

{2}



PRELEKCJE MISTRZÓW

Prelekcje Mistrzów

WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO
UNIwersytetu w Białymstoku

Białystok 2018

Magdalena Popsiel

„ARTYSTA JEST OBECNY”

**Seria Naukowo-Literacka „Prelekcje Mistrzów”
Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku**

Prelekcja 2

Redakcja serii: **Krzysztof Korotkich i Jarosław Ławski**

Redaktor tomu: **Jarosław Ławski**

Streszczenie: Krzysztof Korotkich

Projekt graficzny serii: Hubert Pilcicki, Alter Studio

Białystok 2018

Copyright by Magdalena Popiel

Copyright by Uniwersytet w Białymstoku

Skład i druk:

Alter Studio, ul. Legionowa 30, lok. 211

tel. 85 72 22 545

www.alterstudio.com.pl

ISBN 978-83-8606-452-6



UNIwersYTET W BIAŁYMSTOKU



PRELEKCJE MISTRZÓW



Magdalena Popiel

„ARTYSTA JEST OBECNY” PROBLEM TOŻSAMOŚCI ARTYSTY NOWOCZESNEGO I PONOWOCZESNEGO

Słowa, które umieściłam w tytule wykładu: *Artysta jest obecny* są przywołaniem retrospektywnej wystawy znanej serbskiej performerki Mariny Abramović. Wystawie, która odbyła się w 2010 roku w Museum of Modern Art w Nowym Yorku, towarzyszył nowy performance zatytułowany *Artist is present*. Dwa lata później ukazał się film dokumentalny Matthew Akersa opowiadający historię tego zdarzenia. W performancie z 2010 roku Abramović przez trzy miesiące, od marca do maja, przebywała w jednej z sal muzealnych w stałych godzinach otwarcia budynku, czyli w sumie 900 godzin. Siedziała nieruchomo na krześle, naprzeciwko niej ustawione było drugie krzesło oczekujące na jakąś osobę: każdy mógł przyjść, usiąść i siedzieć tak długo jak miał ochotę. Przychodzili zwykli, przypadkowi zwiedzający, byli też celebryci (Lady Gaga, Björk, Sharon Stone), niespodziewanie pojawił się dawny partner życiowy i artystyczny Abramović, niemiecki artysta Ulay

(był to moment nasycony emocjami, na nieporuszonej dotąd twarzy artystki dostrzec można było łzy). Z czasem przed muzeum zaczęły się ustawiać kolejki ludzi pragnących usiąść na krześle *vis à vis* performerki. Przyciągała ich jej nieruchoma sylwetka, twarz pozbawiona aktorskiej ekspresji, a jednak wyjątkowo sugestywna, o wyrazistych rysach, oczy skoncentrowane na patrzeniu, nie wyrażaniu. Nie zmieniając się fizycznie (w kolejnych miesiącach występowała tylko w różnych sukniach: w czerwonej, białej i czarnej, o takim samym kroju), potrafiła swoją obecnością wywołać krańcowo różne reakcje widzów: jedni płakali, inni próbowali ją rozśmieszyć, ktoś poprosił ją o rękę, ktoś inny opluł. A ona po prostu była. Była obecna. Była aż do bólu. Od wielogodzinnego siedzenia kręgosłup bolał ją tak bardzo, że nie mogła wstawać o własnych siłach, ale po codziennych masażach i kąpielach powracała, żeby znowu być i czekać na tych, którzy chcieli być razem z nią, być wobec niej, patrzeć na nią i patrzeć na siebie poprzez nią.

Ten performans Abramović uważam za wyjątkowo ważne i znaczące wydarzenie. Każe ono przemyśleć na nowo fundamentalną kwestię wpisaną w formułę *Artist is present* dotyczącą legitymizacji i tożsamości artysty, a zatem tego, kim jest artysta?

TRZY PORTRETY NOWOŻYTNEGO ARTYSTY (PRZYPOMNIENIE)

Takie pytanie warto umieścić na tle, nawet bardzo schematycznie ujętej, tradycji dyskursów podejmujących tę problematykę. Warto zatem przypomnieć, jak w przeszłości rozwiązywano zagadkę artysty, przede

wszystkim genialnego twórcy. To długa historia, więc ograniczę się tylko do naszkicowania trzech modeli artysty, które ukształtowały się w nowożytności.¹

Antyk nie znał pojęcia genialnego artysty, choć wiele myśli poświęconych poetom u Platona, Arystotelesa czy Horacego wpłynęło na późniejsze powstanie idei wyjątkowej jednostki twórczej. Narodziny idei geniusza przypadają na czasy renesansu; rozważania na ten temat zyskały swoich ulubionych bohaterów: w zakresie sztuk plastycznych – Leonarda da Vinci, a w literaturze – Williama Szekspira.

Leonardo to artysta i uczoney zrazem, a właściwie odwrotnie, najpierw uczoney, a potem artysta. Sam nazwał się *pittore – anatomista* (malarz – znawca anatomii, przeprowadził ponad trzydzieści sekcji ciał); jak pisał Ervin Panofsky: „Leonardo posłużył się sztuką dla celów anatomii”². W rysunkach ciał i organów dzięki zastosowaniu perspektywy będącej, jak wiadomo, wynalazkiem renesansu, był w stanie oddać ich rzeczywisty wygląd. Wiedza zatem była zasadniczym celem jego poczynań artystycznych. A zatem przyjmijmy, że model renesansowego artysty to Artysta-Uczoney, malarz i anatom, w sztuce słowa zaś to – *poeta doctus*.

W wieku XVIII powstała teoria dwóch rodzajów geniuszu: naturalnego i „ukształtowanego”, a zatem tego, który rodzi się jako jednostka wyjątkowa, i tego, który dopiero może nim zostać w efekcie edukacji, wykształcenia. O naturalnych geniuszach powiadano, iż są oni „cudami rodzaju ludzkiego, którzy mocą jedynie przyrodzonych talentów

¹ Por. N.Heinich, *Być artystą. Rzecz o przekształceniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*, przeł. L. Mazur, Warszawa 2007; A. Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975.

² E.Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 169

i bez pomocy sztuki i nauki stworzyli dzieła dające rozkosz wspólnym i wzbudzające podziw potomnych”, a o drugich – „to, ci, którzy uformowali swój umysł w oparciu o pewne prawidła i poddali znakomitość swych cech przyrodzonych poprawkom i rygorom, jakie nakłada sztuka”³. Z czasem ten pierwszy rodzaj geniusza, czyli naturalny, zdominuje kulturę XIX wieku i stał się dominujący w nurcie romantyzmu. Romantyczny genialny artysta to szczególnie spłot tego, co Arcy-ludzkie, a zatem kwintesencja tego, co w ówczesnych wyobrażeniach w pełni człowiecze, z tym, co Nie-ludzkie. Będzie charakteryzowany jako całość ludzkich możliwości rozumu, uczucia, wrażliwości i wyobraźni. A równocześnie stanie się podejrzanie odmienny od człowieka z jego naturalnymi ograniczeniami. Angielski poeta Percy Shelley uważał, iż:

*poeta i człowiek to dwie różne natury; choć istnieją razem, mogą być siebie wzajem nieświadomi i niezdolni kierować nawzajem swymi zdolnościami i staraniami.*⁴

Artysta będzie przekraczał granice tego, co możliwe do pojęcia, wkraczał wyobraźnią w sfery niedostępne, na przykład Absolutu, transcendencji, a także szaleństwa, będzie łamał reguły moralne, podejmował ryzyko obcowania ze Złem. Będzie wykraczał poza ustalone i powszechnie aprobowane wymiary prawdy, dobra i piękna. Poza prawdę, kierując się tam, gdzie nie ma pewności poznania, gdzie przystoi raczej błędzenie niż pewny krok. Poza dobro, a więc tam gdzie kusi grzech i zło, gdzie fascynuje to, co zakazane. Poza piękno, czyli tam, gdzie królują brzydota, wstręt i przerażenie.

³ J.Addison, *O dwóch rodzajach geniuszu*, w: *Spektator. Wybór*. przeł. Z. Sinkowa, Wrocław 1957, s. 210.

⁴ P.B.Shelley, *Obrona Poezji*, przeł. J.Świerzowicz, Oborniki 1939, s.41.

Artysta romantyczny ma jeszcze jedną cechę, trafnie opisaną przez Johna Keatsa:

Co się tyczy natury poety, nie jest on sobą: nie ma swojego ja – jest wszystkim i niczym. Słońce, Księżyc, morze, a także mężczyzna i kobieta podlegli impulsom – wszystko to jest otoczone aurą pewnej niezmienności, której brak poecie: on nie ma tożsamości⁵.

Artysta „nie ma tożsamości”? Co to znaczy w ustach romantyka? Wyjaśnią to najlepiej figura aktor, którego celem jest zawsze doskonałe wcielanie się w innego człowieka. Artysta to ten, kto ma setki twarzy i nie ma tak naprawdę własnej, to Proteusz zmieniający swoją postać. Życie w ciągłej metamorfozie duszy i ciała, pozbawione tego, co stałe i niezienne, twardej stabilnej tożsamości – to romantyczna charakterystyka artysty jako istoty Nie-ludzkiej. Trzeci typ artysty, który stał się istotnym kontekstem dla XX-wiecznych przemian, to modernistyczny **artysta wyklęty** (*artiste maudit*). Jego prototypem w literaturze jest francuski poeta i krytyk sztuki Charles Baudelaire, a w dziedzinie malarstwa – Vincent Van Gogh⁶. Co jest najbardziej charakterystyczne dla tej wersji genialnych artystów? Ich mit rodzi się w momencie, gdy dobiega końca ich egzystencja: Baudelaire umiera w 1867, a Van Gogh w 1890 roku. Nie dane im było nawet jeden dzień chodzić w aureoli sławy, ale każdy dzień po śmierci przynosił ich dziełom rozgłos i uznanie. „Życie po życiu” nowoczesnego geniusza jest, w tym modelu, właściwym czasem jego obecności w kulturze. Dziś, w XXI wieku, Baudelaire i Van Gogh w powszechnej świadomości są wybitnymi artystami europejskiej sztuki funkcjonującymi zarówno w obiegu akademickim, jak i kulturze popularnej. Literaturoznawcy wskazują na autora

⁵ cyt. za W. H. Auden, *Geniusz i apostoł*, w: tegoż, *Ręka farbiarza i inne eseje*, Warszawa 1988, s. 323.

⁶ Por. N. Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'antropologie de l'admiration*, Minuit 1991.

Kwiatów zła jako prekursora europejskiego modernizmu; obrazy Van Gogha w wersji oryginalnej bywały bohaterami światowych aukcji, windując ceny do astronomicznych sum, a równocześnie poprzez kopie królują w komercyjnym designie.

W tym trzecim modelu nowoczesnego artysty związek pomiędzy egzystencją a twórczością jest szczególnie silny. „Artysta wyklęty” jest określeniem wykluczenia na różnych poziomach. W konkretnym przypadku francuskiego poety i holenderskiego malarza głębokie poczucie alienacji było ich wspólnym doświadczeniem, stale towarzyszyła im dojmująca samotność i niemożność porozumienia z innymi, od najbliższych krewnych poczynając, na publiczności i krytykach kończąc; cierpieli z powodu braku akceptacji w kręgu rodzinnym, ale także we wspólnocie artystów. Wykluczenie było także efektem choroby: Baudelaire zmagał się całe życie ze skutkami syfilisu, a Van Gogh walczył z chorobą psychiczną. Status jednostki wykluczonej determinujący kondycję ludzką był w mniemaniu modernistów powołaniem artysty, był jego losem, przeznaczeniem. Jedynie taka egzystencja, wypełniona samotnością, cierpieniem, błąkająca się na marginesach społecznego życia, a równocześnie nastawiona buntowniczo wobec świata mieszczańskich reguł, umożliwiła bycie artystą, a zatem tworzenie.

Podsumujmy: mamy zatem trzy typy artysty, które od wieku XVI dominują w kulturze nowożytnej: renesansowy Artysta-Uczony, romanetyczny Nie-ludzki Geniusz i modernistyczny Artysta Wyklęty.

REWOLUCJA AWANGARDY

Wróćmy na chwilę do performansu z MoMA. Czy Abramović w czymkolwiek przypomina artystów sprzed stuleci? Wydaje się, że nazywając ją artystką, lokujemy ją jednak gdzieś na przedłużeniu tego licznego i różnorodnego pochodzenia twórców sztuki. Zatrzymaliśmy się w naszym przeglądzie na początku XX wieku. Co zaszło takiego w pierwszych dekadach XX wieku, że te zaproponowane trzy modele wydają się dziś anachroniczne? Oczywiście, to pojawienie się na horyzoncie kultury europejskiej Wielkiej Awangardy diametralnie odmieniło dotychczasowy paradygmat estetyczny, w tym także status artysty.

Zasadnicza zmiana, jaka dokonała się wówczas w koncepcji artysty, jest konsekwencją re-definicji roli i znaczenia sztuki, a w szczególności artefaktu. Idea artysty funkcjonująca w danej kulturze jest ściśle związana z tym, jak rozumiemy sztukę. Kulminacyjnym momentem przemian, jakie zaszły w myśleniu o sztuce nowożytnej, była rewolucja estetyczna w pierwszych dekadach XX wieku.

Przypomnę jeden z faktów w kulturze europejskiej, którego skutki dla refleksji nad dziełem sztuki, a w konsekwencji także artysty, okazały się wyjątkowo istotne. Opowiem Państwu o pewnym zdarzeniu, które odnotowały kroniki policyjne całej Europy; miało ono miejsce w 1911 roku. Rzecz dzieje się w Paryżu, w najsłynniejszym francuskim Muzeum szczyjącym się wspaniałymi dziełami sztuki europejskiej. Pewnego poranka jeden z dyżurujących pracowników Muzeum w Luwrze z przerażeniem dostrzeża, że zniknął najsłynniejszy obraz francuskiej świątyni sztuki, czyli *Mona Lisa* Leonarda da Vinci. Po arcydziele włoskiego renesansu zostały tylko cztery gwoździe wbite w pustą ścianę.

Ta kradzież rozpętała aferę międzynarodową, w którą *nota bene* zamieszany był jako jeden z podejrzanych znany poeta polskiego pochodzenia Guillaume Apollinaire. Prawdziwy złodziej został schwytany po dwóch latach; okazał się nim Włoch Vincenzo Peruggia, który tłumaczył się ze swojego czynu pobudkami patriotycznymi: pragnął odzyskać słynny portret włoskiego mistrza dla Galerii Uffizi we Florencji.

Jednak zniknięcie *Mony Lisy* zainicjowało także aferę innego rodzaju, której bohaterami nie stali się policjanci i złodziej, ale arcydzieła i artyści. Znakomity historyk i krytyk sztuki Mieczysław Porębski uznaje tę historię kradzieży *Mony Lisy* za symboliczny początek XX-wiecznej rewolucji estetycznej⁷. Europa wydawała się być zmęczona kultem Sztuki i rytuałami, jakie odbywano w jej Świątyniach. Sztuka uwolniona od jakichkolwiek zobowiązań społecznych doskonale wpisywała się w mechanizmy rządzące ówczesnym społeczeństwem. Miejsce, jakie zajmowały muzea i teatry w kulturze mieszczańskiej pod koniec XIX wieku, było widowym znakiem mocnej stabilizacji i ustalonej hierarchii wartości artystycznych, a także skostnienia kulturowych preferencji i oczekiwań wobec sztuki. Kradzież wyjątkowo cennego obrazu ukazała możliwości i szanse destabilizacji: na przykład to, że Paryż może żyć bez Leonarda a Leonardo bez Paryża. Pusta ściana przypominała, jak cenne dla długich procesów kulturowych mogą być rewolucje, prowokowała, krzyczała o nową sztukę i nowych artystów.

Przez prasę przetoczyła się ożywiona dyskusja na temat tego, czym są wybitne artefakty, kto decyduje o ich wyjątkowości i czy rzeczywiście są komuś potrzebne. Same muzea, które przecież zrodził wiek XIX, służyły demokratyzacji sztuki, bo umożliwiały oglądanie cennych dzieł przez wszystkich zainteresowanych, ale z drugiej strony stwarzały en-

⁷ M. Porębski, *Granice współczesności 1909–1925*, Warszawa 1989.

klawę sztuki wysokiej, wynosiły na piedestał zamalowane farbą płótna zamieniając je w przedmioty kultu.

Można zatem podejrzewać, iż proceder drobnego złodziejstwa, którego efektem była pusta ściana w Luwrze, odegrał podobną rolę jak obrazoburcze manifesty futurystów wzywające do zrównania z ziemią czcigodnych pomników europejskiej kultury. Obydwa rodzaje działań ujawniły potrzebę radykalnego przewartościowania tradycji.

A więc może Arcydzieła są niepotrzebne? A zatem artyści także? Pytanie, po co nam artyści i kim są artyści, zostało wówczas postawione na nowo.

Dzieło Leonarda stało się medium dyskusji estetycznej w inny jeszcze sposób. Dorysowanie wąsów nieszczęsnej Monie Lisie przez Marcela Duchampa – to znaczący gest profanacji wykonany przez reprezentanta radykalnych awangardzistów. Tym, wydawałoby się, swawolnym czynem dadaista chciał pozbawić sztukę dotychczasowych złudzeń o wiecznych arcydziełach otoczonych powszechną aprobatą i szacunkiem, złudzeń dotyczących tego, że jest ona wyjątkową sferą rzeczy ważnych, pomnażających to wszystko, co na tym świecie i w wymiarze ludzkiej egzystencji ma wartość.

Georg Steiner, amerykański badacz kultury, w swojej książce *Gramatyka tworzenia* czyni Marcela Duchampa odpowiedzialnym nie tylko za karierę dadaizmu, nie tylko za sukces europejskiej Wielkiej Awangardy, ale za losy sztuki w XX wieku :

Czy był po Leonardzie da Vinci artysta, sprawca bardziej inteligentny od Duchampa? Ilekroć w muzeum czy galerii sztuki współczesnej widzimy cegły na podłodze, wypatroszone cielęta, zabłoconą pościel, konopny worek zwieszający się z pogiętych haków czy tajno słońca

rozprysnięte na płótnie, tylekroć wkraczamy do królestw Marcela Duchampa. Kiedy konstrukcjonizm i dekonstrukcjonizm rozgrywa swe bliźniacze gry, trzymają się reguł ustalonych przez Duchampa (...). Object trouve, urynał zamieniony na fontannę, koło rowerowe wirujące na taborecie otrzymują albo nie – w zależności od przypadku – jakiś przewrotny tytuł i są podpisywane pseudonimem lub własnym nazwiskiem autora. Jeśli jakiś pomysł może wywołać trzęsienie ziemi, to konsekwencje są sejsmiczne. Dowolny obiekt, najbardziej nawet użytkowy, codzienny i niezauważalny, może stać się dziełem sztuki, jeśli tak się go określi i tak będzie do niego podchodziło”⁸.

Działania Duchampa i jego naśladowców odrzucające cały system tradycji estetycznej, a zatem sens i wartość przedmiotu artystycznego i podmiotu tworzenia, czyli artysty, otwierała drzwi do rzeczywistości kulturowej, w której dzisiaj żyjemy.

ARTYSTA ODNAWIA, MAGIĘ „OBECNOŚCI”

Tutaj jeszcze raz wróć do performansu Abramović, od którego zaczęłam wykład. Jest rzeczą oczywistą, że źródeł jej spektaklu należy szukać na przedłużeniu działań happenerów i performerów. Ale jest on też zasadniczo różny od tych najbardziej typowych. Głównym celem performansów był szok estetyczny, gwałtowność, agresywność działań skierowanych w stronę widza, którego przede wszystkim należało zaskoczyć,

⁸ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przeł. J. Łoziński, Warszawa 2004, s. 288-9.

pobudzić, wstrząsnąć, wywołać silną reakcję. Abramović odchodzi od tego rodzaju poetyki, którą sama współtworzyła w latach 70. między innymi w słynnym performansie *Usta Tomasza*⁹. Teraz prowokacja tkwi w czysy innym; tytuł całego spektaklu przesuwaa ciężar na samą obecność artysty. Jest to manifest powrotu do osobowej, bezpośredniej obecności artysty w świecie. To mocna propozycja odejście od formuły skrywania się artysty za bezosobowe formy słowa w literaturze, za przedmioty/rzeczy w sztukach plastycznych/wizualnych, za nowe media w cyberkulturze.

Ta bezpośredniość jest nieco zwodnicza, wyczuwamy bowiem w tym performansie także uaktualnienie dobrze znanej konwencji. Abramović wpisała się tutaj w formę portretu/autoportretu artysty. To doskonale znany sposób wchodzenia w sferę artefaktu, przekraczania granicy podmiot–przedmiot w procesie twórczym¹⁰. Unieruchomienie artystki jest sugestią zatrzymania w czasie, petryfikacji charakterystycznej dla rzeźby czy portretu. Obcowanie z artystką przypomina kontemplacyjne doświadczenie: z odmienności reakcji widać wyraźnie, jak każdy przeżywa chwile skupienia, koncentracji uwagi, uczuć i rozpoczyna uruchomienie wyobraźni, która zamienia siedzącą naprzeciw performerkę w idealną partnerkę niemego dialogu. Abramović będąc ciągle sobą, nie udając nikogo innego, a zatem zachowując autentyczność i unikatowość własnej tożsamości, aktualizuje aurę obecności wobec kogoś/innego, obecności otwartej, zapraszającej do współbycia. „Artysta jest obecny” oznacza, iż tak jak arcydzieło, np. wiszący na ścianie portret, staje się on przestrzenią niekończącej się rozmowy z każdym, kto się-

⁹ Został on szczegółowo opisany i zinterpretowany przez Erikę Fischer-Lichte (*Estetyka performatywności*, Kraków 2010).

¹⁰ Artyści w XX wieku posługiwali się różnego rodzaju materia daleką od konwencjonalnego tworzywa i narzędzi. Uznali, że takim medium może być także ich własne ciało, ale nie w tradycyjny sposób w formie bycia aktorem, tancerzem, pieśniarzem, ale poprzez przekształcanie ciała aż po jego destrukcję – okaleczenia, operacje plastyczne tatuaże – tak powstała dziedzina sztuki zwana body-art lub carnal-art.

dzie naprzeciw i podejmie trud „bycia z”. W czasie, gdy sztuka traciła swą aurę¹¹, arcydzieła stawały się zmęczone zachwytaami, widzowie znudzeni powtarzaniem rytuału uwielbienia, artysta odnawia w naszej kulturze magię obecności przypisywaną wcześniej dziełom sztuki. Postępujący w XX wieku proces deestetyzacja sztuki wywołał nie tylko reakcję estetyzacji rzeczywistości. Auratyczność staje się udziałem tych, którzy chcą i potrafią być jej medium, czyli właśnie artystów. Z jedną istotną różnicą: Abramović w tym, co zrobiła, w przeciwieństwie do *Mony Lisy*, nie marzy o byciu w wieczności. Performans mieści się w tzw. estetyce zdarzenia, tym zatem, co czerpie siłę perswazji i wartość estetyczną ze swojej jednorazowości, chwilowości, zdarzeniowości.

ARTYSTA W CYFROWEJ PRZESTRZENI KULTURY MASOWEJ

Niezależnie od różnych interpretacji tego performansu, jedno jest pewne: spektakl Abramović daje do myślenia. Przede wszystkim o tym, jakich artystów ma i jakich potrzebuje nasz współczesny czas, rok 2017.

¹¹ Walter Benjamin, niemiecki filozof, historyk i teoretyk kultury, wprowadził pojęcie „aury” w słynnym artykule *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, jaki ukazał się w 1937 roku. Benjamin mówi o sztuce przedawangardowej jako sztuce auratycznej, a o sztuce awangardowej jako pozbawionej aury. Pojęcie aury oznacza tu takie jakości, jak autentyczność dzieła, a zatem ścisły związek dzieła z historycznym czasem i miejscem, w którym powstało, unikatowość dzieła, a zatem jednostkowość i niepowtarzalność, kult oryginału (wyjątkowa wartość oryginałów ujawniała się w opozycji do kopii jako mniej wartościowych), i wreszcie charakterystyczny dla dzieła auratycznego był jego odbiór w kontemplacyjnym przeżyciu estetycznym. Dla Benjamina zanik auratyczności był przede wszystkim efektem kultury masowej, postępu technicznego i rozwoju takich sztuk jak fotografia i film, w których opozycja oryginał – kopia przestał istnieć. Odejście od wartości kultowej (źródłem sztuki był wszak rytuał) na rzecz wartości ekspozycyjnej było efektem postępu technicznego, który umożliwił narodziną kultury masowej.

Stwierdzenie, szczególnie mocno wyartykułowane w latach 60. przez neoawangardzistę Josepha Beysa, iż „każdy z nas jest artystą”, przez ostatnie pół wieku zyskało wyjątkowo mocne odniesienie przede wszystkim w kulturze nowych mediów. Kreatywność stała się domeną rzeczywistości cyfrowej, przykłady można mnożyć: literatura internetowa, blogerzy modowi czy kulinarni, a także świat gier komputerowych i RPG, czyli gry fabularne i wiele innych form aktywności w przestrzeni wirtualnej. Prawo identyfikowania się z artystą może rościć sobie każdy, kto swoją działalność na różnych polach uznaje za dostatecznie kreatywną. Kwestię statusu artysty można zatem zamknąć w ramy absolutnego relatywizmu i stwierdzić, że każde działanie twórcze za każdym razem i od nowa każe zdefiniować jego podmiot, to jest artystę.

Pozostając jednak w kręgu tych, którzy w rubryce zawód wpisaliby: artysta, można wyodrębnić pewien wachlarz ról, które wynikają z odmiennych postaw wobec terroru cyberkultury. Biegunami tej szerokiej gamy możliwości byłby z jednej strony artysta komercyjny / celebryta, a z drugiej artysta –profesjonalista, a także niekiedy artysta-Mędrzec. Współcześnie każdy wypowiadający się jako artysta trafia do przestrzeni medialnej, która ma swoje prawa i wymagania. Obecność artysty w nowych mediach wydaje się dziś czymś oczywistym, bo determinującym jego byt jako artysty. Nowa książka, nowy film, nowa płyta bez promocyjnej akcji w reklamie, na billboardach, w prasie nie istniałyby w dzisiejszej kulturze, artysta bez spotkań autorskich, sesji zdjęciowych, wywiadów, facesów, Instagramów, tweetów pozostałby w niebycie czterech ścian własnego pokoju. Obecność artysty we współczesnej kulturze, to przede wszystkim obecność w mediach. Jest to rodzaj zależności, w który zostaje uwikłany każdy człowiek próbujący swoją aktywnością twórczą dzielić się z innym.

Radykalną odmianę artysty medialnego można określić mianem artysty komercyjnego. Chodzi o taki przypadek, gdy istnieje on już nie tylko w przestrzeni informacyjnej konstytuującej się wokół jego twórczości. Lecz o sytuację, gdy sam staje się marką włączającą się w proces obrotu towarowego. Dotyczy to choćby aktorów reklamujących różne przedmioty i firmy, ale także pisarzy stających się twarzami imprez kulturalnych, festiwali czy targów literackich. Ten wymiar obecności artysty w świecie komercji ze względów li tylko finansowych stał się czymś powszechnym i codziennym: firma L`Oreal ma twarz Julii Roberts, a rodzima Vistula sylwetkę Daniela Olbrychskiego. Ba, artyści sami zakładają firmy, dzieląc swoją aktywność między sztukę i biznes.

Artysta-celebryta to przypadek odwrócenia proporcji pomiędzy uprawianiem zawodu artysty a obecnością w kulturze medialnej. W naszej polskiej sytuacji dotyczy to przede wszystkim aktorów seriali telewizyjnych czy uczestników przemysłu rozrywkowego, którzy zyskują niebywałą popularność dzięki tzw. bywaniu w świecie mediów na promocjach, premierach, rautach, a także programach telewizyjnych typu *reality show*.

Trzeba wziąć pod uwagę jeszcze ważniejsze zjawisko: media przestały już dawno być przekaznikami informacji; pojęcie cyberkultury mówi o powstaniu nowego typu kultury posiadającego własne mechanizmy, reguły i cele. Chodzi zatem nie o zjawisko używania mediów w upowszechnianiu twórczości, ale o kreowanie sztuki i artystów. Najbardziej znaczącym i dynamicznym terenem jest tu showbiznes. Popularne programy rozrywkowe typu „Idol” są wstanie z dnia na dzień wykreować artystę, który osiąga światowy sukces i popularność mierzony liczbą wejść, laików, ale także propozycjami nagrań, występów. Nikogo w tym świecie nie interesuje sława pośmiertna, którą cieszył się artysta renesansowy czy modernistyczny, nikogo nie interesuje nieśmiertel-

ność w żadnej postaci. Ważne jest tu i teraz, w dodatku mające bardzo wymierny, materialny ekwiwalent.

Na drugim biegunie można umieścić tych artystów, którzy, podobnie jak Abramović, próbują wymykać się sieci nowych mediów, choć czynią to w odmienny sposób.

Artysta-profesjonalista jest najlepiej rozpoznawalny, bo najpełniej przystający do tradycyjnych wzorców. Jeśli na przykład patrzymy na uczestników Konkursu Chopinowskiego, nie mamy wątpliwości, że są wybitnymi artystami przede wszystkim dzięki niebywałemu kunsztowi gry na fortepianie. Stałe doskonalenie warsztatu artystycznego jest warunkiem ich obecności w świecie sztuki. Ich status społeczny nie podlega wątpliwości: w rubryce zawód bez wahania mogą wpisać „artysta”. We współczesnym życiu literackim zdarzają się także pisarze zajmujący się tylko pisaniem, a że robią to z sukcesem, więc ich działalność może na tym się koncentrować; dotyczy to Julii Hartwig, jak i Katarzyny Bondy, Jerzego Pilcha, jak i Andrzeja Sapkowskiego. Choć życie z literatury nie jest prostą sprawą, szczególnie w takim kraju jak Polska, w którym 70% społeczeństwa nie czyta książek...

Drugi typ jest zupełnie wyjątkowym zjawiskiem współczesności: to artysta-Mędrzec. Wydaje się, że we współczesnym świecie jak nigdy przedtem właśnie artysta stał się tym, który wypowiada publicznie sądy o charakterze mądrościowym. W XX wieku artyści odzyskali swój własny głos: nie tylko przeprowadza się z nimi wywiady, nagrywa audycje, pisze monografie, ale także drukuje ich korespondencję, eseje, autobiografie, dzienniki, wspomnienia. W rozmowach z nimi pyta się o rzeczy banalne i drobne, ale równie często zadaje pytania dotyczące fundamentalnych problemów egzystencji, pyta o rzeczy ostateczne, zagadnienia moralne, a także dotyczące współczesnych zjawisk kultu-

rowych, politycznych, obyczajowych. Szczególnie dzięki telewizji, prasie, filmowi, artyści, oczywiście ci największego formatu, artykułują swoje poglądy na sprawy ważne dla każdego myślącego człowieka: taki artystami byli i są Czesław Miłosz, Gustaw Holoubek, Andrzej Wajda, Jerzy Stuhr, Anna Dymna. Ten niebywały autorytet mędrców, jaki zyskali artyści, jest niewątpliwie konsekwencją atrofii, zaniku głosu i rangi intelektualistów i naukowców. Tego rodzaju postawa często łączy się we współczesnym świecie z postawą określaną niegdyś mianem „zangażowanej”. Zdezawuowanie i osłabienie roli inteligencji we współczesnym społeczeństwie z jednej strony, z drugiej profesjonalizacja i elitarność kręgów naukowych, np. filozofów, otworzyły pole dla głosu artystów. Wyraziste poglądy polityczne w sensie, w jakim tego słowa używają zarówno niektórzy estetycy (Jacques Ranciere), jak i politycy (Zbigniew Brzeziński), tzn. polityka jako partycypacja w zarządzaniu i organizowaniu życia wspólnotowego, uczyniły z wielu artystów, szczególnie aktorów, trybunów artykułujących opinie społeczne, które tylko w ich ustach, z braku kompetentnych i przekonujących polityków, mogą odpowiednio wybrzmieć: przykładem mogą być wypowiedzi Meryl Streep i Roberta de Niro podczas ostatniej kampanii prezydenckiej w Stanach Zjednoczonych. W tym dyskursie osobistej ekspresji powracają etyczne wartości uniwersalne, jak uczciwość i odpowiedzialność, powracają kategorie sięgające głębiej niż chwilowa satysfakcja zmysłowa czy materialna i perspektywy szersze niż tu i teraz, wykraczające poza narcystyczne zaspokojenie zainteresowań samym sobą.

Jeśli przyjąć, że współczesna kultura, której jesteśmy użytkownikami i twórcami, aktualizuje trzy podstawowe modele: kulturę literacką, kulturę audiowizualną i cyberkulturę, to wydaje się, iż na naszych oczach ulegają one swoistej homogenizacji. Kultura literacka, to znaczy taka, w której literatura wyznacza główny nurt, tworzy standardy artystyczne i określa hierarchię wartości, coraz chętniej zwraca się ku

zjawiskom intermedialnym, najczęściej mariażom słowa i obrazu. Kultura przełomu XX i XXI wieku to czas tekstoobrazu (R. Sendyka), przy czym, jak twierdzą niektórzy, kultura audiowizualna pochłania obszary zdominowane niegdyś przez słowo i tekst. Z kolei w cyberkulturze procesy cyfryzacji prowadzą do błyskawicznej kolonizacji wszelkich form aktywności twórczej.

W pierwszej dekadzie XXI wieku taka diagnoza doprowadziła w refleksji estetycznej do postawienia paradoksalnej, wydawałoby się tezy o wkroczeniu sztuki w epokę postmedialną. Rosalind Krauss, znakomita amerykańska historyczka sztuki, wprowadziła to pojęcie wraz z sugestią, iż sztuka, jeśli nie chce zostać wchłonięta przez współczesny przemysł kulturowy, ponownie winna poddać refleksji to, co jest jej istotą oraz właściwą praktyką, a nie koncentrować się na strategiach medialnych. Rzecz zatem nie w mnożeniu typologizacji sztuki i dzieleniu jej na cyfrową, interaktywną, internetową, wirtualną, ani też np. w zastąpieniu estetyki mediów fizycznych przez estetykę software'u, ale w zasadniczej zmianie akcentu, czyli przede wszystkim przeniesieniu go z mediów na podmiot, czyli artystę. W ujęciu polskiego estetyka, Grzegorza Dziamskiego, brzmi to tak:

To artysta wybierając media, decyduje o tym, co chce powiedzieć. Jednocześnie w wyborze lub nawiązaniu do określonego medium wyraża się stosunek artysty do konkretnych praktyk społecznych (...), do tego co niematerialne, co kulturowe, co decyduje o funkcjonowaniu danego medium w przestrzeni społecznej.¹²

¹² G. Dziamski, *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*, „Estetyka i Krytyka” 17/18.

POWRÓT ARTYSTY W REFLEKSJI WSPÓŁCZEŚNEJ HUMANISTYKI

Wyodrębniona niegdyś w ramach całej dyscypliny estetyka artystów pozostawała raczej na marginesie zainteresowań nauk o sztuce w XX wieku. Estetyka artystów była postrzegana przede wszystkim jako dyscyplina pomocnicza wobec innych estetyk : filozoficznej, estetyk zorientowanych naukowo i tych sterowanych ideologią. Stanowiła zaplecze materiałowe dla refleksji porządkującej i systematyzującej, opracowywała i analizowała teksty artystów, traktując je głównie jako źródło wiedzy faktograficznej. Takie tradycyjne podejście już w drugiej połowie XX wieku przestało być wystarczające. Widać to wyraźnie w charakterystycznej ewolucji poglądów jednego z najwybitniejszych polskich estetyków, Stefana Morawskiego¹³. Początkowo uważał on, że estetyka artystów zmierza do:

wyłuskania założeń teoretycznych, które w synkretycznym zestawieniu pozwoliłyby określić główne rysy nowej estetyki artystycznej naszego wieku oraz jej punkty stykowe i rozbieżne z estetyką akademicką.¹⁴

Chodziło zatem o wykorzystanie tekstów artystów do sformułowania bądź określonej teorii estetycznej, bądź zbudowania historii doktryn

¹³ Warto także pamiętać, iż Władysław Tatarkiewicz, któremu dyscyplina zawdzięcza rozróżnienie estetyki *implicite* i *explicite*, w podsumowaniu swojej trzytomowej syntezy stwierdził, iż jego historia estetyki była przede wszystkim historią ludzi, pisarzy i artystów (por. W. Tatarkiewicz, Wstęp do: *Historia estetyki*, t. 1, Wrocław 1960, s. 14).

¹⁴ S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Warszawa 1992, s. 13.

artystycznych. W *postscriptum* do kolejnego wydania *Głównych nurtów estetyki* z 1989 roku autor wyznał, iż gdyby szedł za własnymi upodobaniami, napisałby historię estetyków, przede wszystkim „myślicieli – wizjonerów”, takich jak Bierdiajew, Bloch, Heidegger, Adorno, Ricoeur, Read, Maritain, Dewey. Ta wyrażona po latach predylekcja do badania indywidualności, „samotnych jeźdźców” estetyki, stoi w opozycji do wcześniejszych metodologicznych preferencji. Stefan Morawski dodaje, że gdyby miał drugi raz napisać historyczną syntezę estetyki XX wieku, znacznie więcej miejsca poświęciłby rozważaniom o estetyce artystów: „To bowiem uważam za zjawisko najdonioślejsze z punktu widzenia dzisiejszych przemian kulturowych”¹⁵. Można domniemywać, iż ten kierunek był jednym z niezrealizowanych już przez badacza projektów przekraczania granic tradycyjnej estetyki.

Dzisiaj głosy domagające się powrotu artysty jako istotnego przedmiotu badań dobiegają z wielu stron.

Procesy estetyzacji zachodzące w kulturze ostatnich dekad interpretowano zazwyczaj na przykład tak jak w pracach Jean-Francois Lyotarda i jego kontynuatorów, poprzez wskazanie na sztukę jako sferę modelową wobec różnych obszarów rzeczywistości i egzystencji. Jednym z istotnych wątków tej refleksji było zagadnienie artysty jako prefiguracji współczesnych wzorców kondycyjnych. Pytanie zatem, kim jest artysta, okazywało się pytaniem, którego pożytki wykraczały daleko poza sferę sztuki *sensu stricto*. Cała nowożytna tradycja kultury europejskiej dowodzi, iż historia koncepcji artysty jest równocześnie historią wyrazistych projektów antropologicznych.

¹⁵ Tamże, s. 114.

Antropologiczna perspektywa, z jakiej patrzymy na sztukę, odpowiada współczesnej wrażliwości. Pociąga nas bardziej człowiek w jego twórczym wymiarze niż formalne analizy jego pracy, chociaż do tego człowieka przyprowadza nas zazwyczaj jego dzieło. Wartość wiedzy o człowieku aktywnym, „ja” sprawczym, jaką artyści wnoszą do kultury europejskiej, jest bezcenna. Naturalnym obszarem artykulacji wszelkich poczynań twórczych był kształtowany przez artystów dyskurs tożsamościowy. Analiza praktyk twórczych zyskuje w tym ujęciu wyższą rangę poznawczą niż tradycyjna estetyka artefaktu.

Artyści stanowili bowiem grupę społeczną obdarzoną wyjątkową samoświadomością, której przedmiotem było „ja” w jego aktywnym, sprawczym wariacie. Stosunek artysty do tego, co było głównym przedmiotem jego pasji i pragnień, czyli sztuki, był zawsze osobisty i ściśle związany ze sferą doświadczeń. Dzieło nie tylko czynił, ale często poddawał poprzedzającemu, równoczesnemu lub postartefaktycznemu opisowi. Praktyka refleksji nad przebiegiem procesu twórczego jest w szczególności przypisana właśnie artystom. Artyści nowożytni stworzyli własną tradycję narracji tożsamościowej. Tradycja zakłada pewną ciągłość i jej przerywanie, stwarzanie konwencji i ich przełamywanie, wynalazki nowych form i ich starzenie się. Rozpięcie owej tradycji na siatkach historii wydaje się zabiegiem możliwym, a wartość wiedzy o człowieku aktywnym, „ja” sprawczym, jaką artyści wnoszą do kultury europejskiej, jest bezcenna.

Prowadzenie tego rodzaju badań byłoby zatem przydatne w zrozumieniu historii kultury, ale także otaczającej nas rzeczywistości. Wydaje się, że współczesna kultura zarówno w osobach jej uczestników, jak i badaczy, jest szczególnie zainteresowana takimi jakościami jak kreatywność i inwencyjność. Wzrosła ranga przekonania, które towarzyszyło humanizmowi od dawna, a w filozoficznej refleksji kondycyjnej

XX wieku, szczególnie w nurcie pragmatyzmu Deweya i neopragmatyków amerykańskich, nabrało dużego znaczenia, przekonania o artystycznym wymiarze ludzkiego doświadczenia. Wątek sztuki jako niezbywalnego składnika ludzkiego działania wyraźnie brzmi w koncepcji formatowania Luigiego Pareysona:

Można powiedzieć, że całe nasze życie duchowe jest w jakimś sensie sztuką. Na żadnym polu aktywności człowiek nie może zrobić nic, co nie byłoby równocześnie wymyśleniem sposobu robienia. Potrzebujemy sztuki, żeby zrobić cokolwiek i nic nie da się zrobić dobrze bez sztuki. Nie ma ludzkiego zajęcia, w które nie byłaby wpisana sztuka, czyli zdolność wymyślenia w trakcie oraz robienia wiedząc jak. Bo nic się nie uda, jeśli robienie nie będzie pełne inwencji, oprócz produktywności, jeśli nie będzie w nim próby i przedstawienia oprócz wykonania i realizacji¹⁶.

Wstęp do słynnej *The story of art* jeden z największych dwudziestowiecznych historyków sztuki, Ernst Gombrich, rozpoczął od stwierdzenia: „W rzeczy samej sztuka nie istnieje. Istnieją tylko artyści¹⁷”. Czy możemy sobie wyobrazić sytuację, w której historyk literatury swoją opowieść o literaturze zacznie podobnie: w samej rzeczy literatura nie istnieje; istnieją tylko pisarze?

W ciągu ostatnich dekad znacząco wzrosło zainteresowanie różnymi formami opowieści o tworzeniu funkcjonującymi poza literaturą fikcyjną korzystającą z autotematycznych konwencji. Zaciekawienie egzystencjalnymi kontekstami i mechanizmami twórczości wpłynęło na czytelniczy sukces literatury dokumentu osobistego (epistolografii, autobiografii, diarystyki), której autorami są artyści. W skali euro-

¹⁶ Cennym źródłem inspiracji dla przemyślenia historii nowoczesnej literatury jest *Poetyka doświadczenia* R. Nycza, w szczególności część trzecia „Problemy historii nowoczesnej literatury” (*Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012).

pejskiej jest to ogromny i różnorodny materiał powiększający się wraz z rozwojem kultury nowożytnej, stopniowo porzucającej anonimowość na rzecz indywidualizacji i personalizacji wypowiedzi – to teksty pisarzy i malarzy, rzeźbiarzy i architektów, muzyków i kompozytorów, aktorów i reżyserów, fotografików i filmowców.

Przyjmując perspektywę literaturoznawstwa skłonnego rozszerzyć swoje terytorium o dokumenty osobiste oraz eseistykę, można zadać pytanie, czy dałoby się obecne tam narracje autopoietyczne czytać w porządku historycznym, czy ułożyłyby się w jakiś wariant kulturowej historii literatury, a zatem: czy i jak możliwa jest historia historii twórczenia? Jak możliwa jest historia zmieniających się koncepcji i praktyk twórczych opowiedziana przez samych artystów?¹⁷ Historia, która nie byłaby wąsko rozumianą historią literatury, historią muzyki, czy też historią idei. Nie byłaby też historią estetyki, ta bowiem pisana przez filozofów współtworzy obszar pytań, jakie zadaje filozofia, często traktując sztukę instrumentalnie¹⁸.

Trudno sobie dziś wyobrazić filozofię sztuki ograniczoną tylko do oglądu samych artefaktów bez wiedzy płynącej z lektury tekstów artystów. Gdyby ocenzurować klasyczne pozycje filozoficzne i wyjąć z nich cytaty z listów, esejów, notatek, wywiadów malarzy, pisarzy, rzeźbiarzy, okazałoby się, jak wiele dyskurs filozoficzny (w tym także literaturoznawczy) zawdzięcza narracjom osobistym artystów. Wielkie koncepcje estetyczne powstałe w XX i XXI wieku zrodziła nie tylko analiza

¹⁷ O odnowienie relacji między sztuką a filozofią apelował m.in. W. Welsch, odwołując się przy tym głównie do potrzeb artystów (*Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Gućzalska, red. naukowa K. Wilkoszewska, Kraków 2005). Na polskim gruncie postulaty zrealizowania projektu estetyki artystów padały m.in. ze strony Władysława Tatarkiewicza i Stefana Morawskiego.

¹⁸ Warto także pamiętać, iż Władysław Tatarkiewicz, któremu dyscyplina zawdzięcza rozróżnienie estetyki implicite i eksplicite, w podsumowaniu swojej trzytomowej syntezy stwierdził, iż jego historia estetyki była przede wszystkim historią ludzi, pisarzy i artystów. (por. W. Tatarkiewicz, „Wstęp do: *Historia estetyki*, t.1, Wrocław 1960, s.14).

dzieł, ale także myśl i język artystów, w jakim artykułowali siebie poza swymi dziełami. Relacja pomiędzy dyskursami filozoficznym a tekstami artystów już dawno przestała przypominać związek, jaki tradycyjnie łączył studia naukowe i „materiały źródłowe”, przekształciła się w pełen napięcia intertekstualny agon.

Pozostaje otwarta kwestia, czy możliwa byłaby w ramach historii historii tworzenia jako wariantu kulturowej historii literatury taka emancypacja zagadnień, metod, dyskursów, która pozwoliłaby na zakreślenie względnie nowego, transdyscyplinarnego pola badawczego. Sądzę, że warto potraktować ten problem jako obiecujące wyzwanie stojące przed humanistyką XXI wieku.

Zasadniczym punktem odniesienia estetyki antropologicznej jest **estetyka artystów** pozostająca raczej na marginesie zainteresowań nauk o sztuce w XX wieku. Estetyka artystów była postrzegana przede wszystkim jako dyscyplina pomocnicza wobec innych estetyk: filozoficznej, estetyk zorientowanych naukowo i tych sterowanych ideologią. Stanowiła zaplecze materiałowe dla refleksji porządkującej i systematyzującej, opracowywała i analizowała teksty artystów, traktując je głównie jako źródło wiedzy faktograficznej. Takie tradycyjne podejście już w drugiej połowie XX wieku przestało być wystarczające. Widać to wyraźnie w charakterystycznej ewolucji poglądów jednego z najwybitniejszych polskich estetyków, Stefana Morawskiego. Początkowo uważał on, że estetyka artystów zmierza do:

wyłuskania założeń teoretycznych, które w synkretycznym zestawieniu pozwoliłyby określić główne rysy nowej estetyki artystycznej naszego wieku oraz jej punkty stykowe i rozbieżne z estetyką akademicką.¹⁹

¹⁹ S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Warszawa 1992, s. 13.

Chodziło zatem o wykorzystanie tekstów artystów do sformułowania bądź określonej teorii estetycznej bądź zbudowania historii doktryn artystycznych. W postscriptum do kolejnego wydania *Głównych nurtów estetyki* z 1989 r. autor wyznał, iż gdyby szedł za własnymi upodobaniami, napisałby historię estetyków, przede wszystkim „myślicieli – wizjonerów” takich jak Bierdiajew, Bloch, Heidegger, Adorno, Ricoeur, Read, Maritain, Dewey. Ta wyrażona po latach predylekcja do badania indywidualności, „samotnych jeźdźców” estetyki, stoi w opozycji do wcześniejszych metodologicznych preferencji. Stefan Morawski dodaje, że gdyby miał drugi raz napisać historyczną syntezę estetyki XX wieku, znacznie więcej miejsca poświęciłby rozważaniom o estetyce artystów: „To bowiem uważam za zjawisko najdonioślejsze z punktu widzenia dzisiejszych przemian kulturowych”²⁰. Można domniemywać, iż ten kierunek był jednym z niezrealizowanych już przez badacza, projektów przekraczania granic tradycyjnej estetyki.

²⁰ Ibidem, s. 114

PRELEKCJA

Profesor Magdaleny Popiel

Artysta jest obecny. Problem tożsamości artysty nowoczesnego i po-nowoczesnego to temat wykładu, który Profesor Magdalena Popiel przygotowała i wygłosiła 8 czerwca 2017 roku studentom kierunków filologicznych oraz kulturoznawstwa Uniwersytetu w Białymstoku, ale też licznie zgromadzonym uczniom i nauczycielom białostockich szkół średnich. W auli Wydziału Filologicznego zgromadziło się przeszło stu słuchaczy zainteresowanych problemem, wśród obecnych byli badacze literatury, językoznawcy, kulturoznawcy oraz mieszkańcy miasta zainteresowani szeroko zakreśloną w tytule problematyką kultury, sztuki oraz autora uwikłanego w proces przemian cywilizacyjnych, a nawet politycznych czy ekonomicznych. W prelekcji Profesor Magdalena Popiel zaprezentowała trzy modele nowożytnego artysty, wskazując korzenie nowoczesnej sztuki. Obecność artysty to pytanie o jego rolę w dynamicznie zmieniającym się świecie, o świadomą recepcję jego twórczości oraz wpływ sztuki na kształt świata zmieniającego się za sprawą tych najważniejszych, zakorzenionych w kanonie arcydzieł. Interesującą narrację prelegentka uzupełniła o prezentację bogatej ikonografii. Interdyscyplinarny charakter prelekcji wzbudził wielkie zainteresowanie słuchaczy, którzy po zakończeniu wykładu mieli potrzebę pogłębienia niektórych problemów, zadali Profesor Popiel wiele pytań, rozwijając temat, który okazał się niezwykle aktualny i ważny dla współczesnego humanisty.



Wykład prof. Magdaleny Popiel w Auli Wydziału Fologicznego UwB



Słuchacze wykładu, 31 marca 2017 roku

MAGDALENA POPIEL

prof. dr hab. Magdalena Popiel pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Zajmuje się literaturą i kulturą XIX i XX wieku, teorią i historią powieści oraz włoską krytyką literacką. Autorka książek: *Historia i metafora* (1989), *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej* (1999), *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty* (2007, wyd. 2 poszerzone 2009), autorka rozdziałów w dwóch tomach *Kulturowej teorii literatury* (2006, 2012) pod red. R. Nycza. Była redaktorem naukowym serii „Biblioteka Narodowa” (Ossolineum), sekretarzem redakcji serii „Biblioteka Polska” (Universitas), obecnie członek redakcji „Przestrzeni Teorii”. Koordynatorka części projektu multimedialnego słownika *Sensualność w kulturze polskiej*, opracowała dwa tomy BN *Ziemia obiecana* W.S. Reymonta i *Żywe kamienie* W. Berenta); publikowała w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”. Od 2012 r. pełni funkcję prezesa Międzynarodowego Stowarzyszenia Studiów Polonistycznych. Jest członkiem Rady Naukowej IBL PAN. Obecnie jest kierownikiem grantu „Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje”.

MAGDALENA POPIEL, "ARTYSTA JEST OBECNY" PROBLEM TOŻSAMOŚCI ARTYSTY NOWOCZESNEGO I PONOWOCZESNEGO ("THE ARTIST IS PRESENT": THE PROBLEM OF IDENTITY OF A MODERN AND POST-MODERN ARTIST), THE SCIENTIFIC-LITERARY SERIES "LECTURES BY MASTERS", EDS. KRZYSZTOF KOROTKICH, JAROSŁAW ŁAWSKI, VOL. 3, FACULTY OF PHILOLOGY AT THE UNIVERSITY OF BIAŁYSTOK, BIAŁYSTOK 2018

Summary

This text is an attempt of a new look at the aesthetics of artists. The field of aesthetics that addresses the problem of the artist's identity requires re-thinking, from the perspective of both the changes taking place in the philosophy of culture and in the practice of creation. The text contains reminders of the historical models of an artist, and it signals a typology of contemporary roles taken by artists in contact with new media. At the same time, it shows a close relationship between the subject and the creative process, as well as with the concepts of art and culture of a given era. It also draws attention to the unique role of the artist as a figure of cultural activity in post-modernity. It formulates a suggestion to create a history of creation, which would restore the prominence of artists' reflections on art (above all on the creative process) as a separate and autonomous area of historical research.

The author of the lecture is Prof. dr habil. Magdalena Popiel, who works at the Department of Anthropology of Literature and Cultural Research at the Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University in Krakow. She works with the literature and culture of the nineteenth and twentieth centuries, the theory and history of novels and on Italian literary criti-

cism. She has authored following books: *Historia i metafora (History and Metaphor, 1989)*, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej (Faces of Sublimity: The Aesthetics of the Young Poland Novel, 1999)*, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty (Wyspiański: Mythology of a modern artist, 2007, 2nd edition, extended, 2009)*, author of chapters in two volumes of *Kulturowa teoria literatury (The Cultural Theory of Literature, 2006, 2012)*, edited by R. Nycz. She was the scientific editor of the series „Biblioteka Narodowa” (“National Library”, Ossolineum), secretary of the editorial team of the series “Biblioteka Polska” (“Polish Library”, Universitas), currently a member of the editorial staff of “Przestrzeń Teorii” (“The Space of Theory”). Coordinator of a part of the multimedia project of the dictionary *Sensualność w kulturze polskiej (Sensuality in Polish Culture)*, she has developed two volumes of *BN Ziemia obiecana (The Promised Land)* by W.S. Reymont and *Żywe kamienie (Stoneing Alive)* by W.Berent; she published in “Teksty Drugie”, “Pamiętnik Literacki”, “Ruch Literacki”. Since 2012 she has been the president of Międzynarodowe Stowarzyszenie Studiów Polonistycznych (The International Association for Polish Studies). She is a member of the Scientific Council of the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences. Currently, she is the leader of the grant “Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje” (“World History of Polish Literature. Interpretations”).

The lecture from the series “Lectures by Masters” took place on May 25, 2017 in the Hall of the Faculty of Philology at the University of Białystok. The speech was attended by numerous students from the University of Białystok, high school students and lecturers.

MAGDALENA POPIEL, « L'ARTISTE EST PRESENT ». LE PROBLEME DE L'IDENTITE D'UN ARTISTE MODERNE ET POST-MODERNE, SERIE SCIENTIFIQUE-LITTERAIRE « CONFERENCES DES MAITRES », EDITE PAR KRZYSZTOF KOROTKICH, JAROSLAW ŁAWSKI, VOLUME 3, FACULTE DE PHILOLOGIE DE L'UNIVERSITE DE BIALYSTOK, BIALYSTOK 2018

Résumé

Le texte est une tentative de regarder à nouveau sur l'esthétique des artistes. Ce champ d'esthétique abordant le problème de l'identité de l'artiste doit être reconsidéré dans la perspective des changements intervenant dans la philosophie de la culture et dans la pratique de la création. Le texte contient des rappels des modèles historiques de l'artiste, ainsi que signale la typologie des rôles contemporains assumés par les artistes en contact avec les nouveaux médias. Dans le même temps, il montre une relation étroite entre le sujet et le processus de création ainsi que les concepts de l'art et de la culture d'une époque donnée. Il attire également l'attention sur le rôle unique de l'artiste en tant que figure de l'activité culturelle dans la postmodernité. Il formule une proposition pour créer une histoire de la création, qui ramènerait le rang de la réflexion des artistes sur l'art (surtout sur le processus créatif) en tant que domaine séparé et autonome de la recherche historique. L'auteur de la conférence est prof. dr hab. Magdalena Popiel qui travaille à la Chaire d'Anthropologie de la Littérature et de la Recherche Culturelle à la Faculté des Etudes Polonaises de l'Université Jagiellonne de Cracovie. Elle s'occupe de la littérature et de la culture des XIXe et XXe siècles, de la théorie et de l'histoire du roman et de la critique lit-

ténaire italienne. Auteur des livres: *Histoire et métaphore* (1989), *Visages de sublimité. Esthétique du roman du période de la Jeune Pologne* (1999), *Wypiański. La mythologie de l'artiste moderne* (2007, 2e édition élargie 2009), auteur des chapitres en deux volumes de *La théorie littéraire culturelle* (2006, 2012), éd. par R. Nycz. Elle a été rédactrice scientifique de la série « Bibliothèque nationale » (Ossolineum), secrétaire de l'équipe éditoriale de la série « Bibliothèque Polonaise » (Universitas), actuellement membre de la rédaction de « L'Espace de Théorie ». Coordinatrice d'une partie du projet multimédia du dictionnaire *Sensualité dans la culture polonaise*, elle a rédigé deux volumes de la série « Bibliothèque nationale » : *Terre promise* de W. S. Reymont et *Pierres vivantes* de W. Berent; elle a publié dans des revues « *Teksty Drugie* » (Deuxièmes textes), « *Pamiętnik Literacki* » (Journal littéraire), « *Ruch Literacki* » (Mouvement littéraire). Depuis 2012, elle est présidente de l'Association internationale d'études polonaises. Elle est membre du Conseil scientifique de l'Institut de recherche littéraire de l'Académie polonaise des sciences. Actuellement, elle est le gestionnaire de la subvention « Histoire mondiale de la littérature polonaise. Interprétations ».

Le cours de la série « Conférences des Maîtres » a eu lieu le 25 mai 2017 dans la Salle de la Faculté de Philologie de l'Université de Białystok. Le cours a été suivi par de nombreux étudiants de l'Université de Białystok, des lycéens et des conférenciers.

Spis treści

Magdalena Popiel <i>Artysta jest obecny Problem tożsamości artysty nowoczesnego i ponowoczesnego</i>	7
Krzysztof Korotkich <i>Prelekcja Profesor Magdaleny Popiel</i>	31
Magdalena Popiel – biogram	34
Summary	35
Résumé	37

