

O PROCESIE
HYBRYDYZACJI
W SZTUCE
Z AWANGARDA
W TLE

WPROWADZENIE

MIROSŁAWA MOSZKOWICZ

W październiku 2012 roku na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie odbyła się konferencja naukowa pt. *Między dziełem, zdarzeniem i doświadczeniem. Edukacja artystyczna a dziedzictwo awangardy* zorganizowana przez Katedrę Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej. Odwołanie się do tradycji awangardy nie miało charakteru rocznicowego. Tak się jednak złożyło, że z górą sto lat temu, w 1912 roku, futuryzm wkroczył w klasyczny okres rozwoju, a rok 1913 był czasem jego szczytowych osiągnięć. Jako kierunki wiodące w przemianach sztuki pierwszej połowy XX wieku wskazuje się właśnie futuryzm, a także ekspresjonizm, kubizm, dadaizm, surrealizm i konstruktywizm.

Awangarda (klasyczna z lat 1905–1935 oraz neoawangarda) nie jest już dzisiaj przedmiotem ożywionych debat. Opadł „kurz” po awangardowej burzy, przycichły spory teoretyków, ale wciąż wracamy do pewnych pytań i problemów, ponieważ pojawia się nowy kontekst kulturowy czy teoretyczny. Dzisiaj, w czasach pluralizmu estetycznego, artystycznego czy teoretycznego, możemy spojrzeć niewątpliwie inaczej na próby np. „teatralnych” działań i „performansów” futurystów albo rosyjskiej awangardy, na „obiekty” i „instalacje” dadaistów, „etnografię” surrealistów czy wreszcie eksperymenty artystów sztuk wizualnych w zakresie fotografii i filmu. Trudno nie zgodzić się z poglądami wielu badaczy, którzy wskazują, jak Natalia Pater Ejgierd w niniejszym tomie, że „współczesna wizualność i hipertekstualność kultury to w dużej mierze dziedzictwo awangardy”.

To dziedzictwo w różnych opracowaniach odmiennie jest rozumiane i łączy się z pewnymi dylematami dotyczącymi relacji pomiędzy awangardą a nowoczesnością i modernizmem, czy pomiędzy neoawangardą a postmodernizmem i sztuką masową. Czasem wręcz (i tak jest najczęściej) w sytuacjach edukacyjnych, akademickich, związanych z tradycyjną historią sztuki, zaciera się różnicę pomiędzy awangardą, sztuką nowoczesną a sztuką współczesną. Na przykład w dyskursie instytucjonalnej edukacji (programy szkolne) nadal dominuje formalistyczne ujęcie awangardy (na zasadzie widzenia rozwoju sztuki „od Maneta do Pollocka”), które bazuje

na koncepcji opracowanej przez Alfreda Barra w 1936 roku. Propozycja Barra to klasyczny przykład „wyciszczenia” dokonania awangardy i uporządkowania sztuki według poszczególnych kierunków artystycznych w taki sposób, że, po pierwsze, układają się one w pewien logiczny ciąg od realizmu do abstrakcji, a po drugie, sztuka zostaje odseparowana od takich praktyk artystów, które w jakikolwiek sposób łączą się z rzeczywistością pozaartystyczną, jak np. akcje futurystów, eksperymenty w dziedzinie fotografii czy filmu, nie mówiąc już o aktywności w rodzaju pisania manifestów, tworzenia grup artystycznych itd. Zgodnie z propozycją amerykańskiego teoretyka, sztuka nowoczesna powinna być autonomiczną sferą, która czerpie inspiracje ze świata przemysłu (maszyna) czy kultur pozaeuropejskich, zarazem zachowując tradycyjne założenia estetyczne. Wyciszony zostaje polityczny i „wywrotowy” wymiar awangardy, ale także zmarginalizowane zostają procesy hybrydyzacji, z którymi mamy do czynienia w propozycjach artystów (np. kolaż, fotomontaż oraz prace zawierające działanie przypadku, jak kurz i pęknięcie w *Wielkiej Szybie* Marcela Duchampa).

Warto zwrócić uwagę na dydaktyczne walory modelu sztuki nowoczesnej Barra. Model ten w postaci diagramu (przejrzysta, kolorowa wersja wizualna) został przedstawiony „światu” w formie wystawy muzealnej, wydarzenia o spójnej, uporządkowanej strukturze (każdy kierunek artystyczny w osobnej sali), a powstające potem publikacje naukowe (katalog wystawy został wydany w 1936 roku) i popularnonaukowe wraz z reprodukcjami dzieł ugruntowały i upowszechniły pojęcie nowoczesności jako idei, która wiąże sztukę ze zmianą, ale nie zmianą natury społecznej czy politycznej (jak chciała radykalna awangarda), lecz natury estetycznej, tzn. z tworzeniem nowego języka sztuki, a szczególnie malarstwa. Propozycja Barra zawierała wszystkie ważne w przekazie dydaktycznym elementy: przystępność, jasność prezentacji, wizualny charakter przekazu (diagram, wystawa), przykład wykorzystania koncepcji teoretycznej w praktyce (wystawa). Można przypuszczać, że nie tylko walory poznawcze zadecydowały o sukcesie modelu sztuki nowoczesnej Barra, ale także jej praktyczny wymiar. Dyskurs sztuki stał się bazą dla praktyk galerii, muzeum czy szko-

ły. W wielu muzeach koncepcja ujmowania sztuki awangardy w kategoriach „od Maneta do Pollocka” jest nadal stosowana.

Przyjęcie tradycyjnych kategorii estetyki, takich jak „dzieło sztuki”, „przeżycie estetyczne”, „doświadczenie estetyczne”, a także ekspozowanie wizualności jako zjawiska związanego tylko ze zmysłem wzroku, stawało się jednak problematyczne już wobec propozycji klasycznej awangardy. Barr i inni teoretycy nowoczesności upierali się, aby zachować ciągłość wobec wiedzy o sztuce i pojęć wypracowanych w XVIII i XIX wieku, ale bardziej wnikliwi badacze dostrzegli, że propozycje awangardy nie mieszczą się w tych ramach. Jak pisał Mieczysław Porębski: *„Trzeba się [...] zdecydować, w jaki sposób ogarnąć, jak w rezultacie określić dziedzinę, gdzie „dziełom sztuki”, w znaczeniu mniej czy więcej tradycyjnym przeciwstawiają się obiekty zgoła w takich kategoriach z nimi nieporównywalne: pozbijane ze sobą deszczułki stanowiące odtąd Gitarę, kawałek sznurka, który w przypadkowym układzie przylgnął do płótna [...], muszla pisuaru ustawiona na cokole i sygnowana jako Fontanna, zaopatrzona wąsem reprodukcja Mony Lizy, zakreślony na czarno kwadrat, a dalej: pokryta surrealistycznymi rysunkami papierowa serwetka zabrana z kawiarni, sensoryjna okładka kupionej u ulicznego sprzedawcy zeszytowej powieści, seryjna piękność kolorowej pocztówki, nabazgrany na murze znak obsceniczny”¹.*

Aby zachować tradycyjne pojęcie dzieła wobec nowych praktyk artystycznych, próbowano wprowadzić takie określenia, jak np. „rozszerzona rzeźba” (Rosalind Krauss) „rozszerzone kino” (Gen Youngblood), „dzieło otwarte” (Umberto Eco). Teoretycy starali się zwrócić uwagę na elastyczną i otwartą strukturę dzieła, które w ten sposób stwarza miejsce dla różnych modyfikacji i dla obecności widza. W rezultacie albo „majstrowano” przy pojęciu sztuki i dzieła sztuki, rozszerzając ich zakres i zmiękcżając granice pomiędzy sztuką a zjawiskami pozaartystycznymi, albo wskazywano na proces odwrotny, gest wstawiania sztuki (dzieła) do rzeczywistości, ingerowania artystów w sferę pozaartystyczną, co dotyczy różnego rodzaju działań w przestrzeni publicznej.

¹ Mieczysław Porębski, *Sztuka i informacja*, Kraków 1986, s. 12.

Dzisiaj, obok czy zamiast pojęcia „dzieła” (które nie zostało zupełnie odrzucone), mówi się o „pracach”, „akcjach” „realizacjach artystycznych” czy „projektach”. W czasach pluralizmu pedagogicznego, który nastąpił w okresie postmodernizmu, w procesie kształcenia artystycznego łączy się często założenia dzieła tradycyjnego z tym, co określamy jako projekt². W rezultacie studenci kierunków artystycznych ćwiczą przy sztalugach zasady klasycznego rysunku (jak w XIX wieku), ale także zdarza się, że nawet w ramach takich przedmiotów, jak „rysunek” czy „malarstwo”, pojawiają się zadania, które mogą być hybrydą tradycyjnego warsztatu z językiem współczesnej sztuki, np. z instalacją, performansem, filmem czy z akcją w przestrzeni publicznej. Teraz także edukacja staje się intertekstualna.

Hybrydalny wymiar sztuki, który dawał znać o sobie już w czasach awangardy, stał się jednak widoczny dla badaczy dopiero w realizacjach artystów lat 60. i 70. XX wieku. Nie przypadkiem jednak to nie teoretyk, ale artysta Dick Higgins zaproponował pojęcie **intermediów**, które miało charakteryzować nowe sposoby tworzenia dzieła poprzez zainteresowanie strefą „pomiędzy” różnymi mediami. O ile model Barra był jeszcze osadzony w ideologii modernizmu, jako marsz sztuki do przodu („od – do”), zgodnie z rytmem historii, o tyle model intermediów Higginsa zwraca uwagę na **intertekstualny charakter dzieł** sztuki powojennej, czyli nie historia, ale konstruowanie znaczeń staje się ważne.

Neoawangarda koncentruje się nie tylko na rozwijaniu języka sztuki, ale poszukuje nowych metod kontaktu z widzem i z kulturą popularną. Wprawdzie Higgins poradził sobie z wykazaniem intermedialnych cech sztuki lat 60., miał jednak trudności z wyjaśnieniem (w ramach hermeneutyki) procesu zainteresowania artystów obecnością widza i współpracą z nim. Neoawangarda to więc zarazem kres ujmowania sztuki w kategoriach jej czołowego oddziały, który wyprzedza resztę wojska, gdy (jak zauważa Zygmunt

² Ten proces przejścia od pracy związanej z rysunkiem do realizacji rysunkowych w przestrzeni i wreszcie do działań opisuje w tekście pt. *Berlińczycy* Roland Scheferski (w niniejszym tomie).

Bauman) brakuje wyraźnej lokalizacji „przodu” i „tyłu”. Artyści zamiast walczyć przeciw widzom, zaczynają poszukiwać z nimi kontaktów i dążyć do współpracy. Jednak wówczas jeszcze nie istniały realne przykłady, w jaki sposób można tego dokonać. Można by powiedzieć, że artyści neoawangardy zwalniają tempo przemian, wycofują się na „tyły” czy na „boki” armii (poszukują kontaktu z widzami), która w zasadzie zaczyna być postrzegana jako dziwna formacja, ponieważ nie wiadomo dokładnie, ani kto formuje ten „przód” (ideolodzy, artyści, teoretycy, intelektualności?), ani w jaki sposób porozumiewa się on z resztą wojska. Postmodernizm, wraz z upadkiem wielkich narracji, podważa wszelkie struktury hierarchiczne, a właśnie pierwsze hasła awangardy, związane z odrzuceniem tradycji, dotyczyły podziału na tych, którzy wiedzą lepiej, i tych, którzy zostają w tyle.

Zdaniem Bruno Latoura, na nowoczesność można spojrzeć także z innej perspektywy. Francuski badacz co prawda zajmuje się badaniem nauki (etnografia, socjologia nauki), ale jego poglądy zapewne można wykorzystać także w odniesieniu do sztuki. Latour uważa, że ludzie nie tylko w czasach przednowoczesnych żyli z bogami, roślinami, zwierzętami, duchami, w łączności z naturą. Nowoczesność to według francuskiego badacza okres, w którym doszło do próby radykalnego przeciwstawienia podmiotu i przedmiotu, kultury (społeczeństwa) i natury, ducha i cielesności, rozumu i sfery nieracjonalnej. Tego rodzaju opozycje trafnie wskazują na ideologiczne założenia i samowiedzę nowoczesności, ale niewiele mówią o rzeczywistej praktyce. W niej bowiem, jak sądzi Latour, „nigdy nie byliśmy nowocześni”, ponieważ nigdy nie przestrzegaliśmy zasad nakazujących radykalną separację różnych sfer³. Podobne stanowisko przyjmuje Hartmut Böhme. Według tego niemieckiego antropologa nowoczesności, procesy modernizacji tylko „formalnie integrowały społeczeństwo, jednak nie oferowały żadnych substancjonalnych podstaw identyfikacji, które pozwalałyby doświadczyć nowoczesności w całej jej atrakcyjności”⁴. Stąd dzisiaj

³ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, Warszawa 2011.

⁴ H. Böhme, *Fetyzszym i kultura. Nowa teoria nowoczesności*, Warszawa 2012, s. 17–18.

mamy do czynienia ze splotem sprzecznych zachowań i praktyk, jak np. „w pełni sfunkcjonalizowana wydajność w pracy w tygodniu, zbiorowe ekstazy w trakcie techno-party w weekendy; [...] udział w procesach demokratycznych, a zarazem quasi-religijne uczestnictwo we «wspólnotach»”⁵.

Według antropologicznego podejścia Bruna Latoura, obok procesu „wyciszczania” wiedzy (co nazywa puryfikacją) i wyciszania niechcianych „obiektów” czy magicznych praktyk, trzeba uwzględnić w nowoczesności obecność także procesów mediacji. Zdaniem Latoura, oba **procesy** pojawiają się jednocześnie, co prowadzi do hybrydyzacji, ale odsłoniętej dopiero w postmodernizmie. Ukrywano ją jednak, ponieważ kojarzyła się z czasami przednowoczesnymi. Dzieła-hybrydy wymykają się tradycyjnej estetyce czy historii sztuki, ale mogą być potraktowane jak wszystkie inne obiekty i rzeczy badane w antropologii nowoczesności. Antropologia zawsze łączyła różne zjawiska, np. wierzenia, mity z uprawą roli, wiedzą, jedzeniem, obrzędami itd. Gdy przyjmiemy perspektywę antropologiczną, lepiej możemy dostrzec nie tylko przemiany myślenia, postaw, ale również obecność procesów mediacji, które obok dążeń do puryfikacji pojawiały się w działaniach awangardy. Tego rodzaju mediacja, prowadząca do akceptacji dzieł hybryd, szczególnie ujawniła się w czasach neoawangardy, gdy w latach 60. XX wieku artyści łączyli ze sobą słowa, obrazy, dźwięki i działania (happening) czy obrazy, przedmioty i elementy natury (np. realizacje Roberta Smithsona, obrazy i happeningi Tadeusza Kantora), poszukiwali możliwości połączenia miejsca w galerii z rzeczywistym miejscem aktywności w terenie, krajobrazie, w przestrzeni publicznej.

Awangarda, naruszając nieustannie granice między sztuką a sferą pozaartystyczną, wskazywała już na początku XX wieku, że należy podważyć podziały, które wytworzyła nowoczesna nauka gloryfikująca rozum i zdystansowany ogląd rzeczywistości. Może artyści chcieli być nowocześni, ale czy rzeczywiście byli?

Przykładem mogą być surrealiści, którzy poszukując drogi do podświadomości, w gruncie rzeczy ujawniali słabości zbyt wąskiego

⁵ Ibidem, s. 18.

ujmowania koncepcji człowieka wyłącznie jako istoty racjonalnej, myślącej i świadomej⁶. Artyści powojenni zwrócili uwagę nie tylko na nasze psychologiczne krajobrazy, ale także na relacje człowiek–natura. Zamiast proponować wizualne reprezentacje natury, jak to miało miejsce w poprzednich epokach, artyści neoawangardy (land art, sztuka ziemi) szukają pomostu pomiędzy kulturą a naturą. Kiedyś natura wydawała się odległa, stąd nauka i sztuka pośredniczyły w jej rozumieniu i odczuwaniu, ale sytuacja ta uległa zmianie. Jednym ze skutków tych zmian była sztuka ziemi, a potem sztuka ekologiczna, sztuka środowiskowa czy bio-art.

Począwszy od lat 60., pojawiła się sfera zjawisk artystycznych, które można określić jako „zdarzenia”, „działania”, „akcje”. Artyści podkreślali wówczas: (współ)obecność artystów i odbiorców w fizycznej przestrzeni, wykorzystanie gotowych przedmiotów, dźwięków, zapachów itd. (odejście od reprezentacji w stronę prezentacji), działanie w czasie rzeczywistym (pojawienie się problemu czasu w sztukach wizualnych – happening, performans), podkreślanie znaczenia ciała i cielesnych doświadczeń w procesie twórczym. „Referencyjność – jak pisze w niniejszym tomie Marzanna Wiśniewska – ustąpiła miejsca performatywności, czyli zdarzeniowemu wymiarowi dzieła, projektującego różne modele uczestnictwa w nim odbiorcy”. Tendencje takie miały miejsce w sztukach plastycznych, a także w teatrze awangardowym, w obszarze sztuki mediów, w muzyce eksperymentalnej czy w balecie. Dlatego Erika Fischer-Lichte postuluje powstanie „estetyki performatywności”, która mogłaby zastąpić tradycyjną estetykę. Dzisiaj artysta staje się coraz częściej nie tylko wykonawcą dzieła sztuki jako artefaktu, ale animatorem zdarzeń, a kategorie w rodzaju *doświadczenia* i *obecności* zaczynają wypierać inne (albo współwystępują obok nich) – *percepcję*, *analizę*, *kontemplację* czy *interpretację*.

Wobec sztuki zdarzeń już nie wystarczy podejście antropologiczne. Wyrazem zmian w nauce współczesnej są tendencje inter- czy transdyscyplinarne (nauki humanistyczne, nauki społeczne), okre-

⁶ Ten problem pojawia się w artykule Anny Wywiół opublikowanym w niniejszym tomie.

ślane jako „zwroty”. Zwroty w nauce mają miejsce wówczas, gdy następuje pewna zmiana myślenia i zainteresowań badaczy.

Zwrot performatywny wskazuje na zainteresowanie performansem. Performans rozumiany jest nie tylko jako rodzaj sztuki czy forma aktywności kulturowej (rytuały, obrzędy, zabawa), społecznej (codzienne zachowania), ale staje się również pojęciem metodologicznym⁷. Pojęcie performatywności łączy się z nową estetyką zdarzeń, z metaforą teatru jako modelem przemian społecznych (Richard Schechner) czy nawet ze zmianą paradygmatu w kulturze (Jon McKenzie). Warto zwrócić uwagę na zwrot performatywny i zwrot ku rzeczom.

Zwrot ku rzeczom to nowa tendencja w myśli zachodniej, która świadczy o potrzebie ponownego podejścia do rzeczy – nie tylko traktowania ich jako nośników wartości i znaczeń, ale jako wyniku czy przyczyny zdarzeń wielu złożonych procesów – zarówno materialnych, społecznych, jak i dyskursywnych. Badania w laboratorium naukowym wskazują, że sfera materialna pełni ogromną rolę w nauce, podczas gdy efekty pracy naukowej najczęściej łączymy tylko z myśleniem, teoriami czy pojęciami. Zwroty w nauce, a zwłaszcza zwrot performatywny albo zwrot ku rzeczom, można potraktować jako przejaw odchodzenia od metodologii postmodernistycznej, dla której podstawę stanowiły takie pojęcia, jak: „tekst”, „znaczenie”, „dyskurs”, „narracja”. W sytuacji gdy wszystko traktuje się jako tekst, pomijana jest ontologiczna warstwa rzeczywistości. Zwroty w nauce ujawniają tęsknotę za światem, który można zobaczyć w perspektywie innej niż semiotyka, lingwistyka, analiza dyskursu. Pojawia się pytanie: czy rzeczywiście nie mamy dostępu do świata w inny sposób niż tylko poprzez znaki i znaczenia?

W teorii aktora-sieci (ANT – *Actor Network Theory*) Latour zwraca uwagę na „pracę” wielu aktorów, nie tylko ludzkich – takich jak np. samochody, urządzenia techniczne, długopisy, komputery itd. – którzy uczestniczą w procesie powstawania nauki, ale do-

⁷ W niniejszym tomie do *zwrotu performatywnego* odwołują się: Rafał Solewski, Marzenna Wiśniewska, Joanna Ostrowska.

dajmy także – sztuki⁸. Teoria aktora-sieci wiąże się ze *zwrotem ku rzeczom*, ale też dotyczy rozumienia rzeczywistości jako obszaru zdarzeń. Rzeczy albo systemy technologiczne nie zawsze były należyście eksponowane w humanistyce oraz naukach społecznych. Rzeczy wytworzone przez nas (w tym dzieła sztuki) nie tylko mają pewne cechy wizualnie uchwytne, ale stanowią efekt końcowy wielu zabiegów, czynników, sieci zdarzeń, procesów, relacji. W rzeczach, nawet tak prostych, jak ołówek czy krzesło, są zawarte złożone czynności i problemy, jak np. zanik lasów, z wyrębem których związany jest wyrób tych przedmiotów. Teoria aktora-sieci Latoura pozwala nam odnajdywać sieci powiązań, jakie łączą nawet odległe zdarzenia i zjawiska zlokalizowane w rzeczach⁹.

Proces hybrydyzacji, typowy dla awangardy, przekształca się dzisiaj w proces performizacji kultury, co skłania nas do ponownego przemyślenia koncepcji poznania, podmiotu, edukacji itd. Tradycyjna koncepcja podmiotu wiąże się z założeniem, iż potrafi on dominować nad bytami niebędącymi ludźmi. Nowoczesna nauka starała się utrwalić zasadniczy podział, oddzielając to, co na „górze” (np. podmiot i jego twory: teoria, refleksja, wartości itd.), od tego, co na „dole” (praktyka, praca fizyczna, zmysły, ciało, rzeczy). Obiekty pomyślane, umysłowe, intelektualne, wyobrażone zawsze były ważniejsze niż obiekty empirycznie dostępne, a ich mediacja, chociaż nieunikniona, była pomijana i objęta milczeniem, także w tradycyjnej estetyce. Stąd znacząca rola takich pojęć, jak: „reprezentacja”, „obraz umysłowy”, „interpretacja”, „definiowanie”, „interioryzacja”, „przedmiot intencjonalny” itd., które pozwalały skoncentrować się na procesie poznawczym dokonywanym poprzez umysł. Jednak wraz ze zmianami w nauce zmienia się także rozumienie procesu poznania. Nie ma tu miejsca, aby rozwijać tę kwestię, ale warto nawiązać choćby do koncepcji „poznania rozproszonego”.

⁸ B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Kraków 2010.

⁹ Por. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa (red.), *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Olsztyn 2008.

Zdolności poznawcze nie zamieszkują w „nas”, lecz są rozproszone (*distributed*) w całym sformatowanym otoczeniu¹⁰. „Poznanie rozproszone” nie tylko obejmuje operacje dokonywane za pomocą znaków i znaczeń, ale również wiąże się z działaniem w fizycznej rzeczywistości i manipulowaniem rzeczywistymi przedmiotami. Tego rodzaju podejście nawiązuje do psychologii Lwa Wygotskiego czy do fenomenologii Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Ten ostatni podkreśla znaczenie ucieleśnienia doświadczenia i wskazuje, że pewne przedmioty, jak np. laska niewidomego czy samochód, poszerzają możliwości ludzkiego działania. Dzisiaj taką rolę spełnia także komputer. Materialny kontekst pracy naukowca czy artysty stanowi w jakimś sensie „rozszerzenie” ich umysłu. W tym ujęciu podmiot nie stoi naprzeciw empirycznego świata, ale jest jego częścią, co wymaga uwzględnienia roli ciała w procesie poznawczym. Tam, gdzie tradycyjna filozofia wskazywała na opozycję podmiot–przedmiot i kładła nacisk na dominację umysłu nad bierną naturą, badacze ujawniają dzisiaj mrówczą „pracę” wielu „mediatorów”, zarówno ludzkich, jak i pozaludzkich, którzy uczestniczą w naszych relacjach ze środowiskiem (Latour).

Latour wskazywał na liczne sieci powiązań, translacji powstających pomiędzy tym, co społeczne i materialne, pomiędzy światem ludzi i innych czynników sprawczych. Warto zwrócić uwagę, że zamiast takich pojęć, jak „system” czy „struktura”, francuski socjolog i antropolog proponuje inne: „sieci”, „mediacja”, „translacja”, „powiązania”, i stąd, zamiast wskazywać i podtrzymywać tradycyjne opozycje, np. nauka–sztuka, podmiot–przedmiot, kultura–natura, można mówić o łączących je związkach.

¹⁰ Autorem pojęcia *rozproszonego poznania* jest Edwin Hutchins (*Cognition In The Wild*, 1995). Według tej koncepcji system poznania może obejmować nie tylko pojedynczego człowieka, ale i grupy ludzi, natomiast operacje poznawcze, jakich dokonuje podmiot, nie tylko mają wymiar mentalny, związany z opracowaniem znaków i symboli, ale również dotyczą działania, manipulacji rzeczywistymi przedmiotami w świecie. Tymczasem tradycyjna koncepcja poznania sprawia, iż zajmujemy się osobno ontologią i epistemologią. Na temat poznania rozproszonego por.: E. Binczyk, *Technonauka w społeczeństwie ryzyka*, Toruń 2012, s. 125–136.

Mediacja nie dotyczy dzisiaj tylko relacji międzyludzkich, możemy także „mediować” z urządzeniami, zwierzętami. Joseph Beuys tłumaczył martwemu zającowi dzieła sztuki, mediował z kojotem w słynnej akcji *I like Amerika, Amerika likes me* (1974), a znana performerka Marina Abramović godzinami mówiła do osła. Artyści odkrywali obecność wielu działających aktorów, którzy choć nie są ludźmi, okazują się zdolni do wytwarzania zdarzeń, jak np. wyrastanie drożdży, rdzewienie metalu, rozwój i gnienie roślin itd. Nurt ekologiczny w sztuce, o którym pisze w tym tomie Magdalena Worłowska, stanowi konsekwencję odchodzenia od radykalnego podziału pomiędzy ludźmi i bytami pozaludzkimi i od antropocentrycznej postawy. Są zjawiska, które nie zależą od naszej woli, a odsłaniając rolę przypadku, już dajcie odkrywali światy możliwe, a nie tylko oryginalne czy nowe.

Powiedzieć, że zarówno awangarda, jak i neoawangarda proponują sztukę hybrydalną, to stwierdzić fakt oczywisty i znany od dawna, ale trzeba też zauważyć zmiany w rozumieniu procesu hybrydyzacji, który obejmuje nie tylko mieszanie różnych obrazów (kolaż), rzeczy (asamblaż), mediów (intermedia), ludzi i rzeczy (happening), sztuki i technologii (sztuka nowych mediów), ale także dotyczy relacji ludzi i czynników pozaludzkich, istot różnych gatunkowo.

*

Niniejsza książka jest próbą refleksji na temat związków łączących współczesne dyskursy naukowe i praktyki (artystyczne, edukacyjne, kulturowe itd.) z dziedzictwem awangardy XX wieku. Autorzy zamieszczonych w niej tekstów to teoretycy, artyści, muzealnicy, edukatorzy. Pierwsza część książki, zatytułowana *Awangarda dzisiaj?*, jest próbą sprawdzenia, czy można jeszcze odwoływać się do kategorii awangardy, a także do jej eksperymentów i innowacji. Interesujące jest to, że autorzy wskazują na różne sfery kultury, w których odnaleźć można pewne cechy awangardowego myślenia: sztukę, teatr, sztukę i kulturę popularną, reklamę i edukację.

Poszukując śladów awangardy, które dzisiaj, w dobie nowych technologii, wiążą się ze strategiami cyfrowego recyklingu, remiksu czy remediacji, **Piotr Zawojski** proponuje zbadać obszar sztuk audiowizualnych. Zdaniem Zawojskiego, eksperyment artystyczny, polegający na przełamaniu utrwalonych i powtarzalnych formuł działania twórczego, wydaje się stanowić nadal podstawową strategię artystycznej wypowiedzi.

Szkic **Bernadety Stano** to propozycja spojrzenia przez pryzmat metody cytacji na sposób postrzegania dziedzictwa konstruktywistów w XXI wieku. Autorka dokonuje omówienia tej metody zarówno na przykładzie artystów okresu międzywojennego, jak też współczesnych polskich artystów, którzy odnoszą się do konstruktywizmu; ukazuje dialog między różnymi praktykami ekspozycyjnymi i odsłania ich intertekstualny wymiar.

Artykuł **Natalii Pater Ejgierd** dotyczy świata nowych mediów, ale autorkę interesuje obecność śladów awangardy poza sferą sztuki. Wskazuje na hipertekst jako charakterystyczną formę komunikacji dla współczesnej kultury popularnej i poszukuje jego źródeł w procesie tworzenia nowego języka wizualnego przez awangardę, a szczególnie przez konstruktywistów. Tekst **Anny Wywiół** można potraktować jako uzupełnienie artykułu poprzedniego, ponieważ autorka pokazuje, w jaki sposób projektanci współczesnych reklam korzystają z pewnych znanych motywów i autorских przedstawień, np. malarstwa kubistów czy surrealistów.

Marcin Jaworski przekonuje, że kultura popularna (komiks) stanowi integralną część heterogenicznej kultury współczesnej. Oznacza to między innymi, że na równi z innymi dziedzinami czerpie z tych samych zasobów kultury i – co istotne – czyni to również w sposób innowacyjny. Z kolei **Pavel Křepela** podejmuje problem relacji między ideami nowego, demokratycznego wychowania, edukacji dziecka w początkach XX wieku, zmianami w sferze społecznej, a działalnością awangardy zainteresowanej projektowaniem zabawek dla dzieci. Autor przedstawia czeskich twórców, którzy byli propagatorami nowych idei w sztuce i designie w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku.

Aleksandra Kolobius podejmuje problematykę innej książki, czyli książki artystycznej. Nawiązuje do awangardowych druków i projektów, które uitorowały drogę do współczesnych przemian książki artystycznej. Artykuł podejmuje również problem miejsca dla „innej książki”, czyli instytucji takich jak muzeum czy biblioteka.

Druga grupa tekstów zestawianych pod hasłem: *Sztuka i edukacja jako zdarzenie w przestrzeni publicznej* jest próbą pokazania konkretnych postaw współczesnych artystów, którzy wykorzystują przestrzeń publiczną, starając się nawiązać kontakt z widzem. Celem organizatorów konferencji było stworzenie sytuacji, w której artyści, teoretycy, edukatorzy i studenci mogą spotkać się w twórczym dialogu. W tej części książki głos zabierają przede wszystkim artyści.

Roland Schefferski w ramach konferencji zrealizował akcję artystyczną w Muzeum Narodowym w Krakowie pt. *Berlińczycy*. Zapraszając do współudziału studentów Wydziału Sztuki UP oraz zwiedzających, artysta mógł połączyć wymiar edukacyjny i artystyczny. Interesujące, że instytucja sztuki jest dzisiaj nie tylko miejscem ekspozycji, ale także otwiera się na zdarzenia, które mają performatywny, nieprzewidywalny do końca charakter. W niniejszym tomie pojawia się dwugłos artysty (Schefferski) i teoretyczki **Beaty Frydryczak**, która wyjaśnia w szerszym kontekście działalność artystyczną Schefferskiego, posługując się pojęciem gestu artysty.

Jiří Surůvka, czeski performer i pedagog, w krótkim szkicu przedstawia działalność artystów i studentów Ostrawy i okolic w kontekście przemian w sztuce współczesnej. Artykuły Rafała Solewskiego, Magdaleny Worłowskiej i Marzenny Wiśniewskiej dotyczą twórczości artystów, którzy traktują dzieło jako zdarzenie. **Rafał Solewski** opisuje malarstwo Piotra Jargusza i jego działania związane z prezentacją obrazów, które artysta tworzy na zwykłym szarym papierze w przestrzeni publicznej (głównie na słupach ogłoszeniowych, ale też na tablicach i drzewach), nie tylko w miastach. Solewski sytuuje aktywność Jargusza w kontekście „zwrotu performatywnego” i nazywa ją romantyzmem w epoce zwrotów.

Magdalena Worłowska prezentuje artystów, których twórczość można by zaliczyć do nurtu sztuki ekologicznej. Sztuka ekologiczna wychodzi poza antropocentryczny sposób myślenia i nawiązuje do czasów, w których ludzie żyli w nierozdzielnej naturze, instynktownie wyczuwając, iż stanowią integralną jej część. W Polsce nurt sztuki ekologicznej jest stosunkowo nowy, podobnie jak związany z nim bio-art. W artykule są prezentowane jedynie dzieła malarskie, ale ich twórcy w szczególny sposób łączą tradycyjnie rozumiane dzieło-obraz z działaniem i zdarzeniami w otwartej przestrzeni natury.

Tekst **Marzenny Wiśniewskiej** dotyczy performatywnych wymiarów twórczości teatralnej Jana Dormana, jednego z najbardziej awangardowych eksperymentatorów i artystów tworzących polski teatr lalkowy oraz teatr dla dzieci i młodzieży w 2. poł. XX wieku. W centrum uwagi zostaje umieszczony widz jako performer, który doświadcza rzeczywistości teatralnej w jej teraźniejszości i wypełnia ją treściami swoich wyobrażeń, skojarzeń i przeżyć.

W kolejnej części książki, zatytułowanej *Doświadczenia twórczej edukacji*, przedstawione zostały propozycje, „manifesty”, projekty edukacyjne i refleksje związane z młodym odbiorcą sztuki. Niemal wszyscy ich autorzy są praktykami, edukatorami, na co dzień pracującymi z dziećmi i młodzieżą. Jedynie Joanna Ostrowska patrzy na edukację nieco z innej pozycji, jako matka kilkuletniego dziecka i kulturoznawczyni.

Edukatorzy, których teksty zamieszczone są w tej książce, najczęściej działają w ramach istniejących instytucji, tak jak np. Janusz Byszewski, Sylwia Nowak czy Jagoda Gumińska-Oleksy. Czasem jednak, jak w przypadku koncepcji „muzeum w drodze” **Janusza Byszewskiego**, chodzi raczej o filozofię edukacji, o projekt działania procesualnego, mobilnego, instytucjonalnie niezakotwiczonego. Propozycja edukacji i muzeum Byszewskiego wpisuje się w nurt awangardowy polskiego teatru, ale można ją też porównać do idei muzeum sztuki współczesnej Jerzego Ludwińskiego. Janusz Byszewski nawiązuje także do idei *community art*, czyli sztuki odwołującej się do idei wspólnoty.

Joanna Ostrowska nawiązuje do zwiedzania wraz ze swoim synem wystaw pt. *Performer i Interaktywny plac zabaw* (2009). Autorka pokazuje, że współczesne instytucje sztuki proponują zupełnie różne strategie relacji pomiędzy odbiorcą a dziełem/ekspozycją. W jednym miejscu zachęca się widza do interakcji, do przyjmowania roli performerera, by w innym miejscu tej samej instytucji uruchomić model dystansu, zakazując dotykania prac, często wbrew woli artystów biorących udział w wystawie. Joanna Ostrowska nawiązuje do różnych koncepcji performatywności, które mogą stanowić nowy konceptualny kontekst w rozważaniach o sztuce i wobec relacji sztuka–odbiorca (w tym relacji: sztuka–dziecko) w kategoriach zdarzenia. W cytowanej przez nią książce McKenziego *Performuj albo...* performatywność staje się paradygmatem kultury: „performować w sensie kulturowym, [to] wskazywać dominujące formy kontroli społecznej i przeciwstawiać się im”. Zdaniem Ostrowskiej, dziecięce roz-poznawanie świata jest ze swej natury performatywne.

Lucilla Kossowska traktuje działalność edukacyjną jako jeden z elementów aktywności twórczej. Jest artystką, maluje obrazy, robi filmy, ale też organizuje warsztaty twórcze z dziećmi i młodzieżą, i to w różnych miejscach (np. w lesie, na ulicy), w różnych kontekstach, nie zawsze w ramach instytucji kulturalnych. Kossowska proponuje powiązać idee edukacji twórczej z pojęciem demokracji. Demokracja, jak pisze autorka, to „nie tylko metoda sprawowania władzy przy pomocy parlamentarnych instytucji, ale i forma kultury objawiająca się codzienną praktyką, w której obywatele tworzą sieć porozumień, ich działania wpływają na urządzenie życia publicznego, a kapitał społecznego zaufania jest stale odnawiany”. W tym ujęciu artysta i uczestnik warsztatów twórczych współdziałają na zasadach demokratycznych. Najbliższa demokracji i postawie obywatelskiej jest *sztuka wspólnotowa*, czyli *community art*, której centralnym punktem staje się wspólne uczestnictwo członków danej społeczności w działaniach – zarazem społecznych i twórczych.

Sylwia Nowak opisuje realizację działań warsztatowych w Pałacu Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej. Zdaniem autorki, współ-

czesne warsztaty twórcze i projekty realizowane m.in. przez instytucje kultury nawiązują do koncepcji wychowania przez sztukę Herberta Read'a, a także wskazań UNESCO dotyczących edukacji artystycznej. Sylwia Nowak prezentuje i omawia konkretne projekty edukacyjne, które mogą być inspiracją dla innych edukatorów.

Tekst **Jagody Gumińskiej-Oleksy** dotyczy działalności edukacyjnej w instytucji kultury, jaką jest Muzeum Narodowe w Krakowie. W ramach pracy edukacyjnej w Domu Jana Matejki (filia Muzeum Narodowego) realizowane są warsztaty dla dzieci, pozwalające połączyć wiedzę o sztuce, o artyście, ze światem bajkowym, z narracją bliską dzieciom. Gumińska-Oleksy prezentuje kilka projektów realizowanych w muzeum, przybliża strategię, jakie stosuje instytucja sztuki, aby nawiązać do performatywnych tendencji w kulturze.

Do książki dołączona jest płyta CD z materiałem wizualnym uzupełniającym niektóre artykuły poświęcone artystom (np. dokumentacja fotograficzna działań artystycznych Piotra Jargusza, Rolanda Schefferskiego, Cecylii Malik). Materiał stanowić może zarazem pomoc dydaktyczną dla muzealników, nauczycieli, edukatorów i studentów. Czytelnicy mogą zapoznać się z dokumentacją fotograficzną autorskich warsztatów twórczych opisywanych w zamieszczonych tekstach (Lucilla Kossowska, Sylwia Nowak). Prezentacja pt. *Muzeum jako miejsce zdarzeń* (opracowanie Mirosławy Moszkowicz) ukazuje warsztaty przeprowadzone w Domu Jana Matejki w Krakowie.

