ZWIĄZKI SZCZEGÓLNE:
vol.2

ZNACZENIE RELACJI DZIEŁO ∞ ODBIORCA W BADANIACH NAD SZTUKĄ

29 ∞ 30.05.2017
OGÓLNOPOLSKA INTERDYSCYPLINARNA KONFERENCJA NAUKOWA
INSTYTUT SZTUKI PAN
DŁUGA 26/28, WARSZAWA

Polska Akademia Nauk
Instytut Sztuki

KSIĄŻKA ABSTRAKTÓW

O ODBIORCY (NIEISTNIEJĄCYM) I JEGO ROLI W SZTUCE

mgr Anna Włodarska — Międzywydziałowy Instytut Nauk o Sztuce ASP w Gdańsku

Założenie figury odbiorcy „nieistniejącego" towarzyszy moim realizacjom i działaniom od kilku lat. Przedmiotem refleksji jest odbiorca określony przeze mnie jako „nieistniejący", czyli taki, który nie posiada bezpośredniego dostępu do sztuki i nie miał z nią styczności. Wyłączony jest także jako obserwator działań i zmian zachodzących w sztuce współczesnej. Celowo używam określenia „nieistniejący", a nie, na przykład; „nieobecny" czy „wykluczony". Posługuję się możliwością, jaką daje odniesienie (metaforyczne) sformułowania „nieistniejący" do metafizyki Arystotelesa i jego koncepcji materii, która jako możność ma zdolność przyjmowania i otrzymywania formy. Dokładniej chodzi tu o zdolność zaktualizowania drzemiącej w materii potencjalności. W tym kontekście, „odbiorca nieistniejący" nie oznacza kogoś, kto nie istnieje, lecz tego, który, nie funkcjonuje jako odbiorca. Działania artystyczne są więc tym, co dostarcza i aktualizuje tę formę, nadając jej realny, jak powiedziałby Arystoteles, „aktualny", kształt w zakładanej idei. Ostatecznie, dla mnie, sformułowanie „nieistniejący" niesie ze sobą potencjał twórczego działania, rozumiany jako możliwość jego realizacji.

W trakcie wystąpienia chciałabym zaprezentować dwa przykłady przedsięwzięć: pierwsze pod tytułem *Doświadczanie* wykonane podczas IV Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Efemerycznej w Sokołowsku oraz realizowany obecnie happening wystawienniczy; *Lepiej to już było*.

Wystąpienie będzie próbą przedstawienia wizji osobistej relacji między odbiorcą a twórcą, odbiorcą i pracą (działaniem), która w konsekwencji przynosi: współdziałanie odbiorcy z twórcą, zainteresowanie artefaktem, silne reakcje emocjonalne wynikające z ingerowania w pracę lub decydowania o jej umiejscowieniu. Uzupełnieniem zarysowanej wyżej relacji będzie podjęcie przez odbiorcę poszukiwania konstrukcji językowych pozwalających opisać nieznane mu dotychczas wrażenia estetyczne.

TEATR DLA ELIT CZY TEATR DLA MAS? REPERTUAR I PUBLICZNOŚĆ POLSKICH OŚRODKÓW TEATRALNYCH NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

mgr Agnieszka Karlińska — Instytut Socjologii, Instytut Literatury Polskiej UW

Zdaniem Tadeusza Boya-Żeleńskiego na przełomie XIX i XX wieku teatr „opędzał trzy czwarte rozmów i był jedynym zdarzeniem wolnym od piętna śmieszności". Zasadniczym elementem decydującym o wartości scen teatralnych był repertuar. O losie przedstawienia bardzo często decydowali jednak widzowie. Ówcześni ludzie teatru mieli świadomość wzajemnych zależności sceny i widzów. Rozwiązania skrajne, czyli prowadzenie teatru wyłącznie dla elit i prowadzenie teatru wyłącznie dla mas, uznawano zazwyczaj za niewłaściwe, podkreślano jednak, że obowiązkiem kierownika sceny, w szczególności sceny miejskiej, jest zaspokajanie potrzeb publiczności. W swoim wystąpieniu zastanowię się na relacjami między oczekiwaniami widzów a ambicjami dyrektorów scen teatralnych. Przedmiotem mojego zainteresowania będzie proces stopniowego unowocześniania polskiego życia teatralnego i kształtowania się gustu publiczności na przełomie XIX i XX wieku.

W referacie dokonam porównania repertuaru i publiczności Teatru Miejskiego w Krakowie oraz Warszawskich Teatrów Rządowych w latach 1890—1913. Dobór ośrodków do badania wynika z faktu, że znajdowały się one w tym czasie w zupełnie innej sytuacji — inna była organizacja teatrów, inny kontekst społeczno-polityczny, inne możliwości i ograniczenia. W celu ustalenia, jak wyglądał i jak zmieniał się repertuar teatralny, analizie poddam m.in. liczbę wystawianych sztuk, liczbę przedstawień oraz średnią liczbę wystawień poszczególnych sztuk. Dane te przedstawię w podziale na sezony teatralne i dyrekcje. Dodatkowo analizą obejmę 90 sztuk wylosowanych spośród wszystkich przedstawień. Rekonstrukcji repertuarów teatralnych dokonam na podstawie danych zawartych w zeszytach z serii „Repertuar Teatrów w Polsce". Zaprezentuję również dane dotyczące frekwencji w obu badanych ośrodkach. W swoich analizach zastosuję podejście interdyscyplinarne, wprowadzając problematykę teatrologiczną w pole refleksji kulturowej i socjologicznej. Porównując wybrane ośrodki teatralne, uwzględnię czynniki instytucjonalne i polityczne oraz kontekst społeczno-kulturowy, w tym przekrój społeczny krakowskiej i warszawskiej publiczności. Przedmiotem moich rozważań będzie także zastosowanie analizy statystycznej jako metody badania przemian teatru i dramatu.

KTO KUPUJE BILET TEN MA WŁADZĘ. DO KOGO TAK NAPRAWDĘ KIEROWANA JEST OFERTA TEATRÓW DLA DZIECI I MŁODZIEŻY?

mgr Maria Janus — Katedra Dramatu i Teatru UŁ

Sztuka kierowana do młodego odbiorcy, także teatr, coraz częściej staje się obiektem zainteresowania badaczy. Analizowane są treści kierowane do dzieci i młodzieży, sposób ich prezentacji, warstwa artystyczna spektakli. Ważną kwestią jest komunikacja pomiędzy młodym odbiorcą i artystami. Wydaje się jednak, że nie dość docenia się funkcję osób, które przyprowadzają młodych widzów do teatru, a przecież tę decyzję prawie zawsze podejmuje dorosły — rodzic lub, częściej, nauczyciel. Niektórzy twórcy wskazują, że wpływa to na decyzje repertuarowe teatrów — pewne tytuły wystawiane są chętniej, gdyż „łatwo się sprzedają". Istnieje obawa, że ogranicza to wolność poszukiwań artystycznych. Kolejnym wyzwaniem jest samo tworzenie spektaklu — wielu artystów zdaje się kierować swoje przedstawienia zarówno do młodego widza jak i jego opiekuna, co nie zawsze jest rozwiązaniem wartościowym estetycznie.

W swoim referacie przedstawię także taktyki komunikacji pomiędzy teatrami oferującymi spektakle dla dzieci i młodzieży a ich odbiorcami: młodymi widzami, rodzicami i nauczycielami. Zastanowię się, jak omawiana sytuacja wpływa na szeroko pojętą promocję spektakli, a jak na ofertę teatru wykraczającą poza samo zagranie spektaklu np. warsztaty pedagogiki teatralnej.

Teatr, z całą pewnością, nie może powstawać w oderwaniu od swojego odbiorcy. Wyzwania stojące przed teatrem dla dzieci i młodzieży są szczególne i wymagają odrębnej refleksji, także ze względu na złożoną sytuację, w której odbiorca — widz i odbiorca — podejmujący decyzję o wizycie w teatrze nie są tymi samymi osobami.

KRYTERIA ODBIORU — O DWÓCH PODEJŚCIACH DO PODMIOTU W HISTORII SZTUKI

mgr Aleksandra Kargul — Instytut Historii Sztuki UAM

Założeniem wyjściowym dla proponowanego referatu będzie stwierdzenie, iż historia sztuki znajduje się obecnie w dość specyficznej sytuacji. Jako dyscyplina, nie stanowi ona bowiem tworu monolitycznego, wręcz przeciwnie — wizualizować można ją raczej jako wielowymiarową i wielowęzłową strukturę połączoną siecią mniej lub bardziej wyraźnych, jedno- lub obustronnych zależności. To swoiste „rozproszenie" historii sztuki ma swoje źródła w obserwowanych przynajmniej od połowy XX wieku, a intensyfikujących się w latach 70. procesach redefinicji teoretycznych podstaw dyscypliny, których zasadniczym elementem stała się dialektyczna i polemiczna relacja między dwoma nurtami refleksji, różniącymi się w kwestii podejścia do umysłowości podmiotu-odbiorcy dzieła sztuki.

Pierwszy z nich określić można mianem relatywizującego, drugi natomiast — psychologizującego. Tendencję relatywizującą wiązać można w pewnej mierze z procesem rewizji ikonologii Erwina Panofsky'ego (metody mającej odsłonić ukrytą w dziele, nadrzędną wobec jego formy treść), skutkującym dyskursywizacją zarówno samego dzieła, jak i procesu jego odbioru. Orientację psychologizującą natomiast z reinterpretacjami natury związku zachodzącego między wizualną strukturą dzieła a umysłowością stykającej się z nim jednostki. Pierwsza z tendencji — bardziej radykalna — znalazła swoje odbicie głównie w dyskursie anglo-amerykańskim, druga natomiast w rozważaniach niemieckojęzycznych.

Głównym celem wystąpienia, będzie nakreślenie podstawowych różnic między wspomnianymi ujęciami, a następnie wykazanie, w jaki sposób brak zgody w tak kluczowej dla dyscypliny kwestii, jaką jest zagadnienie procesu odbioru, wywołuje swoiście pojęty kryzys w obrębie historii sztuki (objawiający się m.in. przyzwoleniem na coraz wyraźniejszy udział „obcych", czyli zasadniczo nie-humanistycznych, np. kognitywnych paradygmatów badawczych w jej aparacie eksplanacyjnym).

TWÓRCY I ODBIORCY METAFORYCZNYCH CHARAKTERYSTYK—STUDIUM PSYCHOLOGICZNE

dr Ewa Dryll—Wydział Psychologii UW

Kto jest odbiorcą, a kto twórcą sztuki? Jeśli za „dzieło sztuki" uznamy metaforyczne opisy człowieka, nie sposób rozgraniczyć ról twórcy i odbiorcy. Metafora polega na powiedzeniu czegoś o danym obiekcie tak, jakby mówiło się o czymś całkowicie odmiennym. Te spośród metafor, które nie należą do przyjętej konwencji, nie pasują do kontekstu rozmowy lub z innych względów zaskakują, zmuszają odbiorcę do stania się twórcą. O ile wydadzą się odbiorcy nowatorskie i trafne (to „metafory żywe" w terminologii Paula Ricoeura), wzbudzą jego zachwyt. O takich wyrażeniach pisał Raymond Gibbs w „Poetics of the Mind" z 2002 roku, wskazując na ich trzy główne zalety: po pierwsze sprawiają, że możemy wyrazić idee, które trudno byłoby ująć za pomocą dostępnych środków języka dosłownego, po drugie stanowią wyjątkowo kompaktową formę komunikacji, po trzecie pomagają uchwycić fenomenologiczną specyfikę doświadczenia. Nowatorskie metafory angażują zarówno intelekt, jak i emocje, zarówno twórcy, jak i nadawcy. Tę naprzemienność ról twórcy i odbiorcy widać szczególnie wyraźnie, jeśli przyjrzymy się procesowi przetwarzania metafor językowych. Przetworzenie takiego komunikatu wymaga pewnych kompetencji poznawczych, językowych i społecznych. Jaki mechanizm może odpowiadać za zrozumienie metafory zgodnie z intencjami jej twórcy? Max Black podjął ten temat w pracy „Metafora" (polski przedruk w „Pamiętniku Literackim" z 1971 r.). Pisał tam o uzgodnieniu pól semantycznych nośnika i tematu oraz o tym, że twórca i odbiorca muszą współpodzielać pewne przekonania odnośnie tegoż tematu i nośnika, przy czym przekonania te nie muszą być prawdziwe—wystarczy, że są wspólne. Od czasu publikacji tego tekstu, przeprowadzono szereg badań empirycznych, które miały pozwolić poznać mechanizm odpowiadający za proces przetwarzania wyrażeń metaforycznych. Nadal nie osiągnięto pełnej zgody, ponieważ proces ten wydaje się bardziej złożony, niż początkowo zakładano. W tym kontekście chciałabym przedstawić wyniki moich badań empirycznych, które pokazują, że interpretowanie metafory jest procesem twórczym, a jego wynik może zaskoczyć nadawcę.

CZARNY PROTEST JAKO DZIEŁO SZTUKI

mgr Katarzyna Ferworn-Horawa—Instytut Filozofii UW

Czy możliwe, by kobiety (i nie tylko), które wyszły na ulice polskich miast w dniu 3.10.2016 w proteście politycznym przeciwko ustawie o zakazie aborcji w ramach tzw. Czarnego Protestu/Poniedziałku, stworzyły dzieło sztuki?

Czarny Protest można z jednej strony potraktować jako świadomy, oddolny i spontaniczny akt polityczny, z drugiej jako akt twórczy. Protest ten można zatem zobaczyć jako szczególny przypadek sztuki zaangażowanej, jednak nie aspekt polityczny będzie dla mnie podstawowy dla rozważań o dziele sztuki w tym wypadku. Przyjrzę się raczej temu, jak możemy rozumieć Czarny Poniedziałek jako dzieło sztuki ze szczególnym uwzględnieniem roli odbiorcy. Opiszę wydarzenie jako akt artystyczny—poruszę problematykę jego autora, odbiorcy, proces twórczy i cel. Zajmę szczególne stanowisko wobec Czarnego Protestu—jako praktykująca artystka i jako filozofka zastanowię się nad legitymizacją takiego podejścia i konsekwencjami takiego ustanowienia.

Odwołując się do takich autorów jak Artur Danto (który pisze o zatarciu się granic między sztuką i życiem) i Wolfgang Welsch (analizujący szeroko pojętą estetyzację życia), pokażę, w jakim sensie możemy mówić o Czarnym Proteście jako dziele sztuki.

Tradycja filozoficzna dostrzega zasadnicze relacje pomiędzy prawdą, a tym co estetyczne. Estetyczność w rozumieniu po-kantowskim jest konstytutywna dla naszego poznawania i zachowania w świecie. Wyjście na ulicę i wykrzyczenie swojej racji, nabiera znamion prawdy, lub inaczej, pretenduje do relacji z prawdą, właśnie w oparciu o swoją naturę estetyczną. Akt twórczy zbliża do prawdy poznawanej nie dyskursywnie czy logicznie, lecz indywidualistycznie, niewerbalnie, estetycznie. Estetycznie demonstrowana racja stała się skuteczną obroną, odporną na teoretyczne, a nawet polityczne manipulacje. Nie zadziałała tutaj jedynie spektakularność tego zdarzenia, czy zaangażowanie mediów w propagację, a raczej dotknięcie żywej prawdy każdego indywidualnie—uczestnika/odbiorcy czy obserwatora/odbiorcy.

„BLUŹNIERCZA SZTUKA" CZY BLUŹNIERSTWO W OCZACH ODBIORCY? PERSPEKTYWA POLSKA

mgr Angelika Maria Małek — Instytut Teologii Fundamentalnej, Ekumenii i Dialogu UPJPII

Przykładem wyjątkowo burzliwej relacji dzieła i odbiorcy jest ta zachodząca między dziełami sztuki współczesnej w transgresyjny lub subwersywny sposób wykorzystującymi symbolikę chrześcijańską, a odbiorcami religijnie zaangażowanymi, szczególnie z bardziej radykalnych kręgów Kościoła. W Polsce prace takie niemal automatycznie określa się, zwłaszcza w konserwatywnych mediach, mianem „bluźnierczych" — bezpośrednim tego skutkiem są postulaty wprowadzenia cenzury czy wyciągnięcia prawnych konsekwencji względem odpowiedzialnych osób i instytucji. Protesty podnoszą nie tylko i nie przede wszystkim bezpośredni odbiorcy danego dzieła, ale głównie odbiorcy „wtórni", znający je jedynie z przekazu medialnego bądź relacji odbiorców bezpośrednich. Termin „bluźnierstwo" używany bywa nawet w znaczeniu obejmującym potencjalnie obraźliwe treści kierowane pod adresem przedstawicieli hierarchii kościelnej, a nawet symboli państwowych czy postaci zasłużonych dla naszego kraju. Pytaniami zasadniczymi są: jaka jest definicja tego terminu i czy prawidłowe jest używanie go w zakresie, który objąć może każdy, jakkolwiek pojęty, artystyczny „zamach" na jakkolwiek pojętą świętość, a także, czy w ogóle istnieje możliwość mówienia o bluźnierstwie obiektywnie obecnym w dziele, niezależnie od intencji jego autora, czy raczej pojawia się ono dopiero w oczach odbiorcy? Zderzenie sztuki w sposób niekonwencjonalny odwołującej się do chrześcijańskiego sacrum, ze społeczeństwem silnie przesiąkniętym katolicyzmem (faktycznym bądź kulturowym), a zarazem bezrefleksyjnie używającym pojęć pochodzących z języka religijnego, stanowi interesujące pole badań relacji dzieła i odbiorcy: mocy oddziaływania pierwszego i często nieadekwatnego do jego wartości rozgłosu, jaki zapewnić może zgorszenie drugiego.

KORZENIE POLSKIEJ KULTURY WIZUALNEJ. MIĘDZYWOJENNE ŁOWY NA KRYTERIA

mgr Daniel Brzeszcz — Instytut Historii Nauki PAN, Instytut Literatury Polskiej UW

1931. Jan Sunderland — początkujący krytyk — idzie na pierwszą wystawę, o której napisze później w „Gazecie Polskiej". O fotografice niewiele jeszcze wiadomo, piśmiennictwo ledwie pączkuje, Fotoklub dopiero co rozpoczął swoją działalność. Jak zatem zrecenzować wystawę, by nie sprzeniewierzyć się dziełom i nie pokrzywdzić twórców? Do jakich kryteriów się odnieść? Skąd je wywieść? Pytania te będą towarzyszyły Sunderlandowi znacznie dłużej niż przez kilka dni dzielących wystawę od wydrukowania recenzji. W jakimś wymiarze pozostaną dla niego ważne przez całe półwiecze jego działalności krytyczno-artystycznej.

Aby udzielić cząstkowej choć odpowiedzi, autor *Estetyki i teorii fotografii* oparł się na psychologicznej teorii prawa Leona Petrażyckiego, którą próbował przenieść do refleksji nad obrazem. Petrażycki zadawał sobie pytanie podstawowe: o mechanikę procesów psychicznych, których jednym z produktów (nie jedynym przecież) jest prawo. Otwierał tym samym drogę, którą podążył Sunderland, pytając jednak nie tyle o czynności psychiczne, które towarzyszą budowaniu się świadomości prawnej, ile o reakcje na bodźce wizualne.

Pierwsze zadanie w przekonaniu obydwu uczonych musi polegać na czymś, co Kazimierz Wyka określił jako „łowy na kryteria". Jak Petrażycki wypełniał je, objaśniając normy etyczne, tak Sunderland — przyglądając się normom estetycznym. Pytał on zatem, jak się kształtują, jak krystalizują w większe systemy, jak systemy te ze sobą konkurują i co decyduje o względnym, bo zawsze czasowym zwycięstwie jednego z nich. Decydującą rolę odgrywał w tym nurcie odbiorca. To dzięki uwzględnieniu go w rachunku subiektywne wrażenia można było zmienić w mniej lub bardziej obiektywne sądy — i napisać recenzję.

Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2013—2017 jako projekt badawczy w ramach programu pod nazwą „Diamentowy Grant".

SZTUKA AWANGARDOWA JAKO PRZEDMIOT SPORU SĄDOWEGO NA PRZYKŁADZIE DZIEŁ RZEŹBIARSKICH CONSTANTINA BRÂNCUȘIEGO I JEFFA KOONSA

dr Maciej Kostyra — Instytut Filozofii UW

W referacie omówione zostaną antynomiczne czynniki kształtujące odbiór sztuki awangardowej przez reprezentantów amerykańskiego systemu prawnego, co będzie miało na celu zweryfikowanie dwóch przeciwstawnych hipotez: pierwszej, w której suponuje się, że sądy są sojusznikami artystów awangardowych i drugiej, w której suponuje się coś wręcz przeciwnego. Sprawozdanie ze strategii argumentacji wykorzystywanych przez wszystkie strony sporu sądowego na przykładzie precedensów prawnych powstałych w kontekście dzieł rzeźbiarskich Constantina Brâncușiego i Jeffa Koonsa ma na celu zwrócenie uwagi audytorium na szczególny związek, swoisty most między awangardą a odbiorcą sztuki, który zostaje przerzucony dzięki spotkaniu prawa i sztuki na sali sądowej. Spory prawne z artystami awangardowymi umożliwiają wydobycie na wierzch dialektycznego napięcia pomiędzy procesami instytucjonalizacji sztuki awangardowej a jej odśrodkowymi tendencjami do emancypacji od wszelkich instytucji. W referacie podane zostaną argumenty na rzecz tezy, że skuteczność awangardowego przekazu w przypadku obu omawianych artystów w większej mierze zależała od kooperacyjnego aniżeli konfrontacyjnego nastawienia do amerykańskiego systemu prawa.

KTO JEST ODBIORCĄ, A KTO TWÓRCĄ SZTUKI W KONTEKŚCIE WSPÓŁCZESNOŚCI

dr Anna Sieradzka-Kubacka — Instytut Filozofii UW

Już poszukiwania artystów w II poł. XX wieku podejmowały problematykę transformacji roli artysty i odbiorcy oraz wymienności tych ról. Artysta w II poł. XX wieku coraz więcej miejsca pozostawia odbiorcy, który w ten sposób zmienia swój status. Aktywność odbiorców / interaktorów staje się często źródłem impulsów dla tych działań, w których artysta jest inicjatorem sztuki jako zdarzenia, zaś interaktor jego współtwórcą. Odbiorca staje się niezbędnym ogniwem, często wręcz „tworzywem", bez którego dzieło byłoby niepełne a działanie artysty pozbawione sensu. Co jednak w sytuacji, gdy artysta nie oczekuje tak szerokiej interakcji odbiorcy? Czy oznacza to, że funkcja odbiorcy ogranicza się wówczas jedynie do biernej recepcji dzieła? Jaka jest relacja dzieło-odbiorca?

W odpowiedzi na te pytania podejmę zagadnienie aktywności widzenia, odwołam się również do aktywności samego dzieła. Omówię problem relacji obraz — odbiorca, w którym artysta, będąc jedynie inicjatorem, staje się odbiorcą, zaś twórcą jest sam obraz. (Posłużę się również przykładami własnych prac, podejmujących problematykę procesualności dzieła, zrywających z kategorią finalności).

Aby jednak odbiorca mógł w pełni uczestniczyć we współczesnym doświadczeniu dzieła sztuki, niezbędne staje się odrzucenie dotychczasowych oczekiwań wobec samej sztuki, co wymaga od odbiorcy otwartości, jak również posiadania pewnej świadomości zmian, jakie zachodzą w percepcji sztuki współczesnej.

RELACJA DZIEŁO—ODBIORCA W UJĘCIU NUMIZMATYCZNYM NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH MONET POWOJENNYCH

dr Andrzej Fąk

Przywołując pojęcie „dzieło sztuki", często myśli nasze zwracają się w kierunku malarstwa, literatury, muzyki. Dopiero po głębszej refleksji przywołujemy inne dziedziny i gałęzie sztuki.

Czy zatem łatwo przyjdzie nam przypisać monecie rolę dzieła sztuki? Powszechnie funkcjonująca terminologia temu przeczy. Mamy bowiem z jednej strony kolekcjonerów dzieł sztuki, z drugiej numizmatyków, chociaż i to określenie nie w pełni jest precyzyjne. Może łatwiej przyjdzie nam scharakteryzować ten mały przedmiot terminem dzieło sztuki, gdy zamiast słowa moneta posłużymy się określeniem płaski relief lub „kieszonkowy pomnik" jak określał ten rodzaj twórczości Jerzy Jarnuszkiewicz.

Ujęcie monety jako elementu kultury w badaniach numizmatycznych nie jest niczym nowym, że przytoczę tylko prof. Ryszarda Kiersznowskiego i jego publikację „Moneta w kulturze wieków średnich". Jednakże w przeciwieństwie do monet wcześniejszych okresów, monety powojenne dają nam szerszą możliwość badania owych relacji zachodzących pomiędzy tym dziełem sztuki a profesjonalnym i nieprofesjonalnym odbiorcą, bowiem już sama emisja monet ukierunkowana była z jednej strony na wąskie grono kolekcjonerów, monety kolekcjonerskie, a z drugiej emisja monet obiegowych i okolicznościowych trafiających do rąk szerokiego kręgu osób. Dysponujemy również bogatym zasobem monet próbnych, których badania pozwalają odnieść się do zagadnień interpretacji i chęci kształtowania przez państwo wartości ideologicznych, jak również estetycznych.

Mamy zatem materiał badawczy, który my, naukowcy, chcemy opisać i przedstawić innym zgodnie z naszą wizją, wykształceniem, poglądami. Ujmujemy go w naukowe ramy ikonografii i ikonologii, pomijając czasami zamierzoną perfidię autora, by lepiej dopasować go do naszych wyobrażeń. Powołując się na swoją wiedzę, uchodząc za autorytet, skazujemy odbiorcę na konieczność przyjęcia naszej interpretacji, a tym samym ograniczamy go w krytycznym myśleniu.

TRIADA FILMOWA—DYSKURS REŻYSERA, WIDZA I KRYTYKA. MODELE RECEPCJI DZIEŁ WSPÓŁCZESNYCH POLSKICH TWÓRCÓW KINA ARTYSTYCZNEGO

mgr Marcin Radomski—Instytut Sztuki PAN

Kino artystyczne odwołujące się do uniwersalnych wartości, modernistycznych wzorców i ponadnarodowych wartości jest rynkową niszą. Reżyserzy wybierający model kina artystycznego nie tworzą filmów z myślą o określonej publiczności, a niejako dla siebie, choć oczywiście z postulatem uzewnętrznienia swojego stosunku do świata. Autor staje się przewodnikiem i partnerem dla współczesnego widza, dlatego dobrze znana teoria autorska wymaga nowych analiz. Przemiana praktyk odbiorczych i doświadczeń widza w kontekście nowych sposobów istnienia dzieła filmowego skłania do refleksji nad strategiami twórczymi reżyserów oraz modelami odbioru filmów. Jakie miejsce w tym modelu zajmuje krytyk filmowy? W swoim wystąpieniu chciałbym odnieść się do teorii antropologicznych, psychologicznych i socjologicznych, a także odwołać do konkretnych twórców m.in. Doroty Kędzierzawskiej, Andrzeja Jakimowskiego czy Anny i Wilhelma Sasnali.

W ŚWIECIE PRAWDY I FIKCJI ROEE ROSENA

mgr Agnieszka Chwiałkowska — Instytut Historii Sztuki KUL

Roee Rosen — malarz, twórca filmów, pisarz, laureat wielu nagród, m.in. w sekcji *Orizzonti* na 67. festiwalu filmowym w Wenecji. Artysta uznawany przez międzynarodową krytykę za jednego z najbardziej znaczących i prowokujących intelektualnie współczesnych twórców Izraelskich. W multimedialnej sztuce Roee Rosena, jak w soczewce, skupiają się najważniejsze problemy współczesnego świata. Balansując na granicy sztuki, literatury i teatru dokonuje chłodnej analizy rzeczywistości. Aby osiągnąć zamierzony cel przetwarza fakty, buduje osobowości, bawi się konwencją łącząc przeszłość z teraźniejszością.

Odbiorca, stając wobec świata prawdy i fikcji kreowanego w sztuce Roee Rosena, zostaje zaproszony do niekomfortowej gry. Wkraczając w wielopłaszczyznowe projekty izraelskiego artysty, widz poznaje kolejne historie i postaci, takie jak żydowską surrealistkę Justine Frank, kochankę Hitlera Evę Braun, czy rosyjskiego poetę Maxima Komar-Myshkina. Tracąc poczucie realności, sam oscyluje wokół performatywności płci, poznaje alter-ego artysty, zaczyna wikłać się w politykę stając jednocześnie wobec kwestii wciąż aktualnych i nieprzepracowanych przez społeczeństwo. Wkraczając w multimedialną instalację *Żyć i umrzeć*, jako Eva Braun, doświadcza „niebywałej granicy życia i śmierci".

Referat stawia pytania o rolę odbiorcy wobec dzieła, w którym on sam jest wykorzystywany, o prawo do autonomicznego odbioru sztuki oraz o granice prowokacji artystycznej, w której kłamstwo staje się zręcznie opakowaną prawdą. Wystąpienie przybliżając twórczość Roee Rosena, ukazuje wiele nowych dialogów i płaszczyzn krytycznych, które wytrącają odbiorcę z automatyzmów postrzegania rzeczywistości.

Referat powstaje m.in. w oparciu o wywiady i rozmowy autorki z Roee Rosenem. Autorka jest kuratorką wystawy *Noc sądu. Roee Rosen — Zbigniew Libera*, która miała miejsce w 2014 roku w Galerii Labirynt w Lublinie.

MUZEUM POWSTANIA WARSZAWSKIEGO — WSPÓŁCZESNA REPREZENTACJA HISTORII

Beata Kustra — Instytut Polonistyki UJ

Muzeum Powstania Warszawskiego to pierwsze muzeum nowej generacji w Polsce, które wpłynęło na budowę kolejnych instytucji zgodnie z zasadami „nowej muzeologii". Przestrzeń MPW to kompilacja słowa, dotyku, zmysłu słuchu, wzroku i węchu. Wszystkie zabiegi wykorzystywane przez twórców MPW mają przenieść widza w odległe czasy przeszłości i sprawić, że zwiedzający nie jest już tylko widzem historii, lecz niemalże jej świadkiem.

Muzeum Powstania Warszawskiego nastawione jest na afektywny wymiar przeżycia zwiedzającego, na zbudowanie poczucia, że znajduje się on w centrum powstania warszawskiego i jest świadkiem tego historycznego zdarzenia. W muzeach starej generacji wzrok był jedynym uprzywilejowanym narzędziem poznawczym zwiedzającego. Muzeum Powstania Warszawskiego w równym stopniu dba o wszystkie zmysły, zaskakując w każdej sali nowymi rozwiązaniami wizualnymi czy słuchowymi. Można więc powiedzieć, że MPW nie przedstawia faktów, lecz skupia się na odwzorowaniu charakteru i emocji minionych czasów. Wszystkie ekspozycje, które znaleźć można w muzeum, nastawione są na wywołanie pewnych emocji, które mają towarzyszyć zwiedzającemu w danej przestrzeni instytucji. W swoim wystąpieniu zastanowię się nad polityką pamięci Muzeum Powstania Warszawskiego oraz nad afektywnym wymiarem instytucji. Chciałabym skonfrontować z innymi prelegentami swoją tezę, że MPW korzystając z pamięci afektywnej i będąc nastawionym na partycypację zwiedzającego, podejmuje próbę odegrania przeszłości — pod stwierdzeniem „próba odegrania przeszłości" rozumiem przywołanie sytuacji, które miały miejsce podczas powstania warszawskiego oraz emocji, które towarzyszyły temu wydarzeniu. Postaram się także pokazać, że Muzeum Powstania Warszawskiego jest współczesną reprezentacją mitu powstania warszawskiego oraz jak przestrzeń instytucji umożliwia zwiedzającemu indywidualne poznanie historii z 1944 roku.

„MUZYKA MOŻE BYĆ TYLKO JEDNA — DOBRA ALBO ZŁA" — KSZTAŁTOWANIE NOWEGO SŁUCHACZA W OKRESIE STALINIZMU

mgr Aleksandra Guja — Instytut Historyczny UW

W moim referacie chciałabym skupić się na specyficznej relacji pomiędzy dziełami muzycznymi, powstającymi w środowisku Związku Kompozytorów Polskich w latach 1945—1956 a ich odbiorcami. Chcę prześledzić w jaki sposób zmieniała się zależność twórców od włodarzy ugruntowującego się reżimu, a także w jakim zakresie zaostrzająca się polityka kulturalna Polski Ludowej wpływała na życie przeciętnego uczestnika kultury muzycznej tego okresu. Podejmę także próbę odpowiedzi na pytanie o to, na ile propagandowe wytyczne, zakładające tworzenie w duchu socrealizmu, miały zastosowanie w przypadku muzyki czysto instrumentalnej i czy, będąc sztuką niesemantyczną, mogła się ona stać nośnikiem idei. Wśród kompozytorów, do których twórczości będę się odnosić, znajdują się m. in. A. Panufnik, W. Lutosławski, G. Bacewicz, S. Kisielewski oraz R. Palester. Zaznaczę specyficzną rolę pieśni masowych, które, ze względu na poszerzone grono odbiorców, funkcjonowały w inny sposób niż pozostała część twórczości kompozytorów tego okresu. Zwrócę uwagę na różnorodność mediów używanych do transmisji dzieł muzycznych w kontekście ich skuteczności w docieraniu do słuchaczy i oddziaływania na nich.

Swoje tezy zamierzam podeprzeć analizą prasy muzycznej i źródeł archiwalnych, zarówno oficjalnych (dokumenty Wydziału Kultury KC PZPR i Związku Kompozytorów Polskich) jak i prywatnych (korespondencja).

SZTUKA. CO NA TO MÓZG? RELACJA DZIEŁO — ODBIORCA Z PERSPEKTYWY NEUROESTETYKI

mgr Magdalena Madej — Instytut Psychologii Stosowanej UJ

Zagadnienia związane ze sztuką coraz częściej podejmowane są w ramach dyscypliny neuronauki — neuroestetyki. Ta dynamicznie rozpowszechniająca się tendencja we współczesnej nauce związana z „kognitywizacją" zagadnień opisywanych dotychczas w ramach tradycyjnej humanistyki, stwarza nowe szanse w poznawaniu zjawisk związanych z relacją człowieka i sztuki. Badacze tej dziedziny próbują opisywać zjawiska percepcji, a także szerzej — poznania, dzieła sztuki przy uwzględnieniu prawidłowości funkcjonowania mózgu. Jakie więc zadania i cele badawcze stawiają przed sobą neuorestetycy? Jakich odpowiedzi udzielają dotychczasowe wyniki ich badań? Jak od strony neuronauki wygląda odbiór sztuki? Jakie prawa psychologiczne rządzą tym procesem? Czy istnieją specyficzne emocje, które mu towarzyszą? Jak mózg reaguje na widok malarstwa portretowego, a jak na obrazy abstrakcyjne? Czym jest piękno dla mózgu? Odpowiedzi między innymi na te pytania poznają słuchacze referatu. Wiedza z tego obszaru jest istotna nie tylko dla badaczy mózgu. W nauce niezwykle istotne jest podejście interdyscyplinarne. W związku z tym zagadnienia z zakresu neuroestetyki powinny być również dobrze znane historykom sztuki, filozofom, humanistom i wszystkim zainteresowanym relacji człowieka ze sztuką. Wiele z nich autorka przedstawi podczas niniejszego wystąpienia.

RELACJA WIDZA I DZIEŁA W PRZESTRZENI MUZEALNEJ Z PUNKTU WIDZENIA BADAŃ OKULOGRAFICZNYCH

mgr Łukasz Kędziora — Katedra Sztuki i Kultury UMK

Interakcja pomiędzy odbiorcą a dziełem sztuki ma kluczowe znaczenie, dla każdego historyka sztuki i muzealnika. Kwestia ta nurtuje przedstawicieli wymienionych zawodów w różnym stopniu i na innych poziomach. Mimo to dla jednych, jak i drugich wskazać możemy wspólny, istotny element, jakim bez wątpienia jest proces oglądu dzieła. Jedną z często wykorzystywanych współcześnie technik analizy tego fenomenu jest *eye tracking*.

W swoim referacie zaprezentuje wyniki badań okulograficznych, które zrealizowałem (wraz z dr. P. Szymańskim) w Muzeum Okręgowym w Toruniu w przestrzeni wystawy pt. „Malarstwo i rzeźba polska od 1945 do 2010 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu", gdzie w lipcu 2016 roku przeprowadziliśmy rejestrację aktywności okruchowej 11 osób, które miały za zadanie przyglądać się wystawie bez ograniczeń czasowych. Badanie miało przynieść odpowiedź na pytanie o użyteczność okulografii dla muzealników i historyków sztuki. Wyniki okazały się być ciekawym punktem wyjścia do rozmowy o relacji odbiorcy i dzieła. W moim wystąpieniu rozwinięte zostaną wątki takie jak: kwestia logiki oglądu dzieła sztuki, zachowanie widza w przestrzeni muzealnej, przydatność okulografii przy tworzeniu ekspozycji, katalogów oraz przewodników. Pojawią się także odniesienia do zagadnień związanych z rolą ramy obrazu, podpisów pod poszczególnymi dziełami oraz ścieżką zwiedzania.

Zrealizowany projekt finansowany był ze środków Miasta Torunia we współpracy z Muzeum Okręgowym w Toruniu.

SZTUKA W SŁUŻBIE PROPAGANDY WYZNANIOWEJ — OBRAZ KOŚCIOŁA RZYMSKOKATOLICKIEGO W IKONOGRAFII REFORMACYJNEJ

mgr Paulina Kowalczyk — Instytut Historii Sztuki KUL

Wynalazek Gutenberga miał ogromny wpływ na popularyzację reformacyjnych treści. W połowie XV wieku tani druk stał się narzędziem propagandy, która oddziaływała ze zdwojoną mocą: za pomocą treści pisanych wzbogaconych obrazem. Ikonografia reformacyjna, bazująca na wspólnych także dla rzymokatolików źródłach literackich (Pismo Święte, teksty patrystyczne), wykorzystywała również utrwalone w świadomości odbiorców, a więc doskonale znane i czytelne, schematy ikonograficzne. W ten sposób bazując na tradycyjnej metaforyce chrześcijańskiej przekształcano jej pierwotne przesłanie, dostosowywano je do potrzeb reformacyjnych katechetów i dowodzono jak dalece Kościół odbiegł od wizji pierwszej wspólnoty.

Główny cel ataków reformatorów stanowiły: urząd papieski i sposób administrowania Kościołem. Ikonografia reformacyjna kreuje obraz Kościoła rzymskokatolickiego jako zdegenerowanej wspólnoty, która pod przewodnictwem hierarchów odłączyła się Boga i zdradziła zawarte z nim przymierze. Kościół taki nie jest w stanie doprowadzić wiernych do zbawienia, wręcz przeciwnie, oddala ich od prawdziwej wiary. Wspólnota, nieudolnie rządzona przez ludzi stanowiących wątpliwy autorytet moralny, nie realizuje swojego powołania i ustanawia własną religię opartą na kłamstwie i obłudzie. Zezwierzęcone — i często ukazane jako zwierzęta w ludzkich strojach — duchowieństwo bezcześci Chrystusową Oblubienicę i kupczy świętościami czyniąc z niej nierządnicę. Kościół rzymskokatolicki pod władzą papieża-Antychrysta staje się więc przede wszystkim wrogiem, walka z którym jest moralnym obowiązkiem prawdziwego chrześcijanina.

Wystąpieniu towarzyszyć będzie prezentacja wybranych przykładów grafiki obrazującej treści związane z postrzeganiem Kościoła rzymskokatolickiego przez zwolenników reformacji.

IKONA MATKI BOŻEJ WŁODZIMIERSKIEJ NA RUSI MOSKIEWSKIEJ: POMIĘDZY PROPAGANDĄ POLITYCZNĄ A INDYWIDUALNĄ POBOŻNOŚCIĄ

mgr Paulina Zielińska — Instytut Sztuki PAN

Malarstwo ikonowe jest dziedziną sztuki, w której forma i tematyka są ściśle powiązane z funkcją oddziaływania na odbiorcę. Podstawowe zadanie, uobecnienia *sacrum*, miało zagwarantować odbiorcy zbliżenie się do praobrazu — Boga lub świętego. Funkcję tę można uznać za konstytutywną dla tego malarstwa.

Idealizm powyższych założeń teoretycznych zaowocował stworzeniem teologii ikony, metody ignorującej inny rodzaj oddziaływania tych dzieł. W moim referacie odniosę się do praktyk wykraczających poza kanon i częściowo stojących w sprzeczności z idealnymi założeniami teoretycznymi, a niemniej silnie oddziaływującymi na odbiorcę.

Na przykładzie jednej z najbardziej czczonych ikon-relikwii, ikony Matki Bożej Włodzimierskiej, zilustruję, w jaki sposób na Rusi Moskiewskiej w wiekach XVI-XVII sztuka była wykorzystywana w polityce, jako narzędzie propagandowe, państwowotwórcze i kształtujące wspólnotę narodową. Chociaż początki kultu niniejszej ikony przypadają na czasy Rusi Kijowskiej, to jego znaczenie i wyraźny rozwój, w tym obecność w sferze publicznej i prywatnej, datują się od czasów Iwana IV. Ikona ta stała się wówczas widocznym znakiem łączącym tradycje Cesarstwa Bizantyjskiego z Rusią Kijowską oraz Moskiewską, potwierdzeniem i umocnieniem idei Moskwy jako „Trzeciego Rzymu".

Liczne kopie dzieła oraz konteksty, w których je umieszczano, świadczą o sposobie, w jaki oddziaływano na odbiorców sztuki: od kształtowania kultu przez centralny ośrodek władzy i programowe kształtowanie wspólnoty, po narodziny, na przełomie XVI i XVII wieku, indywidualnej pobożności, w której krzyżowały się i mieszały kulty promowane przez władców, lokalne oraz indywidualne.

WYKORZYSTANIE DANYCH BIOMETRYCZNYCH JAKO FORMA INTERAKTYWNOŚCI W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

mgr Julia Śliwińska — Instytut Teatru i Sztuki Mediów UAM

Interaktywność jako kategoria w istotny sposób zmienia relację pomiędzy artystą, dziełem i odbiorcą. Uczestnik danej pracy staje się jej współtwórcą. Finalny efekt pracy zależy od wyborów podjętych przez uczestnika, ale zakres wariacji jest ograniczony poprzez interfejs. Interaktywność jest czynnikiem stopniowalnym, może przejawiać się w sposób uproszczony, hipertekstowy bądź stanowić integralny element procesu wytwarzania dzieła.

Szczególnymi przypadkami sztuki interaktywnej są prace, w których dane biometryczne uczestnika są przetwarzane przez oprogramowanie i na bieżąco przekładają się na kształt pracy artystycznej. Przykładem takiej pracy jest instalacja *Sensorium* Rafała Zapały. Podczas indywidualnego seansu uczestnik ma szansę obcować ze swoim wewnętrznym światem za pomocą artystycznego środowiska dźwiękowego. Badane są dane związane z EEG i GSR (rezystancją skóry). Dźwięki podążają za zmianami nastroju, stanu emocjonalnego uczestnika. Jednocześnie otaczające uczestnika dźwięki wpływają na jego stan wewnętrzny — mamy zatem do czynienia z ciekawym przypadkiem sprzężenia zwrotnego. *Sensorium* łączy w sobie pierwiastek artystyczny, technologiczny, biologiczny i psychiczny.

Podobny wymiar interaktywności reprezentuje instalacja *Oda di Neuro* Joanny Malinowskiej i Patryka Lichoty. Hełm EEG sczytuje dane generowane przez mózg uczestnika, przekładając się na warstwę audio-wizualną.

Powyższe prace nawiązują do autopojetycznej pętli feedbacku (*Fischer-Lichte*) — proces powstawania pracy oparty jest na wzajemnym oddziaływaniu środowiska artystycznego i uczestnika. Artysta w takim układzie staje się projektantem środowiska, sytuacji, ale praca bez uczestnika nie ma prawa zaistnieć. To realna, fizyczna obecność uczestnika stwarza pracę — w sposób indywidualny i jednorazowy.

CZY MOŻNA STWORZYĆ SOBIE ODBIORCĘ? POWSTANIE GALERII WSPÓŁCZESNEGO MALARSTWA POMORSKIEGO W MUZEUM W GRUDZIĄDZU JAKO PRÓBA PRZYGOTOWANIA OBYWATELA DO OBCOWANIA ZE SZTUKĄ WSPÓŁCZESNĄ W OKRESIE PRL-U

mgr Maja Murawska — Instytut Historii Sztuki UG

Głównym założeniem wystąpienia będzie prezentacja powstawania Galerii Współczesnego Malarstwa Pomorskiego (GWMP) w Muzeum w Grudziądzu oraz próba nawiązania ścisłej relacji między widzem a Galerią — rozumianą oczywiście jako zespół obiektów artystycznych; obiektów funkcjonujących w ramach sformalizowanej i poddanej szeregom wpływów politycznych instytucji muzealnej.

Kultura artystyczna okresu powojennego w sposób systemowy podporządkowana została władzy politycznej. Jednym z głównych zamierzeń socjaldemokratycznego państwa była praca społeczno-oświatowa, także w zakresie — posługując się dzisiejszym terminem — edukacji artystycznej szerokiej rzeszy społeczeństwa, kolaboracji sztuki wysokiej z klasa robotnicza.

Zakres czasowy zawężono zasadniczo do początku lat 60., kiedy to zgromadzono gros całej kolekcji. W trakcie wystąpienia znajdą się ponadto odwołania do późniejszych okresów, zarówno schyłku PRL-u, lat bezpośrednio po transformacji, jak i czasów obecnych, jako próby sprawdzenia i oceny efektów zamierzeń grudziądzkich muzealników w kontekście stworzenia „współczesnego odbiorcy sztuki współczesnej". Należy ponadto postawić pytanie o zasadność czynników, jakie przyjmuje się za zasadne w odniesieniu do oceny takiego zjawiska.

„DZIAŁANIA LUCIMSKIE" — ARTYŚCI I MIESZKAŃCY. GRUPA DZIAŁANIA I GRUPA 111 (1977—)

mgr Monika Weychert — Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu Humanistycznospołecznego SWPS

W tym roku Grupa 111 obchodzi czterdziesty jubileusz. Zjawisko jakim były, i są nadal, działania w Lucimiu jest dotąd jednym z bardziej spektakularnych a najmniej rozpoznanych w sztuce polskiej. W 1977 roku Bogdan i Witold Chmielewscy, Andrzej Maziec, Wiesław Smużny i Stanisław Wasilewski uczynili przedmiotem swego zainteresowania i pracy polską wieś. Grupa Działania, a potem Grupa 111 (bez Andrzeja Maźca i Stanisława Wasilewskiego), podejmowały z mieszkańcami Lucimia aktywności o bardzo złożonym charakterze: mistyczno-obrzędowym, artystycznym, animacyjnym i kulturotwórczym, społecznym oraz badawczym. Z pewnością wieloletnia aktywna obecność artystów w Lucimiu wpisała się w logikę zbliżenia antropologii i sztuki u schyłku XX wieku. Wśród zróżnicowanych działań artystów i mieszkańców najbardziej charakterystyczne były trzy kierunki. Postawa badawcza: etnograficzno-socjologiczna, która stała się narzędziem definiowania potrzeb Lucimian oraz recepcji działań. Drugim była „Nowa Sztuka Ludowa" stojąca w opozycji do propozycji państwowych czasu PRL-u oraz poszukiwań innych artystów. Kierunek ten był daleki od popularniejszych w tych czasach poszukiwań reliktów i źródeł, które umuzealniały kulturę ludową, traktowaną jako preparat do wiwisekcji i badań. Grupa Lucimska usiłowała współtworzyć kulturę wsi zgodną z upodobaniami jej mieszkańców. I wreszcie ogłoszony w 1980 roku manifest sztuki społecznej zawarty w jedenastu punktach. Działania społeczne sprawiły, że artyści wychodzili z pola sztuki — doszło do wielu takich przekroczeń: sformułowanie założeń „Ośrodka Działań Społeczno-Artystycznych", budowa „Domu Ludowego" czy praca z naukowcami (socjologami wsi z kilku europejskich ośrodków).

Recepcja projektu natrafiła na trudności. W latach 70., 80. i 90. grupa była pomijana w refleksji krytycznej i obiegu wystawienniczym. Wydaje się, że przyczyny tego pominięcia są trojakiej natury. Zróżnicowanie działań samych artystów wynikające z potrzeb wsi i przeciwstawnych postaw twórczych — wymykanie się wspólnemu mianownikowi. Spóźniona w Polsce recepcja „przewrotu etnograficznego" i „przewrotu działaniowego (performatywnego)". A kluczowym wydaje się być wieloletnie ignorowanie kulturowych obrazów wiejskości w sztuce.