest bowiem podstawą zabiegów interpretacyjnych, a interpretacja prowadzi do konkretyzacji danego dzieła, o czym pisał m.in. Roman Ingarden¹³. Recepcja dzieła jest zatem determinowana przez poziom kompetencji artystycznej odbiorcy i tak koło się zamyka. A zatem czas zapytać: co z tym odbiorcą?

3. Dzieło sztuki jako komunikat.

Konkretyzacja warunkiem koniecznym „stawania się” dzieła sztuki

Zakładając, że dzieło sztuki jest rodzajem społecznego komunikatu, należy uznać, że odbiór tego komunikatu, a zatem reakcja na dzieło sztuki, jest koniecznym dopełnieniem aktu komunikowania. Chodzi tu o ukonstytuowanie dzieła przez widza, o jego skonkretyzowanie, o negocjowanie znaczeń niesionych przez dane dzieło. Jest to niezbędne do „stania się” dzieła, gdyż jest ono w swej naturze niedookreślone. To dzięki poszczególnym konkretyzacji dzieło staje się przedmiotem estetycznym. Liczba tych konkretyzacji jest natomiast nieograniczona i zależna od odbiorców.

Zidentyfikowanie jednego elementu narzuca inne identyfikacje, które utrzymują się z nim lub z nim upadają. Z socjologicznego punktu widzenia nie jest

¹² Ibidem.

¹³ R. Ingarden, *O budowie obrazu*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958; idem, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005.

zatem możliwe określenie uniwersalnych praw odbioru sztuki. Sens dzieła sztuki jest jakby zawieszony, co daje szerokie pole interpretacyjne potencjalnemu odbiorcy. Słuszne wydaje się także stwierdzenie Mariana Golki, że nie istnieje odbiór skażony, naiwny¹⁴. Każdy odbiorca, nawet ten o niskich kompetencjach kulturowych i artystycznych, ma pewien bagaż doświadczeń i odniesień, które kształtują sposób jego patrzenia i odczytywania dzieła sztuki. Każdy z nas żyje bowiem w pewnej kulturze. Czytelność dzieła sztuki w danym społeczeństwie jest funkcją rozbieżności między kodem, którego obiektywnie wymaga dane dzieło sztuki, a kodem artystycznym, który stosuje społeczeństwo. Gdy przekaz przekracza możliwości percepcyjne odbiorcy, okazuje on brak zainteresowania dziełem bądź stosuje kody, którymi dysponuje, bez zastanowienia, czy są one adekwatne do konkretnego dzieła. Widz niekompetentny stosuje więc do odczytania dzieła kody praktyczne, a widz kompetentny – kody estetyczne¹⁵. Jeden i drugi ma wrażenie, że sens obrazu jest oczywisty, od razu zrozumiały. Przykładem może być XV-wieczny obraz Fra Angelica pt. *Zwiastowanie*. Na obrazie tym znajdują się zwrócenia ku sobie Maria i archanioł Gabriel. Oś obrazu wyznacza pionowa kolumna znajdująca się pomiędzy postaciami. Dla przedstawicieli kultur, którym nie jest znana tradycja chrześcijańska, przedstawione na obrazie postacie nie zwracają się do siebie, lecz do kolumny. Takie odczytanie nie świadczy jednak o braku kompetencji kulturowych, ale o tym, że kompetencje te odnoszą się do innej kultury. Nie jest to zatem odbiór naiwny, nieskażony, gdyż jest on uwarunkowany przez rodzimą kulturę odbiorcy.

4. Interpretacja jako proces konstytuowania dzieła sztuki

Interpretacja dzieła oznacza stworzenie i ewentualnie przedstawienie teorii na temat tego, co dane dzieło przedstawia. Podzielam zdanie Arthura Danto, że nieinterpretowanie dzieła oznacza brak zdolności mówienia o jego budowie¹⁶. Przy czym budowę tę rozumiem bardzo szeroko – zarówno jako medium artystyczne, jak i świat przedstawiony w danym dziele. Budowa dzieła, system artystycznych identyfikacji ulega przekształceniu w zależności od interpretacji. Interpretacja jest zatem nieodzowną, analityczną i konstytutywną cechą dzieła sztuki.

Podobnie jak w nauce, gdzie nowy paradygmat w wyniku rewolucji naukowej obala stary, w sztuce każda nowa interpretacja jest rewolucją w tym sensie, że za każdym razem konstytuuje nowe dzieło, mimo że przedmiot

¹⁴ M. Golka, *Socjologia sztuki*, Warszawa 2008, s. 172.

¹⁵ O kodach percepcji sztuki ciekawie pisze A. Matuchnik-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 2010.

¹⁶ A. C. Danto, *Świat sztuki...*, s. 145.

różnie interpretowany pozostaje taki sam. Wobec tego, nawet jeśli przedmiot jest percepcyjnie stały (choć co do tej stałości można się spierać), to różne jego interpretacje będą za każdym razem konstytuować go jako nowe dzieło sztuki. Przedmiot jest zatem oglądany, ale samo oglądanie nie jest warunkiem jego przemiany w dzieło sztuki. Dzieło musi być bowiem dokonane, czyli skonkretyzowane, nawet jeśli to dokonanie odbywa się bez większego, a nawet żadnego, wysiłku ze strony obserwatora¹⁷. I nawet jeśli w sensie fizycznym dany przedmiot jest unikatowy, to w sensie metafizycznym jako dzieło sztuki istnieje tyle razy, ile razy zostanie poddany interpretacji. Jest więc tyle dzieł sztuki, ilu ich odbiorców.

5. Spotkanie artysty z odbiorcą

W skrajnym przypadku jedynym odbiorcą danego dzieła może być sam artysta (co nie zdarza się wcale rzadko). Przykładem może być ostatnia praca Marcela Duchampa pt. *Dane są: 1. bieżąca woda, 2. oświetlenie gazowe. MD 1966*. Dzieło to było w istocie niewielkim pomieszczeniem w pracowni artysty, oddzielonym od reszty wnętrza nieotwieranymi drzwiami starej chaty. Przez wywiercone w nich otwory widz mógł podglądać zaaranżowaną wewnątrz scenę. Jego oczom ukazywał się pełnoplastyczny leżący akt kobiecy (manekin obciążony zwierzęcą skórą), trzymający w ręce lampkę naftową. Całość osadzona była w pejzażu z potokiem, który imitowała autentycznie płynąca woda. Oczywiście można uznać, że dzieło to przed śmiercią artysty ktoś jeszcze widział. Informacja o nim nie przedostała się jednak do opinii publicznej, zwłaszcza że Duchamp skutecznie uspił czujność odbiorców, obstając przy tym, że zajmują go jedynie szachy. Dzieło to odkryto dopiero po śmierci artysty i do dziś trudno rozstrzygnąć, czy była to zagadka, kpina, czy pułapka zastawiona na krytykę. Być może wszystko naraz. Wiadomo bowiem, że Duchamp umiejętnie zwodził świat sztuki i skutecznie obnażał jego zasady. Zadawał trudne pytania o rolę artysty, o naturę sztuki, ale nigdy nie bagatelizował odbiorcy. Zdawał sobie sprawę z tego, że odbiorca współtworzy dzieło sztuki. Całą jego drogę artystyczną znamionuje potrzeba interakcji z widzem, niezależnie od techniki, jaką stosował. To specyficzne spotkanie artysty i odbiorcy, które staje się możliwe dzięki obecności dzieła, jest niezbędnym warunkiem jego „stawania się”. Duchamp cały czas angażuje widza w proces twórczy¹⁸. Jeśli spotkanie widza z obiektem nie dojdzie do skutku, to oba te elementy pozostaną poza polem sztuki: obiekt będzie zwykłym przedmiotem, jednym z wielu, podobnie będzie

¹⁷ Ibidem, s. 149.

¹⁸ Por. P. Juszkiewicz, *Anarchizm i transcendencja. O tradycji artystycznej ready-mades*, „Artium Quaestiones” t. VI, Poznań 1993.

z widzem. Istotą spotkania jest jego indywidualny charakter. Dzieło sztuki współdziała z każdym widzem z osobna i każde takie spotkanie ma osobisty, niepowtarzalny charakter.

Pogląd ten pojawia się także u Pierre'a Bourdieu¹⁹ i Romana Ingardena²⁰. Według nich, percepcja dzieła jest niezbędnym uzupełnieniem sposobu produkcji dzieła. Dzieło jest zatem „tworzone” dwa razy – przez twórcę i widza, jest konstytuowane w aktach twórczych artysty i w aktach percepcyjnych odbiorcy. Odbiorca poprzez swoją interpretację kontynuuje dzieło sztuki, pozwala mu trwać. Konkretyzując dzieło sztuki, wypełnia pozostawione przez artystę luki.

Podobnie dla Arthura Danto – filozofa, estetyka i krytyka sztuki związanego z Uniwersytetem Columbia – „być” dzieła sztuki jest jego interpretacja, czyli aktywna konfrontacja z odbiorcą. Widzenie jakiegoś przedmiotu i widzenie przedmiotu, który interpretacja przekształca w dzieło, to dwa odmienne doświadczenia. Traktować przedmiot jako dzieło sztuki to zakładać, że podlega on interpretacji. Interpretacja bowiem konstytuuje przedmiot jako dzieło sztuki²¹.

Sytuację tę ponownie obrazują prace Marcela Duchampa. Jedną z nich jest *Fontanna*, zaprezentowana w 1917 r. i sygnowana R.Mutt. Pomimo nieudanej próby umieszczenia pisuaru w przestrzeni wystawienniczej w 1917 r., i tak zaistniał on w polu sztuki – autor opisał dzieło w magazynie „The Blind Man”, dołączając dokumentujące *Fontannę* zdjęcie Alfreda Stieglitza. Zdjęcie potwierdza fakt istnienia obiektu, choć nikt inny poza autorem i fotografem go nie widział. Widz jest wyręczony w procesie patrzenia przez aparat fotograficzny, a co więcej – zostaje postawiony przed stwierdzeniem „To jest sztuka”²². Nie dochodzi tu do bezpośredniego spotkania między widzem a obiektem artystycznym. Spotkanie jest zapośredniczone przez fotografię lub jej reprodukcję. Wciąż jednak niezbędny jest zabieg interpretacji, który nie tyle pozwoli przedmiotowi stać się przedmiotem artystycznym, ile zweryfikuje i uzasadni sąd, że takim jest. Interpretacja staje się tu pewnym zaworem bezpieczeństwa. Widz nie przyjmuje na wiarę stwierdzenia: „Fontanna to sztuka”, ale dzięki interpretacji na nowo sytuuje *Fontannę* w polu sztuki.

¹⁹ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001; idem, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005.

²⁰ R. Ingarden, *O budowie obrazu*; idem, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005.

²¹ Por. A. C. Danto, *Świat sztuki...*, s. 149.

²² Podobna sytuacja ma miejsce, gdy obiekty są umieszczane w przestrzeni wystawienniczej. Widząc dane dzieło w galerii lub muzeum, widz zostaje odciążony, nie musi decydować, czy dany obiekt jest zwykłym przedmiotem, czy przedmiotem artystycznym. Obiekt zostaje mu z góry dany jako dzieło sztuki. Widz musi jednak nadać mu znaczenie przez indywidualny proces interpretacji i w ten sposób w pełni ukonstytuować obiekt jako dzieło sztuki (pojawia się tu jednak pytanie o tożsamość pojęć: przedmiot/obiekt artystyczny i dzieło sztuki).

Przyjrzyjmy się temu dokładniej. *Fontanna* to w rzeczywistości pisuar, a zatem przedmiot codziennego użytku. Sam fakt przedstawienia tego obiektu jako przedmiotu artystycznego sprawił, że pisuar został poddany interpretacji, a zatem awansował ze świata codziennych przedmiotów do rangi sztuki. Równie istotny był fakt, że to właśnie Duchamp zdecydował się na taki gest. Sama świadomość, że mamy do czynienia z wielkim artystą, sprawia, że patrzymy na jego dzieła inaczej. W efekcie powstało bardzo wiele odmiennych interpretacji *Fontanny*. Jej sensu doszukiwano się m.in. w obszarach historii sztuki, socjologii, polityki, a nawet wiedzy tajemnej²³. Niektórzy krytycy zastanawiali się nad estetycznym wymiarem *Fontanny*, zwracając uwagę na jej błyszczącą, gładką powierzchnię. Inni twierdzili, że to nie *Fontanna* jest w istocie dziełem sztuki, ale sam akt jej zaprezentowania, co sytuowałoby ją bardziej w obszarze happeningu niż rzeźby. Jeszcze inni dostrzegali znacznie głębszy sens, wydawałoby się, banalnej *Fontanny*. Warto przytoczyć słowa anonimowego obrońcy *Fontanny*, opublikowane w drugim wydaniu pisma „The Blind Man”:

Pan Mutt [...] wziął zwyczajny przedmiot codziennego użytku, wyekspozował go w taki sposób, że wraz z nowym tytułem oraz punktem widzenia znikło jego użytkowe znaczenie, i utworzył nową ideę tego przedmiotu²⁴.

O artystycznym znaczeniu pisuaru przesądził zatem nadany mu tytuł, akt pierwszej prezentacji dokonany przez artystę oraz pozycja Duchampa w polu sztuki. Czynniki te otworzyły przed odbiorcami nowe możliwości nadawania i negocjowania znaczeń. Bez tego *Fontanna* nadal byłaby tylko pisuarem.

6. Rola tytułu

Co jednak zrobić, gdy interpretacja dzieła nam umyka? Niech za przykład posłuży *Burza* Giorgiona z 1508 r. Wiemy, że Giorgione tworzył w dobie renesansu dla bardzo specyficznego odbiorcy, jakim był dobrze wyedukowany humanista. Ponadto nie tytułował swoich obrazów – tytuły, pod jakimi jego dzieła funkcjonują dzisiaj, są tytułami wtórnymi, nadanymi znacznie później. W XVI wieku, w czasie inwentaryzacji, obraz ten opisano jako *Pejzaż z cyganką i żołnierzem*, a dziś funkcjonuje jako *Burza*. W zależności od tego, który tytuł przyjmujemy, zmienia się sposób naszej interpretacji. W obliczu braku odpowiedniej wiedzy na temat tego obrazu stajemy się wobec niego bezradni. Granice interpretacji dzieła wyznacza więc w i e d z a²⁵. Interpretacja powinna zatem odnosić się do

²³ P. Juskiewicz, *Anarchizm i transcendencja...*

²⁴ Cyt. za: A. C. Danto, *Świat sztuki...*, s. 165.

²⁵ *Ibidem*, s. 151.

czasów artysty i uwzględniać to, w co wierzył. Ograniczenia artysty byłyby zatem w tym ujęciu szczególnymi ograniczeniami dla interpretacji odbiorcy²⁶.

Ciekawe jest też to, jak tytuł dzieła, a także wiedza na jego temat wpływa na jego konkretyzację. Przykład obrazu barokowego malarza Jose de Ribery pt. *Magdalena Ventura z mężem i synem* jest dość szokujący i przez to dobitnie ukazujący znaczenie tytułu. Bez znajomości tytułu nie wiemy bowiem, czy na obrazie ukazana jest kobieta z brodą, czy też mężczyzna z piersiami. Ten drugi sposób odczytywania obrazu pojawia się częściej, zapewne ze względu na męskie rysy postaci. Charakterystyczny dla Ribery realizm jeszcze bardziej podkreśla nieznośny dysonans. Jednak kiedy dowiadujemy się, że ten namalowany w 1631 r. portret przedstawia Magdalenę Venturę z mężem i synem, wiedza ta natychmiast zmienia kierunek naszego myślenia.

7. Dzieło sztuki a banalny przedmiot

Kolejna praca Duchampa pt. *Przed złamaniem ręki* (1915) przedstawia zwykłą łopatę do śniegu. Z pewnością takie łopaty znajdują się w tysiącach domów na świecie. Co zatem sprawia, że akurat ta łopata zyskuje status dzieła sztuki? I czy gdybyśmy ustawili w przestrzeni muzeum kilka identycznych łopat, a tylko jedna miałaby tytuł *Przed złamaniem ręki*, to skąd byśmy wiedzieli, że to właśnie ona? Bez podpowiedzi nie potrafilibyśmy wskazać tej właściwej. Banalny przedmiot i dzieło sztuki byłyby w tym wypadku nieodróżnialne²⁷. Czy zatem fakt, że jedna z łopat jest dziełem sztuki, wpływa na odczuwaną przyjemność estetyczną? Wydaje się, że tak. Wiedząc, że ta konkretna łopata jest dziełem Duchampa, patrzymy na nią w inny sposób, choć to wciąż taka sama łopata jak ta, którą możemy mieć w garażu.

Zakończenie

Najciekawsza i najbardziej „pociągająca” wydaje się właśnie owa otwartość artystycznego komunikatu, dzięki której może on być odbierany na wiele różnych sposobów. Dzieło sztuki jest w swojej naturze otwarte i „niedopowiedziane”, a zatem potencjalnie każdy jego odbiorca może zobaczyć w nim coś zupełnie innego. Wobec tego im więcej ludzi tworzy własne konkretyzacje danego dzieła, tym większe zwycięstwo odnosi sama sztuka.

²⁶ Koncepcja ta pojawia się także w: E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, w: idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, ss. 11-32.

²⁷ Por. A. C. Danto, *Świat sztuki...*, ss. 163-164, 168-172.

Summary

The meaning of cultural and artistic competence in the art perception

The issue of cultural and artistic competence is widely present in the scientific discourse concerning participation in culture, and widely understood perception of art. The blurriness of the key notion of art perception should be considered. Concerns relate to type of knowledge that a competent recipient should have, or cultural phenomena's proprieties that should be seizable for the recipient. The recipient plays a key role in work of art construction, which requires proper artistic competence. Competencies are understood as base for interpretation, which leads to concretization of work of art. The reception is therefore determined by the recipient's level of artistic competence. The following article is devoted to this subject, seen from a sociologist's, and art historian's perspective.

Słowa kluczowe: kompetencje kulturowe, kompetencje artystyczne, dzieło sztuki, odbiorca, interpretacja

Key words: cultural competence, artistic competence, work of art, recipient, interpretation

ANDRZEJ POTERAŁA

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
Instytut Filozofii

Camp – ostatni bastion Odbiorcy?

Wprowadzenie

Pretekstem, by mówić o campie, jest próba refleksji nad rolą odbiorcy w kontekście sztuki i jego kondycją. Perspektywa ta wydaje się o tyle intrygująca, że nie obejmuje analizy konkretnego okresu historycznego (np. epoki literackiej czy stylu charakterystycznego dla ludzi w pewnym okresie) ani konkretnego miejsca, choć zjawisko to dotyczy głównie kultury Zachodu. Nie sposób też zawęzić rozważań do jednego rodzaju działalności/wytworów kultury, takich jak architektura, literatura piękna czy film.

Camp to zjawisko, które trudno zdefiniować. Najkrócej ujmując, jest to pewnego rodzaju wrażliwość, charakterystyczna dla ludzi różnych czasów oraz różnych dziedzin. Co więcej, samo życie, postrzegane jako proces, może być procesem twórczym, „dziełem”, które można interpretować (podobnie jak dzieło sztuki) jako campowe bądź nadawać mu campowy charakter.

Rozważania nad miejscem i rangą odbiorcy w procesie komunikacji poprzez pryzmat strategii kulturowej camp wymaga naświetlenia samego zjawiska. Choć camp wydaje się niedefiniowalny, to można wyróżnić cechy, które pozwalają określić, że coś ma bardziej lub mniej campowy charakter.

1. Camp jako specyficzny rodzaj wrażliwości

Camp to rodzaj wrażliwości, rozumianej jako specyficzne postrzeganie i odczuwanie świata, a także afirmowanie własnej osoby.

Susan Sontag, pierwsza teoretyczka zjawiska, aby uzmysłowić unikatowy charakter wrażliwości charakterystycznej dla campu, opracowała typologię strategii kulturowych wyróżnionych ze względu na rodzaj percepcji i odzwierciedlania rzeczywistości.

Według niej, w odbiorze sztuki dominuje postawa, zgodnie z którą cenimy dzieło za powagę czy patos, z jakim autor prezentuje treści: „Cenimy je, bo pomyślnie osiąga to, czym jest, i dobrze realizuje domniemaną intencję, która leży u jej podstaw”¹. Wszelkie wytwory kulturowe będziemy zatem rozpatrywać w odniesieniu do zależności między intencją a skutkiem/dokonaniem. Cel zostaje osiągnięty wtedy, gdy dzieło jest tworzone w tym samym duchu, w jakim powinno być odebrane. Środki są odpowiednio dobrane do zamierzonych celów. Analizie mogą podlegać zarówno dzieła sztuki, jak i ludzkie życie jako całościowe, swoiste dzieło. Sontag przywołuje przykład Sokratesa, Jezusa, św. Franciszka, Napoleona i innych, a ze świata kulturowych artefaktów chociażby: *Iliadę*, *Boską Komedię*, kwartety Beethovena. Prawda, piękno i powaga tworzą kanon kultury tradycyjnej, mają być przy tym gwarancją spójności dzieła. O tym typie wrażliwości możemy powiedzieć, że jest moralistyczny.

Drugi z kolei typ kształtuje się z napięcia, jakie rodzi się między moralnością a estetyką. Tym razem triadą, która ustanawia porządek, jest: udręka, okrucieństwo i obłąd. Tu także spotykamy się z powagą, jednak z inną jej odmianą.

Gdy odniesiemy rozważania do relacji intencja – rezultat, to zauważymy, że dochodzi do wyraźnej dychotomii i dysproporcji. Akcent pada na intencje, które są niewspółmierne do rezultatu. Sontag znów podkreśla, że styl ten jest zauważalny zarówno w sztuce, jak i w życiu, i przywołuje przykłady Boscha, de Sade’a, Rimbauda, Kafki i Artauda:

[...] pomyślmy o większości wielkich dzieł sztuki XX wieku, to znaczy – sztuki, której celem nie jest tworzenie dzieł pełnych harmonii, lecz przełamywanie środków wyrazu i wprowadzanie coraz bardziej gwałtownych i nierozwiązalnych problemów².

Strategia holistycznego tworzenia i odbioru dzieła jest w tym przypadku niemożliwa do osiągnięcia. Możemy mówić jedynie o fragmentaryczności dzieła (sztuki, życia). O porządku tym decydują inne niż w kulturze tradycyjnej zasady. Kryterium oceny wartości dzieła nie jest to, że jest ono „skończone”, pełne, ale że „odkrywa innego rodzaju prawdę o sytuacji ludzkiej, inne doświadczenie człowieczeństwa – krótko mówiąc – inną wrażliwość”³. Drugi typ polega na generowaniu ekstremalnych stanów psychicznych oraz napięciu między wrażliwością moralną i estetyczną. Postrzegana rzeczywistość, a charakter człowieka w szczególności, jest dynamicznie zmieniającą się strukturą, pełną napięć, sprzeczności i dysproporcji.

¹ S. Sontag, *Notatki o campie*, „Literatura na Świecie” 9/1979, s. 318.

² Ibidem, ss. 318-319.

³ Ibidem, s. 319.

Dochodzimy w ten sposób do wrażliwości charakterystycznej dla campu, która pozostaje czysto estetyczna. Sontag podnosi camp do rangi „trzeciej z wielkich wrażliwości twórczych”. Powaga, która zawodzi, doświadczenie, które zostaje poddane teatralizacji – oto cechy campowego dzieła. Camp dystansuje się od obu poprzednich typów wrażliwości; zrywa z harmonią powagi w rozumieniu kultury tradycyjnej, nie podejmuje także ryzyka „pełnego utożsamienia z ekstremalnymi stanami odczuwania”⁴. Tak jak o wrażliwości w pierwszym rozumieniu możemy powiedzieć, że jest moralistyczna, o drugiej – że jest mariażem moralności i estetyki, tak o campowej – że jest wyłącznie estetyczna. To ewidentna dominacja stylu nad treścią, estetyki nad moralnością oraz ironii nad powagą.

Wrażliwość, którą analizując, możemy powiązać z kategorią smaku, staje się jedną z bardziej istotnych cech omawianej strategii. Odnosząc ją jednak do Sontagowskiej typologii, zauważamy, że dochodzi do pewnego paradoksu. Można się zgodzić, że gdy zarówno w drugiej, jak i trzeciej strategii wrażliwość jest bardzo ważnym komponentem dzieła (sztuki, życia), w campie jest wręcz nieodzowna. Nie można tego jednak powiedzieć o tradycyjnej strategii kulturowej, w której komponent określony przez nią jako „wrażliwość” należałoby określić mianem idei, którą rzecz jasna musimy przeciwstawić wrażliwości. Sama Sontag czyni to, gdy gloryfikuje znaczenie wrażliwości w campie, stwierdzając: „Wrażliwość, którą można wtłoczyć w ramy systemu, czy potraktować brutalnymi narzędziami dowodzeń, w ogóle przestaje być wrażliwością. Zastyga w ideę...”⁵ Aby nie posądzać autorki *Notatek* o sprzeczność czy nieścisłość, musimy dojść do przekonania, że mówiąc o trzech różnych strategiach kulturowych i używając wyrażenia „wrażliwość”, bliższe jest jej słowo: „percepcja”. Gdy pisze o campie jako specyficznej wrażliwości czy smaku, ma na myśli percepcję rozumianą jako emotywnie odbieranie i przetwarzanie świata zewnętrznego.

2. Wizja świata w kategoriach stylu

Z *Notatek o campie* możemy się dowiedzieć, że „Camp jest wizją świata w kategoriach stylu – ale stylu szczególnego rodzaju. Jest to miłość do tego, co przesadne, co »się nie mieścić« (*off*), do rzeczy-będących-tym-czym-nie-są”⁶. Susan Sontag przywołuje secesję jako całościowy i najbardziej rozwinięty styl campowy. Według niej, jest to styl niemal w każdym aspekcie campowy. Czy jednak o zjawiskach lub artefaktach kultury powinniśmy mówić, używając słowa „camp” w formie przymiotnikowej? Secesja nie była bowiem campem

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 309.

⁶ Ibidem, s. 311.

ani camp secesją. Można zatem mówić, że jakieś zjawisko lub epoka może mieć campowy „wymiar”, charakter. Secesja przejawiała najsilniejsze campowe tendencje, dlatego można ją odczytywać w duchu campu.

Gdy mowa o stylu, nie sposób nie poruszyć kategorii smaku. Camp charakteryzuje smak wyczulony na pewnego rodzaju dzieła sztuki. Bliższe są mu elementy wizualno-dekoracyjne – sztuka dekoracyjna, „w której faktura, zmysłowa powierzchnia grają główną rolę kosztem treści”⁷. Trudno jednak mówić o campowym charakterze czegoś, co jest beztreściowe (jak, według Sontag, muzyka rockowa). Bogata forma poszukuje zawsze dopełnienia w postaci treści – często infantylnej, błażej bądź ekstrawaganckiej, ale zawsze treści.

Nie musi to jednak oznaczać, że treść jest nieistotnym komponentem dzieła. Na przykład w twórczości Oscara Wilde’a czy w secesji treść jest ważna, wręcz doniosła, ale przytłacza ją nietuzinkowa forma, „skupiając na sobie uwagę”.

Można tę zależność zobrazować poprzez dychotomiczne (uproszczone) rozróżnienie na intelektualną i emocjonalną percepcję rzeczywistości, co nierozwalnie łączy się z wrażliwością jako główną cechą campu. Owo specyficzne postrzeganie świata może dotyczyć zarówno nadawcy, jak i odbiorcy kultury. Smak i wrażliwość będą zatem określały campowy charakter dzieła i optykę rzeczywistości. Dodajmy: specyficzny smak i wrażliwość. Nawiązując do specyfiki komunikacji i schematu: nadawca – komunikat – odbiorca, można stwierdzić, że zarówno kodujący może mieć intencje przekazania istotnych treści, jak i dekodujący może odczytać przekaz w skupieniu i z uwagą⁸. Jednak campowy wymiar dzieła zawsze będzie się opierał na stylu czy formie. Po stronie nadawcy może to być świadomy zamysł lub mimowolny, lecz tak ekstrawagancki i przerysowany sposób przekazu, że odbiorca może mieć problem z „poważnym” odbiorem kodowanych treści. Wówczas mamy do czynienia z campem po stronie nadawcy dzieła: „Tym, co się liczy w ostatecznym rachunku, jest sposób, w jaki poglądy są wypowiedane”⁹. Camp może także „znajdować się” w oku widza, odbiorcy, to znaczy, że bez względu na intencje nadawcy odbiorca może odczytać wytwór kulturowy na swój sposób, uruchamiając ten typ wrażliwości, który odpowiada za czysto estetyczny odbiór dzieła.

Ewa Grzeszczuk zauważa: „jasne staje się, że przewaga formy nad treścią to jeden z elementów, a nie wyznaczników campu”¹⁰. Zatem zarówno po stronie nadawcy, jak i odbiorcy treść może odgrywać istotną rolę, ale aby mówić o campowym charakterze dzieła, musimy skupić się na formalnej, estetycznej warstwie artefaktu.

⁷ Ibidem, s. 308.

⁸ W przypadku treści może być pełna równowaga między intencją nadawczą autora a intencją odbiorcy, ale może się też pojawić wyraźna dysproporcja między nadawczym a odbiorczym aspektem kreowanej treści. Dla campowego charakteru dzieła jest to jednak nieistotne.

⁹ S. Sontag, *Notatki o campie*, s. 319.

¹⁰ E. Grzeszczuk, *Camp w kulturze popularnej*, „Kultura i Społeczeństwo” 3/2008, s. 158.

3. Detronizacja powagi

Jedną z głównych cech campu jest także detronizacja powagi. Może przejawiać się ona w dwojaki sposób. Po pierwsze, rzeczy i sytuacje, o których powinno się mówić „na serio”, postrzega się niepoważnie, pojmując je nie wprost. Ironia „zmiękcza” patos, konwencje oraz pokorę wobec tego, co według powszechnych kanonów na to zasługuje. Jest to jeden ze sposobów, w jaki camp „gra” z powagą. Po drugie, co jest bardziej przewrotne, wynosi się na piedestał tego, co błahe i niepoważne. Skupienie i pełne utożsamienie się z tym, co większości wydaje się prozaiczne, prowadzi do przemieszania porządków. Wówczas to ironia staje się istotnym orężem odbiorcy sztuki.

Detronizację powagi można odnieść do struktury i modeli komunikacyjnych. Przywołując definicję campu zaproponowaną przez Stefana Ingvarssona: „Camp jest dekodowaniem przekazu na własne potrzeby, z drugiej zaś strony takim kodowaniem – nazwijmy to – własnych potrzeb, które będzie mogła zaakceptować i przyjąć szersza publiczność...”¹¹, możemy zgodzić się z twierdzeniem, że mówiąc o rzeczach błahych w sposób poważny bądź o poważnych w sposób ironiczny, nadajemy naszej percepcji campowy charakter. Oczywiście, aby była ona taką, muszą współwystępować inne cechy campu, takie jak specyficzna wrażliwość czy styl, który dominuje nad treścią. Próbując wpisać relację nadawca – kod – odbiorca w specyficzny charakter percepcji powagi, możemy stwierdzić, że ironia pozostaje nieodzownym narzędziem nadawcy. Mówi on bowiem w sposób niepoważny o rzeczach, o których należy rozprawiać „na serio” bądź śmiertelnie poważnie o rzeczach błahych. Odbiorcy pozostaje więc zachować ten ironiczny ton (nie wiadomo jednak, czy zgodnie z poczynaniami autora, gdyż często są one nieuświadomione).

Odbiorca ma jednak możliwość dekodowania przekazu w sposób niezgodny z oczekiwaniami nadawcy. W tym objawia się też doniosłość campu oraz możliwość rehabilitacji roli odbiorcy w procesie dekodowania dzieła sztuki (czy szerzej: wytworów kultury).

Wrażliwość campowa „daje prawo” odczuwania rzeczywistości w indywidualny sposób. Rzecz jasna, aby pozostał on campowy, musi mijać się z linearnym odbiciem w skali „jeden do jeden” z intencją autora. Camp będzie cechowała nie tyle niezgodność czy dysonans między zamiarem a odczuciem (gdyż może być tak, że zarówno nadawca, jak i odbiorca osadzają swe role w campie), ile specyficzna wrażliwość.

Wracając do trzech typów idealnych opisanych przez Susan Sontag, dochodzimy do przekonania, że nie wrażliwość, a „specyfika odbioru i przetwa-

¹¹ S. Ingvarsson, *Niespodziewany koniec campu? 15 stacji na drodze ku śmierci campu*, w: P. Oczko (red.), *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, Warszawa 2008, s. 31.

rzania” świata zewnętrznego będzie fundowała tę typologię. Przyglądając się bliżej temu podziałowi, zauważamy, że pierwszy typ, tj. kultura tradycyjna, nie osadza się na wrażliwości (jako wskaźniku konstruowania dzieła), ale na idei, której podporządkowana jest struktura i wymowa dzieła. Drugi typ będzie rodził się na styku idei i wrażliwości (dwóch porządków). Natomiast camp jest czystą wrażliwością. Opozycję idea – wrażliwość można odnieść do dychotomii etyka – estetyka, gdzie typ kultury tradycyjnej będzie odpowiadał porządkowi czysto etycznemu, drugi zaś, dominujący w XX wieku, sytuuje się na styku etyki i estetyki. Campowy wymiar dzieła pozostaje odczytywać wyłącznie w kategoriach estetycznych. Założenie, że wrażliwość, którą przeciwstawia się idei, jest główną cechą campu, determinuje odbiór wytworów zabarwionych campowo. Oznacza to, że „Camp w akcie performatywnym orzekany jest przez odbiorcę”¹². Logika jest bowiem następująca: bez względu na intencje nadawcy (czy tworzy on w duchu campu, czy nie) „moc sprawcza” należy do odbiorcy. Może on bowiem odczytywać niecampowe dzieło w duchu campu, a campowe – „zbyt serio”, oceniając je jako kicz¹³.

4. Performatywny charakter campu

Camp obnaża mistyfikacyjny charakter konstruowanej rzeczywistości – głównie tożsamości podmiotu. Według Judith Butler: „Jeśli utworzone tożsamości uznać za zrealizowany fantazmat czy też ucieleśnienie, wówczas spójność ta jest oczywiście upragniona, oczekiwana i idealizowana, a idealizacja ta wynika z faktu, że znaczenia powstają przecież na ciele”¹⁴. Działania „wokół ciała” – słowa, gesty, pragnienia – kształtują „wewnętrzny rdzeń”/ substancję jednostki. Mają one charakter performatywny w tym sensie, że fabrykują tożsamości: „Natomiast stwierdzenie, że określone ze względu na kulturową płęć ciało ma charakter performatywny, oznacza, że pozbawione jest ono jakiegokolwiek innego ontologicznego statusu poza owymi najróżniejszymi aktami, które o jego realności właśnie stanowią”¹⁵. Stwierdzenie to w kontekście rozważań nad campem można rozciągnąć na całą rzeczywistość, przynajmniej w jej aspekcie kulturowym. Każdy element rzeczywistości, który może zostać poddany ocenie i modyfikacji przez publiczny dyskurs społeczny, podlega tym procesom, a strategia kulturowa campu jest świadomym działaniem, które tę performatywność unaocznia. Różnica między ogółem działań fabrykujących

¹² B. Adler, *Uważaj! To „jest” camp*, w: P. Oczko (red.), *CAMPania...*, s. 27.

¹³ Kwestia kiczu i relacji z campem jest tak rozległa, że zasługuje na osobną analizę.

¹⁴ J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 246.

¹⁵ Ibidem.

tożsamości a działaniami campu leży w rozróżnieniu „podmiotu sprawczego” owych działań. Camp uprawomocnia sam podmiot, któremu nadaje moc kreacji własnej tożsamości, jak i indywidualnej percepcji rzeczywistości; unaocznia przy tym opresyjny charakter kultury oraz złudny charakter „upragnionego” rdzenia tożsamości podmiotu.

Warto także zwrócić uwagę na to, że analizowana strategia jest specyficznym rodzajem wrażliwości (a nie idei). Susan Sontag w eseju *Przeciw interpretacji* postuluje, aby w kontakcie ze sztuką uruchomić zmysły, a nie rozum: „zamiast systemu hermeneutycznego potrzebujemy erotyzmu w kontakcie ze sztuką”¹⁶. Postulat Sontag spełnia się właśnie w estetyce campu. W rozważaniach nad rolą odbiorcy jest to na tyle istotne, że postuluje pluralizm w procesie dekodowania. Nie trzeba więc być krytykiem sztuki, aby (rozumowo) ją odczytywać. Nie obowiązują także żadne kanony, którym musimy podporządkować swoje odczucia nie tylko wobec dzieła sztuki, ale i całej otaczającej nas rzeczywistości.

Camp jest specyficznym zjawiskiem kulturowym. Wymyka się ścisłym klasyfikacjom i definicjom. Może raczej nadawać charakter dziełu, niż sprawić, że będzie ono campowe. Obnaża także opresyjny charakter nieuświadomionych działań kulturowych, które wpływają na jednostkę, poprzez generowanie jej pragnień i konstytuowanie jej „sfabrykowanej” tożsamości. Korzystając z tych samych środków, camp nadaje moc kreacyjną samemu podmiotowi, który dzięki temu przejmuje „władzę” nad sobą i nad rzeczywistością. Bawiąc się nią i samym sobą, kształtuje wszystko wokół siebie, a także autoryzuje własną podmiotowość i nadaje jej wiarygodność czy też autentyczność.

Odnosząc camp do schematu komunikacyjnego, stwierdzimy, że może się on znaleźć po stronie nadawcy lub odbiorcy, ale raczej nie samego dzieła. Campowe może być więc wszystko, a w akcie performatywnym to Ty, drogi czytelniku, stwierdzisz, czy nadasz temu, co cię otacza, etykietę: CAMP.

Summary

Camp – Receiver's last bastion?

The article constitutes an attempt at reflection on the role of receiver and his condition in the camp cultural strategy. The structure of this thesis covers the characteristics of camp as an intricate sensitivity escaping distinct definitions and time frames of its binding force. The analysis of the phenomenon is an attempt to prove that camp remains one of few bastions in which the message decoding process validates a piece of art as well as the fact that its receiver remains the last resort. The strategy this work concentrates on is a purely aesthetic phenomenon. It forces the use of senses instead of reason in a contact with it. This is the reason why everyone can perform

¹⁶ S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, „Literatura na Świecie” 9/1979, s. 325.

the process of decoding in their respective and subjective way. There is no need for an expert's eye to qualify something as a piece of art. In camp everything is a piece of art or rather can be considered as such when it is admired by someone.

Słowa kluczowe: camp, strategia kulturowa, proces komunikacyjny: nadawca – przekaz – odbiorca

Key words: camp, cultural strategy, communication process: sender – message – receiver

BARTOSZ KORZENIOWSKI

Graduate School for Social Research IFiS PAN / Lancaster University

Czy sztuka może być interaktywna? Odbiór między dialogiem a dyskursem

W modelu interaktywnym użytkownikom daje się możliwość, a nie ich dyscyplinuje¹.

Świadome zacieranie granic pomiędzy sztywno wyznaczonymi dyscyplinami jest zadaniem tyleż ryzykownym, co mogącym przynieść rezultaty zaskakujące dla dyscyplin źródłowych. Przestrzeń interdyscyplinarna to pole nieustannych kompromisów i ciągłego weryfikowania poglądów, czy to z jednej, czy z drugiej strony, jednak w rezultacie takiego eksperymentu może się wytworzyć unikatowa, hybrydowa konstelacja, której sieć powiązań czerpie z zasobów współuczestniczących elementów. Tak funkcjonująca symbioza jest modelem, typem idealnym, na bazie którego może powstać rzeczywista współpraca między dyscyplinami; istnieje natomiast warunek wstępny, bez spełnienia którego dalsza współpraca ogranicza się jedynie do zawłaszczenia. Nie jest nim ani proporcjonalność wymiany, ani niedopuszczenie do dominacji jednej z dyscyplin, ale kierowanie się typem wyobraźni czy wrażliwości, która uwzględni swoisty charakter każdej z nich, dlatego interdyscyplinarność nie przekreśla suwerenności dyscyplin, lecz otwiera je na dialog i wymianę.

Sztuka mediów to rozległa przestrzeń, w której dochodzi do spotkania i przenikania się praktyk artystycznych oraz środków komunikacji. Jedną z części tej przestrzeni jest sztuka nowych mediów, a zwłaszcza zjawiska artystyczne funkcjonujące w oparciu o środowisko Internetu. Praca duetu MTA (M. River

¹ A. Barry, *On interactivity*, w: R. Hassan, J. Thomas (red.), *New Media Theory Reader*, Maidenhead 2006, s. 165.

& T. Whid Art Associates) *Simple Net Art Diagram*² w sposób prosty i schematyczny, ale niezwykle trafny uchwyciła sens jednej z dziedzin takiej sztuki, zwanej net artem³. Propozycji terminologicznych, jakie można znaleźć w literaturze poświęconej temu zagadnieniu i wśród uprawiających ją artystów, jest zresztą wiele. Ja będę posługiwał się przede wszystkim terminem net art (bez kropki), gdyż jest on najbardziej rozpowszechniony, a zarazem jest terminem bardziej ogólnym (net.art odnosi się wyłącznie do jednej z grup pionierskich tego typu sztuki). Pisownia net art zachowuje strukturę takich terminów, jak: video art, installation art czy pop art, określających inne podkategorie sztuki. Zamiennie będę również stosował polskie terminy: sztuka sieci i sztuka Internetu.

Istnieje jeszcze jedno istotne terminologiczne rozróżnienie, na które zwrócił uwagę Joachim Blank w tekście *What is netart ;-)?*, mianowicie relacja net art wobec art in the Internet⁴. Mimo pewnego podobieństwa terminy te odnoszą się do dwóch odmiennych zjawisk. J. Blank, z pionierskiej dla rozwoju sztuki i komunikacji sieciowej organizacji International City Berlin, podkreśla, że o ile umieszczanie sztuki w środowisku Internetu jest jedynie formą dokumentacji prac powstałych poza jego kontekstem, o tyle net art jest nierozdzielnie z tym środowiskiem związany. Relacja ta jest na tyle silna, że nie występuje on praktycznie poza Siecią, co utrudnia jego tradycyjną prezentację, np. w przestrzeni galerii. Z drugiej strony, daje to możliwość kontaktu z dziełem bez konieczności odchodzenia od własnego komputera, a wyszukiwanie ułatwiają galerie oraz portale internetowe skupiające artystów i ich prace.

Projekty net artowe są zwykle autotematyczne względem Internetu, czy ogólniej rzecz biorąc względem możliwości, jakie daje komunikacja i sieciowy przesył danych. Ponadto przyjmują one strukturę i charakter medium, dzięki któremu powstają. Stąd wywodzi się pojęcie sztuki mediów bądź sztuki nowych mediów, jeśli mowa np. o net arcie – dla opisanie działalności artystycznej zależnej od wykorzystywanego medium. W większym stopniu niż w przypadku fotografii czy wideo, do niedawna uznawanych za media nowego typu, samo medium i jego możliwości są inspiracją i tematem prac, czego doskonałym przykładem jest praca Olii Lialiny z 1997 r. *Agatha Appears*⁵.

Cechy te są widoczne nie tylko w strukturze samych prac, ale również na etapie wstępnym, tj. w trakcie ich tworzenia. Wielu artystów zajmujących się

² <http://www.mteww.com/nad.html> [20.07.2010].

³ Z terminem tym wiąże się anegdota, której autentyczność udało mi się potwierdzić dzięki Olii Lialinie, osobie dobrze znającej źródło i sposób powstania terminu. W grudniu 1995 r. Vuk Ćosić, jeden z przedstawicieli sztuki Internetu w jej wczesnym stadium rozwoju, otrzymał e-mail, którego treść poza dwoma słowami była niemożliwa do odczytania – tymi słowami były „Net” i „Art” przedzielone kropką niejako kończącą zdanie. Dlatego termin ten występuje również w formie net.art.

⁴ J. Blank, *What is netart ;-)?*, <http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/41.htm> [20.07.2010].

⁵ <http://www.c3.hu/collection/agatha/> [20.07.2010].

sztuką internetową działa w sposób kolektywny, zrzeszając się w mniej lub bardziej liczne grupy, czy to na potrzeby pojedynczych projektów, czy – jak duety JODI (Joan Heemskerck i Dirk Paesmans) albo 0100101110101101.org (Eva i Franco Mattes) – na stałe. Zbiorowa kreacja artystyczna, obok interaktywności, choć te dwa elementy są ze sobą blisko związane, stanowi istotny wyróżnik na tle innych gatunków sztuki. Komunikacja sieciowa wykorzystana w procesie (współ)twórczym – pomiędzy artystami na etapie wstępnym lub w chwili upublicznienia dzieła – wywołuje wiele konsekwencji nie tylko dla poszczególnych projektów, ale dla samej sztuki i jej miejsca we współczesnej przestrzeni społeczno-medialno-kulturalnej.

W tekście z początku lat 30. XX wieku pt. *Refleksje na temat radia* Walter Benjamin narzeka, że medium to zmarnowało szansę daną mu przez coraz bardziej dostępną i skuteczną technologię, aby zmniejszyć dystans, jaki dzieli odbiorców i nadawców⁶. Wierzył on w możliwość funkcjonowania radia na zasadzie społecznego forum, którego członkami obok specjalistów są mający możliwość aktywnego udziału słuchacze. Według Vilema Flussera, brak możliwości dialogu za pośrednictwem mass mediów powoduje tworzenie się systemu o charakterze amfiteatralnym, w którym wiadomość przesyłana jest jednostronnie – od posiadającego odpowiednie środki i infrastrukturę nadawcy ku masie biernych odbiorców⁷. Taki dyskursywny model, jak nazywa go Flusser, opiera się na przekazie, którego źródło jest pojedyncze i ograniczone do nadawcy, a treść pozostaje ekskluzywnym jego/jej produktem, nad którym ma pełnię kontroli. Odwrotnie jest w modelu dialogicznym, gdzie przekaz nie jest dany z góry, lecz powstaje na skrzyżowaniu elementów z licznych źródeł. Uczestnicy procesu komunikacyjnego wymieniają między sobą rozmaite treści, budując zsyntetyzowany i wielowarstwowy konstrukt, który nie mógłby powstać w układzie jednostronnym, pozbawionym mechanizmu zwrotnego. Radio, podobnie jak jego medialny następca – telewizja, jest pozbawione tego mechanizmu dającego możliwość przesyłu zwrotnego. Poza nielicznymi wyjątkami, jak pytania na antenie czy telewizyjne talk shows, stanowiące raczej pozór uczestnictwa z uwagi na ściśle określone ramy formalne niż uczestnictwo na równoprawnych zasadach, media (starego typu) są strukturami dyskursywnymi. Mechanizm komunikacji zwrotnej, jakim są listy do redakcji zamieszczane w gazetach, w przeciwieństwie do dwóch powyższych pozwala na prezentowanie w miarę rozbudowanych wypowiedzi – jest jednak daleki od komunikacji dialogicznej. Dzieje się tak, ponieważ los takich listów pozostaje w gestii dostarczyciela treści podstawowej, czyli zespołu redakcji, a ponadto nie jest to proces stricte interaktywny, ale raczej – według trzystopniowej kla-

⁶ W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Londyn 2008, s. 391.

⁷ V. Flusser, *Writings*, Minneapolis 2002, s. 18.

syfikacji Sheizafa Rafaeliego: akcja, reakcja, interakcja – przykład komunikacji reaktywnej⁸.

Jednym z wyróżników Internetu na tle innych mediów jest jego rozproszona topologia, czyli brak wyraźnego centrum. Istnieją punkty węzłowe o mniejszej lub większej sile oddziaływania, ale obniżeniu uległ próg technologiczny i finansowy uczestnictwa w komunikacji, a Internet stał się metamedium, pochłaniając kolejne, osobno dotąd występujące narzędzia komunikacji, pozwalając na budowanie złożonych przekazów nie tylko na poziomie profesjonalnym, ale również amatorskim. Technologie cyfrowe spowodowały zniesienie wielu dotychczasowych ograniczeń. Dlatego rozważania na temat sztuki jako dziedziny, która szybko reaguje na zachodzące zmiany i tendencje, można skorelować z rozważaniami na temat historii (i przyszłości) mediów. Ich wspólną płaszczyzną jest np. miejsce i rola artysty, który podobnie jak w przypadku zmian dotyczących środków komunikacji jest poddawany coraz większej presji, by z roli wszechwładnego artysty/autora przeistoczyć się w prowadzącego dialog z odbiorcą (współ)twórcę.

Nowe media to pojęcie mające uwypuklić jakościową zmianę w praktykach medialnych obejmujących wszystkie trzy elementy systemu medialnego: produkcję, dystrybucję i odbiór⁹. Nie dotyczy ono jedynie zmian technologicznych, ale również kulturowych (np. związanych z pozycją i rolą tekstu oraz obrazu) czy społecznych (np. sposobu organizowania się usieciowionych społeczeństw, czym od lat zajmuje się m.in. Manuel Castells). Digitalność, hipertekstualność, sieciowa organizacja czy interaktywność stanowią cechy wyróżniające media nowego typu na tle ich starszych przedstawicieli. Nowe media w ogólnym ujęciu skupiają w sobie właściwości swych poprzedników, łącząc możliwości komunikacyjne takich urządzeń, jak telefon czy faks, z przesyłem treści medialnej właściwej dla radia czy telewizji. Użytkownik ma możliwość nie tylko biernego odbioru, ale również aktywnego tworzenia i publikowania treści. Internet, jako najbardziej złożony i obejmujący wiele elementów medialnych przykład medium nowego typu, jest współtworzony w mniejszym lub większym stopniu przez wszystkich swoich użytkowników. Nie oznacza to oczywiście, że każdy z podmiotów biorących udział w tej wymianie posiada równe prawa i możliwości. Większość użytkowników Internetu to użytkownicy bierni, pobierający uprzednio przygotowane treści, których źródłem są m.in. organizacje/korporacje dysponujące odpowiednimi materialnymi i niematerialnymi środkami oraz infrastrukturą zapewniającą odpowiednią skalę działania. Dziś już dość oczywiste i szeroko zbadane zjawisko polegające na przenoszeniu

⁸ S. Rafaeli, *Interactivity: From new media to communication*, <http://gsb.haifa.ac.il/~sheizaf/interactivity>, ss. 118-119 [20.07.2010].

⁹ M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, *New Media: a critical introduction*, Londyn 2009, ss. 13-51.

kompetencji oraz indywidualnych predyspozycji ze środowiska realnego do wirtualnego w kontekście net artu jest o tyle istotne, że sam dostęp do Internetu nie oznacza automatycznie kontaktu z twórczością net artową. Istnieje bowiem różnica między umieszczaniem sztuki w Internecie a sztuką Internetu, a eksploracja dzieła interaktywnego zależy od takich czynników, jak czas czy biegłość technologiczna, które ten proces warunkują.

Pojęcie interaktywności, oznaczające „działanie pomiędzy”, w teorii mediów odnosi się do procesu angażującego przynajmniej dwa pozostające w relacji do siebie podmioty. Może być ono rozpatrywane na płaszczyznach należących do licznych dyscyplin, a zawiera się pomiędzy wymaganiami technicznej infrastruktury i estetycznymi właściwościami takiej wymiany. Lev Manovich w *Języku nowych mediów* twierdzi jednak, że pojęcie to jest problematyczne przede wszystkim ze względu na swój wieloznaczny i trudny do sprecyzowania charakter, gdyż wszystkie media, a nowe media w szczególności, są w mniejszym lub większym stopniu interaktywne¹⁰. Sally J. McMillan uchwyciła tę kwestię w przewrotnym stwierdzeniu, że interaktywność oznacza różne rzeczy dla różnych ludzi w różnych kontekstach¹¹. Pojęcie interaktywności rozumiem więc jako proces technologicznie zapośredniczonej wymiany pomiędzy dwoma podmiotami, z których jeden wysyła, a drugi odbiera treść przekazu i się do niego ustosunkowuje poprzez generowanie treści zwrotnej. Oznacza to, że zarówno jedna, jak i druga strona uczestniczy w tym procesie w sposób aktywny. Tak rozumiana wymiana znajduje swoje źródło w pionierskich projektach bazujących na sieciach telekomunikacyjnych, które poza standardowym przesyłem danych mogą również służyć jako narzędzia kolaboracyjnej kreacji artystycznej. Jednym z pierwszych, tworzonych na znaczną skalę projektów tego typu był *La Plissure du Texte*, zainicjowany w 1983 r. przez Roya Ascotta¹². Polegał on na zaproszeniu do udziału artystów z kilku odległych miejsc na świecie, połączeniu ich za pomocą sieci komputerowej oraz nadaniu każdemu z nich innej bajkowej postaci. Zadaniem było tworzenie nawarstwiającej się opowieści-kolażu poprzez generowanie kolejnych fragmentów w reakcji na materiały przesyłane przez pozostałych użytkowników. Zarówno Ascott, jak i inni autorzy wskazują tym samym na bliski, niemal nierozzerwalny związek sztuki nowych mediów – przede wszystkim tych jej elementów, które bazują na sieciowym przesyśle danych – oraz procesu komunikowania się. W odróżnieniu od klasycznie rozumianego znaczenia dzieła sztuki i intencji autorskiej, która je określa, prace

¹⁰ L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006, ss. 70, 128-129.

¹¹ S. J. McMillan, *Exploring Models of Interactivity from Multiple Research Traditions: Users, Documents, and Systems*, <http://www.web.utk.edu/~sjmcmill/Research/interactivity2.doc>, s. 2 [20.07.2010].

¹² <http://alien.mur.at/rax/ARTEX/PLISSURE/plissure.html>, http://telematic.walkerart.org/timeline/timeline_ascott.html [20.07.2010].

sieciowe są przykładem wcielenia tez wynikających z tych dyskusji w życie (choć zmiana paradygmatu rozumienia dzieła, czy to literackiego, czy plastycznego, ma swoje korzenie w debatach prowadzonych od lat 60.). Najważniejszą z nich jest ta, że dzieło staje się pełne dopiero w momencie interakcji z odbiorcą. Artysta tworzy schemat czy szkielet, który następnie każdorazowo, podczas kolejnych interakcji, jest wypełniany znaczeniem przez odbiorcę.

Główny zarzut stawiany koncepcji interaktywności to jego złudność i powierzchniowość, co podważa samą istotę tego procesu. Dla Michaela Costello nic poza tym, co zostało uprzednio zaprojektowane przez twórcę projektu, nie może być doświadczane przez odbiorcę¹³. Wtórkuje mu Lev Manovich, pisząc, że odbiorca porusza się w ramach gotowego schematu, gdzie istnieje ograniczona liczba możliwości do wyboru, a reguły nie są tworzone w trakcie, na zasadzie dialogu z odbiorcą, ale na etapie wstępnym – bez jego udziału¹⁴. Najdobitniej zarzuty te ujął Erkki Huhtamo, pisząc, że użytkownik dzieł określanych mianem interaktywnych jest potrzebny jedynie do aktywacji procesu, który w dużej mierze dzieje się poza jego/jej kontrolą.

Użytkownik musi naprowadzić kursor i kliknąć myszą lub też dotknąć menu wyświetlanego na ekranie. A wszystko po to, aby bezmyślnie wędrować po zaprojektowanej przez kogoś przestrzeni wirtualnej lub aby mieć przyjemność wyboru między kilkoma przewidzianymi przez kogoś innymi alternatywami. Nie ma tu mowy o spontanicznych reakcjach, o wnoszeniu osobistego wkładu czy o poszukiwaniu prawdziwie własnych rozwiązań¹⁵.

Zarzuty te sprowadzają dyskusję na temat interaktywności do układu zero-jedynkowego: albo interaktywność jest pełna, czyli obie strony znajdują się na równorzędnych, partnerskich pozycjach, albo – odrzucając całe spektrum możliwości występujących pomiędzy – idea interaktywności jest bezużyteczna. Relacja między autorem i odbiorcą oparta na zasadach interakcji powinna zakładać wymiennność funkcji jak w dialogu osób komunikujących się twarzą w twarz, w przeciwnym wypadku istnieje jedynie złudzenie, że działanie jest obustronnie podmiotowe.

Komunikacji twarzą w twarz nie należy jednak, według Michaela Schudsona, przyjmować za standard, według którego oceniane są pozostałe typy komunikacji; taką postawę określa się mianem próby dopasowania do „ideału konwersacji”¹⁶. Polega to na tym, że tak jak w dialogicznej komunikacji osób stojących naprzeciw siebie, której istotą jest zwrotna i oparta na egalitarnych zasadach wymiana treści pomiędzy podmiotami konwersacji, tak w wypadku innych typów komunikacji powinny obowiązywać tożsame zasady. Oczywiście, jest to

¹³ M. J. Costello, *Don't Press That Button*, „Leonardo” 5/1996, s. 401.

¹⁴ L. Manovich, *Język nowych mediów*, s. 129.

¹⁵ P. Zawojski, *O sztuce interaktywnej*, <http://www.fil.us.edu.pl/film-i-media/zawoj/PZsztint.html> [20.07.2010].

¹⁶ S. J. McMillan, *Exploring Models of Interactivity...*, ss. 12-13.

jedynie ideał, który nie sprawdza się nawet w przypadku jego źródła. Komunikacja bezpośrednia jest tylko pozornie egalitarna, gdyż uczestnicy biorący w niej udział rzadko dysponują identycznymi potencjałami. W rzeczywistych konwersacjach istnieje całe spektrum możliwości i relacji pomiędzy interlokutorami, ale często jedna osoba nadaje charakter rozmowie, a druga w różny sposób się do tej treści ustosunkowuje – od drobnych uwag i wypowiedzeń po równoważne treści zwrotne. Podobna nieidealistyczna zasada może zostać przyjęta w przypadku komunikacji za pośrednictwem mediów, w tym Internetu. Dialog i interakcja mogą zachodzić, nawet jeśli – jak w net arcie – istnieje twórca, który projektuje strukturę, oraz odbiorca, który się w niej porusza. Istotna jest tu kwestia wartości granicznych, czyli do jakiego momentu praca może być określana mianem dialogicznej, a kiedy staje się, według przyjętej tu terminologii, dyskursywna. Nawiązując do rozważań V. Flussera na temat modeli komunikacji, można powiedzieć, że dyskursywny jest tożsamy z jednostronnym: komunikacja dyskursywna to taka, w której istnieje tylko jedno źródło treści, a poziom kontroli przekazu uniemożliwia wymianę, natomiast dialogiczna opiera się na możliwości wymiany i przesyłu treści zwrotnej. W przypadku prac net artowych może to się odbywać na zasadzie przesyłu zwrotnego bezpośrednio kreowanego przez twórcę pracy/schematu (rzadziej) albo na zasadzie treści zwrotnej generowanej przez algorytm, który odpowiednio do działań czynionych przez interaktora podejmuje takie lub inne działanie.

Jedną z lekceważonych i marginalizowanych kwestii w dyskusji na temat interaktywności jest wymiar zabawy czy przyjemności, jaką z niej można czerpać. Poza zabawą, a raczej równoległe do niej, prace interaktywne są w stanie poruszać zagadnienia inaczej ignorowane lub, przewrotnie, traktowane z przyrzuceniem oka; zabawa sprawia, że mechanizmy obronne, niedopuszczające do świadomości pewnych treści, zostają poluzowane. Brigid Costell stworzyła 13-elementowy schemat ukazujący różne rodzaje czerpania przyjemności z interakcji z interaktywnym dziełem sztuki. Wymienia ona m.in. przyjemność czerpaną z odkrywania kolejnych czy ukrytych elementów składowych pracy, z rozwiązania jakiejś zagadki bądź łamigłówki, z ukończenia bądź dotarcia do pewnego etapu, z ryzyka, ze stworzenia relacji z kimś interakującym, z doznania zmysłowego czy z łamania zasad lub schematów¹⁷. Oczywiście nie zawsze dochodzi do czerpania przyjemności z interakcji, a jeszcze rzadziej do czerpania jej na każdy z wymienionych sposobów, natomiast dobrze skonstruowane prace potrafią przykuć uwagę odbiorców, pozwalając na lepsze ich poznanie i zrozumienie. L. Manovich słusznie uważał, że odbiorca porusza się w ramach schematu zawierającego ograniczoną liczbę możliwych ścieżek eksploracji, niemniej istnieją dwa czynniki, na które nie zwrócił uwagi: po pierwsze, na ile

¹⁷ B. Costello, *A Pleasure Framework*, „Leonardo” 4/2007, ss. 370-371.

ograniczony jest schemat, tzn. ile możliwych permutacji dostarcza, po drugie, ile czasu wymaga ich całkowite wyczerpanie.

W przypadku net artu, jak podkreśla S. Rafaeli, czas jest tak samo istotnym aspektem czy parametrem dzieła jak jego treść¹⁸. Jedną z charakterystycznych cech sztuki w Internecie jest również to, że to czas, a nie przestrzeń, która ulega cyfrowemu przededefiniowaniu, odgrywa bardziej istotną rolę dla jej funkcjonowania. Jak pisze Peter Weibel:

[...] dzieło sztuki nie jest dłużej obrazem, nie jest dwuwymiarowym oknem na świat, ale staje się drzwiami do multisensorycznego zdarzenia [...]. To zdarzenie zakłada połączenie wizualności, taktylności i audialności. Obserwator jest zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz zdarzenia, stając się częścią tego, co obserwuje¹⁹.

Dzieła net artowe w większości mają charakter procesualny, a czas jest współrzędną, która odpowiada za stopniowe odsłanianie się kolejnych treści osobie je eksplorującej. Ryszard Kluszczyński w książce *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu* pisze, że w pracach opartych na technologiach cyfrowych, a w jeszcze większym stopniu w tych zbudowanych i wykorzystujących technologie sieciowe, tradycyjnie pojmowany artefakt ustępuje miejsca strukturze opartej na następujących po sobie wydarzeniach²⁰. Film i wideo również wykorzystują sekwencyjność następujących po sobie wydarzeń, ale tym, co wyróżnia media starszego typu jest ich stała, linearna struktura w momencie odbioru. Nowe media natomiast dają możliwość odbioru nielinearnego, który powoduje, że eksploracja – przez już nie tylko widza, ale również użytkownika – kolejnych elementów dopiero dopełnia, choć nie zawsze domyka dzieło. Dobrym przykładem takich prac są bazujące na hipertekście czy hipermediach: *Sunshine69*²¹, *Delirium*²² czy *My Boyfriend Came Back From The War*²³.

Technologie cyfrowe, jak wszystkie poprzednie technologie wytworzone przez człowieka, deformują, ale nie determinują jego życia. Interaktywność, jak podkreśla Andrew Barry, powołując się na Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego, jest nie tylko kwestią technologicznych rozwiązań, ale przede wszystkim diagramem służącym organizacji możliwych relacji między ludźmi i przedmiotami²⁴. Technologicznie zapośredniczona wymiana wpływa na kształtowanie się modeli komunikacji o wektorach: człowiek – człowiek, człowiek – maszyna,

¹⁸ S. Rafaeli, *Interactivity: From new media...*, s. 121.

¹⁹ P. Zawojski, *O sztuce...*

²⁰ R. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 28.

²¹ <http://www.sunshine69.com/noflash.html> [20.07.2010].

²² <http://www.dysmedia.com/Words/delirium.html> [20.07.2010].

²³ <http://www.teleportacia.org/war/> [20.07.2010].

²⁴ A. Barry, *On interactivity*, s. 165.

ale również maszyna – maszyna. Sztuka internetowa łącząca w sobie elementy artystycznej ekspresji oraz technologicznej maestrii tworzy pole, na którym spotyka się wiele ważkich kwestii dotyczących zarówno sztuki, jak i technologii, a ogólniej – kształtu i kierunku, jakie przyjmą społeczno-kulturalne *milieux*. Sama sztuka internetowa, choć jest to pewne uogólnienie, jest w ciekawym momencie przechodzenia od zachwytu możliwościami, jakie daje sama technologia, co cechowało projekty z lat 90., do bardziej wielopłaszczyznowych, często społecznie zaangażowanych i wychodzących poza kontekst Sieci projektów, czego znamiennym przykładem jest *MILKproject*²⁵. Technologia staje się drugorzędna, stanowi narzędzie wspomagające tworzenie relacji, również relacji z samą technologią, ale nie jest głównym motywem prac.

Sztuka stopniowo zaanektowała Internet, rozsadzając go od środka i rozlewając na zewnątrz, tym samym jeszcze bardziej zacierając granicę pomiędzy światem realnym a wirtualnym – co w gruncie rzeczy przestaje mieć już jakiegokolwiek znaczenie. Wydaje się, że jest to paradygmatyczna droga dla sztuki mediów w ogóle – od eksperymentalnego badania własnych możliwości po otwarcie się na wielowątkowość i przekroczenie własnego kontekstu. Tym, co zawsze pozostanie charakterystyczne dla sztuki wykorzystującej Sieć, jest jej interaktywny/komunikacyjny wymiar, czy to w ujęciu estetycznym, technologicznym, czy receptywnym. Pojęcie interaktywności natomiast, aby nie utraciło swej wartości pod naporem wieloznaczności, powinno, przynajmniej jako termin odnoszący się do sztuki interaktywnej, zostać doprecyzowane, aby mogło być wykorzystywane jako interdyscyplinarne narzędzie badawcze.

Summary

Can art be interactive? Reception between dialogical and discursive modes

The term interactivity is problematic yet important one. Using the phenomenon of net art, text explores the status of communication and the shape of media regimes in their old and new forms. It also postulates closer relation between disciplines such as sociology and art history in researching issues that are beyond easy disciplinary classification. Art founded upon network communication is thought to coalesce some of the most vital socio-cultural developments, asking questions about the role of an artist, the place of audience, and what happens on the intersection of these two previously remote environments. It ends with a call for stipulation of interactivity by building up detailed categories so that it might be used as an interdisciplinary research tool.

Słowa kluczowe: interaktywność, net art, nowe media, sztuka, technologia

Key words: interactivity, net art, new media, art, technology

²⁵ <http://milkproject.net/index.html> [20.07.2010].

PRZESTRZEŃ

JUSTYNA RYCZEK

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej

Bezradność (?) odbiorcy wobec transparentnych propozycji sztuki w przestrzeni miasta

Wprowadzenie

Sztuka od zawsze realizowała się w wielu przestrzeniach, jej zamknięcie w salach wystawowych galerii i muzeów nastąpiło w określonym historycznie momencie. Jednak przestrzenne ograniczenie nie trwało zbyt długo, po pewnym czasie artyści ponownie zaanektowali różne obszary. Jedną z odmian przestrzeni jest przestrzeń publiczna. To otwarte i dostępne dla wszystkich miejsca wspólne, gdzie każdy może przebywać, lecz musi się odpowiednio zachowywać. Podkreśla się społeczny aspekt tej przestrzeni – my jesteśmy w pewnej mierze właścicielami, a przynajmniej jej użytkownikami, przestrzeń publiczna powstała z myślą o nas, chociaż często należy do prywatnych osób czy spółek. Przestrzeń publiczna wiąże się z naszą aktywnością, często bywa wykorzystywana do prezentacji własnych poglądów – indywidualnych lub grupowych. Tu odbywają się spotkania i różne działania, także o charakterze artystycznym¹. Wykorzystując miejsca publiczne, bierze się pod uwagę różnorodne konteksty: uwarunkowania geograficzno-urbanistyczne, zaszczości historyczne, naznaczenia społeczne i odwołania kulturowe. Czasami przenosi się projekty z tradycyjnych miejsc sztuki, powielając je jedynie w specyficznym środowisku, ale często działania są przygotowywane specjalnie do takiej przestrzeni i tylko tam mogą zaistnieć, co usprawiedliwia ich obecność. Takie realizacje często

¹ Por. B. Jałowiecki, M. S. Szczepański (red.), *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2006, rozdział: *Socjologiczne pojęcie przestrzeni*.

zwracają uwagę na relacje międzyludzkie. Ulica, agora, wspólny budynek pozwalają na komunikację, kontakt z drugim człowiekiem, choć bardzo często jest to powierzchowne, niezobowiązujące, a nawet przypadkowe spotkanie.

W otaczającym nas świecie obserwujemy wiele zmian, nieustannie przekształca się również przestrzeń publiczna, jej realność, a także rozumienie. Duże znaczenie miało pojawienie się, a przede wszystkim upowszechnienie Internetu. Internet stał się naszym naturalnym środowiskiem, znacznie zmieniając namacalną codzienność. Wzajemne relacje realne – wirtualne są złożone. Artyści także często zamieniają otwartą przestrzeń ulicy na niczym nieskrępowaną przestrzeń Internetu, dostępniejszą dla znacznie większej liczby osób niż jakiegokolwiek miejsce fizyczne. Jednak atrakcyjność realnej przestrzeni nie maleje. Od bardzo dawna, z różnych powodów, twórcy ją wybierają, niestety, nie zawsze w sposób uzasadniony, czasami stanowi ona jedynie atrakcyjną alternatywę wobec sal wystawowych. Nie możemy również jednakowo traktować wszystkich realizacji ani jednoznacznie zdefiniować sztuki publicznej². Choć w interesującym nas kontekście warto zwrócić uwagę na jedną istotną cechę, często podkreślaną przez teoretyków i samych twórców – wejście w otwartą przestrzeń pozwala znacznie poszerzyć liczbę odbiorców przekazu. Artyści, licząc na większy odbiór, chcą dotrzeć do zupełnie innych odbiorców. Część realizacji z pewnością chce zwrócić uwagę na problemy, chce być ważnym głosem w dyskusji i dotrzeć do jak największej grupy osób.

Należy jednak zauważyć niebezpiecznie wielki wysyp prac powstających w przestrzeniach miasta. Josie Appleton w tekście *The return of „statuemanía”* (*Powrót do pomnikomanii*)³ zauważa – pisząc wprawdzie o środowisku brytyjskim, ale można wykorzystać te rozważania w szerszym kontekście – że sztuka publiczna służy elitom do zatykania dziur w publicznym życiu. Autorka wykonała zestawienie wybudowanych trwałych pomników na przestrzeni ponad 100 lat – ich liczba zwiększyła się wielokrotnie, bowiem w dekadzie 1870-1879 wynosiła 85, co stanowi średnią w analizowanym czasie, by w 1980-1989 wzrosnąć do 185, a w 1990-1999 – do 659⁴. Pokazuje to wyraźnie popularność przestrzeni. Appleton zwraca jednocześnie uwagę na zachodzące zmiany, gdyż powstające realizacje są mniej nacechowane politycznie, bardziej abstrakcyjne niż wcześniejsze, częściej wyrażają idee społeczne. Także artyści mają więcej swobody. Często jednak są oni traktowani, jakby posiadali magiczną moc rozwiązywania

² H. Taborska przywołuje podział sztuki ze względu na pełnione funkcje. H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna*, Warszawa 1996. Warto też wspomnieć podział dokonany przez M. Kwon na sztukę w miejscach publicznych, sztukę publiczną i sztukę jako przestrzeń publiczną. Por. G. Dziamski, *Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010.

³ J. Appleton, *The return of „statuemanía”* <http://www.spiked-online.com/index.php/site/article/2159/> [10.10.2011].

⁴ Ibidem.

społecznych problemów i dlatego daje się im wolność w tworzeniu⁵. Twórczość artystyczna jest „balsamem na wszelkie społeczne choroby”, a raczej chce się w niej widzieć taki balsam. Takie pragnienia ma z pewnością świat sztuki, czasami politycy, przedsiębiorcy, którzy mogą czerpać zyski z rozwiązania konfliktów, ale czy brane są również pod uwagę osoby wprost zainteresowane?

Odpowiedź na to daje Appleton, pisząc, że można wyróżnić trzy rodzaje sztuki publicznej realizowanej dzisiaj: *megalomaniac public art*, gdzie artysta jest w centrum i przypisuje sobie wielkie znaczenie, inni także; *suicidal public art*, w której artyści stają się głosem jakiejś zbiorowości, porzucając odpowiedzialność za formy estetyczne; *public art focuses on building relationships* – skupiający się na budowaniu relacji⁶.

Bardzo ważny jest ten trzeci rodzaj, w którym zwraca się uwagę na relację pomiędzy elitami, artystami i publicznością. Autorka daje nawet kilka konkretnych rad, w którą stronę winno to działanie pójść. Można więc powiedzieć, że Josie Appleton nie odrzuca wszystkich przejawów sztuki publicznej, ale wyraźnie zaznacza jej nadmiar i w niektórych przypadkach nieprzystawalność do zewnętrznego środowiska, w którym zostaje umieszczona.

1. Odbiorca spoza świata sztuki

Wobec tak dużej liczby działań uzasadnione jest pytanie: dla kogo są przygotowywane pewne realizacje? Czy naprawdę, jak często się głosi, dla ludzi z zewnątrz, z miasta, czy jedynie dla osób ze świata sztuki?

Chciałabym przywołać przykłady realizacji, których integralną cechą stanowi założona transparentność. Zainteresowały mnie one właśnie swą przestrzenną przezroczystością, przez co zauważenie ich jest dość trudne, gdyż wtapiają się one w otoczenie, stając się naturalnym przejawem codzienności. Wybrane prace nie tylko dobrze oddają zasadę transparentności, ale zarazem stanowią ciekawe realizacje.

Niezauważalne działania w mieście dla osób spoza świata sztuki pozostają prawie niewidoczne. Często zwykły mieszkaniec nie ma świadomości, że one w ogóle istnieją, ponieważ informacja o nich znajduje się w materiałach przeznaczonych dla krytyków, teoretyków, innych artystów, publiczności, czyli osób związanych ze światem sztuki. Jak może do nich dotrzeć odbiorca spoza tego kręgu, jeśli będzie zainteresowany? Jak w nim wzbudzić to zainteresowanie?

⁵ „But today the artist is invested with almost magical powers to solve social problems, and is given free rein to go where he likes. The artist is asked to conjure up the public, to create points of public identification and allegiance. He is a paid-up missionary without a mission. [...] Artistic creativity is seen as a balm for all ills, a magic power that can get people to relate to one another again and to create new forms of legitimacy for democratic society”. Ibidem.

⁶ Ibidem.

Pierwszy przykład stanowią dwie realizacje polskiego artysty Pawła Althamera. Jedna to okno wystawowe w sklepie na Via Garibaldi 50 podczas trwania Biennale w Wenecji w 2003 r. Artysta zaproszony przez Francesca Bonami do INTERLUDES przez pewien czas przebywał wraz z rodziną w Wenecji, zwiedzał, obserwował oraz aranżował okno wystawowe, w którym umieścił swą pracę z 1997 r. *Dolls House*. Druga realizacja to specyficzne filmy z serii „Motion Picture”, przygotowane m.in. w Lublianie w 2000 r. 10 osób codziennie o tej samej porze odgrywało proste sceny uliczne według scenariusza przygotowanego przez artystę – sceny z życia ludzi⁷. Osoby te całkowicie wtapiały się w otoczenie i pozostawały niezauważone przez przechodniów.

Te realizacje Althamera dobrze ilustrują omawiane zjawiska, nie chcę jednak klasyfikować wszystkich działań artysty. Jak wiadomo, Althamer wielokrotnie pracował w konkretnych miejscach Warszawy (Bródno, Praga) z ich mieszkańcami. Byli oni zapraszani i wysłuchiwani. Takie działania cechuje wielka uważność i szczerze zainteresowanie problemami danego obszaru oraz jego gospodarzami. Podział ten pokazuje różnorodność realizacji publicznych i to, kiedy są one usprawiedliwione, a kiedy przestrzenie miasta stanowią jedynie ciekawsze niż galerie „salony wystawiennicze”.

Kolejny artysta to angielski postkonceptualista Martin Creed. Wszystkie jego działania są charakterystyczne i godne uwagi⁸, ale przywołam jedynie dwie realizacje: praca nr 615 z 2006 r., zrealizowana w ramach SCAPE Christchurch Biennial Art & Industry w Nowej Zelandii. Przed rządowym budynkiem w Christchurch artysta posadził rośliny. Zrobił to w miejscu, gdzie zieleń jest integralną częścią otoczenia – może jedynie zastanawiać wybór drzewek i sposób ich rozmieszczenia, ale z pewnością nie sama ich obecność. Podobnie jak w pracy numer 785 z 2007 r., wykonanej w CCS Bard Hessel Museum w Annandale-on-Hudson w Stanach Zjednoczonych, Creed posadził w parku na terenie Centrum wybrane rośliny – od największej do najmniejszej: Japanese Maple, Flowering Crabapple, Persian Parrotia, European Hornbeam i English Oak. Rośliny zostały zasadzone na specjalnie przygotowanej grządce, pośród trawy, na tle innych, wielkich drzew, wpisując się tym samym w krajobraz. W kontekście sztuki to bardzo ciekawe działania, stawiające pytania o sztukę i nasze oczekiwania wobec niej, ale jest to jedynie wewnętrzna sprawa świata sztuki, raczej mało interesująca dla użytkownika zaanektowanych przez artystę przestrzeni. Prace Creeda są pełne humoru oraz dystansu artysty do siebie i świata (nawet jeśli jest to jedynie kreacja artystyczna), ale ich transparentność eliminuje z ich odbioru zwykłego przechodnia.

⁷ O obu pracach można więcej przeczytać w materiałach poświęconych 50. Biennale Weneckiemu oraz w wielu innych opracowaniach.

⁸ Żeby się o tym przekonać, można odwiedzić stronę artysty: www.martincreed.com. Po obejrzeniu prac warto poszukać dalszych informacji, korzystając choćby ze wskazówek zawartych w bibliografii.

Ostatni przykład stanowią torebki sprzedawane na ulicach Wenecji. Na 50. Biennale w 2003 r. Stany Zjednoczone były reprezentowane przez Freda Wilsona. Artysta mówił, że pragnie, by ludzie zrewidowali swój stosunek do historii, pokazuje „niewidocznych” czarnych Amerykanów, zwraca uwagę na osoby zwykle niezauważalne. Instalacja *Speak of Me as I Am* powstała w nawiązaniu do historii Otella. Rozbudowana realizacja miała miejsce w pawilonie, na otwarcie którego artysta wynajął osoby, które miały odgrywać rolę kelnerów – czarnych kelnerów, a inne przed pawilonem miały sprzedawać „markowe” torebki. W środku znajdowała się specjalnie przygotowana prezentacja. Po otwarciu kilkoro „sprzedawców” przeniosło się na pewien czas na zatłoczone ulice miasta.

Każdy, kto zna Wenecję, wie, że jej znakiem szczególnym są czarnoskórzy sprzedawcy „markowych” torebek. To specyficzna pozostałość historyczna, związana z dawnym handlem i kolonializmem. Wilson, wynajmując osoby do sprzedaży podróbek znanych firm, wyposażył je w torebki wykonane z tych samych materiałów, których użył do zrobienia innych prac w weneckiej instalacji. Ich wpisanie się w miasto stało się pretekstem do refleksji, do kogo kieruje swoje działanie artysta. Jeżeli do świata sztuki i jego zadowolonych członków, to bardzo dobrze, gdyż jedynie oni mogli przeczytać o wszystkich działaniach w materiałach, które otrzymali. Turyści, w pewien sposób będący mieszkańcami Wenecji, a także prawdziwi jej mieszkańcy prawdopodobnie nie mieli szansy na refleksję nad ważnym zagadnieniem odpowiedzialności wobec historycznych zaszczytów i wynikających z nich obecnie konsekwencji. Przepracowanie historii, wydobywanie niewidocznych bohaterów to ważne zadania, nie tylko dla sztuki⁹.

Dla przeciwwagi chcę przywołać jeszcze jedno zdarzenie artystyczne, które nie mieści się w kategorii transparentności, ale stanowi ważny głos w dyskusji o odbiorcy.

13 czerwca 2009 r. w Poznaniu miała miejsce akcja artystyczna *Urban Legend*¹⁰. Projekt zakładał mocne wejście w tkankę miasta, zarówno we wspólne, otwarte dla wszystkich miejsca, jak i w prywatne przestrzenie mieszkańców. Akcja była skierowana do mieszkańców miasta, miała w pewien sposób zwrócić im miasto przez różnorodne legendy, odnalezione i wykreowane przez samych twórców. Uczestnicząc w niektórych wydarzeniach, odnosiło się niestety odmienne wrażenie. Organizatorzy nie wzięli pod uwagę prawa mieszkańców do podejmowania decyzji na ich prywatnym terenie. Najbardziej dotknęło to

⁹ Fred Wilson często odwołuje się do historii, o czym można było się przekonać również w Polsce, brał on bowiem udział w wystawie „Czarny alfabet” w „Zachęcie” – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie w 2006 r. Celowo nie interpretuję tej realizacji ani poprzednich, zwracam jedynie uwagę na wspólną cechę wszystkich realizacji.

¹⁰ Zainteresowanych tym wydarzeniem odsyłam do strony: <http://urbanlegend.ua.poznan.pl/wp> oraz do katalogu: *Urban Legend*, Poznań 2010.

zaplanowany koncert Leszka Knaflewskiego. *Breath is Blues* miał nawiązywać do poznańskiego festiwalu „Zaczarowany świat harmonijki”. Swoisty hołd miał mu być złożony (odegrany) w bramie i na dziedzińcu jednej z kamienicy przy ul. Słowackiego. Koncert się nie odbył, ponieważ zaprotestowali mieszkańcy kamienicy, którzy nie zostali powiadomieni o planowanym wydarzeniu ani o próbach przed nim. Protesty te wymusiły na właścicielu kamienicy wycofanie wcześniej udzielonej zgody.

Wydarzenie to implikuje kilka ciekawych problemów. Po pierwsze, trzeba postawić pytanie o prywatny charakter wspólnej przestrzeni. Jaki obszar fizyczny stanowi jedynie prywatna – wspólna strefa mieszkańców, a gdzie rozpoczyna się społeczna – publiczna część w prywatnej kamienicy? Gdzie kończy się i zaczyna władza właściciela? Jak „rdzenni” mieszkańcy są traktowani przez świat artystyczny? Wydarzenie, które się nie odbyło, w pewien sposób zostało zrealizowane, ponieważ wywołało rezonans i pobudziło refleksję dotyczącą sztuki w przestrzeni publicznej, a szczególnie w przestrzeni prywatnej, która bywa traktowana jako publiczna, czyli wspólna.

Gdy sztuka narusza granice prywatności innych, jakkolwiek trudne i niejednoznaczne do określenia, nie może udawać, że tego nie robi i stawać ponad nimi. Jeżeli wybiera miejsca pozagaleryjne, powinna robić to w sposób przemyślany i uzasadniony. A wtedy nawet wtargnięcie do prywatnych, intymnych sfer jest zrozumiałe.

Przykłady te pokazują, że gdy chcemy rozszerzyć kategorię widza na codziennego użytkownika miasta, okazuje się, że nie może on być uczestnikiem, bo nawet nie wie, że w czymś uczestniczy, jeżeli jest nim, to jedynie przez wmanipulowanie i wykorzystanie jego obecności. Jest więc przypadkowym graczem, takim, z którym świat sztuki niekoniecznie się liczy.

Aktywność artystyczna jest grą, której formy, wzory i funkcje rozwijają się i ewoluują według okresów i w społecznym kontekście; sztuka nie ma niezminionej esencji¹¹.

Takimi słowami wprowadza nas w swoje widzenie sztuki Nicolas Bourriaud. W zmieniającym się świecie przemianie ulega również sztuka, pojawiają się jej nowe formy, nowe obszary zainteresowań, a to wymusza zmianę kryteriów, które ją opisują i oceniają. Obecnie obszarem zainteresowań sztuki są relacje społeczne. Sztuka interesuje się działaniami społecznymi, sama także stając się inicjatorką takich działań i sama zmieniając się w takie działania. Sztuka pojawia się w konkretnym społeczeństwie, nie w próżni. Francuski teoretyk podkreśla, że interakcje społeczne stają się nową formą sztuki, innym medium, obok wcześniejszych, tradycyjnych. Sztuka od zawsze wchodziła w pewne re-

¹¹ N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les Presses du réel, Dijon 2002, s. 11 (tłum. Justyna Ryczek).

lacje czy to wobec bóstwa, czy świata zewnętrznego, ale „dziś to się zmienia, ważny jest człowiek wobec człowieka, *inter-human relations*”¹².

Estetyka relacyjna została ukształtowana w latach 90. Sztuka powstająca w społecznym kontekście bierze pod uwagę powiązania społeczne. Jest stanem, rodzajem kontaktu, spotkaniem. „Sztuka to uczenie się żyć w lepszy sposób”¹³ – jak często podkreśla Nicolas Bourriaud.

Wydaje się jednak, że do takich działań, jak przywołane powyżej, estetyka relacyjna nie stanowi dobrego narzędzia opisu, gdyż problemem jest samo zauważenie, percepcja prac – jak wobec tego mają rodzić się relacje? Dodatkowym utrudnieniem jest wielka liczba działań. Czy proces estetyzacji przestrzeni publicznej nie dokonuje się poprzez prace artystów? Czy zalew realizacji nie zubożnia nas na poruszane przez nich problemy?

Wolfgang Welsch, pisząc o procesie estetyzacji, zwracał uwagę na jej drugą stronę – anestetyzację. Anestetyzacja ma, podobnie jak estetyzacja, kilka poziomów znaczeń. Na pierwszym, najprostszym poziomie jest to monotonia wszelkich upiększających praktyk i związane z tym znudzenie coraz bardziej zubożniających odbiorców. Widzami są wszyscy mieszkańcy miast, którzy przestają zauważać zmiany.

Drugi, wyższy poziom dotyczy niewrażliwości na poziomie psychicznym, gdy stajemy się doskonale obojętni:

Coolness – nowa cnota lat osiemdziesiątych – to znak nowej anestetyki: chodzi o zubożenie, o brak doznań na narkotycznie wysokim poziomie pobudzenia. Animacja estetyczna przebiega jak narkoza – w podwójnym sensie odurzenia i ogłuszenia¹⁴.

Trzeci poziom anestetyzacji dotyka bezpośrednio rzeczywistości i wiąże się z ekspansją mediów. Rzeczywistość staje się obrazami, których dostarcza nam telewizja, „teleontologia” („nigdy nie otrzymasz tego, czego nie powinieś zobaczyć i nigdy nie będziesz pewny, czy dar pochodzi z rzeczywistości, czy z kanału telewizyjnego”¹⁵). To również powoduje zubożenie na dziejące się (ogłądane) wydarzenia. Rozważania Welscha wykazują podobieństwo do katastroficznej koncepcji simulakrum Jeana Baudrillarda¹⁶.

Ale anestetyzacja posiada także pozytywną wartość. Wobec wszechogarniających estetycznych praktyk całej kultury niewrażliwość pozwala nam po prostu przeżyć. Egzystując pośród wielu bodźców, musimy stać się na pewne

¹² Ibidem, s. 28.

¹³ Ibidem, s. 34.

¹⁴ W. Welsch *Estetyka i anestetyka*, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1997, s. 525. Autor mówi o latach 80., lecz koncepcja ta nadal jest aktualna.

¹⁵ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, „*Studia Kulturoznawcze*” 9/1998, pod. red. A. Zeidler-Janiszewskiej, s. 91.

¹⁶ Szerzej o estetyzacji, w tym perspektywie W. Welscha, i podobieństwach do innych teorii pisałam w książce: *Piękno w kulturze współczesnej*, Kraków 2006.

z nich niewrażliwi, także po to, aby dostrzec inne. Bardzo często estetyczne wzorce, które posiadamy, zyskują w naszej świadomości status nienaruszalnych i często nieuświadomianych schematów. Wzorce te przemieściły się w sferę anestetyzacji. Właściwie całą rzeczywistość „widzimy nie dlatego, że nie jesteśmy ślepi – widzimy dlatego, że jesteśmy ślepi na większość rzeczy; coś uwidocznić oznacza zarazem uniewidocznienie czegoś innego. Nie ma *aisthesis* bez *anaisthesis*”¹⁷. Dlatego liczą się postawy, które starają się przełamać utarte wzorce postrzegania, zakłócić narastającą obojętność. Poprzez sięgnięcie do anestetycznych granic estetyczności pragną ujawnić albo starać się ujawniać zakryte, a przez to także rozjaśnić widoczne procesy, choćby estetyzacji. Wolfgang Welsch mówi o kulturze ślepej plamki, do rozwoju której ma przyczynić się również, a może przede wszystkim, sztuka. Przełamywać ujednolicenia, zwracać uwagę na heteronimiczność, pluralizm i fragment przeciwko upiększającej całości współczesnych praktyk. Anestetyzacja na nowo więc staje się estetyzacją, ale w znaczeniu czynienia wrażliwym na różnorodność świata.

Martin Creed w filmie nagrany dla Tate Modern przy okazji wręczenia Nagrody Turnera w 2001 r. mówi o swoich realizacjach, narzekając przy tym, że chciałby umieć dobrze malować, że robi je dla ludzi, ale często zauważa jedynie pewne sytuacje i nic więcej nie wnosi. Mówi:

Czasami myślę o tworzeniu jako o równaniu. Zaczynasz od niczego, od zera. Próbujesz coś zrobić... i robisz. To jak zero plus jeden równa się coś. Ale jednocześnie próbuję tego nie robić, bo nie jestem pewien, czy powinienem. Więc minus jeden... Bo próbuję tego nie zrobić... [...] Zdanie „cały świat + dzieło = cały świat” powstało jako próba opisania pracy¹⁸.

Takie podejście świadczy o odpowiedzialnej postawie wobec rzeczywistości. Nic nie zmieniać, nie dodawać, a jednak coś zrobić, dla nas odbiorców – zwrócić uwagę. Jednak w przywołanych przykładach odbiorca spoza świata sztuki został skutecznie wyeliminowany, choć prace rozgrywają się we wspólnej przestrzeni.

Piotr Bernatowicz, analizując prace Macieja Kuraka¹⁹, napisał: „wiele prac Macieja Kuraka zostało zaprojektowanych do przestrzeni publicznej, jednak ich działanie realizuje się w przestrzeni mentalnej widza”²⁰. Dotyczy to wielu artystycznych realizacji, dlatego trzeba pamiętać, że gdy sztuka wchodzi w zamieszkałą lub używaną przez kogoś przestrzeń, wzmagają się pytania: dla kogo te prace były realizowane? Czy naturalni mieszkańcy tych przestrzeni, ich

¹⁷ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, s. 537.

¹⁸ Korzystam z tłumaczenia przygotowanego przez Galerię Arsenau w Poznaniu na projekcję dokumentu o artyście pochodzącego ze zbiorów Tate Modern w Londynie.

¹⁹ Zastanawiałam się nad pracami Macieja Kuraka w kontekście transparentności, ponieważ często jego realizacje wydają się być przezroczyste, jednak nie są takimi do końca, prawie zawsze zakłócają codzienność, wprowadzając obce elementy do rzeczywistości.

²⁰ P. Bernatowicz, *Od przestrzeni publicznej do przestrzeni mentalnej*, w: *Maciej Kurak. Sag mir wo die blumen sind*, Poznań 2010, s. 23.

użytkownicy byli brani pod uwagę? I co my mogliśmy odebrać, gdy dopuszczono nas do prywatnych światów? Choć prawie od razu rodzi się wątpliwość, czy naprawdę zostaliśmy dopuszczeni do prywatności, czy to nie kolejna powierzchowna fasada. I czy sztuka to naprawdę „uczenie się żyć w lepszy sposób”?

Ilja Kabakov, opierając się na swoich doświadczeniach w realizowaniu projektów publicznych, zwraca uwagę na konieczną zmianę stosunku do widza:

Widz nie jest już protekcyjnie traktowanym dodatkiem do pracy, lecz staje się aktywnym, a nawet głównym jej elementem. Staje się panem sytuacji, ponieważ to on postrzega pracę w kontekście miejsca, w którym się znalazła, w kontekście miejsca istniejącego wcześniej i dobrze znanego²¹.

Kabakov kreśli wielowymiarową koncepcję widza, podając trzy możliwe typy: pan miejsca, turysta i przechodzień (*flâneur*). Dwa ostatnie, choć odmiennie, są w pewien sposób podobne, gdyż poszukują odmienności, czegoś interesującego, wyróżniającego dane miejsce (t u r y s t a) lub przywołującego wspomnienia (p r z e c h o d z i e ń). Samotny romantyczny wędrowiec spaceruje powoli po swoim mieście, lecz czuje się w nim wyobcowany. Turysta jest obcy – to „wielkie plemię wędrujące po całym globie w poszukiwaniu czegoś innego niż właściciele miejsca. Turysta jest zainteresowany wyjątkowością odwiedzanych miejsc, ich atrakcyjnością”²². A projekt musi być związany w jakiś sposób z lokalnością danego miejsca.

Szczególnym typem jest natomiast p a n m i e j s c a – mieszkaniec ulicy, miasta czy kraju, w którym będzie realizowany projekt.

Na każdą pojawiającą się nowość patrzy jak właściciel mieszkania, któremu ktoś chce coś wstawić, dlatego musi to zaakceptować [...] albo odrzucić. [...] Zmienia to jednak w zasadniczy sposób relację między projektem publicznym i widzem, ponieważ to widz mieszka w miejscu, gdzie artysta jest jedynie zaproszonym gościem²³.

Ta uwaga wygłoszona z punktu widzenia artysty jest ważną sugestią zarówno dla samych artystów, jak i organizatorów coraz liczniejszych festiwali sztuki publicznej, sztuki w przestrzeni publicznej czy sztuki w mieście. Jednym z nich jest prężnie rozwijająca się impreza ArtBoom Festival, która w 2011 r. odbyła się już po raz trzeci. Sama nazwa wskazuje, że jej twórcy stawiają na spektakularne działania. „ArtBoom Festival to eksplozja sztuki współczesnej w przestrzeni publicznej, sztuki, która prowokuje, zastanawia, wchodzi w interakcję z widzem, sprzyja kontemplacji” – takie informacje znajdziemy na stronach Festiwalu²⁴. Jednak i tu rodzi się pytanie o widza: do kogo Festiwal jest skierowany?

²¹ I. Kabakov, *Projekt publiczny albo duch miejsca*, tłum. G. Dziamski, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010, s. 346.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ www.artboomfestival.pl/pl3/0/9/O-festiwalu [10.10.2011].

O pierwszej edycji Festiwalu można było przeczytać:

Z założenia lokalizacje projektów dobierano tak, by infekowały przestrzeń w strategicznych miejscach oraz tam, gdzie można było liczyć na jak największą liczbę odbiorców. Czy to się udało? Czasami tak, czasami niestety nie²⁵.

Autorka tekstu dość wnikliwie analizuje poszczególne projekty i braki organizatorów, kilkakrotnie zwraca uwagę na bezradność przypadkowego przechodnia:

Przypadkowi przechodnie (na których tak bardzo zależało ArtBoomowi) zainteresowani tym, na co się natknęli, często pozostawali zostawieni sami sobie. Widać, że byli zaciekawieni, chcieli wiedzieć coś więcej, a musieli opierać się na własnych domysłach. Były pytania, a nie było odpowiedzi.

A na koniec podsumowuje:

W innych miastach, takich jak Berlin, Londyn czy Sztokholm, gdy chce się zwrócić uwagę na konkretną pracę, po prostu się ją opatruje klasycznym i nudnym podpisem. W innym wypadku wiadomo, że nie spotka się ona z szerokim odbiorem i będzie traktowana na zasadzie działania zrozumianego tylko przez garstkę. Stawiając sprawę w tym świetle, ArtBoom przybiera wymiar imprezy branżowej. Tylko wtajemniczeni, znający klucz wiedzy, co jest czym i o co w tym wszystkim tak naprawdę chodzi. Inni, czyli ci niewtajemniczeni, albo nie zdadzą sobie sprawy z tego, w czym uczestniczą, albo pozostaną obojętni, albo najzwyczajniej w świecie nie zauważą. Jak dla mnie, przy deklaracjach organizatorów, wybrana przez nich formuła się nie sprawdziła. Po raz kolejny obietnice zostały obietnicami i nie miały przełożenia na praktykę²⁶.

Summary

Helplessness (?) of the spectator – transparent art projects in the city space

For some time the number of realizations happening in the city space has been on the increase. We can ask the question: who are some activities done for? Is it true, as it is very often said, that they are done for ordinary people, city inhabitants and visitors, or only for members of the art world? In my paper I would like to pay attention to specific examples of public art which integral feature is assumed transparency. These works are fitting into the surroundings, becoming natural manifestations of everyday life. Imperceptible activities in the city for the people outside the art world are almost invisible. Very often so called ordinary citizen is unaware of their existence. How can the audience get to them provided they are interested? In discussed examples when we want to widen categories of the spectator to the everyday user of the city, it turns

²⁵ P. Olszewska, *ART BOOM, czyli jak miasto Kraków sztuką zbombardować próbowano*, www.obieg.pl/recenzje/13405 [10.10.2011].

²⁶ Ibidem.

out that they cannot be participant, because they do not even know that they are participating in something, if they are, this is so only because they are manipulated and their presence is exploited. Sometimes the spectator becomes helpless to transparent public art.

Słowa kluczowe: anestetyka, estetyka relacyjna, kultura ślepej plamki, odbiorca, przestrzeń miasta, sztuka publiczna, transparentna sztuka publiczna

Key words: anaesthetics, relational aesthetics, culture of the blind spot, spectator, city space, public art, transparent public art

ANNA SIENKIEWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu / Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
studentka historii sztuki oraz edukacji artystycznej

Ingerencja artysty w systemy informacji i komunikatów przestrzeni miejskiej oraz jej wpływ na odbiorcę

Wstęp

Przyjrzenie się specyficznym, ze względu na zastosowane medium, działaniom artystycznym w przestrzeni współczesnego miasta pozwoli na określenie ich wpływu na odbiorcę. Medium to jest rozumiane jako użycie w kreacji artystycznej elementów obecnych w wizualnej strukturze miasta, tworzących system informacji i komunikatów.

Pojęcie miasta wymyka się prostym i jednoznacznym definicjom, a proces jego poznawania jest rozproszony na różne dziedziny nauki. Z uwagi na swą specyfikę miasto bywa określane jako tekst, a dokładnie – ze względu na swój zmienny charakter – jako palimpsest¹, czyli tekst wielowarstwowy, w którym pewne treści nie są przedstawiane bezpośrednio, a zarazem – z powodu zmiany wpisanej w rozwój przestrzeni miejskiej – jako tekst niedokończony.

Otwartość treści miejskiej struktury na zmiany wskazuje na ważną rolę społeczeństwa. Ewa Rewers określa miasto jako tekst dany nam do odczytywania i wymazywania². Przestrzeń miejska podlega nieustannym procesom określającym jej znaczeniowy charakter, w którym ważną rolę odgrywa społeczne i indywidualne doświadczanie jego struktury.

¹ Z. Kloch, *O przestrzeni miejskiej – kilka uwag z perspektywy teorii kultury*, w: M. Madurowicz (red.), *Percepcja współczesnej przestrzeni miejskiej*, Warszawa 2007, s. 506.

² E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 33.

Treści wizualne stanowiące elementy tekstu miasta mają różne warstwy informacyjne. Przy liczbie przekazów, mnogości nadawców i odbiorców kreowanie poszczególnych elementów szaty informacyjnej musi odbywać się według pewnych zasad. Aleksander Wallis określa je jako: dążenie do czytelności, wielokrotnej publikacji, optymalnej lokalizacji, przestrzennej segregacji, indywidualizacji, poszukiwania nowych form wyrazu i konkurencyjności³. Odnoszą się one do sposobu percepcji informacji, jaki wymusza wielkomięjska przestrzeń. Przekazy powinny więc być czytelne i możliwe do przyswojenia w krótkim czasie. Jednak ich spontaniczna ekspansja i bogactwo przeżyć estetycznych sprawiają, że odbierając wizualne komunikaty miasta, doświadczamy semantycznego chaosu⁴.

Wiąże się z tym pojęcie potoczności, które należy rozumieć jako powszechne doświadczanie wizualnej strefy miasta, która ma określoną formę znakową⁵. Codzienna percepcja powoduje, że uczymy się znaków i kodów, poddając się konwencjom komunikowania. Ponadto dyskurs potoczności, w którym bierzemy udział, jest kształtowany przez procesy globalizacji kultury⁶. Pociągają one za sobą unifikację znaków stanowiących o przepływie informacji. Lektura miasta staje się więc lekturą homogenicznych, pod względem sposobu przekazu informacji, struktur wizualnych. Otwiera to pole do działań artystycznych opartych na strategii wykorzystania elementów wizualnych miasta wtapiających się w codzienne doświadczenie miejskiego pejzażu.

Przedstawiane projekty artystyczne stanowią próbę podstępnego wytrącenia odbiorcy z rutyny – odbiorcy specyficznego, którego Anna Potocka określa jako istniejącego w przestrzeni miejskiej świadka zdarzenia, nieprzygotowanego na percepcję sztuki⁷. Pozwala to na różnorodne i indywidualne doświadczanie komunikatów wizualnych (polisemię), które przeciwdziałają wymuszanej przez systemy informacyjne miasta semiozie, tj. jednakowemu rozumieniu znaku.

1. Ewa Partum, *Legalność przestrzeni*

W 1971 r. Ewa Partum umieściła na Placu Wolności w Łodzi absurdalne znaki i transparenty z napisami: „Zabrania się zabraniać”, „Zabrania się pozwalając”, „Konsumpcja wzbroniona”. Pośród nich znajdowały się także rzeczywiste znaki drogowe, należące do miejskiego systemu informacyjnego. Tematem pracy

³ A. Wallis, *Informacja i gwar. O miejskim centrum*, Warszawa 1979, s. 105.

⁴ Ibidem, s. 106.

⁵ Z. Kloch, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1986 roku*, Wrocław 2006, s. 13.

⁶ Ibidem, s. 32.

⁷ Por. A. Potocka, *Spokojnie, to tylko sztuka*, w: A. Potocka (red.), *Publiczna przestrzeń dla sztuki*, Kraków 2003, s. 93.

miała być – jak pisze Anda Rottenberg – „semantyka wizualna przestrzeni społecznej, zawłaszczonej przez komunistyczne władze”⁸. Prezentacji towarzyszyły teksty zakazu wygłaszane przez artystkę z samochodu krążącego po placu⁹. Partum wypełniła przestrzeń na trzy dni. Przez ten czas instalacja była strzeżona przez milicję. Głównie dlatego, że część użytych znaków została wypożyczona z wydziału komunikacji miejskiej¹⁰. Paradoksalnie więc negatywny komentarz do komunistycznej rzeczywistości był przez nią ochraniający.

Istotne dla tej pracy było to, że zaistniała ona na powierzchni oznaczonej nazwą Plac Wolności. Artystce udało się więc wpłynąć na jej znaczenie. Pokazuje to konflikt między znaczoną a znaczącą. Poprzez ingerencję artystyczną przestrzeń przestaje współgrać z nadaną jej nazwą, jest ograniczona i nieprzyjazna. Opresyjność pozornie otwartej miejskiej przestrzeni podkreślało użycie znaków zakazu.

Należy także zwrócić uwagę na tytuł instalacji, w którym pojawia się słowo „legalność”. Przestrzeń pracy jest przestrzenią wymuszonych zachowań. Jej legalność opiera się więc na kontroli kształtującej właściwe postawy. Poprzez zawładnięcie istniejącymi znakami neutralnymi ideologicznie Partum sprawiła, że zaczęły one reprezentować władzę. Zamęt ogarnął ich pragmatyczne znaczenie, odwołujące się do instytucjonalnego porządku¹¹. Tym samym artystka wskazała na procesy kreowania jednostki przez ustroje totalitarne.

Abstrahując od komunistycznych konotacji, praca artystki zdaje się jednak pobudzać krytyczny sposób myślenia wobec wszelkich procesów, jakie towarzyszą codziennej lekturze miasta i istnieniu w przestrzeni społecznej. Znaki stanowią element potoczności, a użycie ich w instalacji wskazuje, jak wpływają one na konstytuowanie zachowań. Dezorientacja, jaką artystka wprowadziła, uzmysławia, iż w codziennym doświadczeniu następuje reglamentacja działań, co obnaża pozorność wolności społeczeństwa.

2. Małgorzata Medowska, *Moje miasto*

Dzieło *Moje miasto* Małgorzaty Medowskiej jest przykładem połączenia w projekcie artystycznym nośnika reklamowego i oficjalnego systemu informacji miejskiej. Projekt ten zdobył pierwszą nagrodę w II edycji konkursu Galerii Plakatu AMS w 2005 r. Artyści w swoich pracach mieli odnieść się do hasła

⁸ A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005, s. 417.

⁹ A. Kostołowski, *RO-ZBIÓR. O wczesnej twórczości Ewy Partum*, w: U. Król, D. Monkiewicz (red.), *Ewa Partum 1965-2001*, Warszawa 2006, s. 30.

¹⁰ Por. A. Stephen, *Monografia twórczości*, w: U. Król, D. Monkiewicz (red.), *Ewa Partum...*, s. 9.

¹¹ Por. G. Nabakowski, *Nieprzyjemne poczucie maskarady*, w: U. Król, D. Monkiewicz (red.), *Ewa Partum...*, s. 17.

„Popatrz w chmury, zostaw mury”, nawołując do powstrzymania wandalizmu i degradacji przestrzeni miejskiej.

Nagrodzony plakat przedstawia schemat sieci komunikacyjnej i przy pierwszym oglądzie może być odczytywany jako element oficjalnego systemu informacyjnego. Stanowi on jednak dialog artystki z tym systemem. Autorski przekaz wskazuje na codzienne doświadczenie przestrzeni i obecnego w nim zjawiska polisemii. W pierwotnej wersji projektu, dzięki któremu Medowska wygrała konkurs, na plakacie znajdowały się następujące komentarze: „Zajebana komórka”, „Tu masz w pierdol”, „Rozpieprzona fura”, „CHWDP”, „Zasrana ulica”, „Obszczane mury”. Język ulicy okazał się jednak zbyt dosadny, by umieścić go w jej przestrzeni. Przedstawiciele AMS uznali, że przechodnie będą narażeni na zbyt wulgarny przekaz. *Moje miasto* zostało więc wyeksponowane w wersji zmodyfikowanej przez autorkę w porozumieniu z AMS. Medowska zastąpiła najostrejsze słowa sformułowaniami łagodniejszymi, jednak bez zmiany samego pomysłu i warstwy graficznej: „Skrojona komórka”, „Tu masz w ryj”, „Rozchrzanią fura”. Przedstawiciele AMS ocenzurowanie dzieła argumentowali tym, że czym innym jest świadoma inicjatywa widza, aby uczestniczyć w percepcji kontrowersyjnego dzieła w galerii, a czym innym – ekspozycja na ulicy, gdzie nie każdy może chcieć je oglądać¹². Pracę Medowskiej komentował także Lex Drewiński: „Nagle jesteśmy u siebie. Nazwy te wydają nam się egzotyczne, jak i bardzo znajome. Medowska wykorzystała język ulicy i przeprowadziła skuteczną operację, nie obiecując znieczulenia”¹³. Znieczulenie, choć niezamierzone, zostało jednak zaaplikowane poprzez zmianę niektórych słów.

Pracę Medowskiej można interpretować jako ilustrację czynności lektury oraz pisania miasta. Lektura miasta jest reprezentowana przez zunifikowane elementy systemu informacyjnego, natomiast pisanie miasta – przez ostrzegawcze komunikaty, określające indywidualny stosunek jednostki do danej przestrzeni. Oficjalny system informacji miejskiej (plany miasta, oznakowanie ulic, numeracja domów itp.) poprzez swoją funkcję powinien porządkować przestrzeń, pozwalać na lepszą orientację, a w konsekwencji – podnosić poczucie bezpieczeństwa. Praca *Moje miasto* stanowi odpowiedź artystki na budowę takich systemów, kreujących wizerunek miasta jako przestrzeni klarownej i bezpiecznej. Obnaża idealistyczny, a odkrywa rzeczywisty wizerunek miasta.

Warto się zastanowić, na ile praca Medowskiej miała wpływ na ograniczenie wandalizmu, czyli na ile spełniła główny postulat konkursu, w którym została jej przyznana pierwsza nagroda. Wprowadza bowiem w sferę miasta wandalizm słowny. Założenia konkursu były jednak takie, że prace powinny być mocne,

¹² Ibidem.

¹³ J. Gądecki, *Moje miasto – w poszukiwaniu szaty informacyjnej miasta*, w: B. Jałowiecki, W. Łukowski (red.), *Szata informacyjna miasta*, Warszawa 2008, s. 94.

a język haseł i forma graficzna projektów – naturalne dla młodych ludzi¹⁴. Medowska zawarła więc w swoim projekcie to, czego oczekiwali organizatorzy, a jednak praca nie została zaprezentowana w pierwotnej formie.

Wulgarność słowna stanowi jednak jeden z aspektów codzienności, którego można doświadczyć, funkcjonując w przestrzeni miejskiej. Uporządkowane miasto, składające się z budynków i ulic symbolizowanych w pracy Medowskiej przez schemat linii metra, zmienia się w wyniku wprowadzenia w nie żywej tkanki – mieszkańców. Od nich zależy formowanie tekstu miasta, które staje się komunikatem przesyłanym dalej do odczytania. Przekaz ten może mieć formę przyjazną, lecz Medowska pokazuje, co się dzieje, gdy wysyłane komunikaty są pełne agresji. I chociaż – jak pisał Drewiński – „nagle jesteśmy u siebie”, nie jest to przyjemne podwórko, ale niestety prawdziwe. Mamy tu przy tym do czynienia z polisemią, gdyż sposób adaptacji w danej przestrzeni dla każdego jest inny, zależny od liczby i rodzaju doświadczeń. Praca Medowskiej nie wszystkim musi wydać się wulgarna. Poprzez użycie w pracy elementów wandalizmu słownego wskazuje ona bowiem, jak niewiele trzeba, by miasto stało się strukturą nieprzyjazną. W ten sposób nie przeciwdziała bezpośrednio wandalizmowi, ale skłania do refleksji nad nim.

Medowska posłużyła się schematem miasta, który jest powtórzeniem miejskiego systemu informacyjnego, narzucającego określony odbiór i zachowania w doświadczeniu przestrzeni. Komentarz autorki wplata jednak zakodowaną informację, że to, co narzucone, nie musi być jednoznacznie odbierane podczas biernej lektury, pozostawiając miejsce na tworzenie miejskiego tekstu.

3. Robert Rumas, *Manewry miejskie*

Manewry miejskie Roberta Rumasa są złożonym projektem, powstają od 1998 r. i z założenia nie mają końca¹⁵. Do 2005 r. odbyły się m.in. w Gdańsku, Krakowie, Baden Baden, Chicago, Bytomiu, Wilnie i Szczecinie. Akcja polega na naniesieniu nowych znaków w obrębie aglomeracji miejskiej. Artysta określił swój projekt jako „kontekstualną refleksję nad funkcjonowaniem miejsc i jednostek”¹⁶. Pracę Rumasa dobrze opisuje słowo „partyzantka”, gdyż samowolne ustawianie nowych znaków w obrębie aglomeracji miejskiej jest akcją nielegalną, przez co znaki szybko znikają, a policja szuka winnego w celu ukarania go grzywną. Inspiracją dla artysty był kurs prawa jazdy:

¹⁴ <http://galeriaplaku.blox.pl/2007/08/2-Edycja-konkursu-nagrodzone-prace.html> [9.02.2011].

¹⁵ http://robertrumas.pl/pliki/manewry/03/manewry_miejskie.html [9.02.2011].

¹⁶ Ibidem.

Uzmysłowiłem sobie, jak bardzo człowiek podlega takiej „organizacji ruchu”. Poruszając się po mieście, ciągle znajduje się w sytuacji nakazowo-zakazowo-informacyjnej. Tworzą ją zarówno pisane znaki, jak i te niepisane, tworzone przez społeczność i pojedynczych ludzi¹⁷.

Zanim artysta postawi znak w danym miejscu, przeszukuje internetowe archiwa lokalnych gazet i dyskusyjne fora internetowe. Chce odkryć specyfikę danego miejsca. W tworzeniu projektu korzysta także z pomocy widzów. W mieście, do którego trafia projekt Rumasa, pojawiają się w galeriach „centra planowania”. Głównym elementem instalacji w galerii jest wielki stół z mapą danej miejscowości. Widzowie mogą więc sami określić miejsce, w którym należy postawić znak. Stają się inicjatorami działania, wpływając poprzez artystyczny projekt na tekst miasta. Akcja jest wielowątkowa, stosuje się różne rodzaje znaków w odmiennych miejscach. W założeniach projektu możemy przeczytać, że „rozmiszczenie nowych znaków jest ironiczną ingerencją w immunologiczny charakter aglomeracji miejskiej”¹⁸.

Wśród znaków stworzonych przez artystę i mieszkańców pojawiły się znaki głównie o negatywnym charakterze, np. „Sikanie w bramie” czy „Łapówki”, ale znalazły się także określenia: „Droga katolicka” czy „Homoseksualiści”. Artysta, zestawiając je z pozostałymi, wskazuje na napiętnowanie pewnych grup społecznych oraz postrzeganie ich jako negatywnego elementu społecznej warstwy struktury miejskiej. Projekt Rumasa obnaża mechanizmy wykluczenia, które zdają się cechować wielkomiejskie społeczeństwa – spychanie na margines tego, co niewygodne i nieprzystające do oczekiwań. Pisanie miasta nie ogranicza się więc do jego materialnej struktury, ale sięga głębiej – do jego żywej tkanki.

Centra miast chcą błyszczeć luksusem i splendorem, tak też swoje miasto chcą widzieć mieszkańcy. Praca Rumasa miała oswajać miejską przestrzeń, robiła to jednak w specyficzny sposób, poprzez podkreślenie jej negatywnych aspektów i wskazanie na niektóre grupy społeczne. Współdziałanie z widzami w tym procesie wykorzystuje zjawisko polisemii. Staje się indywidualnym głosem w przestrzeni. Indywidualność ta ma jednak znamiona dominacji i negacji pewnych grup. Oswajanie staje się więc jednokierunkowe. Ktoś czuje się pewnie w danej przestrzeni, podczas gdy inny zostaje z niej wykluczony. Wszystkie te komponenty: jednostka, społeczeństwo i przestrzeń współtworzą tekst miasta. Jeśli poszczególne części współgrają ze sobą, tworząc miasto, jednostka może się w nim czuć dobrze. Nie zawsze jednak tak się dzieje i sytuacja opresji, w jakiej znalazła się jednostka, może wynikać nie tylko z architektoniczno-znaczeniowej struktury, ale także ze stosunków społecznych.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

4. Maciej Kurak, *Strefa/ZONE*

Praca Macieja Kuraka *Strefa/ZONE* była prezentowana w Cieszynie w 2004 r. Instalacja polegała na wyznaczeniu w przestrzeni miejskiej tytułowej strefy za pomocą znaków drogowych. Strefa nie była jednak w żaden sposób opisana poza tytułem projektu umieszczonym na znaku odwołującym się do schematu znaku zakazu. Artysta o swej pracy mówi:

[...] chodziło o zależności pomiędzy znaczącym a znaczoneym. Wprowadziłem mylące pikto-gramy z języka znaków drogowych. Pojawiły się w rezultacie zdania, które sobie zaprzeczały. Nie wiadomo było, o jaką strefę chodzi, czy o przygraniczną, czy o identyfikację imprezy artystycznej (odbywały się tam równoległe „Nowe Horyzonty”), czy faktycznie o jakąś przestrzeń wydzieloną przez miasto. Parę osób zapłaciło mandat, bo na przykład zinterpretowało te znaki jako miejsca parkingowe¹⁹.

Zależności, o których wspomina Kurak, dotyczące znaczącego i znaczonego, zostały w jego projekcie zaburzone. Brak jednoznacznego wyjaśnienia dla oznaczonej strefy pozostawiło możliwość swobodnej interpretacji. Ingerencja artystyczna w sposób celowy zaburzyła powszechny kod odbioru. Artysta, wyznaczając pewien fragment przestrzeni miejskiej i korzystając ze schematu znaku zakazu, konotuje reglamentacje zachowań. Jednak znaki te nie mają jednego ustalonego sensu, co powoduje, że odbiorca sam przypisuje im i wyznaczonej przez nie przestrzeni jakąś funkcję i znaczenie. Interpretacja tej przestrzeni wskazuje na procesy adaptacji miejskiej struktury. Instalacja Kuraka wymusza na odbiorcy znajdującym się w nowej dla siebie sytuacji/przestrzeni poszukiwanie wyjaśnienia w celu oswojenia nieznanego obszaru.

Pewne części miasta pozostają na co dzień niewidzialne. Fragment ulicy mijanej każdego dnia traci siłę oddziaływania i wtapia się w codzienne doświadczenie. Pozostaje częścią ujednoliconych powszechnych czynności. Działanie Kuraka pokazuje, jak można na nowo odczytać to, co stało się rutynowym, niewidzialnym komponentem miejskiego tekstu. Wyznaczenie danej przestrzeni zwraca jej widzialność. Odbiorca zaś ma możliwość tworzenia miejskiego tekstu o nowej wartości w odniesieniu do znanych już sobie elementów. Dopowiada tym samym znaczenie strefy, wpisując się w założenia artysty o odkrywaniu i zmienianiu zależności pomiędzy znaczoneym a znaczącym.

Powszechność doświadczenia zabija w czytelnikach miasta czujność. Komunikaty, jakie może do nas wysyłać miejska struktura, giną w szumie codzienności. Odczytywanie miasta wymaga skupienia i oderwania myśli od zwykłych spraw. Kurak poprzez swoją interwencję wytrącił przechodniów z rutyny. Sprawił, że fragment miasta, który pozostawał zwykle na marginesie, stał się głównym elementem odczytu.

¹⁹ <http://www.obieg.pl/rozmowy/1489> [9.02.2011].

Podsumowanie

Wszystkie opisane dzieła powstały poprzez zastosowanie elementów, które wpływają na codzienne doświadczanie przestrzeni miejskiej. Artyści ingerują w systemy znaczeń, mające określony kod odbioru, zaburzając je. Odbiorcy zostają postawieni w sytuacji, w której na nowo muszą określić siebie w strukturze miejskiej. Codziennosc wymusza określone zachowania, stając się niepostrzeżenie elementem ograniczającym. Dlatego przeniesienie dzieła artystycznego z przestrzeni galeryjnej do przestrzeni miejskiej spotyka się często z wrogim podejściem, znosi bowiem ustalony porządek miejskiej przestrzeni. Artyści w swych działaniach używają podstępu – kamuflują swą ingerencję za pomocą znanych znaków.

W swojej instalacji Ewa Partum wskazała, poprzez multiplikację znaków drogowych, na semantyczny chaos, który jest niezaprzeczalnym elementem miejskiej struktury, wpływającym na odbiorców. Praca Małgorzaty Medowskiej łączyła jeden ze schematycznych kodów przestrzeni miejskiej (system informacji miejskiej) z artystycznym odautorskim przekazem, wykorzystując w tym celu nośnik reklamowy. Pewne elementy opresji są nie tylko wyznacznikiem systemów totalitarnych (do których odwoływała się praca Partum), co pokazuje projekt Roberta Rumasa. Obnaża on mechanizmy wykluczenia, które zdają się cechować wielkomiejskie społeczeństwa. Pisanie miasta nie ogranicza się więc do jego materialnej struktury, ale sięga głębiej. Praca Rumasa miała oswojać miejską przestrzeń, ale robiła to poprzez podkreślanie jej negatywnych aspektów. Maciej Kurak zwrócił z kolei widzialność zatartym fragmentom miasta. W codziennym doświadczeniu przestrzeń miejska wydaje się strukturą homogeniczną, a strategie artystyczne Kuraka pozwalają odkryć ją na nowo. Świeże spojrzenie wiąże się z możliwością przypisania nowych znaczeń, odmiennych dla każdego uczestnika.

Kiedy artysta ingeruje w miejską przestrzeń za pomocą obecnych w niej elementów, potrafi odkryć mechanizmy rządzące doświadczeniem i funkcjonowaniem w niej jednostki. Zakłóca komercyjny przekaz nośników reklamowych poprzez niekomercyjne treści. Wskazuje na polisemię cechującą treść miasta, podkreślając zarazem, że jednostka często popada w rutynę podczas jej lektury, gdyż poddaje się semiozie. Miasto jest strukturą zorganizowaną, ale jej wyznaczniki mogą zostać przekształcone poprzez artystyczne ingerencje, co pozwala na nowo spojrzeć na znaną przestrzeń. Omówione działania artystyczne są przede wszystkim próbą zaprzeczenia potoczności, która cechuje sposób postrzegania miasta. Artyści polemizują z miejskimi zakazami i nakazami. Pozbawiając widza rutyny postrzegania, sprawiają, że miasto staje się ciekawszą lekturą.

Summary

Artist's interference in the systems of information and communication of urban space and the influence of this interference on the viewer

The subject of this paper are artistic actions in the area of modern city. In these installations the artists use to creation the elements present in the visual structure of the city. The artists adopt a defensive position against urban dos and don'ts. They deny routine of perception. Through art they make the city becomes more interesting. In this way, they fulfill one of the roles of contemporary art: the shaping of human critical awareness.

Słowa kluczowe: miasto, sztuka miasta, przestrzeń publiczna

Key words: city, urban art, public space

MAJA BRZOWSKA-BRYWCZYŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Socjologii

(Mali) odbiorcy małej architektury. Kilka uwag o miejskich przestrzeniach zabawy

1. Plac. Kogo? Czego? Zabawy

Przyglądając się standardowemu zestawowi kolorowych huśtawek, równoważni, ślizgawek i piaskownic, można odnieść wrażenie, że nie ma nic prostszego niż zaprojektowanie placu zabaw. Wrażeniu temu, biorąc pod uwagę masową skalę owej standaryzacji, potencjalnie towarzyszy kolejne – że równie łatwo jest zrekonstruować miejsce dziecka w przestrzeni miasta.

Jednak ta – wydawać by się mogło – nieskomplikowana przestrzeń, z przypisaną jednoznaczną definicją i przeznaczona dla określonego odbiorcy, ma dość skomplikowaną biografię. Historię placów zabaw naznacza bowiem, mniej lub bardziej uświadomione i otwarte, napięcie między dwiema sprzecznymi tendencjami, dwiema wizjami dziecięcych przestrzeni miejskich. To z jednej strony dążenia do projektowania przestrzeni bezpiecznych, wykrojonych z tkanki miasta, pozwalających na kontrolowanie bawiących się w nich dzieci i dodefiniowujących tę zabawę za pomocą specyficznej architektury i tropów estetycznych; z drugiej zaś – tendencje zmierzające do wpisania w przestrzenie dziecięce asocjowanych z dzieciństwem swobody, wolności, nieskrępowanej wyobraźni, której dziecięcość niekoniecznie wyznacza zjeżdżalnia-stoń w jaskrawych kolorach. Za tymi przeciwstawnymi, a przynajmniej trudnymi do pogodzenia rozumieniami miejskich przestrzeni zabawy stoi nie tylko odmienne podejście do projektowania placów zabaw, ale także różne możliwości rozwiązania równania dziecko plus miasto, znaczące główne punkty zwrotne w biografii miejskich placów zabaw.

2. Miasto, w którym znikają dzieci

W świecie zachodnim dzieciństwo stało się tak dalece ustrukturyzowane¹ i poddane wszechstronnej kontroli², że pojawiły się tezy o jego zanikaniu³, wiążące rosnącą niewidzialność również z przekształceniami w specyficie i formie współczesnego środowiska miejskiego.

Faktycznie, za znikanie dzieci – prócz „udorośniania” i wirtualizacji dzieciństwa – pośrednio jest odpowiedzialny sposób zagospodarowywania, planowania, projektowania przestrzeni miejskich. Myślę przede wszystkim o takich zjawiskach, jak ich postępująca prywatyzacja, instytucjonalizacja czasu wolnego i rekreacji w mieście, natężony ruch samochodowy drastycznie zmniejszający możliwość swobodnego przemieszczania się dzieci w mieście, rosnąca gęstość urbanistyczna skutkująca rekwirowaniem miejskich „nieużytków” stanowiących potencjalne miejsca dziecięcych zabaw, a dalej – niedostępność przestrzeni zielonych i wysoki poziom zanieczyszczeń, przynajmniej po części odpowiadający za ucieczkę rodzin z małymi dziećmi za miasto. Stopniowo przenoszone z publicznych do prywatnych bądź wirtualnych przestrzeni, dzieciństwo we współczesnym mieście ma coraz mniej czasu i miejsca dla siebie.

Jeśli mielibyśmy zrekonstruować, choćby pokrótce, zmiany, jakie w wyniku przekształceń przestrzeni miejskiej dokonały się w planowaniu, projektowaniu i budowaniu miejsc dziecięcych, byłyby to z pewnością: komercjalizacja przestrzeni zabawy (lokowanie przestrzeni zabawy w przestrzeniach konsumpcji); wypieranie dostępnych, nieustrukturyzowanych miejsc zabaw przez profesjonalne, podlegające szeregowi norm i atestów, ale często niepozostawiające większego pola dla wyobraźni place; eliminowanie ryzyka z przestrzeni dziecięcych, uzasadniane swoistym determinizmem architektonicznym, wyrażającym się w założeniu, że odpowiednio bezpieczny projekt placu zabaw rozwiąże wszystkie problemy związane z jego nieprawomocnym użytkowaniem; projektowanie placów zabaw głównie z uwagi na wygodę rodziców, a nie ze względu na potrzeby i marzenia dzieci. Ten ostatni element wiąże się często z zupełnym brakiem uzgodnienia między tym, co za dziecięcą estetykę

¹ Czas wolny dzieci często ma charakter pozorny, a jego realizacja zależy od istnienia wielu instytucji zajmujących się profesjonalną organizacją zabawy pod nadzorem dorosłych – często w formie treningów sportowych, kursów artystycznych, lekcji muzyki czy języków obcych, mających niewiele wspólnego z dobrowolnością zabawy, wiele zaś – z obowiązkami wpisanymi w logikę pracy.

² Wynikającej i z chęci ochrony dzieci przez niebezpieczeństwami związanymi z życiem we współczesnym mieście, i z lęku przed dziećmi, które niepoddane tej kontroli mogą stać się zagrożeniem dla społeczeństwa.

³ Np. N. Postman, *The Disappearance of Childhood*, Nowy Jork 1982; C. Honore, *Pod presją. Dajmy dzieciom święty spokój!*, tłum. W. Mitura, Warszawa 2011.

uważają dorośli, a tym, co faktycznie podoba się dzieciom⁴. Do zmian o czysto architektonicznym, urbanistycznym charakterze można dopisać także mające niebagatelne znaczenie dla dostępności miejskich (potencjalnych) przestrzeni zabawy, zauważalne osłabienie wartościowania więzi sąsiedzkich i nieformalnych miejsc spotkań – podwórek, ulic, chodników, skwerków, w ramach których dzieci mogłyby dorastać w naturalnym miejskim (sic!) środowisku, doświadczać przestrzeni, socjalizować się i nabywać kulturę.

Oprócz negatywnych konsekwencji przemiany współczesnych miast przyniosły również, choć raczej w sposób niezamierzony, efekty pozytywne. Wśród nich najważniejsza okazała się rosnąca świadomość potrzeb dzieci w kontekście użytkowania przestrzeni publicznych. Dzięki rosnącemu korpusowi badań miejskich skupionych na obecności dzieci w mieście w połowie lat 60.⁵ została zainicjowana dyskusja nad włączaniem w proces decyzyjny nowego rodzaju aktora, czyli użytkownika tych przestrzeni. Dzieci zostały w tym względzie uznane za najbardziej poszkodowaną przez zinstytucjonalizowany, technokratyczny model projektowania miejskich przestrzeni grupę. Stąd też zrodziła się idea dotarcia do rzeczywistych potrzeb i poglądów dzieci na kwestie miejskie, stanowiąca bezpośredni impuls do opracowania zasad i określenia logiki partycypacji dzieci w projektowaniu miejskich przestrzeni (nie tylko) zabawy. Jak jednak wskazuje Roger Hart w swej drabinie partycypacji⁶, spora część tych projektów miała (i nadal ma) charakter dekoracyjnego udziału dzieci w projektach inicjowanych, definiowanych i prowadzonych przez dorosłych; symbolicznych raczej niż praktycznych działań. Ów partycypacyjny tokenizm utrudniał dostrzeżenie problemu znikania najmłodszych mieszkańców z przestrzeni miejskich, wytwarzając paradoksalną sytuację symbolicznej nadobecności dzieci przy jednoczesnym

⁴ Niemiecki architekt Günter Beltzig jest przekonany, że jednym z głównych nieporozumień kształtujących obraz dziecięcej zabawy w oczach dorosłych jest, paradoksalnie, kwestia bogatej wyobraźni dzieci. Píše, że obserwacja wyobraźniowych zabaw dzieci z zupełnie przypadkowymi obiektami (kłoc drewna może stać się traktorem, koniem, łodzią etc.) stała się podstawą projektowania urządzeń zabawowych „sugerujących” owe wielorakie użycia. Zdaniem Beltziga, jest to – oczywiście dokonywane w dobrej wierze i bez świadomości błędu – okradanie dzieci z wolności interpretacji otaczającego świata według własnych reguł. Co więcej, owe „wyobraźniowe” zabawki rzadko kiedy stanowią dokładne odwzorowanie sugerowanych obiektów (to znaczy wyrzeźbiony z pnia drzewa koń nie przypomina konia, raczej futurystyczną czy abstrakcyjną rzeźbę), tym samym ich design jest dla dziecięcych użytkowników zbyt wymagający, dzieci bowiem, o ile potrafią sobie świetnie wyobrazić „kompletnego konia” w leżącej kłodzie drewna, o tyle gorzej sobie radzą z rozpoznawaniem abstrakcyjnych, symbolicznych przedstawień znanych skądinąd obiektów. „Dorosłym wydaje się, że poprzez oferowanie abstrakcyjnych kształtów pobudzają wyobraźnię dziecka, ale w ostatecznym rachunku naginają ją tak, by podążała w z góry określonym kierunku. Dzieci nie potrzebują żadnych protez dla wyobraźni”.

⁵ M. Francis, R. Lorenzo, *Children and City Design: proactive process and „renewal” of childhood*, w: Ch. Spencer, M. Blades (red.), *Children and their Environments: Learning, Using and Designing Spaces*, Nowy Jork 2006.

⁶ R. Hart, *Children’s participation. From tokenism to citizenship*, Florencia 1992.

nieuwzględnianiu czy niedosłyszaniu ich głosu w sprawach ważnych dla jakości życia w mieście.

Zmiany w kierunku zwiększenia udziału dzieci w procesach planowania i projektowania przestrzeni miejskich z pewnością ułatwiła konwencja Praw Dziecka ratyfikowana w 1989 r. oraz sformułowana na jej podstawie w 1996 r. idea Miast Przyjaznych Dzieciom, które miały stanowić gwarancję realizacji konwencji na poziomie lokalnym. Definicja Miasta Przyjaznego Dzieciom, prócz nacisku na prawa dzieci dotyczące kwestii zdrowia, równego traktowania niezależnie od religii, pochodzenia etnicznego czy płci, dostępu do wody pitnej czy wolności od przemocy dorosłych, zasadza się również na aktywnym udziale najmłodszych mieszkańców w planowaniu kształtu miasta, wyrażaniu swojego zdania na temat pożądanego obrazu miejskiej przestrzeni, możliwości bezpiecznego poruszania się w niej, dostępu do obszarów zieleni i wreszcie – spotykania się z przyjaciółmi oraz zabawy⁷.

Mówiąc inaczej, dowartościowanie potrzeby partycypacji dzieci w planowaniu, projektowaniu i budowaniu własnych miejsc w mieście wyrosło w znacznej mierze z dostrzeżenia problemu „znikającego” dzieciństwa.

3. Język placu zabaw

Jeśli zadamy sobie pytanie z pozoru błahe, ale ostatecznie chyba podstawowe: jaka jest geneza placów zabaw?, jaśniejszą powinna stać się ich definicja, a co za tym idzie – specyfika związanej z nimi architektury (czy wtapiają się w miasto czy są wydzielone z miejskiego otoczenia, nie nawiązując z nim interakcji, czy wykorzystują miejską infrastrukturę, tematykę miejską, czy odcinają się od miejskości, idąc w romantyczne fantazje o naturze etc.). Jest to ważne dlatego, że dziecięce przestrzenie zabawy mogą stanowić zarówno formę sprawowania kontroli nad dziećmi w mieście poprzez ich przestrzenną segregację, jak i być ucieleśnieniem dziecięcych azyli, heterotopicznych przestrzeni alternatywnego porządku. Alternatywa ta, choć rozdziela typy idealne, ma ostatecznie wymiar praktyczny, gdyż decyduje, przynajmniej w pewnym stopniu, o sposobie zagospodarowywania tych przestrzeni oraz o autorstwie pomysłów na to zagospodarowanie. Podpowiada zatem, czy plac zabaw będzie miejscem, czy wydarzeniem, strategią czy praktyką, sugerując przy tym dwuznaczny i zwodniczy charakter miejsc dziecięcych w mieście.

Brytyjski badacz miasta Colin Ward⁸ łączył potrzebę projektowania placów zabaw ze specyfiką miejskiej przestrzeni życia, której kluczowymi cechami czynił wspomniane już: monofunkcyjność, gęstość urbanistyczną, związane z modernistyczną ideą funkcjonalnego dzielenia przestrzeni rosnące dystanse

⁷ <http://www.childfriendlycities.org/en/overview/what-is-a-child-friendly-city> [15.06.2011].

⁸ C. Ward, *The Child in the City*, Londyn 1978.

wymagające reorganizacji przestrzeni miasta i uprzywilejowania ruchu samochodowego. Czynniki te nie tylko sprawiają, że miasto jako całość jest coraz mniej bezpieczną dla dziecięcych eksploracji przestrzeni, ale też w toku prywatyzacji i komercjalizacji przestrzeni publicznych wyłączone ze swobodnego użytku zostają w nim miejsca stanowiące jeszcze do niedawna punkty skupienia miejskiego życia – chodniki, ulice, podwórka. Z niedostatku tych naturalnych miejskich habitatów wyłania się potrzeba zagwarantowania dzieciom miejsc, w których nie będą intruzami, ale – przynajmniej teoretycznie – pełnoprawnymi użytkownikami. Z obserwacji brytyjskiego anarchisty wynika, że podaż i zagospodarowanie tych przestrzeni może przebiegać dwiema drogami.

Pierwszym ze sposobów, nazwanym przez Warda *autoritarnym*, jest wykrojenie w mieście ograniczonej przestrzeni i rozstawienie w niej kilku urządzeń zabawowych (początkowo drewnianych, ale z uwagi na nietrwałość drewna wymienionych na metalowe, później zaś – ze względów bezpieczeństwa, które najlepiej charakteryzuje takie przestrzenie – na plastikowe), takich jak: huśtawki, karuzele, równoważnie, zjeżdżalnie, płotki, drabinki. Urządzenia te dostarczają zabawy (choć ich immobilność, a także podyktowana względami bezpieczeństwa prostota granicząca z infantylnością szybko się dzieciom nudzi), ale nie stanowią wystarczającej pożywki dla wyobraźni i konstrukcyjnych impulsów. Co więcej, zdaniem Warda, nastawione wyłącznie na rozwijanie sprawności fizycznej urządzenia często utrudniają, o ile w ogóle umożliwiają, wspólną zabawę. Wpisana w nie dydaktyczna misja, odzwierciedlona w założeniu Lee Hamnera, jednego z założycieli ruchu na rzecz placów zabaw, że „dzisiejszy plac zabaw to jutrzejsza republika” (1901), dodatkowo przeczy założeniu placów zabaw jako przestrzeni przeznaczonych wyłącznie dla dzieci, każąc zadać pytanie: z myślą o kim i dla kogo są one tworzone? Można pokusić się – choć brzmi to dość prowokacyjnie – o określenie tak wytyczonych: ogrodzonych, obramowanych, wypreparowanych z szerszego kontekstu urbanistycznego przestrzeni kontrolowania form i samego aktu dziecięcej zabawy mianem panoptikonu⁹. Ward nazywa je wprost dziecięcymi gettami. To mocna – i niekoniecznie prawdziwa – teza (zwłaszcza jeśli wyjdziemy z bliskiego Wardowi założenia, że dzieci radzą sobie dobrze z oswajaniem dowolnej miejskiej przestrzeni, gdyż dziecięcość miejsca jest raczej efektem obecności dzieci użytkujących daną przestrzeń niż sprzętów sugerujących dziecięcość), ale służy ona przede wszystkim uwypukleniu drugiego członu dychotomicznej pary strategii zarządzania dziecięcymi przestrzeniami w mieście.

Jest nią *anarchistyczne* (noszące znamiona wizji szczęśliwego dzieciństwa, którego właściwą przestrzenią jest wieś – miejsce wolności, swobody,

⁹ H. Blackford, *Playground Panopticism. Ring-around-the Children, a Pocketful of Women* w: M. K. Nelson, A. I. Garey (red.), *Who's watching?: daily practices of surveillance among contemporary families*, Nashville 2009.

ale też związane z postrzeganiem dzieci jako *les enfants rois*, emisariuszy odmiennej od dorosłego świata krainy nieograniczonej wyobraźni) spojrzenie na miejsca dziecięce. Strategia ta polega w uproszczeniu na odejściu od planowania dla dzieci specyficznych przestrzeni zabawy (zwłaszcza zabawy jednoznacznie definiowanej przez formę przeznaczonych do jej realizacji sprzętów) w stronę czynienia całej przestrzeni miasta dostępną dziecięcej eksploracji, do pozostawiania dzieciom niezagospodarowanych, dzikich miejskich obszarów. Formułuje ona zalecenie skupienia uwagi nie tyle na (definiowanej zazwyczaj głównie przez dorosłych w oparciu o własne marzenia, stereotypy i wspomnienia związane z dzieciństwem) estetyce tych miejsc, która często infantyлізуje obecność dzieci w mieście, ile raczej na możliwościach zabawy – zróżnicowanych, zakładających nie tylko tworzenie, ale również demontaż, rekonstrukcję, sposobów użytkowania tych miejsc.

Historia ewolucji placów zabaw stanowi wiarygodną ilustrację Wardowskiej dychotomii. Choć nie ma tu miejsca na przytaczanie jej ze wszystkimi biograficznymi detalami i kulturowo-społecznymi różnicowaniami¹⁰, warto wskazać kilka paradygmatycznych sposobów definiowania tych przestrzeni.

Pierwsze miejskie place zabaw zaczęły powstawać w połowie XIX wieku (1849, Queen's Park, Manchester) i wbrew temu, co chciałaby widzieć nasza niesiona nostalgią wyobraźnia, były to zazwyczaj przestrzenie niewielkie, mające formę wydzielonych z otoczenia, niejednokrotnie zupełnie pozbawionych zieleni placów wyposażonych głównie w urządzenia gimnastyczne, znajdujących się najczęściej przy szkołach i innych placówkach oświatowych¹¹. Takie a nie inne wyposażenie (inspiracją były tu tzw. boiska turnerskie, zakładane przez towarzystwa gimnastyczne, mające na celu propagowanie rozwoju fizycznego) oraz specyficzna lokalizacja miejsc zabaw, miały niebagatelne znaczenie dla utrwalenia specyficznej definicji placu zabaw¹² oraz popularyzacji powszechnego modelu jego realizacji. Standaryzacja miejsc dziecięcych, która stanowi jeden z ważniejszych punktów ciężkości krytyki dominującego modelu placów zabaw, nie jest więc zjawiskiem nowym. Współczesny typowy plac zabaw,

¹⁰ Szerzej: M. Czalczyńska-Podolska, *Ewolucja placu zabaw. Koncepcja przestrzeni zabaw dla dzieci w Europie i Stanach Zjednoczonych*, „Przestrzeń i Forma” 13/2010, ss. 73-88.

¹¹ Ibidem.

¹² Planowanie placów zabaw opierało się na początku XX wieku, zwłaszcza w USA, na analizie miejskich map przestępczości – w myśl założenia o zbawiennym wpływie zabawy na wychowanie młodego pokolenia i uchronienie go przed złym wpływem miasta. Skutkiem ubocznym i być może nie do końca zamierzonym była równoległa do tworzenia miejsc przeznaczonych na rozwój fizyczny, socjalizację i dyscyplinowanie dzieci swoista „kryminalizacja” niestosownych przestrzeni zabawy: ulic, klatek schodowych, podwórek, chodników. Jednak planowa segregacja przestrzenna dzieci w miastach była elementem szerszego trendu, datowanego mniej więcej od połowy XIX wieku, polegającego na rosnącym separowaniu świata dzieci od świata dorosłych i łączenia tych pierwszych w grupy wiekowe, dzielące od tej pory wspólne pokoleniowe doświadczenia.

wykreślony ramami 4S (*see-saw, slide, swing, sandbox*), od zeszlowieczonego prototypu różnią głównie zastosowane do jego budowy materiały i wysokie normy bezpieczeństwa, którym urządzenia zabawowe muszą odpowiadać. W połowie XX wieku większość miejskich placów zabaw była budowana na powierzchni asfaltowej i z elementów metalowych, co stanowiło przyczynę wielu wypadków, zmuszających projektantów i producentów do opracowania uniwersalnych standardów i norm dla urządzeń zabawowych, a w rezultacie doprowadziło do stworzenia modelowego, bezpiecznego placu zabaw, w zasadzie niewrażliwego na specyfikę kontekstu lokalnego i wyglądającego uderzająco podobnie do innych, niezależnie od szerokości geograficznej¹³.

Równoległe do ewolucji placów zabaw zmierzającej do uczynienia ich hiperbezpiecznymi, poddającymi się całkowitej kontroli przestrzeniami, niemającymi zazwyczaj styczności z miejskim otoczeniem (wyizolowane, ogrodzone kolorowe placzki) i skupionych głównie na zabawie rozumianej jako forma aktywności fizycznej, opowieść o rozwoju tych przestrzeni układa się w historii alternatywne. Dopisują one do wzorcowego modelu placu zabaw (przynajmniej) trzy kolejne perspektywy, które, choć już mniej paradygmatyczne, stanowią cenne uzupełnienie i dodatkowe sprobematyzowanie dyskusji o miejscu dziecka w mieście. O ile bowiem założenie, że dzieci w mieście się bawią i na tym głównie polega ich aktywność/obecność w miejskiej przestrzeni, nie brzmi zbyt kontrowersyjnie, problemy pojawiają się wraz z próbami dodefiniowania charakteru tej zabawy oraz miejsc, które mają jej służyć. Owe alternatywne przestrzenie zabawy, które chciałabym umieścić na mapie znaczeń dziecięcych miejsc w mieście, to: ogród, plac budowy oraz międzyprzestrzeń.

Pierwszy o g r ó d dziecięcych zabaw, zaprojektowany według pomysłu dr. Henryka Jordana, społecznika i propagatora wychowania fizycznego, powstał na wielohektarowym terenie w Krakowie w 1889 r. Taki sposób zaprojektowania dziecięcej przestrzeni był fenomenem na skalę światową (Jordana zainspirowały pomysły amerykańskie, w których kładziono ogromny nacisk na wychowawczy wpływ wysiłku fizycznego na świeżym powietrzu; w XIX-wiecznej Europie był pierwszym publicznym placem zabaw i gier ruchowych dla dzieci i młodzieży). Głównym środkiem ciężkości tego specyficznego miejsca zabaw miejskich dzieci było założenie dr. Jordana, że właśnie forma ogrodu stanowi wyjątkowe, modelowe miejsce wszechstronnego rozwoju dziecka. Kluczowy dla zrozumienia idei owego kompleksowego, wpisanego w zieloną przestrzeń rozbudowanego i obejmującego rozwój fizyczny, kulturowy, społeczny i moralny programu wychowania pozaszkolnego, jest swoiście heterotopiczny charakter ogrodu, który stanowi w pewnym sensie odwzorowanie porządku świata¹⁴.

¹³ M. Czaczęńska-Podolska, *Ewolucja placu zabaw...*, s. 76.

¹⁴ M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, tłum. A. Rejmak-Majewska, „Teksty Drugie” 6/2005, ss. 117-125.

W ogrodzie Jordana znajdowało się dwanaście boisk sportowych, kort tenisowy, strzelnica, natryski, pijalnia mleka, magazyny na sprzęt sportowy, szatnia dla dzieci, a także pracownia prac ręcznych, doświadczalne poletka botaniczne, ścieżki zdrowia, pawilony zabaw, świetlice, ale – z uwagi na fakt, że w tym czasie Kraków znajdował się pod zaborem austriackim – również aleja z popiersiami zasłużonych Polaków stanowiąca scenerię pogadank patriotycznych i nauki historii ojczyzny¹⁵. Zabawa w ogrodzie dr. Jordana miała więc niewiele wspólnego z beztróskim hasaniem po zielonej trawie i puszczeniem wodzów fantazji, choć właśnie takie skojarzenia z ogrodem i zielonością wywołują romantyczne, apollińskie¹⁶ wizje dzieciństwa. Ważnymi jej elementami była nauka współpracy w grupie, dokładność w wykonywaniu zaleconych przez koordynujących zabawę przewodników ćwiczeń, posłuszeństwo w wykonywaniu rozkazów, umiejętność zachowania porządku, nauka przyzwoitości, skromności i szacunku dla pracy. Wszystkie te wychowawcze funkcje zabawy były wpisane w niezwykle szczegółowe i starannie opracowane przez samego dr. Jordana plany zajęć, strategię pożytecznego spędzania czasu wolnego pod okiem wyszkolonej kadry i osadzone w kontekście programu wychowawczego, skierowanego nie tylko do młodzieży szkolnej, ale również rzemieślniczej, a więc dzieci pracujących¹⁷. Mówiąc inaczej, zabawa i wytyczone dla niej miejsce miały charakter idealnego, alternatywnego porządku świata i wyrastały z założenia, że zabawa nie powinna być bagatelizowana, ale – sprzęgnięta z rozwojem fizycznym, społecznym i moralnym – może stanowić narzędzie budowania nowego, lepszego, silniejszego społeczeństwa.

Choć współczesne ogrody jordanowskie są takimi głównie z nazwy, sama idea ogrodu jako przestrzeni najwłaściwszej dla rozwoju dzieci (w której zabawa jest traktowana wszechstronnie i w naturalny sposób łączona z edukacją czy nabywaniem kultury) nadal odciska ślad w projektowaniu przestrzeni dla dzieci, zwłaszcza przestrzeni lokujących się w opozycyjnym wobec paradygmatu 4S nurcie myślenia o dzieciach w mieście. Głównym motorem ich zakładania nie jest już co prawda trud pedagogiczny w jordanowskim rozumieniu, ale dążenie do „odzyskania” przyrody w mieście pospołu z nostalgicznym obrazem sielskiego dzieciństwa sprzed epoki przemysłowej; one same zaś bardziej przypominają angielskie niż francuskie ogrody. Ogrodami takimi są tzw. naturalne place zabaw, powstające od wczesnych lat 70. XX wieku, wykorzystujące zmienność natury i twórczy potencjał naturalnych elementów otoczenia czy sposobów ukształtowania terenu, traktując je jako wystarczająco inspirujące urządzenia zabawowe. Ogrodowe place zabaw umożliwiały ponadto uprawę

¹⁵ B. Łuczyńska, *Fenomen Henryka Jordana – naukowiec, lekarza społecznika, propagatora prawa dziecka do ruchu i rekreacji*, Kraków 2002.

¹⁶ Ch. Jenks, *Childhood*, Londyn 1996.

¹⁷ Por. B. Łuczyńska, *Fenomen Henryka Jordana...*

warzywnych grządek i opiekę nad zwierzętami. Warto zauważyć, że humanizujące, udziękujące i „zmiękczające” surowość miejskiej przestrzeni znaczenie roślinności jest także skwapliwie wykorzystywane w działaniach partyzantki ogrodniczej i w projektach ogrodów tymczasowych czy *community gardens*, z których mogą korzystać nie tylko dzieci, ale również dorośli mieszkańcy mający możliwość zawiązania wokół przestrzeni takiego wspólnego ogrodu lokalnej, miejskiej wspólnoty.

Obok przestrzeni ogrodowej równie ważną rolę w budowaniu alternatywnej czy paralelnej tradycji myślenia o dzieciach w mieście i funkcjach zabawy odegrały *junk playgrounds*. Choć i one opierały się na rehabilitacyjnej funkcji zabawy i kierowała nimi misja dydaktyczna, to ich definicja zabawy była diametralnie różna od sugestii wpisanych w kształty i funkcje urządzeń gimnastycznych. Pierwsze śmieciowe place zabaw, albo inaczej *plac e b u d o w y* zabaw, powstały w Danii z inspiracji architekta krajobrazu Carla Theodora Sorensena. Zauważył on bowiem już na początku lat 30. XX wieku, że dzieci szczególnie lubią anektować niedokończone, niedodefiniowane przestrzenie, opuszczone budynki, puste place z hałdami gruzu (nie bez znaczenia dla tych obserwacji był kontekst powojennych zniszczeń w zbombardowanych miastach). Dostrzegł, że zamiast w piaskownicy wolą bawić się zastanymi elementami otoczenia, miejskimi śmieciami, które redefiniują wedle swoich potrzeb i aktualnych planów (co wydaje się zresztą swoistą tradycją „dziecięcego ruchu oporu” wobec standardowych placów zabaw). Pierwsze śmieciowe place zabaw (1943, Emdrup w Kopenhadze) powstawały w ramach szerszego projektu powojennej rekonstrukcji, w której brały udział również dzieci (co miało na celu podniesienie nadszarpniętego wojną dziecięcego morale i promowane było z myślą o możliwości rehabilitacji po wojennych doświadczeniach, ale również minimalizacji ryzyka kryminalizacji włączających się bez opieki młodych mieszkańców), odbudowując poprzez tworzenie w lejach po bombach czy wśród stert gruzu po wyburzonych kamienicach swoje przestrzenie zabawy¹⁸. Współczesna motywacja tworzenia tego rodzaju miejsc dla dzieci – których estetyka zupełnie nie kojarzy się z dziecięcością i które wyglądają jak zapuszczone szalasy, wysypiska śmieci czy w najlepszym wypadku place budowy – jest oczywiście nieco inna, a opiera się głównie na chęci odtworzenia dla dzieci przestrzeni do definiowania, do samodzielnego określania w skądinąd idealnie dookreślonym i zdefiniowanym po dorosłemu mieście. Place zabaw – śmieciowe czy, jak je później nazwano, przygodowe – mają dostarczać dzieciom różnorodnych materiałów do budowania własnych urządzeń zabawowych, chatek, domków, kładek – materiałów niespełniających najczęściej żadnych norm bezpieczeństwa,

¹⁸ Więcej na temat historii *junk playgrounds*: R. Kozlovsky, *Adventure Playgrounds and Postwar Reconstruction* w: M. Gutman, N. De Coninck-Smith (red.), *Designing Modern Childhoods: History, Space and the Material Culture of Children*, Toronto 2008.

takich jak: opony, cegły, stare deski, metalowe ramy, gwoździe (obecność osoby dorosłej, zwanej *playworkerem* jest w tym miejscu konieczna, jednak jego rola nie polega na kontrolowaniu, ale na facylitacji zabawy). Są to przestrzenie, w których definicja zabawy zamyka się w naprzemiennym tworzeniu i niszczeniu, gdzie (kontrolowane) ryzyko nie stanowi niechcianego elementu zabawy, ale jest jej pożądanym komponentem, a dziecięca (czy może raczej „dziecięca”) estetyka przegrywa z możliwością autonomicznego definiowania przestrzeni przygody. Są to miejsca niezwykle ważne na mapie znaczeń miejsc dziecięcych w mieście, ponieważ – jak zauważył, podkreślając ich wagę, Sorensen – ich ostateczny kształt wynika bardziej z potrzeb dzieci niż z estetycznych preferencji dorosłych¹⁹. Są one jednocześnie (z tego samego powodu estetycznej inkongruencji międzypokoleniowej) przestrzeniami problematycznymi – brzydkie, niebezpieczne stoją w sprzeczności z oczekiwaną przez większość dorosłych (a zarazem w znacznej mierze sprzeczną z treścią ich własnych wspomnień z dzieciństwa) definicją miejsca zabaw. Są problematyczne również dlatego, że nie zawsze taki niewidzialny, propagujący anarchistyczną wizję zabawy plac jest lepszym rozwiązaniem niż modułowy, bezpieczny plac. Wiele zależy od szerszego kontekstu miejskiego, w którym jest ulokowany. Czasami bowiem tylko cienka linia oddziela twórczą prowizorkę, którą wytwarzają miejsca, gdzie dzieci mogą dobrowolnie zniknąć²⁰, od ich niedostrzegania przez dorosłych, które wymusza tworzenie tych prowizorycznych przestrzeni zabawy. Dlatego *junk playground* nie może, choć to kuszące, opierać się wyłącznie na romantycznej idei zabawy dzieci, które nie potrzebują dorosłych (i dość naiwnym wyobrażeniu miasta jako przestrzeni przygody), ale paradoksalnie wymaga uczestnictwa, zaangażowania dorosłych, by przestrzenie te faktycznie dało się ulokować pomiędzy, jak określa je Marion Shoard²¹: *Deadsville* i *Edgelands*, a więc nudnymi, niestawiającymi żadnych wyzwań miejscami bezpiecznej zabawy z jednej i dzikimi liminalnymi przestrzeniami, które oferują wolność, ale i wiążą się z szeregiem niebezpieczeństw – z drugiej strony. Chodzi więc o to, by przygodowy plac zabaw stanowił alternatywną formę miejsca dziecięcego, nie zaś wyraz całkowitego zaniedbania kwestii miejsc dla dzieci w mieście,

¹⁹ Ibidem. Z uwagi na rosnące znaczenie kwestii bezpieczeństwa przygodowe place zabaw nie stanowią często wykorzystywanego modelu dziecięcego miejsca w mieście; ich bardziej „cywilizowana” i wychodząca naprzeciw niepokojom dorosłych wersja, zwana konstrukcyjnym placem zabaw (*imagination playground*), polega na wyposażaniu miejsc zabaw w modułowe elementy, które można – bezpiecznie i bez użycia narzędzi – łączyć w dowolne konfiguracje. Zob. np. stronę poświęconą pomysłowi „składanego” placu zabaw amerykańskiego architekta Davida Rockwella: http://kaboom.org/about_kaboom/programs/imagination_playground [21.07.2011].

²⁰ Por. taktykę znikania opisywaną w kontekście Tymczasowej Strefy Autonomicznej Hakima Beya. H. Bey, *Tymczasowa Strefa Autonomiczna*, tłum. J. Simon, Kraków 2010.

²¹ M. Shoard, *Edgelands of promise*, „Landscapes” 1/2000, ss. 74-93.

o które to miejsca dzieci muszą walczyć same i wytwarzać je samodzielnie z dostępnych pod ręką miejskich śmieci.

Trzecim typem alternatywnego projektu miejsca dziecięcego w mieście jest międzyprzeźreń. Pojęcie to inspirowało plany placów zabaw tworzone przez holenderskiego architekta Aldo van Eycka. Podstawowym założeniem międzyprzeźreń nie jest ani dostarczanie dzieciom alternatywnego, idealnego świata w postaci ogrodu, ani lokowanie nieskrępowanej wyobraźni na placach budowy zabaw, ale kontekst miejsca zabawy – ostatecznie bowiem w samym komplecie huśtawek, karuzel czy równoważni nie ma nic złego, jak chcieliby sądzić krytycy standaryzacji; oprócz designu urządzeń zabawowych ważny dla ustalenia ostatecznego znaczenia miejsc dziecięcych w mieście jest również sposób ich wpisania w otaczającą przestrzeń. Ideą, która stała za projektami van Eycka, było właśnie nasycanie, a przez to osvajanie przestrzeni miejskiej zabawą, realizowane głównie przez wykorzystanie kojarzonych z miejską teksturą materiałów: metalu i betonu w dość nieoczywistej roli urządzeń zabawowych. Projekty holenderskiego architekta bazowały na założeniu, że plac zabaw nie jest czy też nie powinien być wydzieloną specjalnie dla dzieci przestrzenią przeznaczoną na zabawę, ale że stanowi nieodłączny element tkanki miejskiej, jest jej integralną częścią. Van Eyck starał się budować projektowane przestrzenie zgodnie z założeniem *in-between*, czyli bycia „pomiędzy”: miastem i dzieckiem, zabawą i życiem. Place zabaw miały stanowić jednocześnie miejsca spotkań, a liczna obecność pojedynczych urządzeń zabawowych na ulicach i chodnikach (sic!) miała prowokować do zabawy i na stałe wpisać w architekturę miasta obecność jego najmłodszych mieszkańców. W 1962 r., po niemalże 20 latach miejskiego eksperymentu²², Aldo van Eyck pisał:

[Budując place zabaw – M. B.-B.] wykorzystaliśmy niemal całą przestrzeń w centrum, jaką mogliśmy wykorzystać. Pomiędzy tymi placami stworzyliśmy dodatkowo gęstą sieć miejsc przeznaczonych do zabawy. Można zatem uznać, że nic więcej nie trzeba już robić. Ale my pragniemy ową sieć zagęścić jeszcze bardziej, raz jeszcze przeczesując miasto, by – tym razem – znaleźć przestrzenie, które zdołają pomieścić choćby pojedyncze urządzenie do zabawy. Dla dziecka będzie to sposobność odkrycia, że jego ruch w miejskiej przestrzeni jest integralną częścią miasta; że miasto jest placem zabaw²³.

Dla dorosłego zaś – okazją do przekonania się, jaki potencjał kryje się w jego dziecięcej redefinicji.

²² Rozpoczął się on, podobnie jak projekty „śmieciowe”, w kontekście powojennej rekonstrukcji, ale zainspirował go też powojenny *baby-boom* pozostający w rażącym kontraście z brakiem wystarczającej liczby miejsc zabaw dla dzieci w mieście. Pierwszy plac zabaw według projektu van Eycka powstał w Amsterdamie w 1947 r.; do końca lat 70. XX wieku w mieście pojawiło się ponad 700 kolejnych. Do dziś w przestrzeni miejskiej Amsterdamu znajduje się ich kilkadziesiąt, z czego wiele „obrosło” standardowymi urządzeniami. Mimo to idea wysycenia miasta miejscami zabawy pozostała zachowana.

²³ P. Wilson, „*Not only critical, but constructive*”. Aldo Van Eyck, <http://theinternationale.com/pennywilson/33-2/> [15.06.2011].

Projekty placów i przestrzeni zabawy van Eycka wpisywały się w nurt architektury modularnej i partycypacyjnej, a ich strukturalistyczna inspiracja stanowiła przeciwwagę znamiennej dla modernizmu funkcjonalnego segregowania miasta (to podstawa architektonicznych projektów promowanych np. przez Congrès International d'Architecture Moderne)²⁴. Standardowe place zabaw stanowiły więc – w mikroskali – odzwierciedlenie modernistycznej idei monomorficzności, homogeniczności przestrzeni. Koncepcja „pomiędzy” van Eycka sytuowała się z kolei na drugim krańcu kontinuum; jego place, miejsca zabawy cechowała ścisła integracja z szerszym otoczeniem, ale także niehierarchiczność projektów, ich interwencyjny, adaptacyjny charakter. Międzyprzestrzenny plac zabaw miał na celu apropriację przestrzeni – pokazanie, że z tych samych urbanistycznych materiałów, które stanowią budulec często opresyjnej, bezdusznej architektury, można stworzyć przyjazne, ludzkie miejsce spotkań, miejsce zabawy²⁵. Van Eyckowi chodziło również – w idei wysycania przestrzeni miejskiej „ogniskami” zabawy – o próbę odpowiedzi na pytanie: jak sprawić, aby w nowoczesnej, racjonalnej urbanistycznie gęstej przestrzeni można było poczuć się jak w domu?

4. Down with the playgrounds?

Architektura placu zabaw stanowi ważny kontekst dyskusji nad znaczeniem i logiką miejskich dziecięcych przestrzeni. Jeśli spojrzymy na te wydzielone z tkanki miasta miejsca przeznaczone do realizowania podstawowej aktywności dzieci, czyli zabawy, z perspektywy ich miejsca w otaczającej przestrzeni, ich „umeblowania” i sugerowanych przez nie form użycia przestrzeni zabawy, otwiera się niezwykle ciekawa, ale – jak się również okazuje – problematyczna przestrzeń dyskusji nad statusem dziecka i zabawy w mieście. Z jednej strony, można takie wydzielone dziecięce królestwa potraktować jako wyraz dbałości dorosłych o zapewnienie dzieciom miejsc do zabawy, z drugiej natomiast – te same okolone ogrodzeniem miejsca skupienia kolorowych konstrukcji i urządzeń można potraktować jako dziecięce getta zbudowane zgodnie z zasadą panoptikonu. Przestrzenie dziecięce stanowią więc narzędzie kontrolowania dzieci i ich mobilności, niezależności, autonomii w ramach miasta, a zarazem pełnią rolę „humanizujących” punktów pośredniczących, w których zabawa nie jest formą przysposobienia do ról społecznych ani też rodzajem ćwiczeń fizycznych rozwijających zdolności motoryczne, koordynację, siłę i sprawność, ale swego rodzaju pracą polegającą na poznawaniu świata i siebie w świecie

²⁴ M. Oudenampsen, *Aldo Van Eyck and the City as Playground*, http://www.flexmens.org/drupal/?q=Aldo_van_Eyck_and_the_City_as_Playground [15.06.2011].

²⁵ M. Farhady, J. Nam, *Comparison of In-between concepts by Aldo Van Eyck and Kishio Kurosawa*, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering” 8(1)/2009, ss. 17-23.

– pracą, która jest wspólna nam wszystkim, niezależnie od wieku. Oczywiście, obie te perspektywy są skrajne i nieco naciągane, tym niemniej przestrzeń możliwych interpretacji, która się między nimi rozciąga, tworzy skomplikowany obraz relacji między miejską przestrzenią a dziećmi. W wyniku namysłu nad dwuznacznością miejsc dziecięcych w mieście może pojawić się ważne i trudne pytanie: czy walczyć o (typowe) place zabaw? Ostatecznie bowiem większość z nich ma charakter monomorficzny. Służy specyficznemu celowi (o czym świadczą liczne zakazy i szczegółowe regulaminy określające zakres możliwych działań wchodzących w definicję właściwego użytkowania potencjalnie wolnych od reguł przestrzeni zabawy) i przeznaczona jest najczęściej (o czym również informują zakazy) dla określonej grupy wiekowej. Pytanie zatem, o którym mowa, skupia się na rozstrzygnięciu, czy potrzeba więcej takich monomorficznych, enklawowych przestrzeni dla dzieci w mieście, które skądinąd jest dla dzieci z wielu powodów niedostępne, nieprzyjazne i obce, czy może raczej potrzeba więcej przestrzeni „pomiędzy”, tak by kierując się założeniami dość prowokacyjnie brzmiącej inicjatywy *Down with the playgrounds*, pójść śladami utopijnej, ale inspirującej jak każda utopia wizji Colina Warda (głoszonej zresztą przez coraz szersze kręgi badaczy miejskich geografii dziecięcych, zwłaszcza w formie propozycji różnych form partycypacji dzieci w procesach planowania miejskich przestrzeni głównie, ale nie tylko, zabawy) – uwolnienia miejskiej przestrzeni dla dzieci.

Zwiększanie liczby standardowych placów zabaw – budowanych z prefabrykowanych, atestowanych elementów, spełniających wysokie normy bezpieczeństwa, otulonych wysokimi parkanami, dodefiniowanych szeregiem zakazów i regulaminów – opiera się w pewnym sensie na założeniu, że podaż takich miejsc zmniejszy zagrożenie płynące ze swobodnej zabawy dzieci w innych przestrzeniach o publicznym charakterze: na ulicach, chodnikach, klatkach schodowych i podwórkach.

Z kolei zwiększanie liczby otwartych międzyprzestrzeni zabawy współgra z bliskim sytuacjonistom (a po nich – wielu współczesnym formom partyzantki kulturowej) założeniem nie tyle o dydaktycznym, ile raczej rewolucyjnym znaczeniu zabawy. Przyjaźniący się z Aldo van Eykiem członek CoBrA, a później Międzynarodówki Sytuacjonistycznej, artysta Constant Nieuwenhuys, wzięwszy na warsztat *Homo ludens* Johana Huizingi (1938), zaproponował krytykę funkcjonalistycznego urbanizmu, kreśląc zasady urbanizmu unitarnego, integrującego sztukę, zabawę i rewolucję życia codziennego. Format placu zabaw stanowił poręczne narzędzie krytyki kulturowej, newralgiczny punkt, w którym zbiegały się opresyjne, modernistyczne założenia planowania przestrzeni życia²⁶. Naprzeciw tak zdefiniowanej przestrzeni wyjść miały – inspirowane wiarą w spontaniczność i autentyczność dziecięcej wyobraźni

²⁶ M. Oudenampsen, *Aldo Van Eyck and the City...*

– kluczowe dla metody sytuacjonistycznej rozmaite *detournements*, lokujące zabawę w obszarze subwersywnych praktyk, czyniąc ją formą sprzeciwu wobec kapitalizmu i modernistycznej, LeCorbusierowskiej, autorytarnej wizji miasta. Logika działań sytuacjonistów i innych miejskich prowokatorów kulturowych polegała na przeniesieniu akcentów w myśleniu o mieście – z architektury i predefiniowanej estetyki na heterogeniczne sposoby użycia i strategie nadawania miastu sensów przez samych mieszkańców. Przesunięcia te odbiegają od ścisłego definiowania miejsc dziecięcych jako placów zabaw, ale być może właśnie dlatego stanowią tak cenny wkład w dyskusję nad statusem dzieci i zabawy w miejskim kontekście.

5. Partycypacja proaktywna albo miasta przyjazne wszystkim

Prawo dzieci do zabawy reguluje 31 artykuł Międzynarodowej Konwencji Praw Dziecka z 1989 r. Konwencja ta zainspirowała do opracowania nowych sposobów zwiększania obecności dzieci w projektowaniu i budowaniu przestrzeni życia. Chodziło w nich nie tylko o zwrócenie uwagi na fakt, że dzieci i młodzież stanowią część społeczeństwa wymagającą specjalnej ochrony i mającą szczególne potrzeby, ale również o to, że stanowią one grupę o ogromnym potencjale i energii, które mogą i powinny zostać wykorzystane w projektowaniu procesów rozwoju miast, w tym przestrzeni dla samych siebie.

Jak wskazywał Roger Hart²⁷, waga projektowania i dbałości o wytyczanie miejskich przestrzeni zabawy opiera się na dwóch przesłankach. Pierwsza ma charakter psychologiczny i wiąże się ze znaczeniem zabawy dla rozwoju dzieci (chodzi nie tylko o rozwój fizyczny, ale również społeczny, emocjonalny, intelektualny) – partycypacja dzieci jest ważna ze względu na to, że „dorosłe” wizje zabawy, tego, na czym polega i jak powinna wyglądać, często mają niewiele wspólnego z pomysłami i definicjami samych dzieci. Place zabaw, paradoksalnie, bardzo rzadko projektuje się na podstawie obserwacji czy konsultacji z samymi zainteresowanymi (opierając się raczej na archaicznym modelu boisk turnerowskich z połowy XIX wieku, zmodyfikowanym zastosowaniem norm bezpieczeństwa i determinizmem architektonicznym; wiedza płynąca z ustaleń psychologów rozwojowych również nie stanowi – na tyle powszechnie, jakby można było tego oczekiwać – podstawy planowania miejsc zabaw dla dzieci). Niemiecki architekt Günter Beltzig wskazuje, że to estetyczne i architektoniczne nieporozumienie może stanowić jedną z głównych przyczyn problematycznego charakteru przestrzeni placów zabaw.

²⁷ R. Hart, *Containing children: some lessons on planning for play from New York City*, „Environment & Urbanization” 14(2)/2002, ss. 135-148.

Warto podkreślić, że Hartowi chodzi nie tyle o zwiększenie liczby zabawowych „plomb” w miejskiej przestrzeni, ile o odkrycie na nowo wartości więzi sąsiedzkich, przywrócenie znaczenia naturalnym miejscom spotkań w mieście, rehabilitację podwórek i osiedlowych ulic (paradygmatycznym przykładem takiej bezpiecznej przestrzeni ulicy jest holenderska *woonerf* – wyznaczająca obszar podobny do strefy zamieszkania, przestrzeni, w której – wyjątkowo – to samochód, a nie pieszy czy rowerzysta jest intruzem). Potrzeba ta wynika z założenia badacza, z którym trudno się nie zgodzić, że bezpieczne, „strategiczne”, mówiąc językiem Michela de Certeau, place zabaw separują dzieci od życia otaczających je społeczności, a to właśnie kontakt z szerszym kontekstem miejskim, budowanie tożsamości, związku z miastem (nie tyle jako przestrzenią, ile raczej jako swoistą siecią relacji) stanowi ważny, jeśli nie jeden z najważniejszych elementów rozwoju społeczeństwa obywatelskiego.

Stąd też drugą przesłanką poważnego potraktowania dziecięcych, zabawowych przestrzeni w mieście jest założenie wpływu wolnej, swobodnej zabawy w przestrzeni miasta (nie chodzi zatem o place zabaw typu 4S, ale w ogóle o zabawę w miejskiej przestrzeni) dla możliwości rozwoju społeczeństwa obywatelskiego. W myśl tego założenia bawiące się w mieście dzieci adaptują się, socjalizują, ale też modyfikują, przekształcają tę przestrzeń, stanowiąc papierek lakmusowy kondycji miejskiej, ujawniający paradoksy i ograniczenia miast, obnażający opresyjny charakter regularności miejskiej sieci chodników, ulic, kwadratury skwerów i monofunkcyjności podwórek. Mówiąc inaczej, spojrzenie na miasto w ogóle z dziecięcej perspektywy pozwala – być może – wyobrazić je sobie inaczej. Stąd bierze się rosnąca potrzeba udziału dzieci w decydowaniu o kształcie i przeznaczeniu publicznych przestrzeni miejskich.

W spisany w 1994 r. „The Children Manifesto” młodzi uczestnicy międzynarodowej konferencji dziecięcej w Bolonii zawarli wiele postulatów kreślących ich wizję miasta jako przyjaznej przestrzeni życia²⁸.

W myśl tych założeń, miasto przyjazne dzieciom to miasto „dostępne” (zwiększanie dostępności powinno opierać się na tworzeniu i rozwijaniu przestrzeni przyjaznych, przeznaczonych do zabawy, miejsc spotkań znajdujących się w bliskim sąsiedztwie domu; to budowanie ścieżek dla pieszych i rowerów gwarantujących bezpieczny dostęp do odleglejszych części miasta); „dające zróżnicowane możliwości użytkowania przestrzeni i włączające różnorodne grupy jej użytkowników” (to pośrednio wyrażony sprzeciw wobec dominującej we współczesnym mieście monofunkcyjności przestrzeni; dzieci chcą przestrzeni dla siebie, ale i przestrzeni spotkań z innymi: dziećmi, dorosłymi, osobami reprezentującymi różne kultury i środowiska; to również postulat powiązania zabawy z pracą, edukacją, kulturą, a nie ograniczania jej wyłącznie do infantylniej wersji zabawy propagowanej przez modelowe place zabaw). Obok

²⁸ M. Francis, R. Lorenzo, *Children and City Design...*

postulatów owej swoistej polimorficzności pojawia się kwestia doniostłości projektowania „otwartych, inkluzywnych przestrzeni, którymi dzieci mogłyby zarządzać”.

W odniesieniu do samych miejsc zabawy pożądane cechy ułożyły się w definicję przestrzeni „niewielkiej, elastycznej, łatwo poddającej się przekształceniom” (zbudowanej z elementów naturalnych, recyklingowych), „zielonej, naturalnej, rozwijającej się i zmiennej” (idealnym typem takiej przestrzeni jest więc – i tu rację miał XIX-wieczny propagator ogrodów, dr Gottlieb Scherber – ogród, pozwalający nie tylko na podziwianie, ale również uprawę roślin i opiekę nad zwierzętami; miejsce zmieniające się wraz porami roku, dopuszczające też udział dorosłych, których często z przestrzeni placów zabaw wyklucza dziecięcy rozmiar urządzeń i monofunkcyjność zabawy, wzmacniana swoiście inwigilacyjnym układem ławek).

Większość postulatów, niezależnie od tego, czy dotyczyły one przestrzeni czysto dziecięcych, czy mieszanych, zbudowanych z naturalnych bądź typowo miejskich elementów, zakładała a k t y w n y udział dzieci, możliwość decydowania czy współdecydowania o kształcie i c h miasta, miała również na uwadze nie tylko jego najmłodszych użytkowników, ale i innych mieszkańców.

Choć zabrzmiało to może naiwnie, idea praktycznego realizowania projektów miast przyjaznych dzieciom miała stanowić przyczynek do tworzenia przestrzeni miejskich przyjaznych wszystkim. Założenie tej współzależności bliskie jest strategii „proaktywnej partycypacji”²⁹, która przeciwstawia się zarówno romantycznej wizji „dzieci jako projektantów” (wiedzących lepiej od dorosłych, jak organizować swój dziecięcy, całkowicie odrębny od dorosłego i niezrozumiały dla innych, lepszy, piękniejszy, doskonalszy świat; wizji opartej na mniej lub bardziej otwarcie wyrażanym pragnieniu rekonstrukcji, powrotu do pierwotniejszej, nostalgicznej wersji własnego, bezpowrotnie utraconego dzieciństwa), jak i uprzedmiotawiających małych odbiorców i użytkowników w perspektywie *advocacy* (w ramach której to dorośli specjaliści – badacze, projektanci, planiści, bazując na naukowej wiedzy dotyczącej specyfiki dzieciństwa i psychologii rozwojowej, decydują z myślą o dzieciach, ale bez udziału ich samych o kształcie i przeznaczeniu dziecięcych przestrzeni zabaw)³⁰. Idea partycypacji proaktywnej zamyka się w założeniu projektowania z dziećmi, włączenia zarówno dzieci, jak i dorosłych użytkowników miasta w procesy planifikacji i projektowania przestrzeni miejskich³¹. Partycypacja taka zasada

²⁹ M. Francis, R. Lorenzo, *Seven realms of children's participation*, „Journal of Environmental Psychology” 22/2002, ss. 157-169; R. Hart, *Containing children...*

³⁰ L. Nanni, *Dzieci zmieniają współczesne miasta. Konceptcje, realizacje, możliwości*, „Autoportret” 9/2004, ss. 8-9.

³¹ Więcej na temat etapów i rozumień partycypacji dzieci w projektowaniu miejskich przestrzeni: R. Hart, *Children's participation...*; idem, *Containing children...*; M. Francis, R. Lorenzo, *Seven realms...*; M. Francis, R. Lorenzo, *Children and City Design...*

się na inkluzywnym charakterze projektowania, na wzajemnym uczeniu się od siebie dzieci i dorosłych³², aktywnym wsłuchiwaniu się dorosłych w pomysły przedstawiane przez dzieci, ale także braniu pod uwagę rozwiązań proponowanych przez projektantów i planistów czy architektów; na negocjowaniu znaczeń, definicji i projektów dziecięcych oraz dorosłych na zasadzie dyskusji z równym prawem głosu, na jednoczesnym uwzględnianiu kwestii ważnych dla dzieci (swoboda i autonomia) i dla dorosłych (bezpieczeństwo), oba te elementy lokując nie tyle w zamkniętych przestrzeniach placów zabaw, ile przenosząc je w szerszy kontekst miasta. Chodzi więc o to, by bezpieczne było całe miasto, a nie jedynie place zabaw, a zarazem by możliwie jak największe przestrzenie miejskie można było przysposobić do zabawy poza granicami sterylne środowiska miejskiego.

Podsumowując, projektowanie partycypacyjne o charakterze proaktywnym ma na celu odzyskanie miasta dla wszystkich mieszkańców, dzieci traktując jako cenne katalizatory potrzebnych i potencjalnie ubogacających doświadczenie miasta zmian w myśleniu o (wspólnej) przestrzeni.

Zakończenie

Miejsca dziecięce – ich architektura, definicja i biografia – stanowią potencjalne i realne laboratorium do badania tego, co dzieje się z przestrzenią miejską w ogóle. Miejsca zabawy są przy tym niezwykle sugestywnym przykładem definiowania miejskiej kultury dziecięcej. Pokazują – co w przypadku placów zabaw widać wyraźnie – że kultura i miejsca dziecięce są projektowane głównie przez dorosłych, czyniąc dzieci nie tyle ich współtwórcami, ile raczej konsumentami, użytkownikami. Z drugiej strony, ile wykazuje Colin Ward w swoim fascynującym studium dziecięcej kultury miejskiej³³, choć oczywiście można doszukiwać się narzuconego przez architekturę placów zabaw obrazu dziecka, dzieciństwa i samej zabawy, dzieci i tak mogą, potrafią i nie zawahają się użyć tych predefiniowanych i narzucających swoją afordancję sprzętów i przestrzeni w inny, zaskakujący, niedający się przewidzieć sposób, czyniąc tym samym zabawę – niepokojąco, ale i inspirująco – niejednoznaczną.

³² M. Francis, R. Lorenzo, *Children and City Design...*

³³ C. Ward, *The Child in the City*.

Summary

The (little) recipients of small architecture. Some notes on the urban spaces for play

The article outlines the complex matrix of contesting meanings of play and desired architectures of play spaces within the urban sphere. Collated with the context of disappearing childhood and changes affecting the contemporary city, the discussion concerning children's spaces, namely the playgrounds, seems useful to understanding both the ideas behind the specific architecture of these places and the broader problem of children's agency in terms of right to play and right to space. The article presents several of the ideal types of playgrounds: the 4S, the garden, the construction site and the in-between space. All these reveal different assumptions about what children want, what play is and how to best provide it. Behind them all there also lies a crucial question of who is the actual addressee of urban playgrounds and what is the relation between the logic of designing and managing places for play and the quality of urban life.

Słowa kluczowe: zabawa, plac zabaw, międzyprzestrzeń, partycypacja, miasto przyjazne dzieciom

Key words: play, playground, in-between space, participation, child-friendly city

OLGA M. HAJDUK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
studentka IV roku historii sztuki i III roku filozofii

Rozważania wokół semiologii architektury czasów nowożytnych*

1. Definicja architektury

Według *Słownika terminologicznego sztuk pięknych*, architekturę należy rozumieć jako „sztukę i umiejętność artystycznego kształtowania budowli”¹. Definicja ta, w moim przekonaniu, jest jednak zbyt wąska i nieprecyzyjna. Dlatego to, co określam dalej mianem architektury, jest w ujęciu podstawowym „sztuką kształtowania przestrzeni, wyrażającą się w projektowaniu, wznoszeniu i artystycznym kształtowaniu wszelkiego rodzaju budowli”². W szerszym znaczeniu natomiast architektura to „sztuka tworzenia ładu w otoczeniu w celu dostosowania go do zaspokojenia wielorakich fizycznych, materialnych i kulturowych potrzeb ludzi przez planowaną przemianę naturalnego środowiska oraz budowanie form i wydzielanie przestrzeni o różnym przeznaczeniu”³.

* Niniejszy tekst bazuje na pracy licencjackiej mojego autorstwa pt. *Z rozważań nad semiologią architektury nowożytnej*, powstałej i obronionej w 2011 r. pod kierownictwem prof. Anny Jamroziakowej w Instytucie Filozofii UAM.

¹ *Architektura* (hasło), w: K. Kubalska-Sulkiewicz (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1997, ss. 18-19.

² *Architektura* (hasło), w: M. Szymczak (red.), *Słownik języka polskiego*, t. I, Warszawa 1982, s. 74.

³ *Architektura* (hasło), w: A. Krupa (red.), *Wielka Encyklopedia PWN*, t. II, Warszawa 2001, s. 243.

Istotne jest również pojęcie stylu architektonicznego, za który uznaję „posiadający zasięg regionalny lub międzynarodowy skategoryzowany zespół cech formalnych w architekturze, charakterystycznych dla ukształtowania budowli powstałych w danym okresie rozwoju architektury i w danym kręgu kulturowym”⁴. Aby mieć obiektywny obraz tego, czym architektura była i czym jest, nie można oddzielnie traktować jej zasadniczych atrybutów: użyteczności, piękna i konstrukcji. To właśnie celowość architektury czy też jej intencjonalność podkreśla jej specyfikę i odróżnia od innych dziedzin sztuki. Architektura posługuje się formą i bryłą tak samo jak rzeźba, a kolorem tak samo jak malarstwo. Jednak tylko ona ma znaczenie funkcjonalne. Rozwiązuje problemy praktyczne, tworzy narzędzia, którymi posługują się ludzie. Dlatego w ocenianiu architektury przede wszystkim należy brać pod uwagę jej użyteczność⁵.

Charakterystyczna dla architektury jest również adekwatność jej formy do społeczeństwa i zasad w nim funkcjonujących. Należy zgodzić się z Adamem Szymskim, że jeśli pozostałe sztuki mogą stanąć poza nawiasem społecznej akceptacji, to architektura musi tę akceptację uzyskać już w fazie eksperymentu twórczego, co jest jej generalnym założeniem⁶.

Ostatnim podstawowym miernikiem oceny tworu architektonicznego jest tkwiący w nim element estetyczny. Jak słusznie zauważył A. Szymski:

[...] w odniesieniu do architektury wartościowanie estetyczne nie jest w stanie określić bezpośrednich skutków oddziaływania formalnego takiego czy innego elementu architektonicznego, bowiem zarówno w dziedzinie percepcji i organizacji formy – gdzie konkretyzują się doświadczenia i intuicje o charakterze operacyjnym – nie należy rozstrzygać abstrakcyjnych pojęć piękna, lecz dokonać oceny w oparciu o analizę zależności zbioru form (tzw. ładu przestrzennego) w stosunku do siebie samej, to znaczy do wewnętrznej i zewnętrznej organizacji przestrzeni⁷.

W architekturze wszystkie elementy odzwierciedlają warunki charakteryzujące wiek, w którym się ona rozwijała, począwszy od upodobań do pewnych form aż do sposobów rozwiązywania specyficznych zagadnień budownictwa, uznanych za najbardziej naturalne. Jest ona produktem wszelkiego rodzaju czynników: społecznych, ekonomicznych, naukowych, technologicznych, etnologicznych⁸.

⁴ W. Szolginia, *Architektura*, Warszawa 1992, s. 151.

⁵ S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1999, s. 9.

⁶ A. Szymski, *Architektura – względność wartości. Podstawowe problemy identyfikacji formy i funkcji w architekturze*, Szczecin 1975, s. 14.

⁷ Ibidem, s. 9.

⁸ S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, tłum. J. Olkiewicz, Warszawa 1968, s. 43.

2. Semiologia a architektura

Umberto Eco uważa, że semiologia jest nie tylko nauką o systemach znaków za takie uznanych, lecz „jest nauką badającą wszystkie zjawiska kulturowe tak, jak gdyby były systemami znaków”, co przy założeniu, że wszystkie zjawiska kulturowe są systemami znaków, implikuje tezę, iż „kultura jest w swej istocie komunikowaniem”⁹. Opieram się tu na postawie semiologicznej, jaką przyjął Eco, z uwagi na to, że pozwala ona zdefiniować znak nie za pomocą zachowań, do jakich pobudza, ani rzeczywistych obiektów, które dowodzą jego istnienia, lecz za pomocą skodyfikowanego znaczenia, przypisującego określonemu oznacznikowi określony kontekst kulturowy¹⁰. W przypadku analizy architektury metodą semiologiczną już samo pojęcie znaku jest problematyczne, gdyż mamy tutaj do czynienia ze znakami nieakustycznymi, których percepcja jest natury wzrokowej i haptycznej. Znaki architektoniczne nie denotują nic prócz siebie samych, nie zastępują bodźca, lecz same nimi są. Eco przyjmuje w znaku architektonicznym istnienie oznacznika, którego znaczeniem jest funkcja, jaką może on pełnić¹¹. Architektura denotuje swoją funkcję konwencjonalnie, na mocy kodów¹². Obiekt architektoniczny może również konotować określoną ideologię funkcji, którą denotuje, czy też konotować symbolicznie¹³. Symboliczne konotacje obiektu architektonicznego też komunikują pewną społeczną używalność przedmiotu, nie pokrywają się jednak z jego funkcją w ścisłym znaczeniu tego słowa¹⁴.

a) Znaczenia architektoniczne a historia

Korzystanie z architektury jest możliwe nie tylko dzięki potencjalnym funkcjom obiektów, ale także dzięki ich znaczeniom, które skłaniają nas do funkcjonalnego użycia. Jeśli nie dostrzegamy funkcji jakiegoś obiektu jako bodźca, to możemy także nie zauważyć funkcjonalności tego obiektu. Korzystając z niego nieświadomie lub z przyzwyczajenia, zauważymy natomiast jego działanie komunikatywne¹⁵. Dla porządku proponuję wprowadzić za U. Eco pojęcia funkcji prymarnych i sekundarnych w odniesieniu (kolejno) do denotacji użyteczności oraz konotacji symbolicznej architektury¹⁶. Przedstawię więc funkcję prymarną (denotowaną) i kompleks funkcji sekundarnych (konotowanych), a konkretniej

⁹ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1971, s. 271.

¹⁰ Ibidem, ss. 281-282.

¹¹ Ibidem, s. 283.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 290.

¹⁴ Ibidem, s. 291.

¹⁵ Ibidem, s. 277.

¹⁶ Ibidem, s. 292.

– wskażę klasyfikację przesunięć tych funkcji w toku dziejów w kontekście omawianych obiektów. Będę starała się również w miarę precyzyjne wskazać kody architektoniczne na poziomie semantycznym (pomijając kody syntaktyczne, które ujmują tylko logikę strukturalną budowli) w postaci elementów architektonicznych denotujących funkcje prymarne i sekundarne oraz denotujących cechy dystrybucyjne i konotujących ideologie mieszkalne¹⁷.

Podjmując próbę analizy semiologicznej wybranych wytworów architektury czasów nowożytnych, na które będą się składać kolejno przykładowe relikty form architektonicznych, charakterystycznych dla tych czasów, reprezentujące jeden typologiczny kod semantyczny – pałac, za U. Eco przyjmuję założenie, że architekturę można traktować jako system znaków¹⁸; wskażę też i scharakteryzuję owe znaki oraz pozostałe elementy kodu architektonicznego, głównie w oparciu o pojęcie stylu.

b) Architektura pałacowa

Dokonujący się najwcześniej we Włoszech przełom epoki średniowiecza i renesansu zainicjował nowe zainteresowanie przestrzenią, a w konsekwencji wykształcenie nowych koncepcji architektonicznych i urbanistycznych. Prawie nie wznoszono w tym czasie nowych miast, podejmowano się za to zadania o wiele trudniejszego – ich rozbudowy i przebudowy¹⁹. Architekturę cechował ścisły związek z pejzażem miejskim. Budynek wiązano z ulicą, placem, ogrodem i nieraz bardzo dalekimi elementami krajobrazu; architektura renesansowa to zatem produkt cywilizacji miejskiej²⁰. Pałac jako główny typ budowli miał nadawać znaczenie środowisku miejskiemu. Renesansowe miasto ucieleśniało obraz zorganizowanego matematycznie wszechświata, którym rządził autokratyczny władca, a jego rezydencja – pałac – wyznaczała nowe, znaczące centrum²¹. Pałac miejski stanowił zasadniczo siedzibę rodzinną, pełniąc zarazem funkcję oficjalnej rezydencji. Przez swą wielkość i artykulację określał pozycję rodu w szerszym kontekście społecznym. Był równocześnie zamknięty i związany z otoczeniem dzięki geometryzacji.

Analizując budynki architektury pałacowej doby nowożytnej, począwszy od Palazzo Medici Ricardi, poprzez Palazzo dei Diamanti, aż do barokowego Palazzo Barberini, można prześledzić zmiany, jakie zachodzą w obrębie stylu architektonicznego, a biorąc pod uwagę kwestię odbioru tej architektury, zmianę, jaka zachodzi w prymarnych i sekundarnych funkcjach nowożytnych obiektów.

¹⁷ Wymienione kody syntaktyczne zebrał i omówił U. Eco. Ibidem, ss. 313-314.

¹⁸ Ibidem, s. 278.

¹⁹ T. Zarębska, *Teoria urbanistyki włoskiej XV i XVI wieku*, Warszawa 1971, s. 12.

²⁰ Ch. Norberg Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1999, s. 115.

²¹ Ibidem.

Florencki pałac jest ważny w dziejach architektury dlatego, że u progu renesansu ustalili się w jego obrębie szczególny model architektoniczny, naśladowany oraz modyfikowany w całej Italii doby nowożytnej²². Na ogólny wzorzec włoskiego *palazzo* składa się więc budynek mniej więcej prostokątny w planie, o zwartej i zamkniętej bryle, z wewnętrznym dziedzińcem w środku. Najbardziej istotne jest więc określenie jego funkcji prymarnej oraz znaczenia głównych elementów składowych, a kolejno – opis dyspozycji przestrzennej wraz z charakterystyką zastosowanych form architektonicznych.

Prostokątna w planie, zwarta bryła pałaców ma związek z charakterem obronnym oraz jego głównym znaczeniem, jakim była prezentacja siły i potęgi bogatego właściciela. Zadaniem dziedzińca, czyli głównego elementu, wokół którego zakomponowano bryłę pałacu, jest natomiast dostarczanie światła i powietrza. Tego typu kompozycja wynika przede wszystkim z dwoistości funkcji prymarnej pałacu (siedziba rodziny i oficjalna rezydencja). Wczesne pałace reprezentują od strony ulicy, tj. od strony prezentacji, wygląd zdecydowanie obronny, w przeciwieństwie do łagodniejszych form kompozycji wnętrza, odpowiadających potrzebom mieszkańców²³.

Przykładem tego nowego typu architektury mieszkalnej jest Palazzo Medici. Budynek realizuje nowe zasady symetrii i matematycznego uporządkowania. Zasadniczy kształt budowli to kwadrat z dużym otwartym centralnym dziedzińcem, który na poziomie parteru otwiera się arkadami.

Trzykondygnacyjna fasada wkomponowana w pierzeję ulicy jest zwieńczona potężnym gzymsem. Osie pierwszej kondygnacji (parteru) wyznacza pięć zamkniętych półkoliście otworów, umieszczonych symetrycznie w rustykowanej ścianie, której nierówność nadaje parterowi zdecydowanie surowy wygląd. W środkowej niszy, na osi znajduje się portal wejściowy. Kondygnację pierwszego piętra rozdziela od parteru wąski gzymś, który służy jednocześnie za podokiennik dla okien *piano nobile*. Okna te, podobnie jak otwory na parterze, są rozmieszczone symetrycznie, ale nie są ze sobą związane, tak że osie okien *piano nobile* odpowiadają osiom otworów poniżej. Okna wieńczy motyw łuku z klińców, a ich otwory są podzielone na dwa zamknięte półkoliście prześwity rozdzielone kolumnką. *Piano nobile* jest niższe od parteru i zdecydowanie się od niego różni tym, że rustyki nie tworzą tu półobrobione ciosy, ale wcięcia na stykach. Najwyższa kondygnacja powtarza partię *piano nobile*, z tym że jest opracowana gładko. Swoiste zwieńczenie stanowi wielki kamienny gzymś.

Architekt stworzył przestrzenną relację między płaszczyznami poziomymi leżącymi na różnych wysokościach. W plastycznym opracowaniu fasady główną rolę odgrywa gradacja form oparta na zasadzie superpozycji. Kamieniarskie opracowanie lica muru wszystkich trzech kondygnacji wraz z wysokością

²² P. Murray, *Architektura włoskiego renesansu*, tłum. R. Depta, Toruń 1999, s. 65.

²³ Ibidem.

przechodzi w łagodniejsze formy. Opracowanie rustyki dolnej partii wzmacnia wrażenie solidności oraz budzi asocjacje z formą muru obronnego. Budynek o niewielkich wymiarach jest ponadto znakomicie wpasowany w otoczenie, nieco wypukła fasada biegnie zgodnie z duktem ulicy. W tamtym okresie, zresztą podobnie jak dzisiaj, nie dawało się odejść od *palazzo* na tyle daleko, by w całości objąć go wzrokiem. Umieszczone na narożach, rzeźbiarsko oddane kartusze herbowe widoczne z perspektywy ulicy wskazywały, że mamy do czynienia z rezydencją Medicich.

Obserwując fakturę fasady pałacu w formie boniowania, na poszczególnych poziomach odczuwa się różnicę temperatur. U dołu budynku mocne, wydatne, pełne zewnętrznej ekspresji apartamenty parteru przeciwstawione są zdecydowanie cieńszym ścianom *piano nobile*, dobrze oświetlanym przez słońce²⁴. Pierwsze piętro, *piano nobile*, jest najlepsze pod względem funkcjonalnym, ponieważ znajduje się wystarczająco wysoko, by nie docierał do niego kurz i hałas z ulicy, jednocześnie nie jest tak przegrzane jak pomieszczenie poddasza. Nazwa *piano nobile* wynika z jego funkcji – to tutaj sytuowano pomieszczenia reprezentacyjne i komnaty głowy rodziny. *Grande salone*, najbardziej publiczna komnata, znajdował się w miejscu widocznym od ulicy, na osi głównego wejścia. Apartamenty pani i pana domu miały dodatkowe pomieszczenia bezpośrednio pod nim, na poziomie ogrodu i były wykorzystywane latem²⁵. Ostatnie piętro było zwykle zajmowane przez mniej ważnych członków rodziny, natomiast przegrzane w lecie i chłodne zimą poddasze zajmowała służba. Wielki kamienny gzyms wieńczący *palazzo* również spełniał ważną rolę. Jego zadaniem było rzucanie cienia na ściany, gdy słońce znajduje się najwyżej. Ta ogólna dyspozycja przestrzenna odpowiadała zatem potrzebom użytkowników, uwzględniając przede wszystkim uwarunkowania klimatyczne terenu.

c) Palazzo dei Diamanti

U schyłku XV wieku tradycję architektury pałacowej, jaką zapoczątkowały *palazzi* wczesnorenesansowej Florencji, kontynuuje i rozwija Palazzo dei Diamanti – najważniejsza budowla nowego miasta Ferrary. Pałac budowany od 1493 r. zasługuje na uwagę nie tylko ze względu na charakterystyczne formy wyrazu, ale i na zakomponowanie go, na poziomie projektu i realizacji, zgodnie z zastaną przestrzenią miejską.

Pałac został swą bryłą dostosowany do skrzyżowania – artykulacja pilastrami i balkon na jego narożu wyznaczały niejako skrzyżowanie ulic. Przez swój osobiwy, marmurowy kostium jest on szczególnym przypadkiem renesanso-

²⁴ D. Howard, *Seasonal Apartments in Renaissance Italy*, „Artibus et Historiae” 43/2001, s. 127.

²⁵ Ibidem, s. 134.

wej geometryzacji. Dekoracja elewacji, w której bloki marmuru przybierają kształt diamentu o płaskiej podstawie, nawiązuje do formy rustyki stosowanej w Palazzo Medici i innych pałacach włoskich. Ponad 8500 diamentów stanowiących oblicówkę elewacji jest tylko pozornie do siebie podobnych. Są one tak uporządkowane, że ich wierzchołki tylko w środkowym polu są prostopadłe do płaszczyzny ściany, podczas gdy w górnej partii oraz na sfazowanym cokole są ścięte. Symbol natury – rustyka został tu zatem przekształcony w abstrakcyjny, idealny wzór boni rautowych. Rozmieszczone inaczej w dolnej i środkowej części elewacji punkty tworzą efekty luministyczne. W zależności od pory dnia i roku marmurowa okładzina wydaje się mieć inny odcień. Dekoracja koncentruje się przy głównym portalu na osi fasady ujętym w dwa korynckie pilastry pokryte ornamentem rzeźbiarskim. Ponad łukiem bramy znajduje się kartusz herbowy.

W przeciwieństwie do pałacu Medicich osie okien dolnej kondygnacji odpowiadają osiom wyznaczonym przez okna w pozostałych partiach. Prostopadłe okna na parterze wieńczą proste w kształcie obdasznice. Główne relacje przestrzenne w pałacu diamentowym zachodzą nie tylko horyzontalnie, jak w poprzednio analizowanym obiekcie, ale również wertykalnie, wzmacniając tym samym dynamizm kompozycji. W parterze dolna ukośna część cokołowa, podobnie jak w przypadku pałacu Medicich, nawiązuje do tradycji obronności budowli. Pałac w rzucie zaprojektowany został jako prostokąt o niewielkich wymiarach, z tradycyjnym wewnętrznym *cortile* kwadratowym. Dziedziniec pałacu, w odróżnieniu od poprzedniego, posiada podcień arkadowy tylko z jednej strony, zaś z trzech pozostałych stron jest obudowany. Dyspozycja przestrzenna ferraryjskiego pałacu odpowiadała zasadom, jakie uosabiał układ Palazzo Medici.

d) Palazzo Barberini

Palazzo Barberini przedstawia się jako prawdziwie barokowo założona budowla. Pałac wzniesiono na miejscu Palazzo Sforza, który zakupił w 1625 r. kardynał Francesco Barberini²⁶. Plan parteru XVI-wiecznego pałacu miał proporcje zbliżone do obecnego północnego skrzydła. Renesansowy pałac był ponadto niższy, a jego dyspozycja przestrzenna nie odpowiadała potrzebom nowych właścicieli. Uważali go oni wręcz za odrażający²⁷. Dzieje obiektu ilustrują, jak architektura podlega starzeniu się i wymianie znaczeń. W związku z tym, że zarówno formy, jak i funkcje, jakie uosabiał renesansowy obiekt, straciły swe pierwotne znaczenie i nie odpowiadały już potrzebom kolejnej epoki, nowi właściciele zdecydowali się dokonać konwersji istniejącej struktury poprzez

²⁶ S. Grundmann, U. Fuerst, *The Architecture of Rome*, Stuttgart 1998, s. 201.

²⁷ Ibidem.

zintegrowanie jej w jeden większy budynek, a rezultat tych zabiegów zapisał się w dziejach jako jeden z najważniejszych pałaców rzymskiego baroku.

W porównaniu z ukształtowanym wcześniej typem miejskiego pałacu, którego tradycyjny kształt omawiałam na powyższych przykładach, Palazzo Barberini stanowi strukturę otwartą. Układ pałacu opiera się zasadniczo na kształcie litery H. Jego partia centralna, na którą składa się skrzydło z fasadą skierowaną w stronę miasta, tworzy dwa przeciwstawne segmenty, z których jeden pozwala wyjść na ogród, drugi zaś na miasto. To są *de facto* dwa pałace w jednym, ponieważ Taddeo – właściciel budynku – był odpowiedzialny za północne skrzydło, podczas gdy jego brat, kardynał Francesco, rozpoczął budowę skrzydła południowego w 1632 r.²⁸ Cały obiekt scala partia centralna z westybulem, wielkim holem i bogato opracowaną fasadą. Tym samym pałac widziany od zewnątrz tworzy homogeniczną strukturę.

Typ architektoniczny, jaki reprezentuje omawiany obiekt, był co prawda stosowany wcześniej w architekturze willowej włoskiego renesansu, jednak tam główna fasada była skierowana na ogród, a nie w stronę miasta. Również wymiary apartamentów oraz możliwość pobytu w nich w ciągu całego roku wykluczają możliwość, że pałac stanowił *willę suburbana* Barberinich. Ponadto ówczesni oceniali budynek jako *palazzo*²⁹. Architekt stworzył zatem nową formę pałacu barokowego, włączając w cechy *palazzo* typ architektoniczny *willi suburbana*³⁰.

Trójkondygnacyjna fasada pałacu z wyodrębnionym w postaci ryzalitu portalem wejściowym, mimo zastosowania innowacyjnych form, nawiązuje do większości form wypracowanych we wcześniejszych tego typu obiektach. Trzy otwarte loggie znajdujące się jedna nad drugą wydają się zaskakiwać odbiorcę. Kolumny loggii umieszczono zgodnie z antyczną zasadą w superpozycji, stosowaną w kompozycji pałaców renesansowych. Z prawej i lewej strony fasadę flankują niższe, wysunięte w formie ryzalitów ściany skrzydeł bocznych. Brak zastosowania architektonicznego porządku w artykulacji ścian bocznych segmentów, w zestawieniu z opracowaniem elewacji fasady, sprawia, że wydają się one cofnięte. Dolne podjazdy w części centralnej tworzą zręczne przejście ku skrzydłom, których płaskość wzmacnia efekt przestrzenności fasady. Obfitość form i kształtów, którą w dotychczasowych strukturach pałacowych ograniczał wewnętrzny dziedziniec, w przypadku pałacu Barberini została skierowana na zewnętrzny wygląd. Na fasadzie pałacu dominantę tworzy osiowo ustawiona kolumnada wjazdowa. Wzrost znaczenia dominanty, jeszcze bardziej niż na fasadzie, ujawnia się w układzie podwórza, które do pewnego stopnia zbliża

²⁸ Ibidem, s. 202.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Celowo pomijam kwestię atrybucji poszczególnych partii pałacu poszczególnym architektom działającym w pierwszej połowie XVII wieku (Maderna, Bernini, Borromini).

się już do architektury wnętrz. Podwórze barokowe z dośrodkowego staje się podłużne i uwaga zostaje skierowana na ścianę leżącą na wprost wejścia od strony frontowej.

Rozbudowany ceremoniał dworski doby baroku przekłada się na zmianę dyspozycji przestrzennej budynków pałacowych. Klasyczny *salone grande*, usytuowany na osi, nie jest już tylko dostępną z pokoiów mieszkańców salą reprezentacyjną o najbardziej publicznym charakterze, ponieważ zwiększa się jego ranga, a wraz z nią obudowa architektoniczna. Wchodzący do partii centralnej od zachodu natyka się na owalny reprezentacyjny przedsionek – westybul, który otwiera się na klatkę schodową prowadzącą do znajdującego się na piętrze *salone grande*, stanowiącego centrum *piano nobile*. Ponadto każde skrzydło pałacu jest dostępne z oddzielnej partii schodów, które są całkowicie odmienne od pozostałych.

Podsumowanie

W renesansie zasadniczo operowano dużymi bryłami, nadając im nowe formy. Renesansowy pałac stanowił jedną z dominant w przestrzeni miejskiej, spychając często na drugi plan domy mieszczan, ulice czy place miejskie. Z czasem budowle zaczyna charakteryzować masywniejszy kształt i bardziej obfita dekoracja. Fasady otrzymują bogatszą artykulację pionową i poziomą, silniej przy tym profilowaną. Od końca XVI wieku w architekturze pałacowej na szeroką skalę stosowano parzyste, rytmicznie zgrupowane pilastry, półkolumny czy kolumny pełne. Częstym motywem stają się również otwarte loggie i balustrady w górnych kondygnacjach pałaców. Architektura barokowa stanowi natomiast syntezę dwóch głównych aspektów kompozycji architektonicznej: oddzielenia i połączenia. Artykulacja zawsze polega na interakcji tych dwóch aspektów. Przestrzenie bryły i elementy ściany są rozdzielone, by wyrazić to, że każdy budynek składa się z różnych części, określonych funkcjonalnie lub symbolicznie³¹.

Architektura pałacowa okresu renesansu i baroku otwierała się na widza, wchodząc w interakcję z przypadkowym przechodniem. Pałac sam siebie znaaczył (denotował swoją funkcję) poprzez odpowiedni zestaw form, które dla ówczesnych odbiorców – obywateli miast i dworzan rezydencji – były czytelne i jednoznaczne. Renesansowy i barokowy pałac jako komunikat architektoniczny spełniał wówczas głównie funkcję imperatywną, fatyczną i metajęzykową. Funkcje te były czytelne z uwagi na adekwatność stosowanych w nim form do potrzeb społeczeństwa. Wszystkie analizowane pałace stanowią dziś przestrzenie muzealne. Zanikła zatem ich prymarna funkcja – nie są one już pojmowane jako rezydencje możnych. Zanikają również ich funkcje sekundarne, które

³¹ Ch. Norberg Schulz, *Znaczenie w architekturze...*, s. 91.

zostały zastąpione innymi. Współczesny czytelnik tej architektury, nieposiadający fachowej wiedzy historycznej w tym zakresie dostrzega przede wszystkim funkcję estetyczną i emotywną komunikatu architektonicznego.

Zasadniczy kod analizowanej architektury stanowi na poziomie semantycznym jej typ społeczny – pałac. Do pozostałych kodów semantycznych należą:

- elementy architektoniczne denotujące jej funkcje prymarne (elementy świadczące o charakterze użytkowym), takie jak: gzyms wieńczący, rzucający cień na fasadę budynku, okna, schody, krużganki;

- elementy denotujące sekundarne funkcje symboliczne w postaci: opraw architektonicznych okien na poziomie *piano nobile* opracowanych bardziej dekoracyjnie niż pozostałe, portali usytuowanych na osi, superpozycji zachodzącej w opracowaniu lica muru/superpozycji porządków architektonicznych oraz wysokości kondygnacji, kartuszy herbowych na narożach budynków i nad portalami wejściowymi;

- elementy architektoniczne denotujące cechy dystrybucyjne i konotujące ideologie mieszkalne, głównie w postaci: wyodrębnienia *piano nobile* jako kondygnacji reprezentacyjnej i mieszkalnej, wyodrębnienia *mezzanina* jako kondygnacji przeznaczonej na pokoje dla służby oraz podziału na strefę letnią i zimową apartamentów.

Warto zatem podkreślić nie tylko różnice, jakie rysują się w stosowaniu specyficznych dla obu okresów detali i form architektonicznych oraz ich zakresu znaczeniowego, ale i wskazać warunki urbanistyczne i punkty odniesienia tych budowli w ówczesnych strukturach miasta. Trudno przy tym zgodzić się z Sigfriedem Giedionem, że w okresie renesansu ulica nie stanowiła jednej całości, a na jej sceneryę składała się pewna liczba indywidualnych budynków ustawionych w sposób przypadkowy na oddzielnych działkach³². Integralność poszczególnych tworów architektonicznych w obrębie jednej przestrzeni wydzielonej w formie ulicy nie zachodzi, według mnie, wyłącznie w stosowaniu zbieżnych w każdym przypadku form i detali. Niepodzielny, całościowy charakter tej przestrzeni można nadać, operując pojęciem nie tylko median, ale i dominant architektonicznych akcentujących jej bieg, co zostało czytelnie wyrażone w przypadku Palazzo dei Diamanti. Wraz z biegiem historii przeobrażenia zachodzą nie tylko w obrębie stylu architektonicznego. Zmianie ulegają przede wszystkim oczekiwania społeczeństwa, jego potrzeby. Forma architektoniczna, aby stać się adekwatną do społeczeństwa i obowiązujących w nim zasad, ulega przeformułowaniu. Wcześniejsze XVI-wieczne formy, zarówno pod względem użyteczności, jak i walorów estetycznych, nie spotykają się z akceptacją społeczeństwa, co pokazywał przykład Palazzo Barberini.

³² S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura...*, s. 83.

Podsumowując, w przypadku odczuwania znaczeń, jakie kryje w sobie architektura, „nie da się ogólnie powiedzieć, co to znaczy, że jakiś znak został zrozumiany lub nie został zrozumiany. To, że nie został zrozumiany, odsłania się tylko w pytaniu o znaczenie, tj. w pytaniu o inny, zastępujący go znak. [...] Niezrozumienie nie jest przeciwieństwem rozumienia, lecz jego wybrakowaną odmianą”³³.

Znaki i symbole charakterystyczne dla danego stylu w architekturze, danej epoki czy miejsca oraz określenia w czasie ulegają już w obrębie jednego stylu (za który przyjęłam kolejno renesans i barok) mniej lub bardziej subtelnym zmianom i deformacjom. Zmiany form są niejako próbą wyjaśnienia poprzedniego znaku przez inny. Wyjaśnienie to jest udane, jeśli nowy znak wyjaśnia znak stary, szczególnie zaś, jeśli nowy znak zostanie zrozumiany w kontekście, który pojawia się na nowo, bez pytania³⁴. Jeśli dodamy przy tym za Josefem Simonem, że nowy znak jest znaczeniem starego i nie zajmuje miejsca poprzedniego znaku w sposób dowolny, lecz jest zamiast niego rzeczywiście rozumiany, rodzi się pytanie, jak współczesny człowiek rozumie owe znaki dawnych epok? Czy jedynie wytrawny badacz historii architektury, analityk języka jej form i stylów jest w stanie zrozumieć jej dawny kontekst, odczytać jej pierwotne znaczenia i wychwycić niuanse znaczeniowe, czy może i dla laika pozbawionego tej wiedzy jest to czytelne?

Summary

Considerations on the Semiology of the Architecture in the Modern Age

The author applies the semiological method to analyze several architectural objects of the modern era, all of which represent one topological semantic code – a palace. Special attention is drawn to architecture as an art form that implies specific viewing perspective and semiology as architecture’s research method. Basing on Palazzo Medici from Florence, Palazzo dei Diamanti from Ferrara and Palazzo Barberini from Rome the essay analyses the development of architectural forms, names specific architectural codes as well as architecture’s primary and secondary functions. The aim of the essay is to show that signs and symbols that are specific of certain stylistic periods, eras and places are not stable and that they constantly evolve – this being visible in small changes and deformations of architectural details.

Słowa kluczowe: semiologia architektury, architektura pałacowa Włoch, architektura nowożytna, znaczenie architektury, odczuwanie architektury

Key words: semiology of architecture, italian palace architecture, the Modern Age architecture, meaning of architecture, perceiving of architecture

³³ J. Simon, *Filozofia znaku*, tłum. J. Merecki, Warszawa 2004, s. 45.

³⁴ Ibidem.

MARIANNA OSYRA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
absolwentka socjologii i studentka III roku historii sztuki

Odbiorca między przestrzenią publiczną a architekturą

Zagadnienie miejskiej przestrzeni publicznej cieszy się niezwykle dużym zainteresowaniem. Artykuły w gazetach, strony internetowe (np. www.nasza-przestrzen.pl), liczne konferencje czy inicjatywa związana z powstaniem Karty Przestrzeni Publicznej, o której kilka lat temu debatowano w Poznaniu¹, podejmują próby nowego ujęcia zjawiska. Przyświeca im również cel, by przekonać władze i lokalne społeczności do nadania miejskim przestrzeniom odpowiedniej jakości, w czym może pomóc sztuka². Gorące dyskusje pojawiły się, gdy Joanna Rajkowska zainstalowała *Dotleniacz* na warszawskim placu Grzybowski, z entuzjazmem przyjęty przez użytkowników, oraz po negatywnych reakcjach mieszkańców krakowskiego Podgórze, któremu „sprezentowano” rzeźbę Mirosława Bałki *Auschwitzwieliczka*. Rozważania na temat architektury stanowiącej podstawową ramę dla przestrzeni publicznych toczą się głównie w środowisku architektów, teoretyków architektury czy historyków sztuki, na łamach popularnych mediów pojawiając się jedynie przy kontrowersyjnych projektach, takich jak (od)budowa Zamku Przemysła w Poznaniu.

¹ Założenia Karty Przestrzeni Publicznej: http://www.tup.org.pl/download/2009_0906_KartaPrzestrzeniPublicznej.pdf [5.06.2011].

² O podziale zlokalizowanej w przestrzeni publicznej sztuki i jej rozwoju, ujętym zgodnie z Hegłowskim modelem, od najwcześniejszej sztuki w przestrzeni publicznej, funkcjonującej niezależnie od otoczenia, do najbardziej zaawansowanej, a tym samym najlepiej współpracującej ze społecznością sztuki publicznej pisze w licznych artykułach Marek Krajewski, m.in. *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura i Społeczeństwo” 1/2005 ss. 58-77.

Tekst o relacjach między przestrzenią publiczną a architekturą powstał na granicy dwóch perspektyw: socjologii i historii sztuki. Pierwsza część prezentuje definicje przestrzeni publicznej i jej związku z architekturą, druga – metodologię badań, które dotyczyły zagadnienia przestrzeni publicznej i sztuki w centrum Poznania. W trzeciej części zostały przedstawione wyniki badań i wnioski z nich płynące na temat relacji między przestrzenią publiczną a architekturą.

1. Podejście teoretyczne

a) Definicje przestrzeni publicznej

Przestrzeń publiczna jest w najprostszym ujęciu stałą, zmysłowo doświadczalną przestrzenią, której znaczenie nie zamyka się jedynie w fizycznym istnieniu. Henri Lefebvre, Lyn Lofland czy Rosalynn Deutsche podkreślają jej zjawiskowość, dynamizm funkcjonowania oraz przeobrażenia następujące pod wpływem ludzkich zachowań.

Henri Lefebvre, wyjaśniając, czym jest przestrzeń, z jednej strony wskazał na jej czystą abstrakcyjną formę, z drugiej – na społecznie, empirycznie potwierdzalny wytwór³. Podobne stanowisko zajmuje Rosalynn Deutsche, poruszająca w eseju *Agorafobia*⁴ kwestię dualności przestrzeni publicznej. Publiczna przestrzeń debaty nie jest bowiem do końca współmierna z empirycznie identyfikowalnymi terenami miejskimi, lecz nie sposób tych dwóch rodzajów przestrzeni rozdzielać⁵.

Deutsche uważa przestrzeń publiczną – podkreślając, że jest to punkt w dyskusji, z którym zgadzają się wszyscy – za pierwotnie i nierozzerwalnie związaną z demokracją. Według niej jednak demokracja określana mianem *public realm*, chce przestrzeni dobrej dla wszystkich, uniwersalnej, nawiązującej do wzorów agory i forum. Może ją uzyskać, jedynie zawłaszczając i narzucając rozmaite interwencje i modyfikacje. Demokracja *public realm* stawia na w pełni dostępną przestrzeń publiczną, w której jednostka otoczona konfliktami niekoniecznie czuje się dobrze, ale jest wolna od zagrożenia wykluczeniem⁶.

Dostępną dla wszystkich *public realm* opisuje Lyn Lofland⁷. Jest to przestrzeń publiczna, w której współobecne jednostki, nawet sobie nieznane, identyfikują się nawzajem jako przedstawiciele pewnych kategorii społecznych. *Public realm*

³ H. Lefebvre, *Le droit à la ville, suivi de l'espace et politique*, Paryż 1972, za: B. Jałowiecki, *Spoleczne wytwarzanie przestrzeni*, Warszawa 2010, s. 19.

⁴ R. Deutsche, *Agorafobia*, tłum. P. Leszkowicz, „Artium Quaestiones” 13/2002, ss. 297-357.

⁵ Ibidem, ss. 354-355 (przypisy).

⁶ Ibidem, ss. 229-230.

⁷ L. Lofland, *The public realm. Exploring the city's quintessential social territory*, Londyn 2007, s. 150.

jako kwintesencja miasta dotyczy jedynie jego przestrzeni, a nie przestrzeni jako takiej⁸.

Podejście Lofland można połączyć z koncepcją miasta zaproponowaną i wdrożoną w Kopenhadze przez Jana Gehla⁹. Architekt zwraca uwagę na życie między budynkami i trzy kategorie czynności, które ono generuje:

– zachowania konieczne – mniej lub bardziej obowiązkowe, takie jak chodzenie do pracy czy stanie na przystanku. Otoczenie fizyczne ma niewielki wpływ na ich wykonywanie¹⁰;

– działania opcjonalne – podejmowane, gdy podmiot ma na to chęć, a czas i miejsce na to pozwalają. Zalicza się do nich spacer na świeżym powietrzu, podziwianie widoku, siedzenie czy opalanie się. Wykazywanie tego typu aktywności jest możliwe przy sprzyjających warunkach zewnętrznych¹¹;

– zachowania społeczne – takie, które zależą od obecności innych ludzi w przestrzeniach publicznych. „Do zachowań społecznych zaliczymy zabawy dzieci, powitania i rozmowy, przeróżną miejską aktywność ludzi i wreszcie – jako najbardziej powszechne zachowanie społeczne – kontakty pasywne, czyli po prostu przyglądanie się i przysłuchiwanie innym ludziom”¹². Gehl określa je jako „wynikowe”, ponieważ rodzą się jako konsekwencja dwóch poprzednich rodzajów zachowań, gdy mają one w przestrzeni publicznej zapewnione dobre warunki¹³.

Przywołując własne obserwacje i duńskie badania nad aktywnością w miejskich przestrzeniach, Gehl stwierdza, że nawiązywanie kontaktów, choćby tych najprostszych, jak patrzenie, słuchanie i przebywanie wśród innych, jest bardziej satysfakcjonujące niż większość innych atrakcji oferowanych przez przestrzenie publiczne miast.

Życie między budynkami i między nimi wydaje się w niemal każdej sytuacji ważniejsze i odpowiadające [ludziom] bardziej niż same przestrzenie i budynki¹⁴.

b) Znaczenie architektury

Przestrzeń publiczna i przejawiane w niej ludzkie aktywności – od bycia, poprzez powierzchniowe interakcje, do prowokowania konfliktów – zawsze pojawiają się na tle architektury. Przedstawiciele nauk społecznych niezbyt chętnie zajmują się architekturą, szczególnie z perspektywy empirycznej, w odróżnieniu od

⁸ Ibidem, s. 9.

⁹ J. Gehl, *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, Kraków 2009.

¹⁰ Ibidem, s. 9.

¹¹ Ibidem, ss. 9-10.

¹² Ibidem, s. 12.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 29.

zagadnienia przestrzeni publicznej. Socjolog Garry Stevens powiedział nawet, że ogarnięcie całego dorobku socjologii na temat architektury zajmuje zaledwie jeden dzień¹⁵. Intensywnie prowadzone przez socjologów badania dotyczące problematyki tkanki miejskiej abstrahują najczęściej od kwestii materii, w której jest wytwarzana. Natomiast piszący o architekturze architekci i teoretycy architektury często pozostają jedynie przy analizie materii, pomijając lub upraszczając kwestie społeczne. Niezagospodarowanym obszarem badań zainteresował się nowy, choć sięgający już esejów Georga Simmla¹⁶, nurt socjologii – socjologia architektury. Zakłada ona „podejście do architektury nie jak do dekoracji, w których rozgrywa się życie społeczne, a które same w sobie nie mają specjalnego znaczenia, a bardziej [próbuję] przyjrzeć się na nowo architekturze pod kątem współdziałania, współkonstruowania społecznego bytu miasta i interakcji w nim zachodzących czy produkowania wyobrażeń związanych ze społeczeństwem jako całością”¹⁷. Socjologia architektury analizuje miasto nie z perspektywy stosunków społecznych, lecz budowli, względem których ludzie orientują się i uzgadniają swoje zachowania. To budowle poprzez swoją materię wpływają na to, co próbuje zakomunikować nam miasto. Paul Jones, tropem teorii Pierre’a Bourdieu, widzi zadanie socjologii architektury w analizowaniu architektonicznej praktyki i jej rezultatów w kontekście oddziałujących na nie warunków polityczno-ekonomicznych¹⁸.

Właściwości semantyczne budynków, a szczególnie dostępnych wizualnie dla każdego fasad, są bezdyskusyjne. Bohdan Jałowiecki zauważa ich polisemiczność, biorąc pod uwagę znaczenie nadawane im nie tylko przez budowniczych, ale również użytkowników¹⁹. Pisze on:

Obecnie w praktyce postrzegania architektury nie mamy do czynienia ze względnie jednolitym systemem ideowym, ale z kilkoma konkurencyjnymi systemami znakowymi na raz²⁰.

Określenie sakralnej funkcji kościoła nie stanowi zazwyczaj problemu, natomiast rozpoznanie warstwy konotacyjnej wymaga umiejętności odczytywania

¹⁵ G. Stevens, *The Favored Circle: The Social Foundations of Architectural Distinction*, Cambridge 1998, s. 12, za: P. Jones, *The Sociology of Architecture: Constructing Identities*, Liverpool 2011, s. 1.

¹⁶ G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006.

¹⁷ J. Fischer, *Architektur: „Schweres” Kommunikationsmedium der Gesellschaft*, „Architektur der Gesellschaft”, APUZ (Aus Politik und Zeitgeschichte), 25/2009, ss. 6-8, za: M. Łukasiuk, *Socjologia architektury – możliwości eksplanacyjne perspektywy teoretycznej*, Ogólnopolski Zjazd Socjologiczny, Kraków 8-11.09.2010, <http://www.zjazd14.socjologia.uj.edu.pl> lub <http://www.pts.org.pl> [15.10.2011].

¹⁸ P. Jones, *The Sociology of Architecture...*, s. 1.

¹⁹ B. Jałowiecki, *Społeczny język architektury. Od gotyckiej katedry do hipermarketu*, w: B. Jałowiecki, A. Mejer, M. S. Szczepański (red.), *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, Warszawa 2005, s. 21.

²⁰ Ibidem, s. 22.

kodu: zadatowania, określenia stylu, umieszczenia w historycznym kontekście. Współczesny obiekt może sprawić, że dawna architektura nie przekazuje tego, co dawniej²¹. Wysoka wieża kościoła czy ratusza otoczona wieżowcami nie przemawia tak jak wcześniej, gdy stanowiła dominujący element miejskiego krajobrazu.

Modele i stereotypy, zniekształcone często współczesnymi interwencjami, nie wystarczają jednak do odczytania dzieł architektonicznych. Niezbędne są bardziej trwałe i mocniej zakotwiczone w kulturze ludzkiej wzorce, za pomocą których „waloryzowana jest wytworzona przestrzeń”²². Określane jako „trwałe i powszechne elementy kultury, przyjmowane częściowo bezrefleksyjnie na poziomie podświadomości”²³, ujawniają się np. w planach miast. Europejczycy, przyzwyczajeni do wrośniętych w kontynent, wytwarzanych przez setki lat miast na planie koncentrycznym, z centrum na przecięciu głównych osi komunikacyjnych, często z trudem przyzwyczajają się do amerykańskiego miasta na planie szachownicowym. Abstrakcyjno-geometryczny plan, bez jasno zdefiniowanego centrum, wyznaczany przepisami prawnymi, wydaje się sztuczną konstrukcją bez wyraźnych punktów odniesienia i orientacji.

Przestrzeń publiczna, rozumiana nie tylko jako konkretne miejsce, ale również przez pryzmat ludzkich zachowań, jest więc wyznaczana przez architekturę. Zgodnie z postulatami zgłaszanymi przez socjologię architektury, nie jest ona jedynie tłem społecznych interakcji, ale może również – jak wskazywał Jan Gehl – być środkiem wytwarzającym interakcje. Wymowa struktury urbanistyczno-architektonicznej, wpływająca na bardziej lub mniej swobodne poruszanie się w jej ramach, jest odczytywana zazwyczaj podświadomie.

2. Metodologia badań

Badania, których wyniki zostaną poniżej przedstawione, poruszały problem odbioru sztuki w przestrzeni publicznej Poznania. Ich celem było poznanie, w jaki sposób młodzi mieszkańcy miasta patrzą na sztukę w przestrzeniach publicznych centrum i jakie zależności dostrzegają między nimi. Część badań dotyczyła architektury. Zastosowano metodę badań jakościowych, realizowanych techniką wywiadu pogłębionego zapośredniczonego materiałami wizualnymi. Próba 12 respondentów, zamieszkujących w Poznaniu, została dobrana metodą kuli śnieżnej. Grupa była związana z historią sztuki, architekturą i kulturoznawstwem. Taki dobór podyktowała konieczna umiejętność odczytywania przez respondentów kodów konotacyjnych budynków. Nie należy jednak traktować ich jako ekspertów, a bardziej jako osoby bliżej zainteresowane zagadnieniami

²¹ Ibidem, s. 27.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

sztuki. Przed wywiadem dostarczono im dyspozycje, w których pojawiła się mapka centrum Poznania wyznaczająca teren poddany obserwacji. Zawarto w nich także prośbę o fotografowanie pewnych kategorii obiektów artystycznych, w tym architektury. Respondenci, posługując się uprzednio wykonanymi fotografiami, bardziej angażowali się, opowiadając o danym obiekcie.

3. Wyniki badań

a) Widzenie przestrzeni publicznej

Respondenci postrzegają przestrzeń publiczną stereotypowo i „zdroworozsądkowo”. Przede wszystkim ma ona być związana z miastem i jego strukturą urbanistyczno-architektoniczną. Tak odpowiadała jedna z respondentek, próbując wykorzystać swą wiedzę o kształtowaniu się miast europejskich:

Jest to zorganizowanie jakiejś przestrzeni, budowli albo innych elementów, które w pewien sposób kształtują przestrzeń miasta, są w niej sytuowane najczęściej promieniście względem starego miasta, czyli centrum, i w ten sposób jakby dają możliwość rozbudowy... (R4).

Sięgano również do wzorów przestrzeni publicznych, głęboko zakorzenionych w europejskiej kulturze, czyli greckiej agory i rzymskiego forum czy miejskiego rynku. Współcześnie rolę przestrzeni publicznych odgrywają przede wszystkim place, ale również parki, a nawet wymieniane przez kilka osób osiedla. Zabytki jako wspólne dobro również mają świadczyć o tym, że dana przestrzeń jest publiczna.

Oprócz architektury miasta, w sposób oczywisty determinującej przestrzeń publiczną, zauważano, że musi być ona również *public realm*, w rozumieniu Lyn Lofland:

Przeźren [publiczna powinna być] dostępna dla ludzi, społeczeństwa, dla ludzi, którzy mieszkają [...] w danym mieście. Czyli takie przestrzenie, jak place i rynki, które powinny być oddane do użytku społeczeństwu, dostosowane do ich potrzeb (R2).

Przeźrenie publiczne, co zauważa inna badana, znajdują się najczęściej w centrach miast, wyznacza je liczba przemieszczających się bądź przebywających w nich ludzi. Kusić ma ich również to, „że tam jest najwięcej wydarzeń kulturalnych” (R7).

W postrzeganiu przestrzeni publicznej respondenci łączyli dwa jej aspekty: przestrzeń urbanistyczno-architektoniczną wywodzącą się ze starożytności uznano za platformę społecznego życia; jednocześnie (poza jedną badaną, która znała koncepcję Rosalyn Deutsche i wprost się na nią powoływała) respondenci nie brali pod uwagę problemu przestrzeni publicznej jako debaty ani jako pola konfliktu, widząc w niej bardziej miejsce spotkań, a nie konfrontacji. Dlaczego? Warto przywołać podział Deutsche na przestrzeń publiczną demokracji autory-

tarnej i radykalnej. Ta pierwsza, ku której skłaniali się respondenci, gwarantuje przynajmniej pozorny spokój, a swych korzeni szuka w tak archetypicznych dla demokracji przestrzeniach, jak agora i forum. Były to miejsca dyskusji, spotkań, ale – jak zaznaczyła jedna z badanych – w granicach wyznaczonych zasad. Architektura organizująca przestrzeń może być jedną z tych poskramiających i wyznaczających przestrzeń publiczną zasad.

b) Postrzeganie architektury i jej relacji z otoczeniem

Zakładając, że architektura jest wyznacznikiem przestrzeni publicznej, respondenci wyraźnie deklarowali, że poruszając się po mieście, zwracają na nią uwagę. Jednak nie jest to uwaga poświęcona relacjom danej architektury z przestrzenią wokół, lecz wynikająca ze zdobytej w czasie studiów wiedzy, zainteresowania stylem, ornamentami, czasem powstania danego budynku. Uwagę przykuwały również wyróżniające się budowle, najczęściej kontrastujące lub odbiegające stylem od otoczenia. „Przeciętny człowiek [...] nie zwraca uwagi na architekturę [...]” (R5) – kwitowano pytanie o refleksję nad codziennym kontaktem z architekturą.

Uchwycenie relacji zachodzących między architekturą a przestrzenią okazało się trudniejsze niż odpowiedź na pytanie o postrzeganie architektury. Zarysowała się jednak ciekawa opozycja między odpowiedziami poszczególnych osób. Cztery z nich zdecydowanie wskazały na poznański Ratusz²⁴ i Stary Rynek jako miejsca, w których architektura dominuje nad przestrzenią, jednocześnie doskonale z nią współgrając:

Na przykład Ratusz i Stary Rynek. Ratusz i kamienice w bloku śródmiejowym, i kamienice dookoła zostały skrojone pod tę przestrzeń rynkową. Ratusz nie stoi na ukos do kamienic, ale prostopadle, tak to zostało zrobione (R4).

Sześć osób natomiast wymieniło budynek byłego Domu Handlowego Okrągłak i budynki Domów Towarowych Centrum, zwanych popularnie Alfą, jako odgrywające znaczącą rolę w przestrzeni wokół nich²⁵. Nie zwracano uwagi na

²⁴ Ratusz w Poznaniu jest uznawany za jedną z cenniejszych budowli renesansowych powstających w Europie Środkowo-Wschodniej, wykonaną zgodnie z projektami Jana Baptisty Quadro. Datuje się ją na 1555 r.

²⁵ Budynek poznańskiego Okrągłaka, obecnie odnawianego i zmieniającego swe funkcje z handlowych na biurowe, jest jednym z ważniejszych obiektów autorstwa Marka Leykama. Modernistyczna, walcowata forma powstała w drugiej połowie lat 50. XX wieku budowli, gdy obowiązywała doktryna socrealistyczna, wpisał się w XIX-wieczną zabudowę miasta. Podobnych sądów nie można odnieść do nieco późniejszych budynków Domów Towarowych Centrum, które stanowiły realizację pomysłu na modernistyczne centrum Poznania, co przyczyniło się do zburzenia XIX-wiecznych kamienic. Zaprojektowany przez Jerzego Leśniewicza w drugiej połowie lat 60. XX wieku zespół budowli nawiązywał jednak do najlepszych europejskich rozwiązań, a funkcjonalnie pozwolił na skumulowanie wielu biurowych powierzchni miasta w jednym miejscu. Współcześnie, niestety, bardzo zaniedbany.

harmonię pomiędzy budynkiem i przestrzenią, a bardziej na widoczność tej architektury i jej dominację w danym miejscu.

O Alfie:

Moim zdaniem stanowi [...] zdecydowaną dominantę. Kiedy się [...] przebywa w tej przestrzeni [...] przytłacza [...]. Przecież tu znajdują się i kamienice, no znakomite, bo tu się pojawia i secesja odrestaurowana, [która] powinna przykuwać uwagę i podobać się ludziom, [a] jest tak naprawdę przyćmiewana przez budynki Alfę, w ten sposób, że one dominują nad całą strukturą tej przestrzeni publicznej (R3).

O Okrągłaku:

Okrągłak [...] to nie jest budynek, który trzeba dojrzeć, tylko on sam na ciebie spogląda, doprasza się o uwagę, wyrasta w takim strategicznym miejscu (R10).

Dlaczego respondenci zwrócili uwagę na dwie tak wyraźnie różniące się, niemal opozycyjne, kategorie budynków? Czy wpływ mogła mieć funkcja?

Funkcja budynku przede wszystkim oddziałuje na zachowania przebywających w pobliżu osób. Najbardziej jaskrawym przykładem jest budynek kościoła, wymuszający pewien rodzaj postępowania. Konkretnie budynki przyciągają też określone typy osób, choć respondenci nie podchodzili z wielkim entuzjazmem do takich sądów. Być może wokół biblioteki można spotkać specyficzne jednostki, „ale tak generalnie to chyba nie można uchwycić specjalnej różnicy...” (R1).

Funkcja budynku może oddziaływać na przestrzeń, ale tylko dla pewnej wąskiej, korzystającej z niej grupy użytkowników. Respondentka swój sąd podpiera przykładem budynku uniwersytetu, który ma znaczenie dla studentów i wykładowców, supermarket natomiast ważny jest dla wielu innych kategorii społecznych.

Zwrócono również uwagę na rolę architekta i projektanta, który poprzez odpowiednie ustawienie budynku w przestrzeni sprawia, że będzie on przyciągał.

Respondenci zapytani o czas powstania budynku najczęściej łączyli go z kategorią zabytku. Przestrzeń wokół niego miała zacząć nabierać cech quasi-sakralnych, wzbudzać szacunek. Ważna okazała się również kwestia estetyki: „im budynek starszy, tym bardziej się na niego zwraca uwagę i uznaje za ładniejszy” – stwierdziła jedna z respondentek (R1). Dawne XIX-wieczne dzielnice mają być również przyjemniejszym miejscem do spędzania wolnego czasu niż te pełne nowoczesnych budowli. Niejako w odpowiedzi na te głosy zwrócono uwagę na to, że:

Przestrzeń, w której znajdują się budynki modernistyczne [...] przez większość ludzi jest odbierana negatywnie. W ten sposób, że traktują je nie jako dziedzictwo historyczne, z którego powinni być dumni, ale jako brzydactwa, które trzeba wytepić. No, ale ja nie jestem takiego zdania (R3).



Fot. 1. Poznański Ratusz
(zdjęcie wykonane przez respondentkę nr 4)



Fot. 2. Budynek Okrągłaka
(zdjęcie wykonane przez respondentkę nr 2)



Fot. 3. Budynki poznańskiej Alfy
(zdjęcie wykonane przez respondentkę nr 3)

Pojawił się również głos godzący te dwie perspektywy, bo widzący wartość w różnorodności stylistycznej: „Ten eklektyzm jest właśnie elektryzujący i przyjemny” (R10). Inna grupa respondentów zwróciła uwagę na to, że czas powstania budynku nie ma żadnego wpływu na przestrzeń, która wytwarza się dookoła: „w pojedynczym przypadku nie ma to żadnego znaczenia” (R9).

Wnioski

Analizując głosy respondentów, można wyraźnie dostrzec ich pełne przekonanie o wadze architektury w kształtowaniu przestrzeni publicznej. Trudno im było jednak wskazać konkrety, nawet jeśli dotyczyło to „poznzańskich ikon architektonicznych”.

Obecnie renesansowy Ratusz nie pełni funkcji siedziby miasta, lecz jest oddziałem Muzeum Narodowego w Poznaniu. Respondenci, doceniając jego wartość historyczną, wspominali o czasie, nie o funkcji budynku jako takiego. Biurowy charakter budynków Okrąglaka i Alfry nie miał również, według respondentów, znaczenia dla odbioru przestrzeni wokół.

Istotny okazał się układ urbanistyczny, w którym usytuowano budynki. Na najważniejszy miejski plac, określany przez niektórych archetypem przestrzeni publicznej, nie można patrzeć, zapominając o budynku Ratuszu, wyznaczającego niemalże jego sens. W przypadku Okrąglaka i Alfry podkreślany był przede wszystkim architektoniczno-urbanistyczny kontekst, ważny z perspektywy przechodnia. Niewątpliwie wiąże się to z projektantem decydującym o „sile rażenia” budynku.

Czas powstania budynku, mimo wprost wyrażanych przez respondentów głosów, że jest mniej istotny, wydaje się jednak mieć dla nich dużo większe znaczenie. Wartość Ratusza jako zabytku nie budzi żadnych wątpliwości, w zasadzie także Okrąglak jest wpisany do rejestru zabytków. Największe kontrowersje budzą natomiast budynki przy ulicy Święty Marcin. Krystyna Gutowska wymienia trzy rodzaje wartości, które można odnieść do przedmiotów: estetyczne, historyczne i artystyczne. Wartości estetyczne są przedmiotom dane od początku ich istnienia, pozostałe mogą zyskać w czasie²⁶. Obserwując rynek wydawnictw związanych z historią sztuki, można zauważyć większą liczbę publikacji dotyczących architektury modernistycznej powstałej w Polsce między 1945 a 1989 r., by wymienić książkę Piotra Marciniaka *Doświadczenia modernizmu. Architektura i urbanistyka Poznania w czasach PRL-u* wydaną w 2010 r. czy stworzone przez Jarosława Trybusia i Grzegorza Piątka *Archimapy*, oprowadzające po modernistycznej Warszawie. Architektura modernistyczna nabrała więc wartości historycznej, a także artystycznej – choć nie można stwierdzić, że nigdy takowej nie miała – na co młodzi historycy sztuki, architekci i kulturoznawcy okazali się bardzo wrażliwi.

Podsumowując, najważniejszą rzeczą, którą można zauważyć, przyglądając się wynikom badań, jest akcentowanie przez respondentów estetycznego spojrzenia na architekturę. Nie zwracano natomiast uwagi na funkcje

²⁶ K. Gutowska, *Zabytki w refleksji estetyka: piękno, artyzm, wartość historyczna*, w: K. Gutowska, Z. Kobyliński (red.), *Zabytki i społeczeństwo*, Warszawa 1999, ss. 47-52.

budynków i tworzenie wokół nich jakości przestrzeni publicznej. Ratusz jest rzeczywiście otoczony przez rynkową, archetypiczną, przestrzeń publiczną. Budynki Alfy i Okrąglaka z otaczającymi je chodnikami, parkingami, jezdniami w żaden sposób nie zachęcają przechodzących ludzi do innych społecznych zachowań. Uznanie ich za istotne wynikało ze specyficznych estetycznych, „zawodowych” pobudek i podążania za modnym tematem. Być może jednak budynki te, nietworzące dziś przestrzeni publicznych, niegdyś takie tworzyły i to zapisało się w podświadomości mieszkańców. Zbadanie fenomenu przestrzeni wokół budynków Domów Towarowych Centrum, Okrąglaka czy Ratusza wymaga prześledzenia zmieniających się funkcji budynków, przyjrzenia się materii, która zniknęła i wyrastała wokół nich, zgodnie z postulatami socjologii architektury.

Summary

The Recipient between architecture and public space

Relationship between architecture and sociology has not been popular subject in academic sociology, in contrast to problem of public space. The text shows ways in which young citizens of Poznań seen architecture their on the background of public space. Author try to present prospect sociology of architecture.

Słowa kluczowe: przestrzeń publiczna, architektura, socjologia architektury, badania jakościowe, przestrzeń Poznania

Key words: public space, architecture, sociology of architecture, qualitative research, Poznań's public space

Noty o autorach

MAJA BRZOWSKA-BRYWCZYŃSKA – doktor, adiunkt w Zakładzie Badań Kultury Wizualnej i Materialnej Instytutu Socjologii UAM, tłumacz. Do obszaru jej zainteresowań badawczych należą: problematyka przestrzeni dziecięcych w mieście, rozpatrywanych zarówno z perspektywy materialnej kultury miejsc zabawy, jak i szerszego problemu prawa (dzieci) do miasta, zagadnienie możliwości i znaczeń oporu kulturowego, kulturowe sposoby opracowywania obcości/potworności.

STANISŁAW CZEKALSKI – dr hab. prof. UAM, pracuje w Zakładzie Historii i Teorii Badań nad Sztuką w Instytucie Historii Sztuki UAM.

JOLANTA DĄBKOWSKA-ZYDRÓŃ – prof. UAP dr hab., kierownik Katedry Promocji i Krytyki Sztuki na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Obszar zainteresowań naukowych: współczesne kontynuacje surrealizmu, ślady, tropy i odbicia w sztukach wizualnych, analiza dzieł sztuki dawnej i współczesnej.

GRZEGORZ DZIAMSKI – profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza oraz Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, kierownik Zakładu Badań nad Kulturą Artystyczną w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Zajmuje się estetyką współczesną, postmodernistyczną teorią i praktyką artystyczną, sztuką Europy Środkowej, instytucjonalną analizą sztuki.

JERZY GOŚCINIAK – absolwent IV Liceum Ogólnokształcącego w Poznaniu w klasie o profilu matematyczno-fizycznym. Studia na Wydziale Budowy Maszyn Politechniki Poznańskiej przerwał po trzech latach. Obecnie zatrudniony w Instytucie Psychologii Uniwersytetu Szczecińskiego.

OLGA M. HAJDUK – studentka IV roku historii sztuki i III roku filozofii: życie publiczne UAM w Poznaniu. Tegoroczna stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, redaktor naczelna Półrocznika Historii Sztuki „Wolę oko”. Od kilku lat jej zainteresowania badawcze ściśle koncentrują się wokół zagadnień sztuki nowożytnej ze szczególnym uwzględnieniem architektury tych czasów oraz renesansowej rzeźby nagrobnej.

ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI – Zakład Historii i Teorii Badań nad Sztuką, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

BOGNA KIETLIŃSKA – historyk sztuki i antropolog współczesności. Doktorantka w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie zajmuje się socjologią wizualną oraz zagadnieniami związanymi z przestrzenią publiczną oraz strategiami jej konstruowania i odbioru.

MAREK KRAJEWSKI – dr hab. n. hum. w zakresie socjologii kultury; prof. UAM, Instytut Socjologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania badawcze: socjologiczne analizy współczesnej kultury materialnej i wizualnej, kultura popularna i media, socjologia sztuki, nieklasyczne formy regulacji zachowań, deindywidualizacja, zachowania zbiorowe.

AURELIA NOWAK – licencjat w zakresie edukacji artystycznej (promocji i krytyki sztuki) na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, obecnie studentka I roku studiów magisterskich na Wydziale Edukacji Artystycznej i V roku na Wydziale Malarstwa. W obszarze jej zainteresowań badawczych znajdują się związki międzyobrazowe łączące sztukę współczesną z tradycją, problematyka pamięci jednostki oraz pamięć zbiorowa. Jako ważną postrzega również kwestię kompetencji widza w odbiorze dzieł sztuki.

MARIANNA OSYRA – absolwentka socjologii i studentka III roku historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Stara się łączyć zainteresowania związane z obszarem dociekań socjologii wizualnej z perspektywą historii sztuki, szczególnie interesują ją kwestie związane z architekturą i jej społecznymi kontekstami.

ANDRZEJ POTERAŁA – doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Zainteresowania: filozofia współczesna (głównie myśl postfreudowska), tematyka cielesności, seksualności, dekonstrukcja w filozofii i kulturze.

SONIA RAMMER – zajmuje się sztuką oraz psychologią twórczości. Studiowała w poznańskiej ASP (dyplom z zakresu malarstwa oraz edukacji artystycznej) i na UAM (dyplom z psychologii). Zawodowo związana z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu, gdzie prowadzi zajęcia z rysunku i psychologii.

JUSTYNA RYCZEK – ukończyła filozofię na UAM w Poznaniu, gdzie obroniła również pracę doktorską. Pracuje na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Autorka książki *Piękno w kulturze ponowoczesnej*. Zainteresowania badawcze: estetyka współczesna, sztuka w przestrzeniach publicznych, powiązanie sztuki z codziennością.

ANNA SIENKIEWICZ – studentka kierunku historia sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. W swojej działalności naukowej porusza się w obszarze współczesnej sztuki i kultury wizualnej oraz tradycji artystycznej XIX i XX wieku.

