

## CONTENTS

Introduction .....	7
TERESA PEKALA – The art of great masters on a mountain pass .....	9
ANDRZEJ MARZEC – The aesthetics of hospitality: the deconstructions of the at-home .....	19
AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA – The construction of subjectivity in Theodor W. Adorno’s aesthetic theory: criticality, reflection, mimesis .....	35
ROMAN KUBICKI – On the twilight of artworks in the world of art .....	53
RAFAŁ SOLEWSKI – Identity in dialogue or homeless despair? Critical sensitivity in Polish art at the turn of the 21 <sup>st</sup> century .....	63
ELEONORA JEDLIŃSKA – Homelessness of art work / Homelessness of Memory: Moshe Kupferman’s “The Rift in Time” .....	75
IRMINA GADOWSKA – Homelessness as the determiner of the artistic work of the Jewish diaspora in Central and Eastern Europe before 1939 .....	95
RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI – Nomadic images. Transmediality and hybridity in contemporary media art .....	119
SŁAWOMIR MARZEC – Artworld <i>versus</i> Arthome .....	135
GRZEGORZ DZIAMSKI – The place of art. Where? In a supermarket .....	147
EWA KUBIAK, JOANNA PIETRASZCZYK-SĘKOWSKA – The “homelessness” of the Catholic Church and the sacral buildings in Andean Peru: Juli, Rondocán, Aranuay and Chaca .....	159
ANETA PAWŁOWSKA – Transitional Art in South Africa .....	183

ALEKSANDRA SUMOROK – The socialist city – a homeless city? A contribution to research on model implementations .....	203
PAULINA SZTABIŃSKA – Geometric art and the idea of belonging .....	229
WIOLETTA KAZIMIERSKA-JERZYK – Settlement as a performative aspect of art and aesthetics (Zbigniew Warpechowski's creative attitude) .....	249
AGNIESZKA GRALIŃSKA-TOBOREK – Greece – the irretrievably lost home of art ..	267
VICTORIA VESNA, JAMES GIMZEWSKI – Blue Morph: Reflections on Performance of Self Organized Criticality 2011 .....	285
GRZEGORZ SZTABIŃSKI – Feeling at home in art .....	293
Notes on Contributors .....	299

TERESA PĘKALA

**SZTUKA WIELKICH MISTRZÓW NA PRZEŁĘCZY  
(streszczenie)**

Tematem rozważań jest proces najpierw tekstualizacji, a następnie powrotu znaczenia fizycznego otoczenia sztuki. Ogólne pojęcie kontekstu rozumianego jako sfera znaczeń sytuujących dzieła wobec siebie jako fizyczne otoczenie dzieła i jako sytuacja społeczno-historyczna wypiera metaforyka przestrzeni i miejsca. Sprzyjają temu poststrukturalistyczne przemiany w filozofii kultury i estetyce, które doprowadzają do ujawnienia i zakwestionowania filozoficznych założeń językowych koncepcji kontekstu. Podjęty jest problem poznawczej wartości metafory i zasadności użycia Heideggerowskiej kategorii bezdomności do opisu sytuacji w sztuce współczesnej. Przestrzeni języka przeciwstawiona zostaje fizyczna przestrzeń powstawania i odbioru dzieła sztuki. Początek procesu bezdomności fizycznej sztuki w twórczości neoawangardy jest jednocześnie momentem zwrotnym w traktowaniu przestrzenności, fizyczności i materialności w sztuce. Zobrazowaniu zmian, jakie charakterystyczne są dla ponowoczesnego kontekstu sztuki posłużyła interpretacja realizacji przestrzenno-artystycznych Fundacji Pierra Gianaddy w Étroubles w Dolinie Aosty, a w szczególności opis ekspozycji „Sculptures de Degas à Picaso”. Relacje pomiędzy sztuką współczesną a sztuką dawną nawiązywane w *Muzeum na otwartej przestrzeni* można traktować jako zwieńczenie procesu powrotu znaczenia fizycznego otoczenia sztuki. W tekście wykorzystywane są metafory zakrętu i przełęcz, z jednoczesnym wskazaniem na dokonujący się proces „demetaforyzacji”, podobny do tego, który objął metafory turysty i wędrowca.

ANDRZEJ MARZEC

### **ESTETYKA GOŚCINNOŚCI – DEKONSTRUKCJE ZADOMOWIENIA (streszczenie)**

Autor czyni koncepcję gościnności Jacquesa Derridy punktem wyjścia dla refleksji o sztuce współczesnej. Ta doskonale pozwala na opisanie doświadczenia wyrwania z poczucia zadomowienia i ujawnia dezintegrującą inwazję Inności w przestrzeń domostwa. Teoria Jacquesa Derridy umożliwia zdekonstruowanie znanej przestrzeni domu, która jednak nie stanowi w żadnym wypadku jej destrukcji. Ukazując skomplikowany i niejednoznaczny charakter wyzwania gościnności, autor wiąże poczucie zadomowienia (bycia w swoim domu) jako jeden z niezbędnych warunków fundujących stabilny podmiot. To właśnie on najbardziej obawia się Inności, która mogłaby zakłócić, zachwiać jego trwałą strukturę i poczucie pewności. Toteż autor wnikliwie śledzi lęk przed obcością oraz nostalgiczne tęsknoty za poczuciem bycia w domu, skoncentrowane w filmowej twórczości Davida Lyncha oraz Michaela Hanekego. Następnie przechodzi na grunt sztuki współczesnej, która nie tylko ujawnia fakt, że z domem, jaki do tej pory znaliśmy coś się stało, lecz również pozwala na twórczą dekonstrukcję zadomowienia. Wybrane przez autora prace artystek doprowadzają do zwichnięcia opozycji binarnych: własne/cudze, swoje/obce (Jessica Sue Layton), bliskie/dalekie (Shizuka Yokomizo) i wreszcie najważniejszej wewnątrz/zewnątrz (Marja Pirilä, Eve Dent).

AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA

### **WYMIARY PODMIOTOWOŚCI W ESTETYCE THEODORA W. ADORNO: KRYTYCZNOŚĆ, REFLEKSYJNOŚĆ, MIMESIS (streszczenie)**

Artykuł skupia się na zależnościach między Adornowską teorią dzieła sztuki i doświadczenia estetycznego a jego koncepcją podmiotowości. Biorąc za punkt wyjścia sformułowania Geорга Lukácsa o „transcendentalnej bezdomności” jako specyficznej kondycji nowoczesnego podmiotu, zwracam uwagę na charakterystyczne dla tzw. „wysokiego modernizmu” rozumienie dzieła sztuki jako tworu autonomicznego, będącego odpowiednikiem tak pojętej, „samotniczej” i wzniosłej zarazem pozycji podmiotu. Ujęcie takie nie było wyjątkowym pomysłem Adorna, tym natomiast, co czyni jego refleksję szczególnie ciekawą, jest równoczesne wpisanie jego koncepcji sztuki w projekt krytyki podmiotu i polemikę z filozofią świadomości. Doświadczenie dzieła sztuki rozbija, zdaniem Adorna, obronną skorupę jednostkowej świadomości, przywraca moment wolności i spontaniczności. Jako zorganizowana, autoteliczna całość dzieło przyswaja sobie podmiotową „zasadę panowania”, i w rezultacie od wewnątrz ją rozbija. Z drugiej strony jednak, Adorno szuka w dziele sztuki oparcia, punktu kondensacji dla krytycznej świadomości, opierającej się przed społeczną rzeczywistością – to właśnie w obawie przed „rozpuszczeniem się”, zatrącającą tę świadomości, broni on modernistycznej koncepcji dzieła jako wyodrębnionej, zamkniętej w sobie całości.

ROMAN KUBICKI

### **O ZMIERZCHU DZIEŁ SZTUKI W ŚWIECIE SZTUKI (streszczenie)**

Mottem artykułu jest ironiczna wypowiedź Jerzego Ludwińskiego, wybitnego polskiego krytyka i teoretyka sztuki: „Na wernisażach największe zainteresowanie sztuką jest wtedy, kiedy tłum gości szczelnie zasłoni obrazy.” Wychodzę od założenia, że sztuka dotąd zawsze skutecznie chroniła inność przed śmiertelnym grzechem banalności. Albowiem do niedawna dzieła sztuki starały się powiedzieć zawsze to samo jakoś inaczej; zapraszały do estetycznych podróży, które urzekały swą pełnią i samodzielnością. Dziś jednak dzieła są chyba inne inaczej. Inna jest także ich bezdomność. W artykule wyodrębniam dwa typy niebezdomności (a zatem i bezdomności): zastaną i zadaną. Ta druga jest częścią doświadczenia tzw. sztuki autonomicznej. Dzięki swej bezdomnej kondycji tzw. sztuka ponowoczesna dobrze i adekwatnie towarzyszy naszej współczesnej duchowości. Tym razem zagrożeniem dla wolności jest bowiem nie brak domu, lecz jego omnipotencja i wszechobecność gwarantowane przez konsumpcyjną popkulturę. Wszak obowiązuje zasada: Bez względu, gdzie jestem, jestem jakoby u siebie. Dlatego sztuka stawia na bezdomność, gdyż to właśnie w niej odważnie rozpoznaje sytuację optymalną dla każdej wolnej egzystencji. Patronem jest, rzecz jasna, Nietzsche, który radził, aby wielkości człowieka szukać tam, gdzie najmniej swojsko się czujemy. Jeśli wierzyć Nietzschemu, wybór życia autentycznego oznacza rezygnację z idei domu jako czegoś statycznego, stabilnego i zastanego. Tylko w tym domu możemy bezpiecznie dla swej ludzkiej godności mieszkać, który w sposób niezwykle szczerzy i ambitny zapowiada w naszym życiu pojawienie się kolejnych mutacji niepewności i niejasności. Bezdomna sztuka jest znakiem rewolucji, której wciąż nie mamy odwagi się bać.

RAFAŁ SOLEWSKI

### **TOŻSAMOŚĆ W DIALOGU CZY BEZDOMNA ROZPACZ? WRAŻLIWOŚĆ KRYTYCZNA W SZTUCE POLSKIEJ PRZEŁOMU XXI WIEKU (streszczenie)**

Artykuł prezentuje przykłady współczesnej polskiej sztuki krytycznej wobec tradycyjnych przejawów patriotyzmu i religijności wskazując, że śledzący prywatne i historyczno-kulturowe ślady Mirosław Bałka, ale i Wilhelm Sasnal, Rafał Bujnowski i Marta Deskur, kontrowersyjni, szczególnie w podejściu do religijności i jej masowego-narodowego wymiaru, być może nie tyle odrzucają dziedzictwo, aby formować nowe, płynne, przejściowe tożsamości, ile są wobec niego na swój sposób wrażliwi, prowadząc z nim artystyczny i krytyczny dialog, w którym budują własną tożsamość w dialogu z Innym. Z drugiej strony sztuka taka postrzegana jest najczęściej jako wyraz ostentacyjnej odmowy dziedzictwa i poczucia bezdomności owocujących ostatecznie egzystencjalną rozpaczą.

ELEONORA JEDLIŃSKA

**BEZDOMNOŚĆ DZIEŁA / BEZDOMNOŚĆ PAMIĘCI:  
"THE RIFT IN TIME" MOSHE KUPFERMANA  
(streszczenie)**

Seria ostatnich – powstałych cztery lata przed śmiercią Moshe Kupfermana (1926-2003) – ośmiu obrazów pt. *The Rift in Time* (1999) jest jedyną w dorobku tego artysty, w której odnosi się on w sposób bezpośredni do problemu eksterminacji swego narodu. Grupa tych pozornie abstrakcyjnych obrazów, obecnie została rozproszona, poszczególne płótna znajdują się w różnych miejscach – owo rozproszenie stanowi symboliczną bezdomność, która poszukuje swego zadomowienia w pamięci artysty i odbiorcy. Urodzony w 1926 r. w Jarosławiu w ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej, podkreślał mocno swój silny związek z tradycją polską i hebrajską, z pamięcią i świadomością „bezdomności” swjej pamięci. Jego sztuka zawiera w sobie echo katastrofy Holocaustu i dramatycznej historii państwa Izrael (artysta mieszkał w Izraelu od 1948 r. w Kibucu Lohamei Hageta’Ot/Kibuc Bojowników Getta Warszawskiego). Świat jego twórczości wywołuje doświadczenie historycznej rzeczywistości XX w. Powtarzającym się pytaniem, jakie stawia w swej sztuce artysta jest pytanie natury etycznej – „jak żyć w obliczu traumatycznej pamięci przeszłości?” Moshe Kupferman przyjaźnił się z polskim artystą Markiem Chlandą (1954), twórcą o pokolenie młodszym. Chlanda, po śmierci Kupfermana w 2003 r., po swej ostatniej wizycie w Izraelu, powrócił do serii ośmiu obrazów z 1999 r. (*The Rift in Time*) namalowanych przez żydowskiego przyjaciela. Przekraczając granice dzielące pokolenia, doświadczenia i śmierć starszego artysty, Chlanda podjął się w 2008 r. kontynuacji dzieła i utrwalania pamięci Kupfermana. *The Rift in Time Moshe Kupfermana* i *After the Rift in Time* Marka Chlandy – tworzą wspólnie dwie serie będące dziełem artystów dwóch różnych generacji. Obie serie obrazów powinniśmy widzieć jako szczególny i bardzo ważny przykład twórczości artystycznej podejmującej problem Holocaustu. Obrazy te należy postrzegać jako istotny przekaz artystyczny związany z tematem pamięci i reprezentacji Holocaustu, odnoszący się do zagadnienia doznawania *bezdomności sztuki* i *bezdomności myśli*, które stały się udziałem człowieka w świecie po Auschwitz (T.W. Adorno). Przedmiotem mojego artykułu jest rozważenie roli pamięci w życiu Kupfermana – jej bezdomności rozumianej jako niemożliwości przekazania światu swych przeżyć z czasu Holocaustu i II wojny światowej oraz symbolicznej i dosłownej bezdomności obrazu „wewnętrznego” znajdującego swój wyraz w obrazie „zewnątrznym” – niedoskonałym i zawsze fragmentarycznym.

IRMINA GADOWSKA

**BEZDOMNOŚĆ JAKO POJĘCIE KSZTAŁTUJĄCE CHARAKTER TWÓRCZOŚCI  
ARTYSTYCZNEJ ŻYDOWSKIEJ DIASPORY W EUROPIE ŚRODKOWO-  
-WSCHODNIEJ PRZED 1939 ROKIEM  
(streszczenie)**

W języku hebrajskim istnieje pojęcie „galut” oznaczające wygnanie, wyrażające fizyczny i emocjonalny stan ludzi pozbawionych ojczyzny. Wiąże się ono z poczuciem obcości i nieustannej wędrowności. Warunkiem „galut” jest utrata religijnego i etnicznego ośrodka – „domu” z czym wiąże się tęsknota za mitologizowaną przeszłością. W tym kontekście, bezdomność, wynikająca z niemocy zaspokojenia pragnienia ponownego zasiedlenia obiecanej przez Boga terytorium, stała się jednym z najważniejszych pojęć określających kondycję żydowskiego narodu, a zarazem istotnym czynnikiem kształtującym charakter kultury i sztuki diaspory. Co więcej, bezdomność można traktować jako immanentny komponent definiujący żydowską narodową tożsamość.

W wymiarze politycznym i społecznym, problem bezdomności legł u podstaw narodzin ruchu syjonistycznego i nurtów antyasymilacyjnych. Leon Pinsker, żydowską bezdomność postrzegał jako jedną z przyczyn antysemityzmu, twierdząc iż inne narody uważają siebie za równe, gdyż posiadają konieczne dla bytu własne terytorium i język. Inaczej niż dla Pinskera, dla zwolenników rozwoju kultury żydowskiej w diasporze, bezdomność pozostawała wartością sprzyjającą konstruowaniu swoistej duchowej autonomii, nieuchronnie prowadzącej do objawiającego się rozmaicie nacjonalizmu.

Niniejszy tekst dotyczyć będzie znaczenia poczucia bezdomności jako jednego z elementów determinującego charakter żydowskiej sztuki „na wygnaniu”. Świadomość tej bezdomności ujawnia się w wytworach artystycznych w różny sposób. Niekiedy bezpośrednio, jak w obrazach, których tematyka wiąże się z wygnaniem, wędrownością, ucieczką. Bohaterami tych przedstawień są ludzie naznaczeni piętnem inności, zmagający się z brakiem akceptacji, jak rośliny pozbawione korzeni przenoszone przez zmienny wiatr historii z miejsca na miejsce. Bezdomni i niechciani zakłócają świadomość pozornej homogeniczności otaczającej ich przestrzeni. Ubrani w tradycyjne stroje, wspierani na laskach – atrybutach pielgrzymów stają się symbolami żydowskiego „ahasweryzmu”.

Innym interesującym aspektem rozważań o bezdomności sztuki żydowskiej jest kwestia znaczenia i traktowania przedmiotu (najczęściej rytualnego). Mityczny Bezael – pierwszy żydowski rzemieślnik, według przekazanych za pośrednictwem Mojżesza boskich wskazówek wykonał i ozdobił tabernakulum i rytualne naczynia. Były to obiekty przystosowane do łatwego przenoszenia co poniekąd wymuszała ówczesna sytuacja Żydów wędrujących z Egiptu do Ziemi Obiecanej. Biblijna opowieść zaważyła na nowożytnej twórczości artystycznej. W diasporze aż do XIX wieku, wytwarzanie obiektów o charakterze kultowym zdominowało sztukę. Kunsztowne przedmioty łatwe do spakowania, o ustalonej symbolice mogły bez trudu znaleźć swoje miejsce w nowym otoczeniu które, o ile nie było sztucznie wykreowane, jak np. muzealna przestrzeń, asymilowało je do ikonosfery codzienności. W diasporze nawet architektura wyrażała owo poczucie tymczasowości i bezdomności. Wystarczy spojrzeć na zabudowę żydowskich miasteczek i na synagogi, które przecież nie były świątyniami, a jedynie pełniły funkcje sakralne w zastępstwie jedynej (nieistniejącej już) Świątyni Jerozolimskiej. Nazywane przed wybuchem II wojny światowej domami modlitw, dziś stanowią dysonans w pejzażu małomiasteczkowych uliczek, opuszczone, zrujnowane lub pozbawione pierwotnego zastosowania.

Ostanim ważnym zagadnieniem jest kwestia rezygnacji artystów z figuracji i symboliki związanej z narodowością, na rzecz uniwersalnego systemu znaków. Czy owa skłonność do abstrakcji była li tylko odbiciem aktualnych nurtów artystycznych, czy może w równym stopniu wyrażała świadomość konieczności bezdomności sztuki, która, aby móc stać się powszechnie

zrozumiała (w sensie emocjonalnym i estetycznym, a nie narracyjnym rzecz jasna), musiała wyzbyć się lokalnych i narodowych odniesień, co w przypadku sztuki artystów żydowskich *de facto* zbliżyło ich ku realizacji ograniczającego idolatrię zakazu przedstawiania postaci ludzkich w sztukach plastycznych.

RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI

**OBRAZY NOMADYCZNE. TRANSMEDIALNOŚĆ I HYBRYDYCZNOŚĆ  
W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ  
(streszczenie)**

Współczesny świat posiada złożony, wielowymiarowy charakter. Przyczyniają się do tego w znacznym stopniu procesy globalizacji, prowadzące do kulturowej hybrydyzacji. Artyści tworzący w tym kontekście, odpowiadając na jego wyzwania, proponują równie hybrydyczne formy transmiedialne. Przekraczają granice dyscyplin artystycznych, granice między sztuką a egzystencją. Na przykładzie twórczości Douglasa Davisa, Sanji Iveković, Antoniego Mikołajczyka, Józefa Robakowskiego, Zygmunta Rytki, Anny Konik, Yumi Machiguchi, zostały tu przedstawione tendencje artystyczne rozwijające się w różnego rodzaju środowiskach – pomiędzy – tendencje, w ramach których sztuka nabiera charakteru nomadycznego, rezygnując z trwałego usytuowania na rzecz swoistej estetycznej bezdomności. W niej też odnajduje siłę swego wyrazu, wyrazistość artystycznego gestu, energię, wartości i sensy oraz – paradoksalnie – swoje własne miejsce: zawsze pomiędzy.

SŁAWOMIR MARZEC

### **ARTWORLD VERSUS ARTHOME (streszczenie)**

Tekst *Artworld versus Arthome* jest krytyczną analizą artworld, który objął monopol na redystrybucję idei sztuki i jej hierarchizowania. Dziś podlega on narastającej unifikacji i schematyzacji – przez logikę rynku, mass mediów, ideologizacji (postmarksizm i feminizm). W ich efekcie redukuje to sztukę do jej publicznego i społecznego funkcjonowania – sztuka jako towar, wydarzenie lub polityczna re/edukacja. Promowana jest sztuka na miarę ulicy i na miarę tłumu.

Artworld wytwarza swoją bezalternatywność głównie poprzez utrzymywanie reszty społeczeństwa w konsternacji (przez obscenę lub banał). Utożsamia też kompetencję artystyczną z licytowaniem otwartości. Sztuka okazuje się właściwie narzędziem gry o dominację kolejnych aktualności; przekształca się tym samym w postsztukę – realizowaną właściwie na wewnętrzny użytek funkcjonariuszy i aktywistów artworld. Dla reszty społeczeństwa te produkty są właściwie bezwartościowe.

Zdaniem autora najwyższa pora na pytanie: co wytwarzane przez artworld aktualności, te wszystkie tendencje, rankingi i gwiazdy, mają z nami wspólnego? I ze sztuką?

Potrzebujemy sztuki nie tylko wolnej od „ignorancji mas”, ale i od uzurpacji „wszechwiedzących” specjalistów i zaciekle aktywistów. Autor proponuje, aby artworld przeciwstawić ARTHOME – zakorzenione w jednostkowym doświadczeniu i egzystencjalnej grze o sens i wartości.

Arthome cechuje także akcentowanie realności wewnętrznej człowieka, prymat doświadczenia i kontemplatywnej autorefleksji nad socjologiczno / psychologiczną interpretacją, zdolność podejmowania odpowiedzialności i samodzielnego wartościowania, krytyczna anty/fragmentaryczność i anty/aktualność. A ostatecznie: **personalizacja przeciw globalizacji**. Jakkolwiek proponowana tu jednostkowość jest raczej polemiczna, nieustannie re/konstruowana w dialogu z tym, co ogólne.

Tekst ten, co podkreśla autor, nie jest próbą totalnej krytyki sztuki najnowszej, lecz właśnie wezwaniem do jej obrony i do sporu o jej rozumienie. Wezwaniem kierowanym do wszystkich dojrzałych ludzi, a nie tylko aktywistów artworld.

GRZEGORZ DZIAMSKI

### **MIEJSCE SZTUKI. GDZIE? W SUPERMARKECIE (streszczenie)**

Tekst opisuje przemiany świata sztuki w Europie Wschodniej w supermarket. Metafora supermarketu nie jest specjalnie odkrywczą, ale najlepiej opisuje dzisiejszą sytuację artystyczną w Europie Wschodniej. Supermarket odwołuje się do idei wielości i różnorodności; im większa obfitość produktów w supermarkecie tym lepiej. W supermarkecie każdy powinien znaleźć coś dla siebie. Ale supermarket to nie bazar, na który każdy przychodzi z własnym towarem. Supermarket jest przez kogoś zarządzany, ktoś decyduje o tym, co się znajdzie w supermarkecie i gdzie – w jakiej jego części i na której półce – zostanie wystawione. Supermarket to bazar uporządkowany, poddany rygorom nowoczesnego zarządzania. W supermarkecie wszystkie wystawione produkty stają się towarami, a zasadą rządzącą supermarketem, główną zasadą, którą kierują się wszyscy pracownicy supermarketu jest sprzedaż; najlepsze miejsca zajmują te produkty, które się dobrze sprzedają albo które chcemy dobrze sprzedać. Supermarkety, hiper-



markety, centra handlowe są najbardziej widocznymi znakami kultury konsumpcyjnej, prawdziwymi świątyniami konsumpcji, w których każdy staje rzeczywistym lub potencjalnym konsumentem, którego trzeba oszołomić, oczarować, uwieść. Supermarket ma uwodzić. Pozornie oddaje władzę konsumentom, choć w rzeczywistości, poprzez rozmaite zabiegi umagiczniania miejsc i towarów, steruje ich wyborami i decyzjami. Wreszcie, co w Europie Wschodniej nie jest bez znaczenia, centra handlowe postrzegane są jako zachodnie implanty, jako symbole zachodniego konsumpcjonizmu, powszechnie zrozumiały dowód wyższości gospodarki kapitalistycznej, gospodarki obfitości nad nieefektywną gospodarką socjalizmu, gospodarką niedoboru czasów realnego socjalizmu. Dzisiejszy supermarket nawiązuje do idei przemysłu artystycznego Jeffrey'a Deitcha. Deitch chciał pokazać, jak w latach 80. ubiegłego wieku zmieniło się funkcjonowanie sztuki. Idea supermarketu pokazuje, jak artyści z Europy Wschodniej przystosowali się do zachodniego rozumienia sztuki, w którym sztuka utożsamiana jest z rynkiem sztuki i tzw. paradoksalnymi przedmiotami, które są obrazami, a jednocześnie są krytyką obrazów, są towarami, a jednocześnie są krytyką towarów.

EWA KUBIAK, JOANNA PIETRASZCZYK-SĘKOWSKA

#### **W ANDYJSKIM PERU: JULI, RONDOCÁN, ARANHUAY I CHACA (streszczenie)**

Mimo powszechnie panującego przekonania, że hiszpańskojęzyczna Ameryka Południowa od wieków stanowi obszar zdominowany przez katolicyzm, aktualna sytuacja tego wyznania w krajach regionu jest coraz trudniejsza, ulega współcześnie wyraźnym zmianom. Problem zmniejszenia liczby kleru katolickiego jest szczególnie widoczny na przykładzie wysokogórskich wiosek oddalonych od dużych centrów administracyjnych i zamieszkałych najczęściej przez społeczności pochodzenia indiańskiego, które w sytuacji niewystarczającej liczby duchownych na terenach prowincji, jako pierwsze pozostają bez pomocy z ich strony. Podobny los spotyka wówczas pochodzące niekiedy jeszcze z XVII i XVIII w. lokalne świątynie, z których dziś wiele stoi zamkniętych. Powody „porzucenia” prowincjonalnych kościołów przez duchownych, a w wielu przypadkach także przez miejscowe wspólnoty, są najczęściej różne w zależności od regionu, jako szersze rozpatrzenie tego problemu posłużyły cztery przykłady: Juli, Rondocan, Aranhuary, Chaca.

W zaprezentowanej analizie znalazły się zarówno szczegółowe opisy obrazujące dawną świetność omawianych obiektów (których zadaniem było przybliżenie okresu powstania i funkcjonowania świątyń jako ważnych miejsc kultu), jak również przyczyny ich „upadku” oraz stan obecny. Jak pokazują przywołane przykłady, współczesna sytuacja katolickich świątyń na peruwiańskiej prowincji to wypadkowa wielu czynników – m.in. chronicznego braku kleru na terenach wiejskich, znacznej zmiany wyznania miejscowej ludności na rzecz Kościołów protestanckich, braku opieki nad zabytkami ze strony państwa, a w wybranych regionach również grabieży i dewastacji w okresie wojny. W każdym z opisanych przykładów obecna kondycja świątyń ilustruje drastyczną zmianę ich statusu – od kolonialnego splendoru, gdy ich obecność na prowincji i bogactwo zapewnić miało Kościołowi katolickiemu szacunek i oddanie ze strony ewangelizowanych tubylców oraz przybywających do Ameryki Łacińskiej z krajów Starego Kontynentu kolonizatorów – do stanu porzucenia, zniszczenia i zamknięcia, który w wielu regionach *sierry* oddaje obecną sytuację nie tylko samej sztuki sakralnej, ale przede wszystkim wyznania rzymskokatolickiego. Przykład każdej z opisanych świątyń ilustruje ten sam problem – po „odejściu” wiary obiekty sakralne mają niewielkie szanse na przetrwanie, chociażby w formie

zabytków, i stają się jedynie symbolami bezdomności – budynków, artefaktów, wiernych i religii.

ANETA PAWŁOWSKA

### **POŁUDNIOWOAFRYKAŃSKA „SZTUKA PRZEJŚCIOWA”**

**(streszczenie)**

Pojęcie „sztuka przejściowa” (*transitional art*) wprowadził antropolog Nelson Graburn w połowie lat 70. XX w. Graburn wyraźnie zaznaczył, iż zdefiniowane zjawisko odnosi się do produkcji kulturalnej tej grupy ludności Trzeciego Świata, którą ocenia jako zasymilowaną z kulturą zachodnią i tworzącą wspólnotę określoną przez niego mianem „Czwartego Świata”. Rozważania swe badacz uważał za szczególnie adekwatne w stosunku do „podbitej mniejszości”, skłonnej do zachowań włączających i podporządkowujących się schematom cywilizacji europejskiej, a rezygnujących z osadzenia we własnym kontekście kulturowym. Zasadniczym przedmiotem tekstu jest sztuka Republiki Południowej Afryki, problematyka ta przewija się w wielu wystawach i tekstach krytycznych dotyczących sztuki z tego obszaru świata (m.in.: A. Nettleton, M. Martin, M. Manaka). Termin „sztuka przejściowa” najczęściej jest wiązany z twórczością czarnych artystów: N. Mabasy, P. Seoka, J. Maswanganyi, B. Makhubele czy J. Hlungwane. Jednak na obszarze Afryki Południowej w związku ze zmianami politycznymi coraz więcej białych artystów (A. Botha, N. Catherine, B. Blignaut, C. Schreuders) tworzy dzieła akulturacyjne czyli „tranzycyjne” – zasymilowane z kulturą czarną.

ALEKSANDRA SUMOROK

### **MIASTO SOCJALISTYCZNE – MIASTO BEZDOMNE? PRZYCZYNEK DO BADAŃ NAD MODELOWYMI REALIZACJAMI**

**(streszczenie)**

Artykuł koncentruje się wokół zagadnienia bezdomności miasta socjalistycznego. Wzorcowe, przemysłowe ośrodki krajów tzw. byłego bloku wschodniego, tj. Dymitrowgrad w Bułgarii, Eisenhüttenstadt w Niemczech, Dunaujvaros na Węgrzech czy polska Nowa Huta, powstawały wokół fabryk, elektrowni i hut jako kluczowy element planów gospodarczych. Stanowiły wyalienowane, historycznie wyobcowane, monoprodukcyjne ośrodki, którym starano się nadać nową tożsamość. Transformacja ustrojowo-gospodarcza lat 90. XX w. odblokowała wiele mechanizmów rynkowych, które wpłynęły na daleko idące przeobrażenia struktury społeczno-przestrzennej tych miast. Ujawniła słabość sztucznie tworzonych ośrodków miejskich, obnażyła nieprawdziwy wizerunek wspaniałego „domu”.

Punktem wyjścia analizy stanie się „opuszczone”, zanegowane w potransformacyjnym świecie miasto i jego przestrzeń. Zagadnienie bezdomności miasta socjalistycznego przywołane zostanie wielokrotnie, zwłaszcza w kontekście genezy jego powstania czy przy omawianiu problematyki struktury społecznej i przestrzennej tych ośrodków.

PAULINA SZTABIŃSKA

### **SZTUKA GEOMETRYCZNA A PROBLEM ZADOMOWIENIA (streszczenie)**

Punktem wyjścia artykułu jest krótkie omówienie zagadnień związanych z rozumieniem pojęć „przestrzeń”, „miejsce”, „zadomowienie” i „zakorzenie”. Odwołuję się przede wszystkim do ustaleń geografii humanistycznej i filozofii fenomenologicznej. Następnie zadaję pytanie o możliwość ich odniesienia do działań podejmowanych w odmianach sztuki nowoczesnej, gdzie operuje się formami geometrycznymi. Artyści uprawiający ten rodzaj twórczości w pierwszej połowie XX wieku zakładali zwykle ideę przestrzeni abstrakcyjnej. Cechy kojarzone z „przywiązaniem do miejsca” odrzucali, traktując je jako ograniczające, niepozwalające człowiekowi stworzyć się na nieskończony obszar i uniwersalne problemy. Związek tematyczny dzieł z rejonem zamieszkiwania, przedmiotami z najbliższego otoczenia, rodzinną okolicą, ojczyzną, uważano za ograniczający. Jednym z powodów ówczesnej negacji sztuki przedstawiającej było zainteresowanie tymi, jak sądzono, banalnymi treściami. Twórcy sztuki geometrycznej nie rezygnowali jednak z idei zadomowienia. Zakładali tylko, że powinno ono nastąpić w przestrzeni nieskończonej, która stać się ma swoistym rodzajem „domu” bez ścian i granic.

W końcowych dekadach XX wieku uniwersalistycznie pojęta przestrzeń poddana została krytyce także przez przedstawicieli sztuki geometrycznej. Jej reprezentanci w coraz większym stopniu odczuwali potrzebę odniesienia do konkretów występujących w ich najbliższym otoczeniu. Odnosili się do nich jednak w swoisty sposób, nie tyle akceptując dawne, ile poszukując nowych możliwości zakorzenia. W artykule omówione zostały trzy odmiany takich działań. Na podstawie prac Jana Berdyszaka rozważony został problem zadomowienia w konkretnej pustce. W oparciu o instalacje Antoniego Mikołajczyka omówiłam zadomowienie poprzez światło. Natomiast odwołując się do przykładów pomników, w których elementy geometryczne służyły wydobyciu z określonego fragmentu przestrzeni cech związanych z pamięcią o wydarzeniach, omówiłam nowe możliwości zagłębiania się przez odbiorcę w odczucia związane z takimi sytuacjami, jak wojna wietnamska (realizacja Mayi Lin), Powstanie Warszawskie (projekt Macieja Szańkowskiego) czy Holokaust (berlińskie dzieło Petera Eisenmana).

WIOLETTA KAZIMIERSKA-JERZYK

### **ZADOMOWIENIE JAKO PERFORMATYWNY ASPEKT SZTUKI I ESTETYKI (NA PRZYKŁADZIE POSTAWY ARTYSTYCZNEJ ZBIGNIEWA WARPECHOWSKIEGO) (streszczenie)**

W artykule podejmuję problem zadomowienia w twórczości Zbigniewa Warpechowskiego. Pojęcie domu jest tak szerokie i powszechne, że z całą pewnością można je zastosować w jakimś kontekście do każdego artysty i każdego typu twórczości. W przypadku Warpechowskiego nie poszukuję ukrytych kontekstów bezdomności/zadomowienia, a rozważam otwarcie i wielokrotnie sformułowane pragnienie zadomowienia własnej sztuki. Warpechowski nie odwołuje się *explicite* do negatywnych znaczeń zadomowienia. Dostrzegając jednak dwuznaczne aspekty zadomowienia w jego ujęciu, pokazuję je jako konsekwencje postawy twórczej (agresja i brzydota).

AGNIESZKA GRALIŃSKA-TOBOREK

**GRECJA – BEZPOWROTNI STRACONY DOM SZTUKI  
(streszczenie)**

Słowo „*home*” oznacza nie tylko dom – miejsce zamieszkania, ale także kolebkę – miejsce przynależności i początku. Dla kultury europejskiej takim domem jest starożytna Grecja. Oddzielenie się sztuki nowoczesnej od tradycji antycznej (klasycznej) przez wielu jest więc uważane za oznakę zagubienia i wykorzenia. Szczególnie w wieku XIX podkreślano ten problem ogłaszając jednocześnie kryzys kultury. Powyższy tekst przybliży poglądy filozofów i teoretyków, którzy stworzyli wizję idealnej, antycznej Grecji po to, by skonstrastować ją ze współczesnością. Artykuł przedstawia najpierw wizję antycznej Grecji będącej domem dla integralnego człowieka i jego doskonałej sztuki. W części drugiej omawia z perspektywy owej wizji stan nowoczesnej kultury, tworzonej przez wewnętrznie rozdartego człowieka. Na koniec zaś przywołuje różne propozycje wyjścia z kryzysu. XIX-wieczne rozpoznanie nowoczesności wydaje się z dzisiejszej perspektywy całkiem słuszne, jednakże doświadczenie sztuki wskazuje, że wszelkie próby powrotu do tradycji się nie powiodły a najbardziej aktualna pozostaje Hegłowska koncepcja końca sztuki.