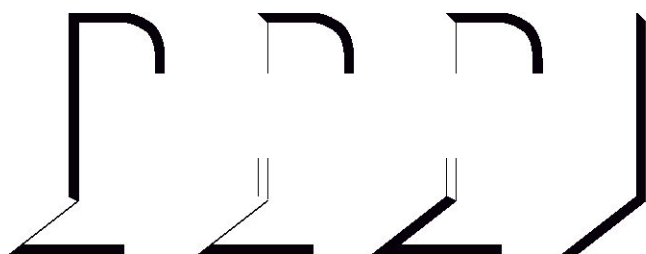
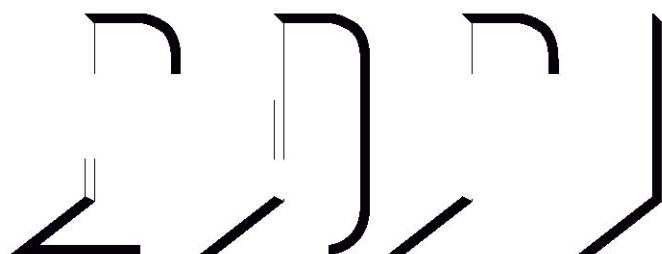
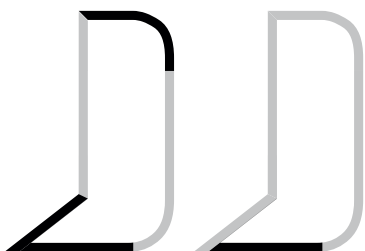
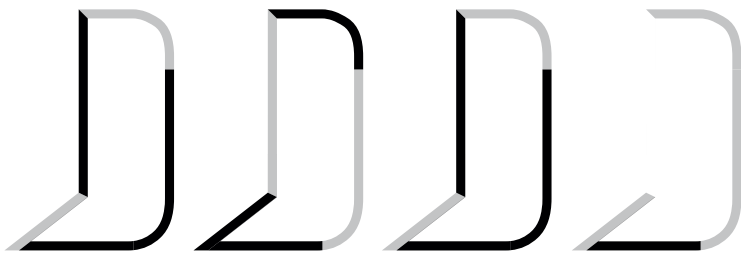


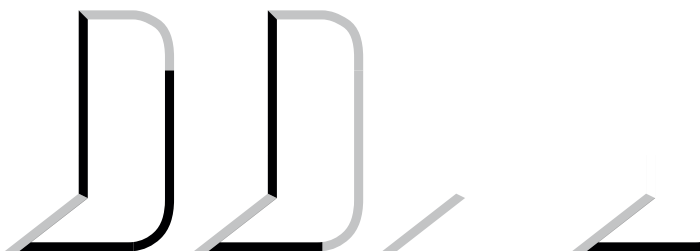
Magdalena Howorus-Czajka

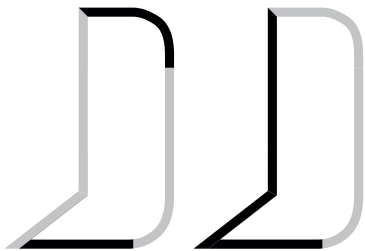
**TROPAMI
WIELOKROTNOŚCI**





**TROPAMI
WIELOKROTNOŚCI**

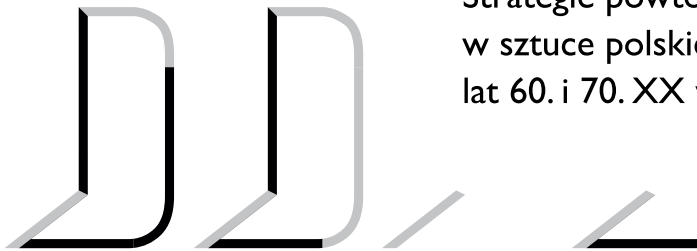




Magdalena Howorus-Czajka

TROPAMI WIELOKROTNOŚCI

Strategie powtórzenia
w sztuce polskiej
lat 60. i 70. XX wieku



Recenzje
prof. zw. dr hab. Lechosław Lameński
prof. zw. dr hab. Piotr Juskiewicz

Redakcja wydawnicza
Dorota Niedziałkowska
Justyna Staroń

Indeks
Justyna Staroń

Projekt okładki i stron tytułowych
Małgorzata Jarocka

Skład i łamanie
sunny.gda.pl

Publikacja dofinansowana przez:
Prorektora ds. Nauki i Współpracy z Zagranicą Uniwersytetu Gdańskiego
Prodziekana ds. Nauki Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego
Instytut Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego
Katedrę Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-7865-810-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
www.wyd.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: www.kiw.ug.edu.pl

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
FILOZOFIA POWTÓRZENIA – ZARYS WYBRANYCH PROBLEMÓW . . .	23
<i>Mimesis</i> a powtórzenie	24
Powtórzenie jako nowość	31
LITERA A POWTÓRZENIE	43
Przegląd optyk badawczych	43
Kompetencje kulturowe pisma	43
Podmiot piszący	46
Litera jako zagadnienie nie tylko artystyczne	48
Struktura znakowa	50
Język krytyki – zarys problematyki	52
Przestrzenie sensów. Tekst wizualny / wizualność tekstu	56
Forma zdeterminowana treścią. Stanisław Dróżdż	56
Poezjografie. Eugeniusz Smoliński	68
Synergia tekstu i performance'u	70
W obronie języka zagrożonego. Marianna Bocian	73
(Roz)niesienie wiersza. Ewa Partum	75
<i>Signifiant, concept, signifié</i>	80
Powtórzenie w dialogu. Zdzisław Jurkiewicz	80
W poszukiwaniu adekwatnego języka. Wanda Gołkowska	87
Kontakt zapośredniczony przez język. Wojciech Bruszewski	92
Naruszenie <i>status quo</i>	98
Jarosław Kozłowski i Andrzej Kostołowski – <i>Net/Sieć</i>	98
Ewa Partum i galeria Adres	103
PERFORMATYWNOŚĆ I TRANSGRESJA.	
LABIRYNT – ŚCIANA – LINIA – GRANICA	109
Redefinicje formuł. Oskar Hansen	116
Labirynt przestrzeni. Wojciech Fangor i Stanisław Zamecznik	129
Przestrzeń to też struktura. Wanda Czełkowska	135

Labilność labiryntu. Wanda Gołkowska	143
Linia – lina. Wobec environmentu oraz performance'u	148
Powtórzenie jako kontinuum.	
Jarosław Kozłowski. Zdzisław Jurkiewicz	150
Kompletacja (assembling)	
wobec strategii powtórzenia. Józef Robakowski	160
Podmiot werydyczny? Józef Hałas	165
Aneksja otoczenia. Edward Krasieński	168
Figura w sieci. Krzysztof Jung	173
Rysowanie w rzeźbie i rzeźbą. Wanda Czełkowska, Jerzy Jarnuszkievicz, Krzysztof Meissner, Oskar Hansen	177
MULTIPLIKACJA JAKO ZBIÓR	183
Układy otwarte Wandy Gołkowskiej	183
Strategia multiplikacji i relokacji. Wanda Czełkowska	189
Figura zniewolona. Karol Broniatowski	192
REPETYCJA, REKURSJA I <i>MIMESIS</i> – WYBRANE PRZYKŁADY	197
<i>Mimesis</i> i odzwierciedlenie	201
Odbicie a rzeczywistość	210
W duchu rebelii	214
WOBEC MODUŁU – NIEDOMKNIĘTY WACHLARZ DOŚWIADCZEŃ	217
Permutacja. Stanisław Dróżdź, Wojciech Bruszewski, Magdalena Abakanowicz	218
Moduły zrytmizowane w twórczości Adama Marczyńskiego	222
ZAKOŃCZENIE	235
BIBLIOGRAFIA	243
SUMMARY	265
SPIS ILUSTRACJI	268
INDEKS NAZWISK	271

WSTĘP

„Skoro ślad nie jest obecnością, ale widmem obecności, które przemieszcza się, przesuwa, odsyła do siebie, nie ma własnego miejsca, przeto zatarcie należy do jego struktury”¹.

Jacques Derrida

Pozornie synonimiczne pojęcia „tropu” przywołanego w tytule monografii oraz „śladu” z cytowanego eseju Jacques’a Derridy, po głębszym namyśle, nabierają różnych odcieni znaczeniowych. Słowo „trop” wydaje się mniej naznaczone piętnem rozważań filozoficzno-literaturoznawczych niż „ślad”, który to termin ze względu na obciążenia tradycją teorii metafizycznej, religijno-etycznej czy niemetafizycznej jest zagadnieniem niejednorodnym². Dla Emmanuela Lévinasa ślad nie jest znakiem, lecz wypełnia jego funkcję, nie wynika z intencjonalności, jest przywołaniem, ale nie odkryciem lub ujawnieniem³, choć także „ślad to obecność tego, czego właściwie nigdy tu nie było”⁴. Według Rolanda Barthesa ślad niesie w sobie założenie fragmentaryczności i jest zwolniony z obowiązku całościowej, pełnej i uniwersalnej prezentacji⁵. W aspekcie powiązania pojęcia „śladu” z autorem, jest on zawieszony pomiędzy „jego śmiercią” a świadectwem istnienia twórcy⁶. Ślad zatem jest ustanowieniem i jednocześnie likwidacją podmiotowej sygnatury⁷. Hal Foster postrzega

¹ J. Derrida, *Różnia (différance)*, przeł. J. Skoczylas [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, wyb. i wstęp M.J. Siemek, przeł. S. Cichowicz et al., Czytelnik, Warszawa 1978, s. 406.

² A. Zawadzki, *Ślad, obecność, przedstawienie* [w:] *idem, Obraz i ślad*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2014, s. 47–85. W rozdziale tym autor zawarł przegląd najważniejszych stanowisk dotyczących śladu we współczesnej humanistyce (szczególnie: Martin Heidegger, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida).

³ E. Lévinas, *Ślad innego*, przeł. B. Baran [w:] *Rozum i słowo. Eseje dialogiczne*, red. B. Baran, T. Gadacz, J. Tischner, Papieska Akademia Teologiczna, Kraków 1987, s. 112.

⁴ *Ibidem*, s. 114.

⁵ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo „KR”, Warszawa 1996, s. 10–11.

⁶ Por. rozdział *Podmiot piszący*.

⁷ J. Derrida, *Freud i scena pisania* [w:] *idem, Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Wydawnictwo „KR”, Warszawa 2004, s. 357.

„śląd” w indeksalnej jakości rzeczy (niezależnej od intencji człowieka)⁸. Derrida, ustosunkowując się do koncepcji języka jako systemu różnic Ferdinanda de Saussure’a⁹, wprowadza pojęcie „ślądu” (*trace*) jako zarysu czegoś po czymś, który jest strukturą nieskończonych odniesień, wspólnych dla wszystkich sygnifikacji¹⁰. Śład nie istnieje¹¹, ale się przejawia – istnieje pismo, które reprezentuje ślad nieobecności¹². Do radykalnych konstatacji doszła Małgorzata Czermińska¹³:

Potraktowanie autora jako osobowości hipotetycznej pozwala rozważać relację między podmiotem sprawczym a utworem w kategoriach śladu. Wówczas wszystko, co jest w tekście, nie przestając być literaturą, jest jednocześnie śladem osoby. Niczego nie przesadzamy dowolnie na temat rzeczywistego autora. Mówiąc o osobowości twórczej, jako osobowości hipotetycznej, traktujemy dzieło literackie jako ślad po nieobecnym, ślad badamy i tylko o śladzie mówimy¹⁴.

Radykalność tego stanowiska polega na polemiczności uznania wszystkiego w tekście jako śladu po autorze. Czermińska akcentuje późniejszość śladu względem autora. Ryszard Nycz przeciwnie, postrzega ślad nie jako trop prowadzący wstecz, lecz – za Derridą – podkreśla charakter performatywny i współkreatywny jego podmiotowości¹⁵.

⁸ H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde and the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, MA–London 1996, s. 80.

⁹ Poglądy Derridy na teorię znaku de Saussure’a przedstawił między innymi S. Czekański, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 20. Powróć do tego w podrozdziale *Kompetencje kulturowe pisma*.

¹⁰ „Nie można pomyśleć śladu ustanowionego, nie myśląc o retencji różnicy w strukturze odesłania, gdzie różnica jawi się jako taka i w ten sposób umożliwia pewną swobodną zmianę między terminami pełnymi. Nieobecność jakiegoś *innego* tu-teraz, jakiejś innej transcendentalnej terażniejszości, jakiegoś *innego* źródła świata jawiącego się jako takie, uobecniając się jako nieredukowalna nieobecność w obecności śladu, nie jest metafizyczną formułą zastępującą naukowe pojęcie pisma. Formuła ta, poza tym, że jest zakwestionowaniem *samej* metafizyki, opisuje strukturę, jaką implikuje «arbitralność znaku», skoro rozumie się przez to możliwość tkwiącą w pochodnej opozycji natury umowy, symbolu i znaku itd. Przeciwności te mają sens tylko na gruncie możliwości śladu. [...] Śład, w którym zaznacza się stosunek do innego, nakłada swą możliwość na cały obszar bytu, który metafizyka określiła jako byt-obecny na gruncie skrytego ruchu śladu. Śład należy pomyśleć przed bytem. Ruch śladu jest jednak nieuchronnie skryty, wytwarza się jako skrywanie siebie” (J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo „KR”, Warszawa 1999, s. 77–78).

¹¹ *Ibidem*, s. 226. Wielu badaczy (na przykład M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)* [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Wydawnictwo Naukowe Sempex, Warszawa 1996, s. 83 czy B. Skarga, *Śład i obecność*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2002, s. 29) postrzega ślad jako pieczęć, znak fenomenu z przeszłości.

¹² J. Derrida, *O gramatologii...*, s. 77–78.

¹³ M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa...*, s. 79–88.

¹⁴ *Ibidem*, s. 83.

¹⁵ A. Zawadzki, *Obraz i śład...*, s. 201.

Chciałabym doprecyzować temat sformułowany w tytule: będę poruszała się tropami idei wielokrotności w sztuce polskiej dwóch kolejnych dziesięcioleci – lat 60. i 70. XX wieku. Nie jest moim dążeniem stworzenie spójnej narracji o danym okresie, napisanie biografii czy wypełnianie obszarów historii sztuki. Ponieważ podmiotem badań jest zarówno czynność, jak i jej efekt, powstaje oryginalna i trudna do kompletnego oglądu przestrzeń pojęć, zdarzeń, zjawisk. O obszerności, ale i wadze zagadnienia może świadczyć praktyka artystyczna dostarczająca wielu przykładów (materiału badawczego) oraz refleksja teoretyczna czy artystyczno-teoretyczna (wystawy¹⁶). Świadomość niemożliwości sprostania tak szeroko rozumianej totalnej problematyce skłoniła mnie do skupienia się na wybranych zagadnieniach. Chodzi zatem o to, by uważnie się przyjrzeć poszczególnym praktykom artystycznym, gdzie powtórzenie zostało wykorzystane oraz jakie idee ono wygenerowało. Specyfikę zaproponowanego ujęcia stanowi przełożenie akcentów – zamiast wskazywać, jak idea powtórzenia osadzona na wykładni filozoficznej eksplorowana jest w dziełach artystycznych, punktem wyjścia stały się one same, poddane oglądowi według kryterium powtórzenia umożliwiającego rewizję badawczą. Mowa o przyjrzeniu się konkretnym obiektom – fenomenom – projektom/dziełom/obiektom/zdarzeniom poprzez pryzmat wykorzystania wielokrotności jako praktyki. Metodą stało się porównywanie strategii artystycznych posługujących się ideą powtórzenia oraz skonfrontowanie konkretnych działań polskich twórców z poglądami filozoficznymi na temat powtórzenia. Tak skonstruowana optyka pozwala na „(do) uważenie” pozostających niekiedy poza głównym nurtem badawczym zjawisk i procesów, a także wskazanie na niepodjęte do tej pory aspekty interpretacyjne bardziej lub mniej znanych dzieł i działań.

Zgodnie z obranym tu czasowym ograniczeniem, skoncentruję się w swych badaniach na przeszłości, ponieważ postrzegam ślad jako znak artystycznego fenomenu już minionego, który pozostawił po sobie mniej lub bardziej wyraźną pieczęć¹⁷. Powrócę do rozumienia śladu jako tropu, nie włączając się aktywnie w zarysowany powyżej dyskurs, uznając jego dotychczasowe wyniki za obowiązujące. Oprócz ustaleń wykładni filozoficzno-literaturoznawczej, skorzystam także z prozaicznego być może rozumienia słów „ślad” i „trop”. Tropy można odnaleźć zarówno poprzez racjonalne, systematyczne przeszukiwanie wyznaczonych obszarów, jak i w drodze przypadku czy intuicji. Można je także podjąć lub porzucić.

¹⁶ Na przykład *Repetition and Difference*, 13.03–9.08.2015, kuratorzy: S.L. Braunstein, H.J. Leir, The Jewish Museum, Nowy Jork; *Multiplication*, 25.09–30.11.2014, kuratorka M. Kosteczko-Grajek, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz.

¹⁷ Podobnie jak na przykład: M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa...*, s. 83; B. Skarga, *Ślad...*, s. 27.

Stąd też choć początkowo punktem wyjścia była dla mnie rzeźba jako pole badawcze, zdecydowanie podążam ku jej granicom, a w konsekwencji je przekraczam, eksplorując formalnie różnorodne rewiry sztuki. Usprawiedliwiam to działanie przeświadczeniem, że ciało sztuki ma wpisaną immanentną jedność, choć wielorakie są jej ucieleśnienia. Wsparciem dla mnie są słowa Derridy:

Chciałbym bowiem spróbować [...] połączyć w jedną w i ą z k ę rozmaite wektory [...]. [...] nie chodzi o to, czego również mógłbym się podjąć, aby opisać pewne dzieje, powiedzieć o ich fazach, tekst za tekstem, kontekst za kontekstem [...]. Z drugiej zaś strony wyraz w i ą z k a wydaje się właściwszy dla zaznaczenia, że proponowane połączenie ma strukturę splotu, plecionki, krzyżówki, rozdzielającej różne wątki i różne linie sensu – lub sił – która równocześnie w każdej chwili może powiązać ze sobą nowe¹⁸.

Ponadto muszę również zastrzec, że owe „tropy” są dla mnie rodzajem zabezpieczenia przed skostnieniem, jakie niesie w sobie niepohamowany imperatyw tworzenia definicji. Jak napisał Arne Melberg:

[...] paradoksy leżą, być może, u samych podstaw tego, co nazywamy myślą Zachodu, lub też myślenie owo składa się – by użyć tu słów Jacques’a Derridy – z „monumentów pojęciowych” ku czci płynnych przejść i rozróżnień między podobieństwami a różnicami. W słowie „monument” mieści się po części także znaczenie: ‘grobowiec’; percepcja, myślenie i twórczość są zawsze ruchliwe, żywe i płynne, podczas gdy pojęcia próbują utrwalać i petryfikować jakiś stan rzeczy¹⁹.

Jednym z takich „monumentów pojęciowych” jest zapewne utrwalone w tradycji naszej kultury tropienie prawdy. Doniosłość związku filozofii i sztuki (choć niekiedy bywa on burzliwy – na przykład przekonania Platona) jest niepodważalna²⁰. Dzięki Derridzie odidealizowano ten mariaż. W *La vérité en peinture*²¹ francuski filozof wykazał, jak filozofia podporządkowywała sobie malarstwo oraz że różnicowanie się w nieskończoność znaczonego i znaczącego zaowocowało między innymi poglądem, iż działalność artystyczna nie odtwarza rzeczywistości

¹⁸ J. Derrida, *Różnia...*, s. 375.

¹⁹ A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Universitas, Kraków 2002, s. 38.

²⁰ „Problem sztuki i prawdy jest więc nieodłącznym problemem każdego teoretycznego namysłu nad sztuką, każdej refleksji, która ustanawia jakiś związek między rozumem (językiem rozumu) a sztuką (ekspresją artystyczną)” (G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996, s. 132).

²¹ J. Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978; wyd. pol.: *idem, Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

(to jest obecności), lecz powołuje do życia nową²². W niniejszej książce stanę wobec problemu prawdy w sztuce, lecz podejmę go wybiórczo i w dwojaki sposób. Po pierwsze poprzez posiłkowanie się perspektywą filozoficzną – będę korzystała z wypracowanego na tym gruncie punktu oglądu i terminologii. Z drugiej jednak strony zawężę pole poszukiwań do powtórzenia, a prawda w sztuce będzie mnie interesowała na tyle tylko, na ile skrzyżuje się z zagadnieniem powtórzenia jako strategii artystycznej.

„Strategia” to termin funkcjonujący powszechnie, zwłaszcza poza rejonem sztuki. Wykorzystywany jest, by rozpoznać przemyślany plan działań pomiędzy dwoma podmiotami, na przykład stosowany w sztuce wojennej bądź ogólnie pojętej wojskowości. Definicji i pól zastosowania jest wiele. Z mojego punktu widzenia przydatne dla dalej prowadzonych rozważań są uściślenia poczynione przez następujących badaczy: Łukasza Rondudę, który strategię traktował jako „połączenie aspektu teoretycznego (program i idee artystyczne) i praktycznego (metody techniki realizacji programów i idei) działań artystycznych. Najogólniej mówiąc, strategię to [...] połączenie postawy i techniki”²³, Ryszarda W. Kluszczyńskiego, który uznał, że „strategia konstytuuje zastany i odkrywany przez odbiorców program ich interaktywnego doświadczenia. Jest swoistą partyturą określającą przewidziane dla nich porządki wykonawcze”²⁴ oraz Andrzeja Szczerskiego rozdzielającego strategię od taktyki. Dla tego badacza strategia polega na „prowokowaniu zmian i wypracowywaniu nowych metod aktywności”, zaś taktyka „wykorzystuje biernie pojawiające się okoliczności”²⁵. W związku z powyższym stosowanie powtórzenia w sztuce rozpatruję jako świadomą strategię artystyczną.

Przywołane tu słowa Kluszczyńskiego powstały na użytek badań dotyczących sztuki interaktywnej. Uważam jednak, że pogląd ten może również charakteryzować procesy zachodzące w zaprezentowanych w dalszej części książki dziełach. Chodzi wszak o relację, która nie zamyka się w tradycyjnej triadzie

²² Ta interpretacja została przedstawiona przez A. Markowską, *Czytanie Derridy, oglądanie obrazów a pożytki z historii* [w:] *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki*. Rogalin, kwiecień 2004 r., red. Ł. Kiepuszewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 230; *eadem*, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 287.

²³ Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych. Realizacje found footage i video scratch Józefa Robakowskiego*, <http://video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego/> [dostęp: 28.07.2017].

²⁴ R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010, s. 220.

²⁵ A. Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 204.

pojęć artysta – dzieło – odbiorca lub w trzelementowej relacji zaproponowanej przez Roberta Morrisa: dzieło – przestrzeń – widz (1966)²⁶, lecz powstaje z ich synergii. Wydaje się, że każdy z elementów znaczeniowego czworokąta (artysta – dzieło – przestrzeń – odbiorca) wchodzi w relację z pozostałymi, a natura tych relacji może być modyfikowana przez przypadek.

By nieco rozwikłać tę pajęczynę zależności i wpływów, przywołam koncepcję Romana Ingardena, który zwrócił uwagę na miejsca niedookreślenia w dziele sztuki. Filozof osadza swoją teorię na obserwacji niedopowiedzeń pozostawionych odbiorcy przez artystę, który nie przedstawiając wszystkiego, zmusza widza do uruchomienia własnej wyobraźni. Prowadzi to do uznania wielości interpretacji tego samego dzieła zależnych od indywidualności perceptora²⁷. Hans-Georg Gadamer uważał, że tym, co nadaje dziełu sens, jest wartość dialogu, jaki powstaje w relacji dzieło – adresat. Porównuje to do gry, w której rodzą się nowe znaczenia. Według niemieckiego filozofa „gra w sztuce uwidoczniła się nie tylko w sposób negatywny jako wolność od więzi celowych, ale również jako swobodny impuls”²⁸. O tej grze możemy także powiedzieć, że nosi w sobie znamiona ruchu samorzutnego angażującego celotwórczy rozum oraz, że wywołuje *participatio* (wewnętrzne uczestnictwo w tym powtarzającym się ruchu). Pojęcie gry prowadzi Gadamera do pytań dotyczących graczy, a dalej do tożsamości hermeneutycznej dzieła, które ją osiąga przez swoje oddziaływanie i jako to oddziaływanie. Można je uznać za „wychodzące od «dzieła» wyzwanie, które czeka na to, by ktoś mu sprostał”²⁹.

Umberto Eco zwraca uwagę na cechy dzieła komplementarne do wywodów Ingardena i Gadamera. Myślę tu o uznaniu komunikatu estetycznego jako nie-

²⁶ „Większy przedmiot angażuje więcej przestrzeni wokół siebie niż mniejszy. W celu włączenia całości danego widoku w pole widzenia konieczne jest pozostawanie w rzeczywistej odległości od dużych przedmiotów. Im mniejszy przedmiot, tym bliżej się do niego podchodzi: stąd wiąże on ze sobą mniej pola przestrzennego, w którym istnieje dla odbiorcy. Ta konieczna większa odległość przedmiotu od naszych ciał w przestrzeni, dzięki której jest on w ogóle widziany, nadaje strukturę trybowi pozaosobowemu bądź publicznemu. Jednak to właśnie odległość między przedmiotem i podmiotem tworzy bardziej rozbudowaną sytuację; wtedy bowiem staje się konieczna partycypacja w sensie fizycznym” (R. Morris, *Uwagi o rzeźbie, część 2 (1966)*, przeł. P. Polit [w:] R. Morris, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, red. S. Titz, C. Krümmel, K. Słoboda, przeł. P. Polit *et al.*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 21).

²⁷ R. Ingarden, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych* [w:] *idem, Wybór pism estetycznych*, oprac. A. Tyszczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 246–248. Zagadnienie przeżycia dzieła sztuki i jego statusu jest odrębnym i olbrzymim tematem, a przywołane powyżej spostrzeżenia mają charakter wprowadzający, a nie prezentujący tę złożoną problematykę.

²⁸ H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 29.

²⁹ *Ibidem*, s. 34.

zakończonego (ostatecznie określonego i uporządkowanego), gdyż forma artystyczna generuje możliwość zaistnienia nowych powiązań. Nie jest to jednak pogląd odbierający artyście kontrolę nad funkcjonowaniem dzieła. Relacja artysta – dzieło – odbiorca nie jest zagrożona w żaden sposób mnogością kodów interpretacyjnych generowanych przez dzieło³⁰. Arthur Coleman Danto dodaje, że artyści wskazują odbiorcy wariant interpretacyjny (którym może on podążyć, lecz nie musi) poprzez umieszczanie swoich prac w określonych kompleksach historycznych lub problemowych, tym samym mając wpływ na generowanie kontekstów³¹. Zgłębianie natury tych relacji dostrzec można także w Beltingowskiej antropologii obrazu. Hans Belting analizuje triadę pojęć obraz – medium – ciało. Obraz to „jednostka symboliczna” wydzielana przez ludzi w obszarze ich aktywności percepcyjnej jako wytwór kolektywnej bądź osobistej symbolizacji, medium zaś to pojęcie, które pojawiło się wcześniej w rozważaniach tego niemieckiego historyka sztuki w relacji z „kontekstem” i „funkcją”, oznacza środek/narzędzie do przekazywania obrazu³². Ciało może być nosicielem obrazu lub też jego producentem³³.

Tropiąc ideę wielokrotności, nie zatrzymam się w jednym obszarze gatunkowym sztuki, jeśli uznam, że idea powtórzenia jest jedynie przetransformowana w różnej formie na płaszczyznę innej dziedziny artystycznej aktywności. Dlatego też w rozważaniach o idei wielokrotności podejmę temat litery jako grafemu i jako treści zawartej w jej strukturze oraz przestrzeni. Z tej samej przyczyny pojawi się również performance. Będę przechodzić poprzez gatunki i kierunki oraz pisać o sztuce abstrakcyjnej i figuratywnej, a także o zupełnie zdematerializowanej.

Tamara Książek w katalogu do orońskiej wystawy Jana Berdyszaka zapisała słowa, które mogłabym uczynić mottem niniejszej książki, gdyż są bliskie mojemu sposobowi myślenia:

Na wiecznie zielonych wrzosowiskach Szkocji pasterze owiec budują murki oddzielające od siebie stada różnych właścicieli. Składają je z łupków o nieregularnych kształtach, wykorzystując tę nieregularność do stworzenia trwałej budowli. Dzięki inspiracji i zręczności budowniczych, nieregularność staje się zaletą. Tworzą jedność składającą się z samych różnic. Podobnie idea PRZEMIANY

³⁰ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 94–95, cyt. za: P. Sztabińska, *Zmiany relacji między artystą, dziełem i odbiorcą w sztuce współczesnej*, „Sztuka i Filozofia” 2010, nr 36, s. 81.

³¹ A.C. Danto, *The Artworld*, „Journal of Philosophy” 1964, vol. 61, no. 19, s. 581, cyt. za: P. Sztabińska, *Zmiany relacji...*, s. 81.

³² H. Belting, *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 38–39.

³³ *Ibidem*, s. 46. I choć Belting omawia to zjawisko na przykładzie masek malowanych na twarzy, to widzę odniesienie tych słów również do działań performatywnych w sztuce.

w praktyce artystycznej Jana Berdyszaka jest sposobem rozróżniania różnorodności wielości jedni³⁴.

Inspirujące są również uwagi Paula de Mana. W opublikowanym w 1979 roku artykule pod tytułem *Semiologia a retoryka*³⁵, autor, przyglądając się przemianom metodologicznym, porównuje przeszłe i obecne aparaty krytyczne dotyczące badań literackich. W ten sposób wypracowuje metodę dekonstrukcyjnej refleksji nad strukturą i funkcjonowaniem figur i znaków. Rozważania te korespondują z interesującymi mnie zagadnieniami kontekstu – dzieła – wymowy – kodów – metody, gdy de Man pisze:

Z jednej strony literatury [według mnie także sztuki³⁶ – tu i niżej M.H.C.] nie sposób odbierać jako pewnej określonej jednostki znaczenia referencjalnego dającego się w pełni dekodować. Kod jest tu niezwykle uderzający, złożony i zagadkowy; przyciąga więc aż nazbyt wiele uwagi, którą należy ująć w ryzy jakiejś metody. Tego strukturalnego czynnika, jakim jest skupianie się na samym kodzie, niepodobna uniknąć i literatura [sztuka] nieuchronnie rodzi swój własny formalizm. Innowacje techniczne w metodycznych badaniach literatury [sztuki] pojawiają się tylko wtedy, gdy uwaga w przeważającej mierze kieruje się właśnie na kod sam w sobie. [...] Gdy formę uważa się za zewnętrzną szatę znaczenia lub treści literatury [sztuki], wydaje się ona czymś powierzchownym i nieistotnym. Rozwój krytyki formalistycznej, skoncentrowanej na wewnętrznych zagadnieniach literatury [sztuki], rozwój, który nastąpił w XX w., zmienił ten model: forma jest teraz solipsystyczną kategorią refleksji nad sobą, a znaczenie referencjalne uchodzi za zewnętrzne wobec literatury [sztuki], nienależące do jej istoty. Bieguny wnętrza i zewnętrzności uległy odwróceniu, nadal jednak tworzą tę samą opozycję; wewnętrzne znaczenie stało się zewnętrznym odniesieniem, forma zaś zewnętrzna stała się istotną strukturą wewnętrzną³⁷.

Analogie do ewolucji badań nad sztuką są, według mnie, bardzo wyraźne. Procesy dokonujące się w łonie literatury zachodzą w dużej mierze paralelnie

³⁴ T. Książek, *Pomiędzy „Przemiany”* [w:] Jan Berdyszak. *Twórczość z lat 1960–2002* [kat. wyst.], oprac. T. Książek, J. Berdyszak, red. H. Gajewska, przeł. M. Śpik-Dziamska, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2002, s. 7.

³⁵ P. de Man, *Semiology and Rhetoric* [w:] *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven–London 1979, s. 3–19; wyd. pol.: *idem, Semiologia a retoryka*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 269–284.

³⁶ Choć wypracowane na polu literaturoznawstwa metodologie badawcze są niewystarczające do badań nad sztuką (pogląd prezentowany przez A. Rejniak-Majewską, *Tekstualizm i alegoria przeciw modernistycznym koncepcjom bezpośredniej komunikacji*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica” 2008, nr 18, s. 20), jednak uznaję je za zdecydowanie pomocne.

³⁷ P. de Man, *Semiologia a retoryka...*, s. 270.

do sztuk wizualnych. Obrana tematyka badawcza – uymykająca jednorodnemu schematowi – wymusza stosowanie różnorodnych metodologii. Dlatego w moich badaniach znaczący byli zarówno filozofowie, jak i historycy sztuki oraz literaturoznawcy, a także sami artyści. Historia sztuki jako dziedzina naukowa jest wrażliwa na przemiany metodologiczne formułowane z wielu punktów oglądu, które przyjmują procesualny charakter w swej ciągłości i ewoluującą w swej zmienności. Te przeobrażenia są silnie zróżnicowane merytorycznie, metodologicznie i czasowo. Pełny ogląd rozróżnień nie jest moim celem badawczym, jednak stale będę się ku nim zwracać w momentach dyktowanych (a raczej prowokowanych) przez omawiane dzieła sztuki. Na tym etapie chciałabym wskazać jednak główne metodologiczne narzędzia i lektury, które wpłynęły na ich dobór. Wartością stała – ramą, która będzie nadawać strukturę całości, uczynię motyw powtórzenia.

Moje rozważania będą krążyć wokół lat 60. XX wieku. To czas interesujący, lecz noszący w sobie cień bycia okresem „pomiędzy”. Zwróciła na to uwagę Magdalena Moskalewicz, która przyglądając się poszukiwaniom odpowiedzi na pytanie „co dalej z obrazem?”, widzi genezę samego pytania i proponowanych rozstrzygnięć w unizmie Władysława Strzemińskiego. Choć w swym wczesnym tekście Moskalewicz skoncentrowała się na przyczynach badawczych pominięć problematyki intensywnie rozwijającego się malarstwa na rzecz odchodzenia od tego medium, to jej diagnoza wydaje się trafna również na szerszym polu, a opisane przez nią mechanizmy rzutują na inne sfery artystycznej kreacji. Autorka pisze:

[...] dekada lat 60. jako taka nie istnieje w polskiej historiografii artystycznej. Nie funkcjonuje jako spójna całość w utartej już periodyzacji polskiej sztuki powojennej, w której akcentuje się przede wszystkim okres socrealizmu, po nim moment krystalizowania się grup „nowoczesnych” i wykwit malarstwa abstrakcji niegeometrycznej (informelu) w czasie kulturalnej „Odwilży”, który niektórzy badacze przeciągają jeszcze do roku 1964. Po czym już rok 1965, z jego problematyką sztuki konceptualnej z jednej strony, a nurtu neokonstruktivistycznego z drugiej, traktuje się często jako początek lat 70. [...] To napięcie pomiędzy końcem lat 50., a nowymi praktykami artystycznymi lat 70., w którym dekada pomiędzy zostaje jakoś mimochodem zagubiona, widać wyraźnie na przykładzie dostępnej literatury³⁸.

³⁸ M. Moskalewicz, *Co dalej z obrazem? Po-malarskie praktyki artystyczne w Polsce w latach 60. Zarys problematyki i metodologii* [w:] *Historia sztuki w dobie globalizacji. Materiały IV Środkowo-europejskiego Forum Doktorantów Historii Sztuki, Wrocław 5–8 listopada 2009*, red. A. Jezierska, A. Szewczyk, A. Śliwowska, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2013, s. 228–229.

Zatem dekada ta, na którą silnie oddziaływała tradycja przedwojennego polskiego modernizmu, rozpięta jest, można by rzec, pomiędzy „odwilżą” a konceptualizmem. To „pomiędzy” nie jest mdłe czy niekonkretne. Jak w 1963 roku zauważył Berdyszak: „[...] miejsce pomiędzy jest podatne na zmienne treści. Podatność na zmienność treści i interpretacji powstaje na styku niejednorodności rzeczywistości”³⁹. W tej „niejednorodnej rzeczywistości”, którą współcześni badacze mogą jedynie starać się fragmentarycznie odtworzyć, powstawały prace przywołane przeze mnie w dalszej części rozważań. Są one dowodem możliwości, wygenerowanych przez tę strefę „pomiędzy”, która często okazuje się dawać więcej wolności niż bycie w jakimś zdecydowanym „w”. Rodzi się także pytanie o specyfikę sztuki polskiej omawianego okresu, które to zagadnienie możemy ująć w następujące słowa – na ile te działania polskich artystów różnią się od równoległych eksperymentów artystycznych na Zachodzie? Jest to wątek tak rozległy, że rozwinięcie go z całą pewnością zagłuszyłoby obrany przeze mnie cel pracy. Przedstawienie zawłości tego problemu podejmowano już wcześniej. Piotr Piotrowski, opierając się o kontekstualizm Normana Brysona, wskazał główną trudność takich komparatystycznych zabiegów – „sztuka konceptualna [także i inne zjawiska w sztuce – M.H.C.] Europy Środkowo-Wschodniej, stanowiąc tu niejako rdzeń neoawangardy, nie cieszyła się nadmiernym zrozumieniem na Zachodzie”⁴⁰. Tak więc analizę istniejących (lub nie) paraleli pomiędzy tymi odrębnymi „światami” pozostawiam na marginesie.

Koncentrując się na sztuce lat 60., cofając się niekiedy do lat 50. i równie płynnie przechodząc do działań z lat 70., potwierdzam zaistniałe równoległe rozgraniczenia czasowe i koncepcyjne tego okresu, wykazane i utrwalone przez dwie kluczowe wystawy: *Odwilż* w Poznaniu oraz *Refleksję konceptualną w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965–1975* w Warszawie⁴¹. Ten czas „pomiędzy” (rozumiany w wymiarach czasowym i geograficznym) postrzegam nie jako zawieszoną w oczekiwaniu na konkretyzację czasoprzestrzeń, lecz jako dynamiczny okres poszukiwań. To skłania mnie do poruszania się w badaniach nie w schemacie od/do, lecz w poprzek i właśnie pomiędzy. Tropiąc ideę powtórzenia, respektuję (nie ograniczając się) kategorie utworzone przez kręgi, nurty czy

³⁹ J. Berdyszak, *Szkiełnik* 1963, nr 16, cyt. za: B. Kowalska, *Jan Berdyszak*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 20.

⁴⁰ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Rebis, Poznań 2005, s. 341.

⁴¹ *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.* [kat. wyst.], red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1996; *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965–1975* [kat. wyst.], red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000.

gatunki sztuki. Poniekąd ta postawa zasadza się na zdarzeniowej wielości akcentowanej przez Jeana-Luca Nancy'ego⁴², pozwala ona na relacyjność, wskazującą:

na aprioryczny fakt istnienia granic między różnorodnymi praktykami artystycznymi, a jednocześnie pozwala potraktować te granice jako dynamiczne, złożone, nieliniarne, pełne uskoków i przemieszczeń, podlegające nieobliczalnym transformacjom w jednostkowych działaniach twórczych⁴³.

Stałą kategorią moich rozważań będzie zatem zagadnienie powtórzenia. Przy tym temacie i jego egzemplifikacji w sztuce współczesnej ważną publikacją jest książka filozofa i historyka sztuki Tomasza Załuskiego⁴⁴ stanowiąca jego dysertację doktorską z filozofii⁴⁵. Jak sam autor napisał we wstępie, rozprawa ta: „jest próbą systematycznej eksploracji owego konstytutywnego paradoksu w tych konkretnych postaciach, jakie problem powtórzenia przybierał w obrębie artystycznych praktyk modernizmu”⁴⁶. Załuski przedstawił rozległe perspektywę badawczą przybliżającą filozofię powtórzenia ze szczególnym rozwinięciem teorii dwóch wielkich myślicieli: Gilles'a Deleuze'a i Jacques'a Derridy, a także teoretyków sztuki (Rosalind E. Krauss). Dodatkową zaletą *Modernizmu artystycznego i powtórzenia* jest prezentacja współczesnego dyskursu estetycznego, a w szczególności poglądów: Eco, Danto, Nancy'ego. Te dwie grupy zagadnień wypełniają zrab książki. Konfrontacji poglądów teoretycznych z praktyką artystyczną został poświęcony ostatni rozdział, gdzie autor zreferował cztery znaczące w tym kontekście postawy twórcze: Édouarda Maneta, Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro oraz Daniela Burena⁴⁷. Łódzki badacz położył nacisk na filozoficzną wykładnię kategorii powtórzenia w modernizmie. W mojej pracy zaproponuję odmienne ujęcie wygenerowane poprzez wytyczenie innego pola badawczego ze względu na dziedzinę, okres oraz teren (stawiam w centrum zainteresowania sztukę polską lat 60. i 70.). Ponadto różni nasze opracowania również problematyka – tu skoncentruję się na idei powtórzenia jako strategii artystycznej. Załuski w cytowanej monografii poświęcił tematowi filozoficzno-teoretycznym zdecydowanie najwięcej miejsca.

⁴² J.L. Nancy, *Les Muses*, Éditions Galilée, Paris 1994; *idem*, *Dziki śmiech w gardzieli śmierci*, przeł. T. Załuski, „Kresy” 2002, nr 1, s. 26.

⁴³ T. Załuski, *Transmedialność? [w:] Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. *idem*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2010, s. 10.

⁴⁴ T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2008.

⁴⁵ Obrońcą w 2006 roku: *Problem powtórzenia we współczesnym dyskursie estetycznym oraz w artystycznych praktykach modernizmu*, promotor prof. dr hab. G. Sztabiński, recenzenci: prof. dr hab. M. Styczyński i prof. dr hab. R. Kubicki.

⁴⁶ T. Załuski, *Modernizm artystyczny...*, s. 6.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 24–87, 243–419.

Ja odwracam proporcje i proponuję przesunięcie akcentu na inne płaszczyzny dyskursu – skoncentrowanego na praktyce artystycznej.

Choć zagadnienie powtórzenia wciąż poddaje się naukowej refleksji, to liczba dróg badawczych jest duża. W 2013 roku zorganizowano konferencję pod tytułem *Cytat – powtórzenie – zawłaszczenie* w lubelskiej galerii Labirynt. W słowie wstępnym do pokonferencyjnego tomu przyznano, że poświęcono go: „zagadnieniu zapożyczenia rozumianego jako powtarzanie i wykorzystywanie prac innych artystów, a także cytowanie bądź przekształcanie dzieł sztuki, niekoniecznie w celach artystycznych”⁴⁸. Ten ciekawy aspekt jest zatem odmienny od zaproponowanego przeze mnie ujęcia. Innym przykładem może być publikacja *Czy wszystko już było?*⁴⁹, w której zgromadzone teksty prezentują odrębne, lecz uzupełniające stanowiska i zainteresowania badawcze do moich. Większość autorów skupia się na fenomenie powtórzenia w postmodernizmie i kulturze cyfrowej. Tekst Katarzyny Machtył stawia pytania o semiotyczne podstawy kategorii takich jak obraz, kopia, fotografia czy odbicie w odniesieniu do teorii Jeana Baudrillarda⁵⁰. Drugim w tym zbiorze artykułem przystającym tematycznie do moich rozważań jest tekst Tomasza Załuskiego⁵¹, który koncentruje się na zagadnieniu słuszności obecności powtórzenia w performansie, jego konstytutywnych cechach, a także znaczeniu dokumentacji. W związku z toczącym się od lat 90. krytycznym dyskursem o sztuce performansie, poprzestaję na sygnalizowaniu tego zjawiska, czując się jednocześnie zwolniona z jego dalszego, pełnego przedstawiania. Pragnę za to skupić się na interesującym mnie problemie synergii tekstu i performance’u. Konkretnie przykłady artystycznych działań uczyniłam przedmiotem analizy, która ukazała mi również inne warianty obecności powtórzenia w sztuce performance’u.

Zakwestionowanie w postmodernizmie modelu linearno-stylistycznego historii sztuki wpłynęło na metodologiczne rozważania na temat sposobów pisania o sztuce⁵². Derrida, analizując dociekania Martina Heideggera⁵³, dochodzi do krytycznej

⁴⁸ *Cytat – powtórzenie – zawłaszczenie. Materiały z konferencji naukowej, Galeria Labirynt, Lublin, 11–12 października 2013*, red. A. Skrabek, Galeria Labirynt, Lublin 2014.

⁴⁹ *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. A. Nowak, D. Dolata, M. Markowski, E-naukowiec, Lublin 2014.

⁵⁰ K. Machtył, *Powroty obrazu. O powtórzeniach, kopiach i złudzeniach w myśli semiotycznej* [w:] *Czy wszystko już było?...*, s. 31–38.

⁵¹ T. Załuski, *Praktyki powtórzeniowe w sztuce performance* [w:] *Czy wszystko już było?...*, s. 59–84.

⁵² Por. R. Rorty, *Filozofia jako rodzaj pisarstwa* [w:] *idem, Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972–1980*, przeł. C. Karkowski, przeł. przejrzał i przedmową opatrzył A. Szahaj, Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1988, s. 133–153.

⁵³ M. Heidegger, *Nauka i namysł*, przeł. M.J. Siemek [w:] *idem, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb., oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, przeł. K. Michalski et al., Czytelnik, Warszawa 1977, s. 256 oraz *idem, Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera [w:] *idem, Drogi lasu*, przeł. J. Gie-

konstatacji na temat wypracowanej w tej dziedzinie metody. Jak to podsumował Załuski – „Jednostkowość dzieła powołuje metodę, która, określając właściwie dzieło, ma pozbyć się jego jednostkowości”⁵⁴. Dzieje się tak dlatego, że „wartość «czystości» wyznacza zadanie metody, którym jest oddzielenie tego, co istotne, od tego, co akcydentalne [jednostkowe – M.H.C.]”; wobec tego „Działanie metody nie jest zatem neutralnym, teoretycznym gestem, lecz jest performatywem – działaniem, które nie odbywa się bez pewnej przemocy”⁵⁵. W konsekwencji rodzi się pytanie – jaka powinna być metoda? Derrida nie rozwiązuje definitywnie tego dylematu, lecz wskazuje na pułapki. Załuski tak relacjonuje te rozważania:

Zniknięcie metody jest najważniejszym celem jej istnienia. Z drugiej strony nie może ona zniknąć całkowicie, tak jak nie mogą zniknąć ściany czy ramy eksponujące obrazy, bądź też kompozycja i tkanka tekstu-dyskursu eksponującego dzieło. Nie mogąc zniknąć całkowicie, metoda nieuchronnie dokonuje performatywnej ingerencji: miesza się ze swym przedmiotem⁵⁶.

Poderridiańskie dylematy metodologiczne wyostrzył Belting, publikując książkę o znamienym tytule *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983)⁵⁷. Georges Didi-Huberman rozwinął problem, podważając zasadność stereotypowo utrwalonej hierarchii i statusu relacji dzieło – odbiorca. Francuski badacz zrobił to poprzez zastąpienia „widzenia i poznania” zasadą niepewności⁵⁸. Jednym z polskich naukowców popularyzujących trwający od dziesięcioleci postmodernistyczny dyskurs o filozofii i historii sztuki jest Andrzej Leśniak⁵⁹.

W 2002 roku nakładem wydawnictwa Universitas ukazał się przekład książki Melberga pod tytułem *Teorie mimesis. Repetycja*⁶⁰. Szwedzki literaturoznawca

rasimiuk *et al.*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 7–62. Na przykład J. Derrida, *Parergon* [w:] *idem, Prawda w malarstwie...*, s. 26–27.

⁵⁴ T. Załuski, *Performatywność dyskursu o sztuce*, „Artium Quaestiones” 2002, t. 13, s. 283.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Deutscher Kunstverlag, München 1983; wyd. ang.: *idem, The End of the History of Art?*, University of Chicago Press, Chicago–London 1987. Kolejne wydanie opatrzone zostało już autorewizją poglądów, co widoczne jest nawet w tytułach (*idem, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, C.H. Beck, München 1995; *idem, Art History after Modernism*, University of Chicago Press, Chicago–London 2003).

⁵⁸ G. Didi-Huberman, *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art*, Les Éditions de Minuit, Paris 1990; wyd. pol.: *idem, Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

⁵⁹ A. Leśniak, *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*, Areus, Kraków 2003; *idem, Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010.

⁶⁰ A. Melberg, *Teorie mimesis...*

wprowadza do badań szersze rozumienie repetycji: nie jako powtórzenia czegoś, lecz jako – za Deleuze’em – nowości. Melberg, rozpoczynając od platońskiej teorii, przedstawia historię terminu *mimesis* oraz jego ewolucję. W tym kontekście trafimy tu również na rozważania o derridiańskiej różni. Komentatorka polskiego wydania tej książki Zofia Mitosek zauważyła, że:

kojarzone ze słowem *mimesis* odniesienie do rzeczywistości szwedzki badacz zastępuje kategorią „powtórzenia” (*repetition*), i gest ten nadaje nowy sens tytułowi. Powtórka z *mimesis* staje się *mimesis* jako powtórka. Zamiast naśladowania, odzwierciedlenia, prezentacji mamy świat bez rzeczywistości, świat znaków i konstrukcji znakowych, których sens wynika z miejsca w systemie⁶¹.

Wyłom w strategii mitologizowania imperatywu oryginalności, a zatem dyskredytowania powtórzenia, został oczywiście wykonany przez kanoniczny dla tej tematyki tekst Krauss⁶², do której ustaleń będę często powracała.

Dyskusja wokół znaczenia awangardy nie milknie. Jednym z jej uczestników jest Maarten Doorman, który w 2003 roku stanął w obronie zakwestionowanej przez Krauss wiary w postęp sztuki. Stwierdził, że radykalna wolność postmodernizmu wywierała paraliżujący wpływ na artystów, czyniąc ich zabiegi bezsensownymi. Jednym z narzędzi chroniących przed tą pułapką jest spojrzenie na historię sztuki jako na proces ciągłej akumulacji, na właściwość dzieł sztuki, jaką stanowi komentowanie i wzbogacanie siebie nawzajem⁶³. Zaistniałe w ten sposób panoptikum zjawisk, których mianownikiem jest wielokrotność, narzuca pytania o ich sens, czyli o podstawowy problem badawczy – dlaczego wielokrotność zaistniała w sztuce?

Podjęcie metodologiczne Brysona⁶⁴, określane jako kontekstualizm, jest szeroko wykorzystywane przez głównych współczesnych polskich naukowców. Historycy sztuki traktują dzieło sztuki nie jako autonomiczną konstrukcję formy artystycznej, lecz jako dynamiczną strukturę wmanewrowaną w rozmaite mechanizmy⁶⁵ i napięcia polityczne wielu powojennych przełomów, lat: 1949, 1956,

⁶¹ Z. Mitosek, *Ta dziwna mimesis*, „Teksty Drugie” 2003, nr 5, s. 83.

⁶² R.E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1986; wyd. pol.: *eadem, Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

⁶³ M. Doorman, *Art in Progress: A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.

⁶⁴ Norman Bryson, jeden z głównych przedstawicieli New Art History, charakteryzuje podejście kontekstowe jako głębszą i bardziej globalną analizę kontekstu powstania, funkcjonowania i recepcji dzieła. Na kontekst składają się między innymi: struktury polityczne, ekonomiczne, religijne, ideologiczne i seksualne danego społeczeństwa (kultury).

⁶⁵ Parafrazuję tu słowa Pawła Leszkowicza (P. Leszkowicz, *Jak PZPR ukradł ideę sztuki nowoczesnej. O „Znaczeniach modernizmu” Piotra Piotrowskiego*, „Magazyn Sztuki” 2000, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_16.htm [dostęp: 16.11.2016]).



Wydawnictwo
Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN: 978-83-7865-810-8