

Rafał SOLEWSKI

DIALOGICZNY KONTEKST DZIEŁA SZTUKI
Próba odniesienia Władysława Stróżewskiego
koncepcji dialektyki twórczości do wybranych przykładów
współczesnej sztuki performansu i instalacji wideo

Obecność w instalacjach elementów dialogu toczącego się na różnych płaszczyznach budzi potrzebę zastanowienia się, czy instalacja jest tylko brikolazem, czy też może rodzajem autotelicznej dyskusji o uwarunkowaniach sztuki jako dziedziny, o procesie twórczym, o kondycji dzieła sztuki. Dyskusja taka, poprzez nacechowanie dialogu jakościami estetycznymi, sama okazuje się intencjonalnym dziełem sztuki.

„Dialog” to jedno z pojęć omawianych przez Władysława Stróżewskiego w ramach jego analizy dialektyki twórczości¹. Filozof wskazuje na dialektyczne napięcie wynikające z oczywistej różnicy między podmiotami uczestniczącymi w dialogu, a zarazem ich jedności, wspólnoty umożliwiającej komunikację. Skutkiem owego napięcia bywa intensywność skupienia się na wartości, która stanowi podstawę relacji partnerskiej i której dotyczy komunikacja. Jedno i wartość odsłaniają się w szczególny sposób w dziele sztuki, w którego tworzeniu i istnieniu Stróżewski dostrzega obecność dialogu, zachodzącego na kilku płaszczyznach. Dzieło sztuki to zdaniem tego fenomenologa przedmiot intencjonalny usytuowany w przestrzeni świadomości, inny niż to, co doświadczane jest jako realne, będący bowiem skutkiem aktów intencjonalnych podmiotu, ale istniejący jednak w sposób heteronomiczny – powiązany z realnym „materiałem bytowym”². Analizowane w niniejszym tekście przykłady performansu oraz instalacji rozpatrywane będą jako tak właśnie rozumiane dzieła sztuki, funkcjonujące w obszarze świadomości i pozostające w koniecznej, często trudnej relacji z niejednorodnym „materiałem bytowym”, co dodatkowo wpływa na dialogiczność na różnych płaszczyznach procesu twórczego. Pojęcia dialogu i dialogiczności mogą również okazać się użyteczne w wyjaśnianiu relacji zachodzących w działaniach twórczych należących do wspomnianych tu dziedzin. Właściwą działaniom tym transgresję (przekraczanie granic: dzieła jako organicznej jedności, własnej dziedziny, obszaru sztuki) można pojmować jako swego rodzaju dialog (między tym, co intencjonalne, a tym, co realne, między dziełami, dziedzinami czy obszarami sztuki). Mimo podsta-

¹ Por. W. S t r ó ż e w s k i, *Dialektyka twórczości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983, s. 207-229.

² Por. tamże, s. 76-78.

wowej jedności, o której mówi Stróżewski, zachowywana zostaje tu odrębność uczestników dialogu i przyjmuje się możliwość, że w rezultacie dialogu pojawi się coś nowego (na przykład nowy rodzaj dzieła czy nowa dziedzina aktywności artystycznej), przy założeniu jednak funkcjonowania nadrzędnego porządku – nowość wynikałaby ze zmiany w jego obrębie³. Wykorzystanie w prowadzonych w niniejszym tekście rozważaniach refleksji Władysława Stróżewskiego na temat dialogu stanowi próbę uzyskania odpowiedzi na pytanie, czy myśl tego fenomenologa może okazać się użyteczna w analizach dotyczących sztuki współczesnej i czy „«performatywne» dzieła sztuki” nie tylko „stanowią inspirację dla wielu teorii estetycznych i filozoficznych”⁴, ale mogą być zrozumiane w oparciu o teorie już istniejące. Twierdząca odpowiedź na to pytanie dowodzić będzie, że teorie te są ponadczasowe, nie zaś anachroniczne. „Idealizm” takiego podejścia, jakie prezentuje autor niniejszego tekstu, jest wyrazem poszukiwania stałych narzędzi analityczno-interpretacyjnych dotyczących sztuki, opartych na filozofii niezależnej od mód, trendów i „zwrotów”.

Władysław Stróżewski w swych rozważaniach o dialektyce twórczości analizuje najpierw dialog twórca–dzieło, zmierzający do „dopełnienia” dzieła już na etapie procesu twórczego. Wyróżnia pomysł i zapis (czyli materialną realizację odślaniającą pomysł lub – według innych – właściwie rozwijającą impuls twórczy), zamiar i dzieło, podkreśla też konieczność partnerstwa (wytwór „mówi” w samym podmiocie – artyście rozmawiającym za sobą), komunikacji, przyjęcia celu służenia wartości oraz zdolności zawieszenia własnych przekonań (epoché) w trakcie powstawania dzieła. Następnie autor *Dialektyki twórczości* omawia dialog twórcy z odbiorcą: realnym, wyimaginowanym, wirtualnym lub idealnym – oceniającym dzieło w świadomości artysty. Odbiorca przyjmuje zwykle jedną z trzech wyróżnionych postaw: receptywno-kontemplatywną (poddając się dziełu w jego intencjonalnej konkretyzacji), czynną (fizycznie ingerując w materię i strukturę dzieła) albo krytyczną (oceniając dzieło). Postawy te często przeplatają się i uzupełniają. Kolejnym wskazywanym przez Stróżewskiego przejawem dialogicznego charakteru twórczości jest dialog twórcy z innymi twórcami. Polega on na wskazywaniu lub wydobywaniu z wcześniej istniejących dzieł ich elementów charakterystycznych albo – przeciwnie – „przemilczanych” i na wykorzystaniu tych elementów na zasadzie inspiracji, przejęcia (na przykład w postaci cytatu, różnych form pastiszu, stylizacji, aluzji, reminiscencji), polemiki czy ujawniania przemilczeń. Oznacza to interpretowanie jednego dzieła przez drugie. Wreszcie – jak

³ Por. tamże, s. 37, 52, 68-76

⁴ L. B i e s z c z a d, *Wprowadzenie*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Libron, Kraków 2013, s. 10. Warto zauważyć, że współczesna filozof przyznaje realizacjom performatywnym status dzieła sztuki.

stwierdza Stróżewski – artysta prowadzi dialog z rzeczywistością, ze światem, niejako nań odpowiada, odsłaniając w tej odpowiedzi jego sens.

Stróżewski podkreśla, że dialog wymaga, aby uczestnicy mówili i mieli „coś do powiedzenia”⁵. W tym kontekście pisze o zdolności do rozmowy z samym sobą i o „mówiącym” przedmiocie, zaznacza jednak, że w przypadku relacji twórca–dzieło nie występuje pełna wzajemność właściwa dla dialogu w rozumieniu Martina Bubera⁶.

Odniesienie koncepcji dialogiczności dzieła sztuki w ujęciu Stróżewskiego do wybranych przykładów sztuki współczesnej będzie próbą wskazania – w szerokim humanistycznym kontekście – tropów interpretacyjnych jako znaków dialogu lub jego znaczącego braku. Za pomocą pojęcia dialogu ukazane zostaną też charakterystyczne elementy przykładowych performansów i instalacji, uzasadniające użycie określenia „dzieło sztuki” w odniesieniu do tego rodzaju realizacji twórczych.

DIALOG Z SAMYM SOBĄ OFIAROWANY ODBIORCY

Performans to taki rodzaj sztuki, w którym twórca jest zarówno podmiotem, jak i przedmiotem artystycznego działania, istotne są w nim zatem świadome akty, fizyczna obecność i tożsamość artysty⁷. Materiałem artystycznego wytworu staje się najczęściej własne ciało twórcy, choć za ową materię uważane są także jego stany psychiczne, świadomość i podświadomość. Stąd performans określany bywa jako sztuka „intymnego doświadczenia osobowościowego”⁸ lub „kondycji psychofizycznej”⁹ bądź też jako sztuka ciała refleksyjnego, dającego do myślenia, interpretowanego i prowokującego do rozmowy, lub ciała „współ-konstruującego proces indywiduacji społecznej”¹⁰ przez prowokowanie do zmiany (to ostatnie określenie wskazuje na performans jako praktykę kon- testującą i emancypacyjną)¹¹. Dialog twórcy z dziełem stanowi często wyraz dialogu twórcy z samym sobą, a wówczas najbliższy jest relacji dwustronnej, spełniającej warunek wzajemności – dzieło bowiem niejako odpowiada na

⁵ Stróżewski, dz. cyt., s. 213.

⁶ Por. tamże, s. 215.

⁷ Por. G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 101-103.

⁸ Tamże, s. 103.

⁹ Ł. Guzek, *Wola ciała*, <http://www.peterstyle.eu/txt-wola.html>.

¹⁰ Z. Mańkowski, *Performatywność cielesna. Cieleśność performatywna (ciało w kulturze współczesnej)*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, s. 69.

¹¹ Por. tamże, s. 65.

„mówienie” twórcy, czyli na jego działanie, i ma miejsce „«mówienie tworu» – odsłanianie siebie”¹², dosłowne odsłanianie siebie przez artystę. Wyraźnie doświadczana jest odpowiedź własnej świadomości, podświadomości i cielesności twórcy, odpowiedź, w której ujawnia się jego osobowa tożsamość. Cel dialogu stanowi tu prawda o sobie i swojej ludzkiej kondycji, chociaż esencjalistyczne ujęcie tożsamości często zdaje się przekształcać w refleksję o „wynikaniu” tożsamości z własnych zachowań ocenianych przez innych¹³. Z jednej strony dosłownie „ucieleśniony” (w ciele artysty) wydaje się odbiorca idealny, z drugiej zaś prawda o człowieczeństwie, która ma zostać ukazana, najlepiej odsłania się w relacji z innym należącym do tej samej wspólnoty – wspólnoty ludzi. Stąd potrzeba obecności rzeczywistego odbiorcy – drugiego człowieka i dialogu z nim. Performans zakłada często „konieczność aktywizacji, wciągnięcia odbiorcy w sytuację twórczą, bezpośrednio angażując go poprzez cielesne, afektywne, wolicjonalne, intelektualne oddziaływanie na niego”¹⁴. Nadrzędny i wartościowy cel, któremu – o czym pisze Stróżewski – służy dialog, staje się w tej dziedzinie szczególnym wyzwaniem.

Jerzy Bereś w performansie *Teatr życia* z roku 1992 wkraczał nago w ciemną piwniczną przestrzeń, której centrum stanowiły oświetlone elementy: pień drzewa i flankujące go stoliki z malarskimi narzędziami z jednej, a z butelkami i naczyniami z drugiej strony¹⁵. W ręce trzymał grubą linę i siekierę. Siekierę wbił w pień, a linę zawiązał na szyi. Chodząc wokół pnia, opowiadał o swoim życiu artystycznym, łącząc je z historią polityczną Polski drugiej połowy dwudziestego wieku. Wprowadzał przy tym do opowieści i działania motyw własnej sztuki, w tym akcji tytułowanych jako *Dialogi* i *Dysputy z Marcel Duchamp*¹⁶. Dokamierowy performans w zmontowanej filmowo wersji uzupełniały ekspozycje dzieł i działań realizowanych zawsze z wykorzystaniem surowej, prawdziwej materii (własnego ciała twórcy, nieobrobionego drewna czy skóry) i nacechowanych symbolicznie. Ekspozycje te zyskiwały charakter kontynuacji dialogu artysty z każdym z ukazywanych dzieł, wykraczając poza rolę ilustracji, choć korespondowały z konkretnymi treściami wypowiedzi. Mówiąc, twórca wprost formułował postulaty zaangażowanego, ale odpowiedzialnego działania, głoszenia prawdy, ofiary, przyjmowania postawy etycznej: konsekwencji i wstydu. Działając zaś, zdjął pętlę z szyi, a następnie rozlał do kieliszków alkohol, namalował na swoich plecach zdecydowane czerwone i niebieskie kreski, które przypominać mogły blizny, napisał bielą na piersiach i brzuchu słowa „czysta

¹² Stróżewski, dz. cyt., s. 213.

¹³ Por. G. Sztański, *Performatywna koncepcja artysty w sztuce współczesnej*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, s. 36n.

¹⁴ Bieszcza, dz. cyt., s. 10.

¹⁵ Jerzy Bereś, *Teatr życia*, reż. W. Janda, J. Knop, TVP Kraków, 1992.

¹⁶ Zachowano pisownię oryginalną.

treść” oraz pokrył swój członek białą i czerwoną farbą. Werbalnie komentował przy tym na przykład upokarzającą sytuację robotników w Polsce w czasach transformacji. Ostatecznie, stając na pniu, z liną na głowie, upodobił się do Chrystusa w koronie cierniowej i zadał pytanie, czy udało mu się wybudować pomnik, czy udało mu się wraz z widzami odnieść wspólny sukces.

Odbiorcy jako uczestnicy dialogu zostali więc wezwani do przyjęcia określonej (spodziewanej i oczekiwanej) postawy: czynnej (na przykład wspólnej konsumpcji alkoholu) albo krytycznej (w odpowiedzi na pytanie o wspólny sukces). Cała akcja miała jednak charakter performansu dokamernowego, nie było zatem rzeczywistego, bezpośredniego kontaktu między twórcą a odbiorcą. Opowieść o własnej drodze artystycznej, o sztuce i jej zadaniach, o ofercie, jaką ponosi artysta, poświęcając się sztuce i obnażając się dla niej, a wreszcie o historii najnowszej, okazała się w sposób niemal ewidentny skierowana do odbiorcy idealnego. Jako kształtująca tożsamość narracja o sobie, adresowana była do siebie samego potraktowanego jako inny – uczestnik dialogu wysłuchujący opowieści, ale również potencjalnie zdolny do odpowiedzi¹⁷. Sam artysta był zatem „ucieleśnieniem” odbiorcy idealnego. Narracja Beresia stanowiła zarazem jednak opowieść o sztuce, której się poświęcił; w ten sposób dialog ze sztuką i dotyczący sztuki stał się treścią performansu – „teatru życia”. Jego integralność i jedność jako osobnego dzieła (w rozumieniu Władysława Stróżewskiego¹⁸) – wyznaczały ramy twórczego życia artysty. Z jednej strony opowieść o sobie „stającym się artystą” może modelowo niemal odpowiadać wizji artysty performatywnego, którego nie determinują wrodzone cechy, jego „esencja”, ale tworzą go (jako artystę) jego własne akty. Z drugiej strony zdolność do ofiary i konsekwencja etyczna, eksponowane performatywnie, werbalnie i wizualnie z wyraźnym adresem do odbiorcy rozumiejącego prezentowane treści, zdają się przynależeć do esencjalistycznej tożsamości Jerzego Beresia, pojmowanej jako taka przez podobnie „esencjalistycznie” myślącego widza. Być może dlatego właśnie twórca ten nazywał swoje działania manifestacjami, a nie performansami, i podkreślał znaczenie dzieła jako rezultatu pracy artysty. Znamienne jest też, że w ramach opisanej tu manifestacji powstał zapis filmowy jako finalny artefakt, który – w sensie „materiału bytowego” – w przypadku „tradycyjnego” performansu właściwie nie występuje, a zamierzonym ostatecznym celem działania był (intencjonalny) „pomnik”¹⁹.

¹⁷ Por. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, PWN, Warszawa 2005, s. 33n., 190n., 233; M. Kowalska, *Dialektyka bycia sobą*, w: Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, s. XI, XX, XXXIII.

¹⁸ Por. Stróżewski, dz. cyt., s. 76n, 252.

¹⁹ Por. J. Beres, *Zwidy, wyrocznie, ołtarze*, w: tenże, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, Stowarzyszenie Artystyczne Otwarta Pracownia, Kraków 2002, s. 78n.; tenże, *Dzieło czy fetysz*, w: tenże, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, s. 110; tenże, *Szkieł autobiograficzny*,

Poszukiwanie platform dialogu w tej akcji artystycznej prowadzi do wniosku, że działania sfilmowane zostały po to, by ofiarować je rzeczywistym odbiorcom, konkretyzującym dzieło w kontakcie z zapisem filmowym, zwielokrotnionym dzięki działaniu medium. W taki sposób dochodzi do uczestnictwa mogącego przemieniać wspólną sytuację i biorących w niej udział bardziej rytualnie i ceremonialnie niż tylko „performatywnie”, co ważne jest w działaniach Beresia²⁰. Ofiarowany w darze rzeczywistemu innemu obnażający dialog z samym sobą zamieniał się w rozmowę z wieloma innymi i mimo upublicznienia – jako uczyniona przez twórcę ofiara z własnego wstydu – zachował charakter jednocześnie intymny i intensywny. Ofiara i dar uczyniły z dialogu z odbiorcą idealnym dialog z każdym z odbiorców rzeczywistych. Intensywność i intymny charakter owej „rozmowy” były skutkiem przekraczania dystansu wynikającego z różnicy między uczestnikami dialogu oraz dialogowego napięcia, a w efekcie odsłonięcia idei wspólnoty w człowieczeństwie.

Performans Jerzego Beresia podkreślał rolę ciała jako instrumentu dialogu jednoczącego jego uczestników – przez działanie i wypowiedane słowa akcja „opowiadała i komentowała świat, z którego się wywodzi i którego dotyczy”²¹, wspólny dla twórcy i odbiorcy. W trwającym dialogu złożona została przed współuczestnikami ofiara z najcenniejszych dla artysty wartości: własnej sztuki, własnych dziejów, własnego wstydu, własnego ciała. Umiejętność podjęcia dialogu oraz zdolność do daru i ofiary umożliwiły twórcy odwoływanie się „do korzeni ludzkiego istnienia, tkwiących w Innym człowieku”²². To właśnie istota człowieczeństwa – nie zaś role społeczne, jak mógłby sugerować tytuł *Teatr życia* – była tematem performansu. Wykorzystanie powszechnie znanego w kulturze wzorca rytuału ofiarnego do komunikacji ostatecznie afirmującej człowieczeństwo czyniło działanie Beresia rodzajem sztuki afirmatywnej, mogącej stanowić rewers sztuki krytycznej, o której mowa będzie w dalszej części tych rozważań.

Cykl instalacji Marka Mandersa *Self-Portrait as a Building*²³, w których przedstawiał on siebie według klucza kolejnych etapów budowy, stanowił w istocie zapis wydarzeń związanych z przebiegiem życia tego twórcy²⁴. Instalacje te można potraktować jako ciąg aktów performatywnych. Wyeksponowane zostały w nich miejsca, w których owe wydarzenia się dokonały, przedmioty

w: tenże, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, s. 168. Por. też: S z t a b i ń s k i, dz. cyt., s. 33n., 36n.; W. K a z i m i e r s k a - J e r z y k, *Kiedy performans jest performatywny. O tak zwanym performansie klasycznym*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, s. 122-124.

²⁰ Por. K a z i m i e r s k a - J e r z y k, dz. cyt., s. 57.

²¹ M a ń k o w s k i, dz. cyt., s. 71.

²² Tamże.

²³ Mark Manders, *Works (2)*, <http://www.markmanders.org/works-b/>.

²⁴ Zob. M a n d e r s, *The Absence of Mark Manders*, w: *Texts*, <http://www.markmanders.org/texts/english/the-absence-of-mark-manders/>

w nich uczestniczące, pamiętki i wspomnienia. Projekt, stanowiący wyraz dialogu artysty z samym sobą i jego tożsamości narracyjnej, wyrastał z zamiaru napisania książki, wypowiedzenia siebie za pomocą słowa. W roku 1986, w efekcie prowadzonych przez Mandersa dyskusji z samym sobą dotyczących wyboru materiału i narzędzi kreowania dzieła oraz wstępnego zarysu jego planu, okazało się, że dziełem tym nie będzie książka, lecz instalacja architektoniczna. Konkluzja dialogu z sobą wyrażona została w projekcie, rozpoczynającym dialog twórcy z dziełem. W instalacji, obok narzędzi budowlanych, pojawiły się przedmioty występujące w życiu codziennym, czyli właściwe dla „zwykłego” dialogu z rzeczywistością. W kolejnych pracach zarys architektoniczny zamienił się w strukturę ścian zajmujących kilkadziesiąt metrów, sporadycznie wypełnianych figurami, przedmiotami, sprzętami, makietami (jak gdyby widzianymi z okna). Artystyczny „zapis” pomysłu stawał się więc zapisem życia toczącego się poprzez dokonywane akty i związane z nimi wydarzenia. W instalacji z roku 2002 na jednym ze stołów leżał rozerwany sztuczny kot, a w drewnianej „komórce”, odizolowanej i ciemnej, opierała się o ścianę malutka figurka (dziecko?).

Kolejne instalacje opatrywane były tytułami (na przykład: *Inhabited for a Survey. First Floor Plan from Self-Portrait as a Building* czy *Nocturnal City Scene*). W „materiale bytowym” dzieła pojawiły się księgi, gazety, cyfra pięć, nie pojawiło się jednak wypowiedziane słowo, które w performansie-opowieści Beresia w oczywisty sposób sugerowało „roz-mowę”. Można odnieść wrażenie, że w projekcie Mandersa, zgodnie z dekonstrukcyjnym postulatem Jacques’a Derridy (nazwisko tego filozofa pojawia się tu nieprzypadkowo, ponieważ instalacje często kojarzone są z postmodernizmem) słowo odsłaniające sens znaczonego, podobnie jak samo znaczone, było eliminowane na rzecz obecności tego tylko, co wizualne, obrazowo znaczące²⁵. Dialog werbalny niejako zastąpiony został wymianą obrazów, możliwych do zapamiętania, być może ukazujących traumy wyparte do porządku realnego (instalacje często interpretowane są w kontekście psychologii Lacanowskiej)²⁶, a może odsłaniających archetypy i symbole kolektywnej podświadomości. Obrazy te niekoniecznie przeznaczone są do interpretowania słowem – jedna z instalacji, *Figure with Fake Dictionaries*, przedstawiająca pozbawioną nóg postać stojącą na księgach, zdaje się sugerować, że wypełniane słowami słowniki i encyklopedie są fałszywe, bo zawierają fałsz zamiast prawdy. Procesualna instalacja mogła też niejako sama kwestionować kwalifikowanie jej jako dzieła sztuki (nieoczywista była jej „materia bytowa” i domknięcie całości).

²⁵ Por. P. Ł a c i k, *Jacques’a Derridy pojęcie metafizyki*, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 13, s. 59n.

²⁶ Por. H. F o s t e r, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 158-164, 197.

Obecne w pracy Mandersa penetrowanie siebie, dążenie do odkrycia i to, co odkryte, intencjonalnie ofiarowane zostało odbiorcy. Przez ofiarowanie siebie, dar uczyniony bez pewności jego przyjęcia i szczerego odwzajemnienia, obrazowy substytut dialogu niósł zaczyn dialogu rzeczywistego. Warunkiem dialogu jest bowiem właśnie dar z siebie – choćby najmniejszy. Ostatecznie ów dar skłaniał odbiorcę do wypowiedzenia lub chociaż pomyślenia słowa, koniecznego dla zaistnienia rozmowy. Badanie przez twórcę własnej i kolektywnej podświadomości okazać się zatem mogło sposobem odsłaniania idei. Wyrażona w indywidualnej narracji tożsamość osobowa Marca Mandersa, poprzez – umożliwiające odpowiedź – darowanie jej, dopełniona została w potencjalnym dialogu przez ideę człowieczeństwa, jednoczącą twórcę z odbiorcą. Towarzysząca jej idea piękna – obecnego w poetyckiej metaforze „budowania siebie” i w zastosowanych symbolach, czytelnych w intencjonalnej konkretyzacji – urzeczywistniona została na dwóch płaszczyznach: uczestniczyła w kształtowaniu osoby, a jednocześnie dopełniała instalację jako dzieło sztuki.

W przypadku omawianych tu prac dialog twórcy z samym sobą zapisany w dziele sztuki (tak w sfilmowanym performansie, jak i w instalacji) i darowany odbiorcy staje się dialogiem z wieloma podmiotami. Dzieło sztuki zawsze jest darem²⁷, akt jego darowania rozpoczyna dialog z odbiorcą i zarazem odsłania wartości estetyczne. W przywołanych tu dziełach ów darowany dialog z samym sobą odsłania również (na przykładzie artysty) wartość prawdy o człowieku oraz idee dobra, piękna i prawdy, których wartość ujawnia się w działaniu człowieka przez to, że właśnie nimi się on kieruje.

O INSTALACJI I DZIELE SZTUKI DIALOG I DYSKUSJA

W związku z ostatnią z opisanych tu prac wprowadzono do rozważań pojęcie instalacji. Niektóre z definicji tego rodzaju sztuki koncentrują się na pojęciu komunikacji, która – również według Stróżewskiego²⁸ – jest jednym z warunków i integralnych elementów dialogu. W myśl takich definicji instalacja byłaby przede wszystkim częścią procedury komunikacyjnej o różnorodnych celach albo uczestnictwem w stale toczących się dyskursach²⁹. „Materią” instalacji albo jej niemal „niematerialnym” fundamentem okazuje się wówczas sam

²⁷ Por. R. S o l e w s k i, *Dziedzictwo i dzieło sztuki. Jako odpowiedź i jako dar*, w: *Dziedzictwo i odpowiedź w sztuce współczesnej / Heritage and Response in Contemporary Art*, red. Ł. Murzyn, R. Solewski, S. Stankiewicz, B. Stano, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2018, s. 87n.

²⁸ Por. S t r ó ż e w s k i, dz. cyt., s. 213.

²⁹ Por. R. W. K l u s z c z y Ń s k i, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Rabid, Kraków 2002, s. 101n.

komunikat czy też sam tekst. Dowolne, intermedialne rekombinowanie (instalowanie), subwersyjne lub inwersyjne stosowanie elementu znaczącego tekstów, odrywanie znaczącego od znaczonego, a przez to kwestionowanie lub krytyka obecności znaczonego bytu i wynikającego stąd sensu, mają cechować instalację i czynić ją Derridiańskim brikolazem³⁰. Ma ona bowiem brać dyskursywny udział w nieustannej zmianie, różnicowaniu i rozplenieniu sensów; jej związek z materialnym fundamentem bytowym jest doraźny, niekonieczny, właściwie nie ma ona początku ani końca. Dlatego obok komunikacji z odbiorcą, czyli dialogu z nim, za charakterystyczne dla sztuki instalacji uważane bywa właśnie dowolne wykorzystanie tekstów kultury, szczególnie dzieł sztuki zapożyczanych z historii w sposób diachroniczny³¹. Można w tym dostrzec prowadzenie dialogu z innym twórcą lub innymi twórcami, o którym pisał Stróżewski.

Należy jednak pamiętać, że w *Dialektyce twórczości* Władysława Stróżewskiego zmiana dotyczy bytu (a Derrida kwestionował pojęcie bytu), zmienność zawsze pozostaje w dialektycznym związku ze stałością (dla Derridy zaś różnicowanie ma charakter nieustanny), a wolność, nieprzewidywalność, indeterminizm oraz improwizacja zawsze występują w relacji z ich stabilizującymi przeciwstawieniami³².

Prace wideo Billa Violi należy określić jako instalacje, ponieważ obrazy są w nich montowane (instalowane) inaczej niż w przypadku „zwykłego” filmu, a ponadto w pracach tych dochodzi do intermedialnej fuzji możliwości wideo z horyzontami historii sztuki i literatury³³. Owej fuzji może towarzyszyć odniesienie do sacrum. W cyklu *Pasje* inspiracją, a zarazem materią działania są historyczne dzieła o tematyce religijnej, mogące zapewne sprzyjać doświadczeniom numinotycznym, o których pisał Stróżewski³⁴. W instalacji *Dolorosa* (z roku 2000) wykorzystano dwa połączone panele – ekrany LCD (każdy

³⁰ Por. J. D e r r i d a, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, „Pamiętnik Literacki” 77(1986) nr 2, s. 258n.

³¹ Por. G. S z t a b i Ń s k i, *Modernistyczna i postmodernistyczna koncepcja dialogu sztuk. Environment a sztuka instalacji*, w: *Dialog sztuki dawnej i współczesnej. Materiały konferencyjne*, red. G. Sztabiński, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1996, s. 16, 19-22.

³² Por. W. S t r ó ż e w s k i, *Dialektyka twórczości artystycznej*, w: tenże, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 331-337. W tekście *Dialektyka twórczości artystycznej* autor syntetyzuje i wzbogaca rozważania zawarte w wydanej wcześniejszej książce *Dialektyka twórczości*.

³³ Zob. D. H i g g i n s, *Horyzonty*, tłum. M. Zieliński, T. Zielińska, w: tenże, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu*, tłum. K. Brzeziński i in., oprac. P. Rypson, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 92-114; t e n ż e, *Intermedia*, tłum. M. Zieliński, T. Zielińska, w: tenże, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu*, s. 115-133.

³⁴ Zob. W. S t r ó ż e w s k i, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: tenże, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, s. 206-230.

wielkości ok. 40 x 60 cm)³⁵. Na lewym widoczna jest blada twarz rudowłosej kobiety, na prawym zaś ukazuje się oblicze czarnowłosego, brodatego mężczyzny o ciemnej cerze. W ciągu jedenastu minut projekcji na twarzach narasta wyraz intensywnie przeżywanego smutku, któremu jednak nie towarzyszy przerażenie. Bardzo powolna zmiana wyrazu twarzy skłania do kontemplacyjnego sposobu odbioru dzieła, korespondującego z charakterem inspirującego Violę i przetwarzanego w ramach tej instalacji dyptyku Dirka Boutsy (*Mater Dolorosa* i *Ecce Homo*, ok. 1475)³⁶, ukazującego Marię – Matkę Bożą i Chrystusa, przeznaczonego do dewocji prywatnej. Osoby ukazane w instalacji mają jednak współczesny wygląd. Podobnie wykorzystał Viola wczesnorenesansowy fresk Masolina da Panicale (*Cristo in pietà*, 1424, Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea), tworząc instalację wideo *Emergence*, łączącą motywy Piety, powstania Chrystusa z grobu i współczesnej reanimacji topielca³⁷. W wideo *The Greeting* z roku 1995, ukazując rozmowę dwóch współczesnych kobiet (będących w ciąży) prowadzoną w obecności trzeciej kobiety, która nie jest dopuszczona do tajemnicy, zrozumiałej dla obydwu brzemiennych, nawiązał do manierystycznego obrazu Jacopa Pontorma (*Visitazione*, 1528-1529, Carmignano, Chiesa Santi Michele e Francesco)³⁸.

Obrazy dawnych mistrzów w instalacjach video oderwane zostały od swego pierwotnego medium i poddane znaczącej rekombinacji, także poprzez przeniesienie w inną epokę. Można odnieść wrażenie, że w przypadku przywołanych prac Violi dialog autora z innym twórcą bliski był diachronicznemu „pasożytowaniu”³⁹. Czasy Chrystusa, renesans i manieryzm powiązane w nich zostały ze współczesnym artystycznym realizmem i nowoczesnością mediów cyfrowych, a historia sztuki z religią i dzisiejszą codziennością. Może się też wydawać, że ze względu na bardzo dużą liczbę podmiotów będących odbiorcami prac – użycie mediów cyfrowych stwarza bowiem możliwość szerokiego, nawet masowego ich upowszechniania – dialog mógł łatwo przerodzić się w powierzchowną konwersację.

Chociaż w przestrzeń dialogu z dziełem wprowadzone zostały wątki współczesnych dyskursów (na przykład pytania, dlaczego można być wykluczonym z doświadczenia sacrum, rozumianego jako poznanie metafizyczne, albo w jaki

³⁵ Zob. M. P s y r r a, *Bill Viola: Mater Dolorosa. Imagines pietatis*, https://interartive.org/2011/06/bill_viola_mater_dolorosa.

³⁶ Viola zapewne poznał kilka wersji dzieła, poruszony najpierw zachowaną tylko samą *Mater Dolorosa* (38.7 × 30.3 cm) Dirka Boutsy młodszego (syna), którą zobaczył w The Art Institute of Chicago.

³⁷ Por. J. Paul Getty Museum, *Emergence, Bill Viola*, https://www.getty.edu/education/teachers/classroom_resources/curricula/contemporary_art/downloads/viola_emergence.pdf, s. 2-4.

³⁸ Zob. *Bill Viola: The Greeting*, <https://www.philamuseum.org/exhibitions/2005/77.html>.

³⁹ Por. S z t a b i ń s k i, *Modernistyczna i postmodernistyczna koncepcja dialogu sztuk (environment a sztuka instalacji)*, s. 16, 19-22.

sposób wciąż żyje zmartwychwstały Chrystus), to jednak rekombinowanie znaczącego nie służyło podważaniu znaczonego, ale podtrzymywało przekonanie o ciągłości i transcendencji sacrum przenikającego historię. Skupienie interpretacyjne towarzyszące odbiorowi prac wskazuje jednak, że dzięki „przejęciu”⁴⁰ elementów dawnych dzieł (które zdaniem Stróżewskiego już w pewnym stopniu konstytuuje dialog twórca–twórca) obecne w instalacjach sacrum – czytelne w toposach objawienia-poznania, ofiary i zmartwychwstania – odśłoniło swą ponadczasowość i uniwersalność. Przejęcie i zawłaszczenie dzieła innego artysty nie stanowiło zatem tylko elementu gry z odbiorcą i nie zostało wykorzystane jedynie do komunikowania nowych, współczesnych treści⁴¹, ale służyło wydobywaniu, pogłębianiu i „dopowiadaniu” tego, co w przywołanym przez artystę dziele zostało niejako przemilczane – a wszak na tym według autora *Dialektyki twórczości* polega istota dialogu twórca–twórca.

W pracach Violi ku sacrum kieruje odbiorcę materia cytowanego malowidła – piękno jego malarskiego znaczącego oraz piękno możliwe dzięki znaczonemu obrazów wideo; na przykład poetyckie piękno metafory czasu zastygającego w smutku oraz zeugmy łączącej rozwiązanie dosłowne („rozwiązanie” jako urodzenie dziecka) i przenośne (spodziewane poznanie rozwiązania tajemnicy dzięki rozwiązaniu – narodzeniu Mesjasza), a także piękno symboliki: całunu spowijającego topielca (symbolu trwania w miłosnej trosce) czy wody (symbolu oczyszczenia, początku). Jednocześnie wskutek operowania przez artystę wielkością (na przykład wielkością ekranu „wprawionego” w ołtarz), jednolitością koloru, ciszą, jednostajnym dźwiękiem i powolnym ruchem pojawia się doświadczenie wzniosłości. A według Stróżewskiego właśnie piękno i wzniosłość jako wartości estetyczne szczególnie sprzyjają ujawnieniu sacrum⁴².

Pozorne oderwanie znaczącego od znaczonego oraz wskazujące na dialog cytowanie i przetwarzanie innych dzieł służą wartościom, których trwałość determinuje i podporządkowuje sobie cechy artystyczne i jakości estetyczne instalacji. Trwałość ta pozostaje w dialektycznym napięciu ze swobodą twórcy wchodzącego w dialog z innymi twórcami.

Skupienie interpretacyjne, do którego skłaniały instalacje Violi, wynikać mogło ze szczególnej pieczołowitości, z jaką przygotowywał on swoje prace do dialogu z odbiorcą. W najbardziej oczywisty sposób pieczołowitość ta wyrażała się w zaciemnieniu i wyciszeniu przestrzeni ekspozycji i w przewidywa-

⁴⁰ Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, s. 221.

⁴¹ Zob. hasło „Appropriation”, w: I. Chilvers, J. Graves-Smith, *Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 27n.; Culture.pl, *Sztuka zawłaszczania w Zachęcie*, <http://culture.pl/pl/artykul/sztuka-zawlaszczania-w-zachecie> (tekst o wystawie „Kaniibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce”).

⁴² Por. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, s. 225.

niu odległości, z jakiej oglądana będzie projekcja. Szczególne znaczenie miała jednak wielość dyskursów, w które wpisują się ruchome obrazy powtarzane na zasadzie niekończącej się pętli, oraz trudność w wydzieleniu dyskursów z biegu historii i odróżnieniu ich od teraźniejszości. Wysiłek, jakiego wymagało od widza zarejestrowanie momentu „niepostrzeżonego” rozpoczynania się skondensowanego ruchu, dostrzeżenie niedostrzegalnej zmiany, uświadamiał odbiorcy szczególną rolę chwili, „gdy coś już jest i jeszcze nie jest zarazem”⁴³, wyróżniającą – według Stróżewskiego – artystyczny proces twórczy. Być może w tej właśnie chwili patrzenie na obraz wideo zmieniał się w dialog odbiorcy z dziełem. Receptywno-kontemplatywna postawa odbiorcy, do której skłaniały cisza, ciemność i wyważony dystans, nadawała komunikacji walor intymnej delikatności.

Obecność w instalacjach elementów dialogu toczącego się na różnych płaszczyznach budzi potrzebę zastanowienia się, czy instalacja jest tylko brikolazem, czy też może rodzajem autotelicznej dyskusji⁴⁴ o uwarunkowaniach sztuki jako dziedziny, o procesie twórczym, o kondycji dzieła sztuki. Dyskusja taka, poprzez nacechowanie dialogu jakościami estetycznymi, sama okazuje się intencjonalnym dziełem sztuki.

Wykazać to można, zestawiając refleksję o instalacji z myślą Stróżewskiego, który pisał o konieczności odnoszenia się do tego, co już istnieje, zauważając przy tym, że „żaden proces twórczy nie toczy się w próżni”⁴⁵. Przeciwwstawiając przetwarzanie (omówione już tutaj w odniesieniu do opisanych prac) wytwarzaniu, zaznaczał również, że sztuka „przetwarzająca” musi korzystać z istniejących zasad, by uniknąć chaosu. Sztuka instalacji, dowolnie korzystająca z różnych dyskursów na sposób brikolażu, wydaje się właśnie chaotyczna. Można ją jednak postrzegać jako realizację artystyczną eksponującą zdeterminowanie sztuki w ogóle, czyli fakt, że nigdy nie powstaje ona w próżni, lecz zawsze w dialogu, że jest uwarunkowana, kontekstualna. Jej konteksty zaś, jak wskazuje Stróżewski, pisząc o dialektyce determinizmu i indeterminizmu⁴⁶, mogą być bardzo różne. Przyjmuje się, że w odbiorze instalacji nie należy narzucać kontekstom porządkujących reguł, które wynikają z „dyktatury Jedna”, ani poszukiwać „znaczonego” (na przykład dokonując interpretacji). Konteksty, choć determinujące, nie byłyby wówczas elementami stanowiącymi o ciągłości, stałości, a dyskusja zamieniałaby się w czczą konwersację, nie zaś w dzieło sztuki.

⁴³ T e n ż e, *Dialektyka twórczości artystycznej*, s. 330.

⁴⁴ Por. K l u s z c z y ń s k i, dz. cyt., s. 19 (przyp. 4), 50, 59, 203.

⁴⁵ S t r ó ż e w s k i, *Dialektyka twórczości artystycznej*, s. 332.

⁴⁶ Por. t e n ż e, *Dialektyka twórczości*, s. 265n.

Z ustaleń autora *Dialektyki twórczości* wynika, że aby powstało dzieło sztuki, konieczny jest moment kreatywności, wydzielający z „gąszczu dyskursów” element inicjalny i dający początek czemuś nowemu. Omawiane tu instalacje wideo Billa Violi zdają się podkreślać wagę tego właśnie początku, zaczynu dialogu albo punktu wyjścia dyskusji. Być może wartość instalacji polega przede wszystkim na uświadomieniu odbiorcy tego momentu początkowego, zmieniającego, kreatywnego, „gdy coś już jest i jeszcze nie jest zarazem”. „Coś nowego” wydzielane jest z tego, co istnieje, i przemieniane z zastosowaniem narzędzi. Dostrzec tu zatem można zarówno ciągłość (w działaniu istniejących zasad), jak i nowatorstwo (w sposobie użycia narzędzi), a w odniesieniu do obydwu tych aspektów – nacechowanie jakościami estetycznymi. W przypadku instalacji wideo Violi narzędziem staje się obraz potraktowany jako tekst, czyli niemal niematerialny fundament bytowy, którym można manipulować. Po sprowadzeniu do tekstu obraz przeniesiony zostaje do innego medium, w którym powraca jako obraz, choć zmieniony, interpretowany za pomocą słowa, będącego elementem dialogu. Dialog zaś odsłania sens. Kiedy w dialogu tym jakości artystyczne oraz jakości estetyczne piękna i wzniosłości okazują się wartościami, intencjonalnie odsłania on ideę sacrum. Kiedy dialog jest dyskusją, w której znaczoną staje się proces twórczy i kondycja dzieła, odsłania on ideę dzieła sztuki. W ten sposób instalacja okazuje się dziełem sztuki.

SZTUKA KRYTYCZNA I SPOŁECZNA ZMIANA I ROZMOWA

Analizując relację artysty z rzeczywistością i wskazując na sytuację podjęcia „intencji stworzenia sytuacji dialogowej”⁴⁷, Władysław Stróżewski podkreśla: „Szczególnym «elementem» rzeczywistości jest także drugi człowiek. I to niekoniecznie interpretowany jako twórca – albo odbiorca, lecz jako aktualny lub potencjalny partner dialogu”⁴⁸.

W sztuce współczesnej ten „element” staje się osobnym zagadnieniem – dało się to zauważyć już w interpretacji działań Jerzego Beresia. Rola „drugiego człowieka” okazuje się szczególnie istotna w pracach, które zawierają elementy performatywne, w szczególności happeningowe, celowo zakładające udział odbiorców, wręcz „użycie publiczności jako narzędzia”⁴⁹, a ostatecznie

⁴⁷ Tamże, s. 227.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ M.C. P a s q u i e r, *Współczesny teatr amerykański*, tłum. E. Radziwiłłowa, PIW, Warszawa 1987, s. 38. Por. B i e s z c z a d, dz. cyt., s. 10; K a z i m i e r s k a - J e r z y k, dz. cyt., s. 56;

włączenie sztuki w codzienne życie i jej efektywne w nim funkcjonowanie – będące reakcją na rzeczywistość i ją przekształcające. Tego rodzaju działania artystyczne często uzupełnia zapis wideo, traktowany jako dokumentacja (nie tylko działań zamierzonych jako artystyczne), ale też poddawany pewnym (choćby minimalnym) zabiegom selektywno-montażowym, a później prezentowany jako instalacja wideo⁵⁰. Praktyka ta rozszerza zakres klasycznego performansu, wyraźnie wskazuje na intermedialny charakter praktyk performatywnych, pozwala łatwiej dostrzegać obecność artefaktu i doszukiwać się finalnego rezultatu⁵¹. W całości działań świadomym, podstawowym celem artysty często ma być albo uczestnictwo w aktualnym dyskursie społecznym, albo nawiązanie dialogu twórcy z grupą społeczną (i z odbiorcą, pojedynczą osobą traktowaną jednak jako część grupy), albo też zainicjowanie dialogu grup społecznych. Grupa społeczna stanowi wówczas w pewnym sensie element „materiału bytowego” dzieła, dialog z nią jest więc poniekąd dialogiem twórcy z dziełem. Konstatując, że dialog z grupą społeczną możliwy jest pod warunkiem posługiwania się językiem zrozumiałym dla obu stron czy też uczestniczenia we wspólnym dyskursie społecznym⁵², artyści wykorzystują popularne formy obrazowe (niekiedy opatrzone tekstem), znane z powszechnie dostępnych publikacji, filmów, reklam, plakatów czy dzieł sztuki, wchodząc jednocześnie w dialog z autorami tych komunikatów. Zwykle stosują jednak subwersję, ironicznie zamieniając znaczenia komunikatów w ich krytykę⁵³ albo w krytykę przedstawionych sytuacji społecznych. Stąd sztukę taką nazywa się krytyczną.

Sztuka krytyczna wiązana jest z teorią krytyczną szkoły frankfurckiej, a zatem odpowiednie dla przykładów, które zostaną tu przedstawione, wydaje się przywoływanie *Dialektyki oświecenia* Theodora Adorna i Maxa Horkhei-

M. Moszkowicz, *Performatywne strategie w sztuce. Między gestem a obrazem medialnym*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, s. 313n.

⁵⁰ Por. R.W. Kłuszczyński, *Wprowadzenie do problematyki sztuki wideo*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 330-332.

⁵¹ Por. Sztabiński, *Performatywna koncepcja artysty w sztuce współczesnej*, s. 33n.; Kazimierska-Jerzyk, dz. cyt., s. 57n.; Moszkowicz, dz. cyt., s. 306, 311, 314. Zob. A. Tjebber, *Sztuka performance versus performatyka, performatyczność, performance studies*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, s. 46-51.

⁵² Por. Dziamski, dz. cyt., s. 70-72. Zob. A. Żmiejewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11-12, s. 14-24.

⁵³ Mówił o tym Grzegorz Dziamski w rozmowie przeprowadzonej w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu (zob. *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowokuje do rozmów o wartościach... Z prof. Grzegorzem Dziamskim, dr Izabelą Kowalczyk, prof. Romanem Kubickim, Maciejem Mazurkiem i Januszem Marciniakiem dyskusję prowadzi Wojciech Makowiecki*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 2001, nr 2-3(39-40), http://witryna.czasopism.pl/gazeta/drukuj_artykul.php?id_artykulu=56).

mera⁵⁴. Artur Żmijewski, artysta będący jednym z głównych przedstawicieli sztuki krytycznej, niemal wprost realizuje myśl Adorna o włączeniu się artysty w obszary inne niż artystyczne w celu obnażania, denuncjowania sił manipulujących jednostką, ukrytych w strukturach społecznych i powiązanych z systemem kapitalistycznym oraz kulturą masową⁵⁵. Powstaje w tym kontekście pytanie, czy podstawowym zamierzeniem artystów reprezentujących sztukę krytyczną jest podjęcie dialogu o tym (lub z tym), co krytykowane. Niekiedy bowiem radykalna agresywność krytyki, wykluczająca wielu odbiorców, albo też nadmierne wyrafinowanie subwersji, które sprawia, że stają się one nieczytelne, czyni z działania artysty monolog (a nie wprowadza na przykład „nowej dialogiczności”), „denuncjowanie systemu” zaś, zamiast świadczyć o prawdzie, okazuje się redukowaniem sztuki do roli narzędzia emancypacyjnych ideologii⁵⁶.

Władysław Stróżewski przyjmuje, że właściwa dla dzieła sztuki (można przypuszczać, że również wtedy gdy wkracza ono w dziedziny inne niż artystyczne) jest możliwość odsłaniania idei oraz prowadzenia ku metafizycznym wartościom nadestetycznym⁵⁷. W obrębie praktyk krytycznych pojawiają się zarówno tradycyjne formy malarskie czy graficzne, jak i takie dzieła sztuki, jak instalacje bliskie rzeźbie czy działania performatywne i instalacje wideo. Uważa się też, że sam Adorno w *Dialektyce negatywnej*, pisząc o sztuce „wypowiadającej niewypowiadalne”⁵⁸, zdaje się zbliżać do metafizyki prawdy i jedności⁵⁹. Zasadne zatem wydaje się spojrzenie na sztukę krytyczną i właściwe dla niej praktyki rozumiane jako dzieła z perspektywy nie tylko *Dialektyki negatywnej*, ale i *Dialektyki twórczości*.

W tym ujęciu sztuka społeczna, odróżniana od krytycznej (choć zwykle z nią wiązana), w większym stopniu zakładającej przygotowywanie kreatywnych scenariuszy i bezpośrednią współpracę z wybranymi środowiskami społecznymi, miałyby na celu doprowadzenie do zaistnienia sytuacji dialogowej i bezpośredniej rozmowy z konkretnymi osobami – nie tylko w pełni rzeczywistymi odbiorcami sztuki, ale i z partnerami twórcy, przyjmującymi postawę

⁵⁴ Zob. T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, M.J. Siemek, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994.

⁵⁵ Por. Żmijewski, dz. cyt., s. 23n.; C. Humphries, *Estetyka w Szkole Frankfurckiej*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000, s. 159-163, 165.

⁵⁶ Zob. Żmijewski, dz. cyt., s. 23. Por. M. Porębski, *Rok 1989. Sztuka uwikłana w ideologię (rozmowa z Bogdanem Klichem)*, w: tenże, *Krytycy i sztuka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 52, 66.

⁵⁷ Por. W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, w: tenże, *Wokół piękna*, s. 188-205.

⁵⁸ T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, S. Krzemiń-Ojak, PWN, Warszawa 1986, s. 569.

⁵⁹ Por. Humphries, dz. cyt., s. 176.

czynną. Można z pewnym uproszczeniem sugerować, że artyści „krytyczni” dokonują zmiany w dyskursie, by obnażyć zło, „społeczni” zaś próbują dokonać zmiany w systemie, by odsłonić dobro. I w sztuce krytycznej, i w sztuce społecznej ważne są „kategoria zmiany jako wartości pozytywnej oraz aktywny (sprawczy) podmiot (podmiot performatywny), który tworzy się poprzez zmiany i powoduje konkretne zmiany w otaczającej rzeczywistości, zwłaszcza poprzez wydarzenia”⁶⁰. Sytuowałoby to obie dziedziny w obrębie zwrotu performatywnego, w ramach którego postulat zmiany systemu (czyli porządku „opresyjnego”) przez krytycznego artystę wpisywałby się w stanowisko Adorna. Zwrot ten prowadzić jednak może do wyraźniejszego odróżnienia radykalnej i „monologowej” krytyki, której celem jest perswazja i wymuszenie zmian, od sytuacji konstruowania dialogu społecznego, którego celem jest dobro, wyłaniane we wspólnym dokonywaniu przemian. Ujęcie przykładu sztuki krytycznej w kategoriach dialogu pojmowanego w duchu *Dialektyki twórczości* będzie próbą ukazania pozytywnej wartości idei odsłanianej również w tego rodzaju sztuce.

Artur Żmijewski w serii *Demokracje* (z roku 2009), prezentowanej jako instalacje wideo, sfilmował manifestacje publiczne w różnych krajach⁶¹, między innymi demonstrację antyaborcyjną w Warszawie, blokadę drogi w Izraelu, zamieszki alterglobalistyczne w Strasburgu i Drogę Krzyżową ulicami Warszawy. W filmie *Katastrofa* (z roku 2010) przedstawił reakcje ludzi na ulicy wywołane katastrofą samolotu polskiej delegacji państwowej i śmiercią prezydenta Lecha Kaczyńskiego, ujawniające różne emocje (nasilające się w konfrontacji przeciwstawiających się sobie grup społecznych)⁶².

Ludzie, jako wspólnota, współtworzyli „materiał bytowy” dzieła: Żmijewski ich obserwował, słuchał i filmował. Mimo że z założenia wszelka ingerencja w utrwalaony obraz i manipulacje nim zostały wykluczone – artysta pragnął przyjąć postawę „obiektywnego” rejestratora wydarzeń – to jednak materiał podlegał selekcji i montażowi. Twórca w swoim działaniu reagował na zachowania i wypowiedzi ludzi, a także pozostawał w dialogu z instalacją wideo. „Odpowiadał” i dziełu, i ludziom – nie tylko poprzez decyzję o wyborze materiału do filmowania czy sposób montowania go, ale także przez sam zamiar zachowania postawy niezaangażowanej w wydarzenia, obiektywizmu, pozostania tym, który daje innym możliwość pokazania się, wypowiedzenia i przekazania swoich poglądów. Z jednej strony odpowiadał właśnie przez za-

⁶⁰ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 52. Por. Kazińska-Jerzyk, dz. cyt., s. 56; Moszkowicz, dz. cyt., s. 313n.

⁶¹ Zob. K. Siemkiewicz, Artur Żmijewski, „Demokracje”, <https://culture.pl/pl/dzielo/artur-zmijewski-demokracje>.

⁶² Artur Żmijewski, *Katastrofa*, FilMOTEKA Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zmijewski-artur-katastrofa>.

chowanie dystansu i obojętność (jakby mówił „nic nie jest tak ważne, by mnie angażowało”), z drugiej zaś we własnej wypowiedzi komentującej materiał filmowy odnosił się do niedostatków systemu demokratycznego⁶³, wskazując na nie także przez subwersywny charakter tytułu *Demokracje*. Wreszcie zapraszał do komunikacji innych – tych, którzy będą odpowiadać sfilmowane działania, zachowania i wypowiedzi oraz oceniać je na swój sposób.

Wykorzystanie mediów pozwalało Żmijewskiemu na posłużenie się językiem zrozumiałym zarówno dla artysty, jak i dla szerokiego kręgu odbiorców⁶⁴, subwersywność dzieła polegała jednak także na tym, że działania, obrazy i słowa oderwane od sensów, których rozumienie i uznawanie za wartości łączyło dane grupy, ukazywały eskalację emocji – groźną, można powiedzieć: złą.

Artysta, jako podmiot performatywny, „silny” przez swoją postawę obojętności, nie przyjmował za swój żadnego ze ścierających się poglądów, lecz obnażał wartość negatywną – zło – jako siłę wykorzystywaną przez politykę do manipulacji społecznością i jednostką. Tworzył sztukę krytyczną, choć – jak można przypuszczać – chce on realizować sztukę społeczną: w swoim manifestie twórczym wyraził przekonanie, że sztuka powinna wykorzystywać wszelkie możliwości komunikacyjne po to, by budować porozumienie, współtworzyć dialog, a nie tylko krytykować.

Nawiązując do koncepcji Władysława Stróżewskiego, można wskazać na rolę innego jeszcze elementu w pracach Żmijewskiego. Wydają się one mianowicie eksponować brak dopełnienia, którego można by oczekiwać w dziele zapisanym jako instalacja wideo, wykraczającym poza aktywność performatywną. Dopełnienie to – zgodnie z myślą zawartą w *Dialektyce twórczości* – jest dla intencjonalnego dzieła sztuki właściwym „dopowiedzeniem” i „do-kończeniem” (które nie zawsze pokrywa się z kresem procesu twórczego)⁶⁵. Brak dopełnienia w pracach Żmijewskiego – jak się wydaje – polega na tym, że wskutek braku partnerstwa grup społecznych nie następuje oczekiwany dialog. Cieleśna i performatywna obecność prowokuje do dialogu⁶⁶ – stąd odczuwalny jest jego brak – bo tylko on może stworzyć wspólnotę partnerów posługujących się tym samym językiem, ale odmiennie oceniających rzeczywistość. Ekspozycja, przez dojmujący brak dopełnienia, brak dialogu odsłaniającego wspólną ideę dobra, dzięki której dociera się „do korzeni ludzkiego istnienia, tkwiących w Innym człowieku – w bliskości z nim i jego światem; tkwiących w czasoprzestrzeni ludzkiego zamieszkiwania”⁶⁷ (a w konsekwencji następuje zmiana

⁶³ Zob. S i e n k i e w i c z, dz. cyt.

⁶⁴ Por. Ż m i j e w s k i, *Stosowane sztuki społeczne*, s. 16, 19-21, 23n.

⁶⁵ Por. S t r ó ż e w s k i, *Dialektyka twórczości artystycznej*, s. 331.

⁶⁶ Por. M a ń k o w s k i, dz. cyt., s. 69.

⁶⁷ Tamże, s. 71n.

zbiorowości we wspólnotę uczestnictwa, nie zaś tylko oglądania)⁶⁸, najbardziej zbliżałaby sztukę Żmijewskiego do miana społecznej. Paradoksalnie, identyfikacja „braku rozmowy”, oczekiwanej jako dopełnienie przekraczające brak porozumienia na płaszczyźnie dialogu społecznego (uniemożliwiający zmianę zbiorowości we wspólnotę), dla instalacji wideo rozumianej jako dzieło sztuki staje się właśnie intencjonalnym dopełnieniem dzieła.

Tęsknocie za rozmową, która odsłania ideę, czyli intencjonalnie dopełnia sens, ukazanej przez twórcę w jego dialogu z rzeczywistością, towarzyszyć może pytanie artysty o źródło potrzeby dialogu, sensu, idei, prawdy. Jak pisze Stróżewski: „Jeśli jednak warunkiem «dialogu» twórca – rzeczywistość (całość bytu) jest odsłanianie się sensu czy sensów rzeczywistości samej, prędzej czy później paść musi pytanie o «nadawcę» tego sensu: to co dane ma się objawić nie tylko w tym co i jak jest dane, ale i w tym, przez kogo mogłoby być (lub jest) dane”⁶⁹. Filozof niejako staje w obronie kwestionowanego przez postmodernistów sensu, biorąc pod uwagę znaczenie dialogu. Argumentacja Stróżewskiego prowadzi na płaszczyznę metafizyki: „badając najdalsze możliwe kręgi dialogu” można bowiem „uznać w sensie rezultat transcendentnej konstytucji” lub „głos Transcendencji”⁷⁰. Dialog artysty z filozofem dotyczyłby zatem konieczności sensu (idei, wartości) dla istnienia wspólnoty i być może wskazywałby na potrzebę włączenia w dialog „głosu transcendencji” – dla uchwycenia sensu. Sens wspólnoty, w którą przemienia się zbiorowość, odsłania się bowiem w transcendentnej nadziei na jej przyszłość⁷¹.

Co ciekawe, w *Powtórzeniu*⁷², innej instalacji wideo Artura Żmijewskiego, zaistniała rozmowa ma znaczenie kluczowe. W roku 2005 artysta ten sfilmował i przedstawił jako instalację wideo akcję naśladującą „Stanford Prison Experiment” – projekt badawczy Philipa Zimbarda z roku 1971, stanowiący symulację życia więziennego. W instalacji Żmijewskiego umundurowani „strażnicy” (wszyscy uczestnicy eksperymentu byli opłacani) nadzorowali czterech mężczyzn w jednolitych koszulkach z numerami (za pomocą których ich nazywano). Po początkowym spokoju szybko pojawiły się narastające napięcia związane z utrzymaniem dyscypliny. „Strażnicy” usiłowali wyjaśniać sens reguł, „więźniowie” natomiast – nie tylko w rozmowach ze sobą – kryty-

⁶⁸ Por. A. Gralińska-Toborek, *Performans – działanie, które działa*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, s. 123n.

⁶⁹ Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, s. 227.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Por. Ch. Deleuze, *Kamienie węgielne. Na czym nam zależy?*, tłum. M. Kowalska, Znak, Kraków 2018, s. 205n.

⁷² Artur Żmijewski, *Repetition* (tytuł oryginalny: *Powtórzenie*), FilMOTEKA Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=1&id=1477>. Por. *Stanfordzki eksperyment więzienny*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Stanfordzki_eksperyment_wi%C4%99zienny.

kowali system. Ostatecznie, po eskalacji konfliktu między grupami, siódmego dnia „więźniowie” i „strażnicy” zdecydowali się na dialog o godności, honorze, człowieczeństwie, niebezpieczeństwie zezwierżenia. W wyniku tego dialogu wspólnie podjęto decyzję o przerwaniu eksperymentu (oryginalny eksperyment Zimbarda przerwano po sześciu dniach z powodu narastającej agresji, do dziś jest on krytykowany jako nieetyczny).

Wydaje się, że komunikacja polegająca na wydawaniu poleceń i konwersacje wewnątrz grup nabierały charakteru dialogu wtedy, gdy dotyczyły wartości porządku i wolności. Konieczność obustronnego zaangażowania dla zaistnienia dialogu zilustrowała doskonale sytuacja kończącej eksperyment rozmowy o wartościach, prowadzonej wspólnie przez obie grupy.

Żmijewski w samym zamyśle pracy nawiązał dialog z Zimbardem. Obecne w działaniu artysty elementy stylizacji, parafrazy czy przejęcia uznawane są przez Stróżewskiego właśnie za przykład dialogu z innym twórcą⁷³. Żmijewski prawie nie ingerował w zdarzenia, czynił to tylko wtedy, gdy był indagowany przez strażników w konkretnych sprawach, a niekiedy przypominał o konieczności utrzymania porządku eksperymentu. Po jego zakończeniu natomiast rozmawiał z uczestnikami. I właśnie ten moment bezpośredniej rozmowy, będącej niejako dialogiem z materią bytową dzieła (bo przecież byli nią właściwie uczestnicy eksperymentu) jest szczególnie interesujący. Otóż sam artysta musiał zaakceptować sytuację, w jakiej się znalazł w związku ze wspólnym stanowiskiem grupy osób (czyli materii dzieła). Nawiązując do koncepcji Stróżewskiego, można zauważyć, że artysta musiał wziąć pod uwagę, co formujące się dzieło „ma do powiedzenia”. Dzieło, przez zachowanie uczestników i prowadzony przez nich dialog, zdawało się „podpowiadać”, że dobro wyznacza granicę penetrowania psychiki i eksperymentowania z człowiekiem. Oni sami, kierując się dobrem i podejmując dialog, dokonali zmiany dwóch ścierających się grup we wspólnotę. Dialog rozszerzył się na wiele podmiotów i wiele płaszczyzn komunikacji. W *Powtórzeniu*, które wydawać się mogło właściwą sztuce krytycznej „praktyką negatywną” – obnażającą zło wywoływane przez ograniczenia systemu – dzięki wspólnocie ukonstytuowanej przez dialog na różnych płaszczyznach odsłonięte zostało dobro. W intencjonalnym odbiorze całość akcji zapisanej jako instalacja wideo zyskała zatem walor sztuki społecznej, a zarazem ujawniły się dialog artysty z wytworem jego pracy i rola „interakcji» między czystym pomysłem a pomysłem ucieleśniającym się w zapisie”⁷⁴.

Zastosowanie koncepcji wypracowanej przez Władysława Stróżewskiego do refleksji nad sztuką Artura Żmijewskiego oznacza oczywiście zderzenie

⁷³ Por. S t r ó ż e w s k i, *Dialektyka twórczości*, s. 221.

⁷⁴ Tamże, s. 210.

różnych paradygmatów. Być może Żmijewski nie zaakceptowałby „idealistycznych” interpretacji swoich prac. Stróżewski sugerował znalezienie nazwy innej niż „sztuka” na określenie produkcji odrzucających rolę służebną wobec wartości, zauważał jednak, że nawet w szokujących przedsięwzięciach twórczych mogą niespodziewanie pojawić się elementy pozytywne (w tym kontekście wspomina o skrajnie transgresywnych wiedeńskich akcjonistach)⁷⁵. Wydaje się więc, że próba wykorzystania rozważań tego filozofa na temat dialogu w celu wskazania, w jaki sposób pozytywne wartości mogą zostać odsłonięte w sztuce krytycznej i wiązać ją ze sztuką społeczną przez obecność idei dobra, ma sens poznawczy, wynikający ze zderzenia paradygmatów i różnych sposobów aplikacji myślenia dialektycznego.

Jednocześnie dzięki wskazaniu różnych sytuacji i płaszczyzn dialogu widoczna staje się intencja odsłaniania prawdy (nawet tej obnażającej zło, ostatecznie przecież krytykowane), a przede wszystkim dobra, któremu – zgodnie z przekonaniem idealistycznym – towarzyszyć musi piękno. W tej optyce akcje performatywno-happeningowe, zapisane i przedstawiane jako instalacje wideo, zachowują cechy dzieła sztuki intencjonalnie odsłaniającego idee, powstającego w dialogu z własnym twórcą.

DIALOG I DZIEŁO W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Próba zastosowania zawartych w *Dialektyce twórczości* rozważań Władysława Stróżewskiego o dialogu do performansu Jerzego Beresia umożliwiła dostrzeżenie nietypowych dla tej dziedziny esencjalizmu i afirmatywności. Ujawniła też rolę podobieństwa i wspólnoty esencjalistycznego myślenia artysty i odbiorcy, dopełniających całości dzieła na poziomie intencjonalnym, wbrew podkreślanemu często związkowi performansu z koncepcją kształtowania tożsamości przez obierane role społeczne i wbrew kwestionowaniu statusu dzieła w związku z zanikiem tradycyjnego artefaktu. Wyprowadzona z dialektyki refleksja pozwoliła raczej wskazać na specyfikę intencjonalności performansu.

W opisie procesualnej instalacji Mandersa „dar z siebie”, interpretowany słowem, okazał się wezwaniem do dialogu z odbiorcą, poszerzającym i dopełniającym tożsamościową narrację o sobie – „psychologicznie” skierowaną najpierw do samego siebie – o wspólne dla człowieczeństwa idee, w tym o ideę piękna. Piękno odsłonięte zostało w narracji przez jakość poetyczności wynikającą ze sposobu zestawienia elementów kolejnych instalacji, doświadczaną w intencjonalnym uchwyceniu całości procesu jako dzieła. Ujawniły

⁷⁵ Por. t e n ż e, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, w: tenże, *Wokół piękna*, s. 45.

się konieczność werbalnego „dopowiadania” w odbiorze tego rodzaju sztuki i intencjonalny charakter dzieła z tej dziedziny.

Przez diachroniczny dialog z innym twórcami i dziełami, z historią sztuki, w pracach Jerzego Beresia i Billa Violi podkreślona została trwałość idei sztuki jako dziedziny. W instalacjach tego ostatniego odniesienie do idei sacrum nadało dialogowi na różnych poziomach charakter rozmowy o tym, co najważniejsze, trwałe, transcendentne. Dyskusja inicjowana przez prace Violi (nie tylko ta z innymi twórcami) ukazała pozornie przypisywanego dziełom sztuki instalacji oderwania znaczącego od znaczonego, odsłoniła natomiast ideę takiego dzieła, związaną z autotelicznym dialogiem o definicji i strukturze artystycznego wytworu (na przykład o początku jego „osobnego” istnienia, omawianym w *Dialektyce twórczości*⁷⁶). W interpretacji działań Artura Żmijewskiego uwidoczniło się dialektyczne rozróżnienie sztuki krytycznej jako obnażającej zło – poprzez monolog, i społecznej jako odsłaniającej dobro – poprzez dialog. Wykazano, że sztuka krytyczna staje się sztuką społeczną, gdy eksponuje potrzebę dialogu. Identyfikacja jego braku, uniemożliwiającego zmianę, okazała się przy tym intencjonalnym dopełnieniem dzieła sztuki społecznej. Dialog, intencjonalnie odsłaniając idee prawdy, dobra i piękna w relacji z Innym jako „korzenie ludzkiego istnienia”⁷⁷, umożliwia przemianę zbiorowości (także skonfliktowanej) we wspólnotę.

Wykazana w odniesieniu do wszystkich omawianych tu przykładów obecność dialogu potwierdza, że performanse i instalacje są dziełami sztuki. Charakterystyczna dla tego dialogu, niezależnie od podstawy bytowej dzieła (czy będzie nią ludzkie ciało, rzeczywiste elementy o różnej materii, zapis wideo czy grupa społeczna), jest bowiem zawsze płaszczyzna intencjonalna, na której świadoma refleksja – twórcy i odbiorcy – dopełnia dzieło. Dochodzi wówczas do odsłonięcia poziomu idei oraz wartości nadestetycznych. Fenomenologiczne rozumienie dzieła sztuki jako tworu intencjonalnego, w obrębie którego i z którym może toczyć się dialog, pozwala na uświadomienie sobie służebności dzieła sztuki wobec idei.

Wskazanie, że owa służebność wobec idei – w szczególności idei piękna i dobra – pozostaje aktualna również w sztuce współczesnej i wykracza ponad jej polityczno-emancypacyjną użyteczność, było podstawowym motywem podjęcia próby spojrzenia na tę sztukę poprzez pryzmat rozważań o dialogu zawartych w *Dialektyce twórczości* Władysława Stróżewskiego.

⁷⁶ Por. t e n ż e, *Dialektyka twórczości*, s. 149n.

⁷⁷ M a ń k o w s k i, dz. cyt., s. 71.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Adorno, Theodor W. *Dialektyka negatywna*. Translated by Krystyna Krzemieniowa and Sław Krzemiń-Ojak, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.
- Adorno, Theodor W., and Max Horkheimer. *Dialektyka oświecenia*. Translated by Magdalena Łukasiewicz and Marek J. Siemek. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1994.
- Bereś, Jerzy. *Wstyd: Między podmiotem a przedmiotem*. Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Otwarta Pracownia, 2002.
- Bieszczad, Lilianna. "Wprowadzenie." In *Zwrot performatywny w estetyce*. Edited by Lilianna Bieszczad. Kraków: Libron, 2013.
- Chilvers, Ian, and John Graves-Smith. *Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Culture.pl. "Sztuka zawłaszczania w Zachęcie." <http://culture.pl/pl/artykul/sztuka-zawlaszczania-w-zachecie>.
- Delsol, Chantal. *Kamienie węgielne: Na czym nam zależy?* Translated by Małgorzata Kowalska. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2018.
- Derrida, Jacques. "Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych." *Pamiętnik Literacki* 77, no. 2 (1986): 251–67.
- Domańska, Ewa. "'Zwrot performatywny' we współczesnej humanistyce." *Teksty Drugie*, no. 5 (2007): 48–61.
- Dziamski, Grzegorz. *Sztuka u progu XXI wieku*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002.
- Foster, Hal. *Powrót realnego: Awangarda u schyłku XX wieku*. Translated by Mateusz Borowski and Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2010.
- Gralińska-Toborek, Agnieszka. "Performans – działanie, które działa." In *Zwrot performatywny w estetyce*. Edited by Lilianna Bieszczad. Kraków: Libron, 2013.
- Guzek, Łukasz. "Wola ciała." <http://www.peterstyle.eu/txt-wola.html>.
- Higgins, Dick. "Horyzonty." Translated by Marek Zieliński and Teresa Zielińska. In Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu*. Translated by Krzysztof Brzeziński et al. and edited by Piotr Rypson. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- . "Intermedia." Translated by Marek Zieliński and Teresa Zielińska. In Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu*. Translated by Krzysztof Brzeziński et al. and edited by Piotr Rypson. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Humphries, Carl. "Estetyka w Szkole Frankfurckiej." In *Estetyki filozoficzne XX wieku*. Edited by Krystyna Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2000.
- J. Paul Getty Museum. Education Department. Who's Afraid of Contemporary Art? Information and Questions for Teaching. *Emergence, Bill Viola*. https://www.getty.edu/education/teachers/classroom_resources/curricula/contemporary_art/downloads/viola_emergence.pdf.
- Kazimierska-Jerzyk, Wioletta. "Kiedy performans jest performatywny? O tak zwanym performansie klasycznym." In *Zwrot performatywny w estetyce*. Edited by Lilianna Bieszczad. Kraków: Libron, 2013.

- Kluszczyński, Ryszard Waldemar. *Film – wideo – multimedia: Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Kraków: Rabid, 2002.
- . “Wprowadzenie do problematyki sztuki wideo.” In *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku: Antologia*. Edited by Maryla Hopfinger. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2005.
- Łaciak, Piotr. “Jacques’a Derridy pojęcie metafizyki.” *Sztuka i Filozofia*, no. 13 (1997): 57–73.
- Manders, Mark. *The Absence of Mark Manders*. In *Manders, Texts*. <http://www.mark-manders.org/texts/>.
- Mańkowski, Zbigniew. “Performatywność cielesna. Cieleśność performatywna: Ciało w kulturze współczesnej.” In *Zwrot performatywny w estetyce*. Edited by Lilianna Bieszczad. Kraków: Libron, 2013.
- Moszkowicz, Mirosława. “Performatywne strategie w sztuce: Między gestem a obrazem medialnym.” In *Zwrot performatywny w estetyce*. Edited by Lilianna Bieszczad. Kraków: Libron, 2013.
- Pasquier, Marie-Claire. *Współczesny teatr amerykański*. Translated by Elżbieta Radziwiłłowa. Warszawa: PIW, 1987.
- Porębski, Mieczysław. “Rok 1989: Sztuka uwikłana w ideologię (rozmowa z Bogdanem Klichem).” In Porębski, *Krytycy i sztuka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.
- Psyrra, Maro. “Bill Viola: *Mater Dolorosa*. Imagines pietatis.” https://interartive.org/2011/06/bill_viola_mater_dolorosa.
- Ricoeur, Paul. *O sobie samym jako innym*. Translated by Bogdan Chelstowski. Warszawa: PWN, 2005.
- Sienkiewicz, Karol. “Artur Żmijewski, *Demokracje*.” <https://culture.pl/pl/dzielo/artur-zmijewski-demokracje>.
- Solewski, Rafał. “Dziedzictwo i dzieło sztuki: Jako odpowiedź i jako dar.” In *Dziedzictwo i odpowiedź w sztuce współczesnej / Heritage and Response in Contemporary Art*. Edited by Łukasz Murzyn, Rafał Solewski, Sebastian Stankiewicz, and Bernadeta Stano. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2018.
- Stróżewski, Władysław. *Dialektyka twórczości*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983.
- . “Dialektyka twórczości artystycznej.” In Stróżewski, *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- . “O możliwości sacrum w sztuce.” In Stróżewski, *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- . “Trzy wyniary dzieła sztuki.” In Stróżewski, *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- . “Wartości estetyczne i nadestetyczne.” In Stróżewski, *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- Sztabiński, Grzegorz. “Modernistyczna i postmodernistyczna koncepcja dialogu sztuk: Environment a sztuka instalacji.” In *Dialog sztuki dawnej i współczesnej: Materiały konferencyjne*. Edited by Grzegorz Sztabiński. Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1996.

- . “Performatywna koncepcja artysty w sztuce współczesnej.” In *Zwrot performatywny w estetyce*. Edited by Lilianna Bieszczad. Kraków: Libron, 2013.
- Tajber, Artur. “Sztuka performance versus performatyka, performatyczność, performance studies.” In *Zwrot performatywny w estetyce*. Edited by Lilianna Bieszczad. Kraków: Libron, 2013.
- “Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowokuje do rozmów o wartościach... Z prof. Grzegorzem Dziamskim, dr Izabelą Kowalczyk, prof. Romanem Kubickim, Maciejem Mazurkiem i Januszem Marciniakiem dyskusję prowadzi Wojciech Makowiecki.” In *Gazeta Malarzy i Poetów*, no. 2–3 (2001). http://witryna.czasopism.pl/gazeta/drukuj_artikul.php?id_artykułu=56.
- Żmijewski, Artur. “Stosowane sztuki społeczne.” *Krytyka Polityczna*, no. 11–12 (2007): 14–24.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Rafał SOLEWSKI – Dialogiczny kontekst dzieła sztuki. Próba odniesienia Władysława Stróżewskiego koncepcji dialektyki twórczości do wybranych przykładów współczesnej sztuki performansu i instalacji wideo

DOI 10.12887/33-2020-1-129-10

W artykule przybliżone zostały rozważania dotyczące intencjonalnego dzieła sztuki oraz dialogu przedstawione w *Dialektyce twórczości* Władysława Stróżewskiego, a następnie podjęto próbę zastosowania ich do interpretacji performansu Jerzego Beresia, instalacji Marka Mandersa, instalacji wideo Billa Viola oraz sztuki krytycznej Artura Żmijewskiego. Refleksja inspirowana rozważaniami Stróżewskiego o dialogiczności procesu twórczego pozwala dostrzec specyfikę intencjonalności performansu oraz wskazać w działaniu Beresia nietypowe dla tej dziedziny esencjalizm i afirmatywność. „Dar z siebie” czyniony przez twórcę interpretowany jest jako wykraczające poza jego osobistą narrację, czytelne w intencjonalnej konkretyzacji wezwanie do dialogu, w procesualnej instalacji Mandersa wyrażone za pomocą metafory. Na pozorność przypisywanego sztuce instalacji oderwania znaczącego od znaczonego wskazuje natomiast dialog Viola z innymi twórcami i ich dziełami, odsłaniający też obecność wartości sacrum w jego pracach. Ujęcie dialektyczne pozwala uchwycić moment stawania się instalacji jako osobnego dzieła. Interpretacja działań Żmijewskiego pokazuje, że sztuka krytyczna staje się sztuką społeczną, gdy eksponuje potrzebę dialogu, oraz że identyfikacja uniemożliwiającego zmianę braku dialogu może stać się intencjonalnym dopełnieniem dzieła w uprawianej przez tego artystę dziedzinie; ponadto interpretacja ta ujawnia, w jaki sposób dialog prowadzi do przemiany zbiorowości we wspólnotę przez odsłonięcie dobra i piękna. Przemyslenia autora artykułu prowadzą do konstatacji, że zasada służebności sztuki wobec idei pozostaje aktualna i urzeczywistniana jest również w dziełach współczesnych, rozumianych jako twórczość intencjonalna.

Słowa kluczowe: Władysław Stróżewski, dialektyka, dialog, intencjonalne dzieło sztuki, performans, instalacja

Kontakt: Katedra Nauk o Sztuce, Wydział Sztuki, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie, ul. Mazowiecka 43, 30-019 Kraków

E-mail: rafal.solewski@up.krakow.pl

<http://www.wydzialsztuki.up.krakow.pl/wydzial/struktura/katedra-teorii-sztuki-i-edukacji-artystycznej-3/>

Rafał SOLEWSKI, The Dialogical Context of a Work of Art: An Attempt to Apply Władysław Stróżewski's Concept of the Dialectic of Creativity to Selected Modern Instances of Performance Art and Video Installation

DOI 10.12887/33-2020-1-129-10

The article scrutinizes the concept of the intentionality of a work of art, as well as that of dialogue, as expounded in Władysław Stróżewski's *Dialektyka twórczości* [The Dialectic of Creativity]. The concepts in question are then applied in an analysis of Jerzy Bereś's performance art, Mark Manders's installations, Bill Viola's video installations, and Artur Żmijewski's critical art. Inspired by Stróżewski's concept of the dialogical nature of the creative process, the proposed interpretation of the mentioned works makes it possible to discern the peculiarities of the intentionality of performance art, as well as to discover, in the case of the art of Bereś, qualities of essentialism and affirmativeness, which are not typical of performance as such. The 'gift of self' made by the artist is interpreted as a call for dialogue which goes beyond a personal narration and is discernible in an intentional concretization. In the case of Manders's processual installation, the call in question is expressed by means of a metaphor. Viola's dialogue with other artists, which exposes the presence of the scared as a value in his works, is, in turn, evidence of the merely apparent nature of the detachment of the signifier from the signified, so far considered as a characteristic mark of the art of installation. A dialectical approach, instead, makes it possible to grasp the moment an installation comes into being as a separate work. The interpretation of Żmijewski's artistic endeavors proposed in the article leads to the conclusion that whenever critical art displays a need for dialogue, it becomes social art, and that a recognition of the absence of dialogue (which precludes change) may become an intentional complement to a work of social art. Moreover, the interpretational approach used throughout the article shows how dialogue, by unfolding the good and beauty, contributes to the transformation of a human collectivity into a community. The author argues that the principle that art is a servant of ideas is still valid and that its functioning can be seen also in works of modern art, once they are conceived as intentional objects.

Keywords: Władysław Stróżewski, dialectic, dialogue, intentionality of a work of art, performance, installation

Contact: Department of Art Studies, Faculty of Art, Pedagogical University of Cracow, ul. Mazowiecka 43, 30-019 Cracow, Poland

E-mail: rafal.solewski@up.krakow.pl

<http://www.wydzialsztuki.up.krakow.pl/wydzial/struktura/katedra-teorii-sztuki-i-edukacji-artystycznej-3/>