

## AUTOREFERAT

**1. Imię i nazwisko:** Małgorzata Maria Stępnik

**2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej:**

Dyplom ukończenia studiów magisterskich na kierunku Wychowanie plastyczne na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Data uzyskania tytułu magistra sztuki: 16.06.2000 r. Praca magisterska w dziedzinie historii sztuki, zatytułowana *Martwa natura w malarstwie polskich kolorystów* (promotor: prof. Ireneusz J. Kamiński); dyplom artystyczny w dziedzinie malarstwa (promotor: prof. sztuk plast. Adam Styka).

Dyplom uzyskania stopnia naukowego doktora nauk humanistycznych w zakresie socjologii, nadany uchwałą Rady Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie z dnia 4 lipca 2007 r. Tytuł rozprawy doktorskiej, przygotowanej pod kierunkiem naukowym prof. zw. dra hab. Mariana Filipiaka: *Stanisława Ossowskiego koncepcja socjologii sztuki*. Recenzenci w przewodzie doktorskim: prof. zw. dr hab. Mirosław Chałubiński, prof. dr hab. Teresa Pękała.

**3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych:**

od 01.10.2007 r. – obecnie, adiunkt w Zakładzie Edukacji Plastycznej na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

01.10.2008 r. – 19.02.2014 r., Wyższa Szkoła Przedsiębiorczości i Administracji w Lublinie, wykładowca, (umowa o dzieło)

01.10.2001 r. – 30.09.2007 r., asystent w Pracowni (ob. Zakładzie) Edukacji Plastycznej na Wydziale Artystycznym UMCS

18.10.2000 r. – 31.01.2002 r., nauczycielka języka angielskiego w Państwowym Gimnazjum nr 5 im. Króla Władysława Łokietka w Lublinie

inne zatrudnienia:

2014 – Europejski Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” – kurator wystaw

2011 – 2013 Szkoła Aktorsko-Wokalna „Qurtyna” w Lublinie, wykładowca

1997 – 2000 – Centrum Języków Obcych „OK” w Lublinie, lektor języka angielskiego

**4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule naukowym w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):**

**a) tytuł osiągnięcia naukowego:**

*Outsiderzy, mistyfikatorzy, eskapiści w sztuce XX wieku. Studium postaw twórczych.*

**b) autor/autorzy, tytuł/tytuły publikacji, rok wydania, nazwa wydawnictwa:**

M. Stępnik, *Outsiderzy, mistyfikatorzy, eskapiści w sztuce XX wieku. Studium postaw twórczych*, 2016, Wydawnictwo Naukowe UMCS.

ss. 290, ISBN: 978-83-7784-821-0

Recenzent wydawniczy: Prof. zw. dr hab. Jerzy Malinowski

**c) omówienie celu naukowego/artystycznego wymienionej pracy i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania:**

Monografia zatytułowana *Outsiderzy, mistyfikatorzy, eskapiści w sztuce XX wieku. Studium postaw twórczych* poświęcona została artystom „osobnym” i niezwykłym, balansującym często na granicy rzeczywistości i fikcji, stale (re)konstruującym swą tożsamość w duchowej podróży i – zgodnie z etymologicznym sensem terminu „diaspora” – w pewnym „rozproszeniu”. Twórców owych można by nazwać – posługując się określeniem George’a Steinera – „włóczęgami między-językowych przestrzeni” („wanderers across languages”), zaś ich fascynujące *oeuvres* „sztuką eksterytorialności” („the art of extra-territoriality”).<sup>1</sup>

Celem naukowym monografii jest analiza i interpretacja postaw twórczych wybranych

---

<sup>1</sup> Za: M. Gluzman, *Modernism and Exile. A View from the Margins*, (w:) *American Jews. Insider/Outsider and Multiculturalism*, red. D. Biale, M. Galchinsky, S. Heschel, Univ. of California Press, Berkeley 1998, s. 234. [tłum. M.S.]

przeze mnie artystów, prezentujących swoją podmiotową aktywność w sztuce XX wieku jako outsiderzy, mistyfikatory i eskapiści. To *triangulum* aktywności właściwe jest artystom, świadomie bądź nieświadomie pozostającym na uboczu głównych, mainstreamowych nurtów w sztuce XX wieku, a inaczej mówiąc, poza kanonami opinii towarzyszącej jej krytyki. Nie oznacza to, iż oni nie istnieją, przeciwnie, ich „osobność” staje się niekiedy legitymacją dla ich „wybitności”, jak gdyby w myśl zasady głoszącej, że geniusz chadza własnymi drogami. Postawa twórcza artystów osobnych uchyla się standardowym klasyfikacjom, choćby z tego powodu, że autokreacja, której tworzywem jest ich biografia, staje się równocześnie osnową dla tworzonej przez nich sztuki. Do każdego analizowanego i interpretowanego *indywiduum* potrzebny jest więc osobny klucz metodologiczny, którego dobór jest rzeczą inwencji badacza. Z góry trzeba wykluczyć sytuację, że – jeśli przedmiotem badań czyni się dziesięć artystów osobnych – będzie to jeden i wyłącznie jeden klucz.

W monografii postanowiłam zanalizować i zinterpretować postawy twórcze wybranych przeze mnie artystów, odpowiednio „osobnym” kluczem metodologicznym, odrębnym dla każdego z nich, ale czerpiącym z szerokiego *spectrum* humanistycznej refleksji naukowej XX wieku, z różnych dyscyplin naukowych, włącznie z estetyką i socjologią, których narzędzia warsztatowe są właściwe do opisu tego, co nazywamy postawą twórcy czy artysty. Inaczej mówiąc, w realizacji mojego przedsięwzięcia niezbędne okazało się odbycie swojego rodzaju podróży hermeneutycznej, po to, by wzięty pod uwagę przedmiot opisać w możliwie wnikliwej złożoności. Wskutek tego, efektem naukowym stał się nie tylko opis każdego z osobna przedmiotu badawczego (postawy twórczej danego artysty), gdyż okazało się, iż dzięki uruchomieniu interdyscyplinarnych narzędzi badawczych, możliwe było wskazanie na pewne pola wspólnotowe łączące outsiderów, mistyfikatorów i eskapistów, a także ich manifestacji artystycznych, wyrażających się w dziełach literackich, malarskich i filmowych. Nie zawsze są oni do końca „osobni”, a koleiny ich losów artystycznych bywają niekiedy zadziwiająco zbieżne. I to można było wykazać stosując metodę możliwie wszechstronnej podróży hermeneutycznej, czerpiącej z przemyśleń humanistyki i antropologii XX wieku, która w efekcie dała także możliwość opisu wątków porównawczych we wziętych pod uwagę biografjach i manifestacjach twórczych artystów.

Pewnym obciążeniem przyjętej przeze mnie metody – nie naukowym, lecz zaznaczającym się zapewne w odbiorze treści monografii – co do której pozytywnych wyników jestem jednakże głęboko przekonana, jest konieczność posiłkowania się rozległą naukową literaturą przedmiotu, owocującą w humanistyce XX wieku. Wskutek tego czytelnik może odebrać moje analizy i interpretacje jako (przesadnie) erudycyjne. Bronić będę jednak

tej metody, gdyż skutkiem jej zastosowania możliwy stał się nie tylko naukowy opis zjawiska (postawy indywidualnej artysty), ale i możliwość jego porównań z innymi, wręcz zwielokrotniająca się w różnego rodzaju porównaniach i dystynkcjach, które zresztą uwydatnię w dalszej partii niniejszego autoreferatu.

W monografii odsłaniam więc paragony i szersze konstelacje łączące artystyczny outsideryzm, predylekcje ku umykaniu w domenę „niesamowitej”, onirycznej poetyki oraz działania mistyfikatorskie, polegające zwłaszcza na produkowaniu *alter ego*, ludzkich symulakrów zachowujących iluzję prawdopodobieństwa. Przekonanie, że świat sztuki XX wieku obfituje w fantomowe byty, które choć nigdy nie istniały, *powinny były* istnieć i to swoje istnienie okazały poprzez manifestacje „osobnych” postaw twórczych, jest dla mnie tezą wyjściową.

Naturalnie, motywy stojące u podstaw twórczych mistyfikacji można interpretować w rozmaity sposób. Warto wspomnieć, że w literackie falsyfikacje szczególnie obfitowało XVIII stulecie, nazywane wręcz „Wiekami Falszerstwa” („An Age of Forgery”).<sup>2</sup> Znakomity przykład w tej materii stanowią *Pieśni Osjana* „cudownie” odnalezione przez Jamesa Macphersona tudzież poetyckie manuskrypty XV-wiecznego mnicha, Thomasa Rowleya sfabrykowane przez Thomasa Chattertona. (Interesujące, że apogeum tego typu fałszerstw nastąpiło kilka dekad po wprowadzeniu tzw. Copyright Act). Dla mnie jednak, najistotniejsze było pytanie o źródła mistyfikatorskich tendencji coraz liczniej występujących w sztuce – i szerzej: w kulturze naszych czasów.

Na początku swoich rozważań postawiłam tezę, iż prawdopodobnie stanowią one przewrotną (i pozytywną) odpowiedź na towarzyszące nam już od dawna poczucie „odczarowania świata” (Schillerowskie i Weberowskie *Entzauberung*), wrażenie jego a(na)morficzności; na wieszczony przez Jean-François Lyotarda ostateczny rozpad „wielkich narracji”, (*grands récits*), czy też ogłoszony przez Baudrillarda „kres sfery społecznej” (*la fin du social*), w której masy „potęgą zerową, potęgą neutrum” dekomponują wszelki sens,<sup>3</sup> wreszcie – na swoistą erozję znaku, zdaje się – trwały rozpad pomiędzy „znaczącym” i „znaczonym”. Każda bowiem *twórcza*, inteligentna mistyfikacja jest konstruowaniem nowej, *sensownej* rzeczywistości w miejsce dawnego porządku, który się rozpadł, płynnego i pozbawionego centrum, reanimowanego jedynie w społecznych mitach.

---

<sup>2</sup> Zob. P. Ackroyd, *Forging a Language*, (w:) Idem, *Albion. The Origins of the English Imagination*, Chatto & Windus, London 2002, s. 424.

<sup>3</sup> J. Baudrillard, *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej*, tłum. S. Królak, Wyd. Sic!, Warszawa 2006, s. 6.

Rozdział otwierający monografię – *Wędrowki Golema* – poświęciłam mitycznej figurze wywodzącej się z tradycji judaistycznej. Najszerzej rozpowszechniona wersja legendy o glinianym monstrum, co istotne – animowanym potęgą Słowa, łączy się z postacią słynnego rabina Jehudy Löwa Ben Becalela (zw. Maharalem; ok. 1520–1609). W rzeczy samej jednak, wersję tę zawdzięczamy brawurowej mistyfikacji dokonanej znacznie później, bo w roku 1909, przez warszawskiego rabina Jehudę Judla Rozenberga. (Wspomina o tym słynny filozof i badacz mistyki żydowskiej Gershom Scholem, w rozprawie pt. *On the Kabbalah and Its Symbolism*, 1969) Moim celem było wykazanie, iż Golem – jako bohater pojawiający się dziś często w obszarze tzw. *post-Holocaust literature* – stanowi metaforę powrotu kreacyjnych mocy (*creatio ex nihilo*), osadzonych na semiurgii (fr. *sémiurgie*) czyli demiurgicznej potęgi w rozporządzaniu znakami języka. Sądzę również, iż postać tę interpretować można jako symbol obrony i siły, „ikonę” kompensującą niekiedy organiczny wręcz lęk i poczucie *wyobcowania*. Artyści, których dzieła omawiam w dalszych rozdziałach wywodzą się – przynajmniej, w znacznej części – z rodzin emigrantów ze wschodnioeuropejskiej Diaspory. Ponadto, są oni głęboko zanurzeni w kulturze słowa; niejednokrotnie, twórczość literacka uzupełnia ich dokonania na polu sztuk wizualnych. Można powiedzieć – znowuż przywołując słynną frazę Steinera – iż ich właściwą ojczyzną jest text. (*Our Homeland, the Text*, 1985). To przecież właśnie słowo sprawia, iż – zgodnie z tezą głoszoną przez Jeana Baudrillarda – pozór staje się rzeczywistością.

Nadmienię jeszcze, iż w rozdziale tym poddałam omówieniom, między innymi, filmowe dzieła Paula Wegenera i Stellana Rye, literackie fantazje o Golemie, które wyszły spod pióra m. in. Jorge Luisa Borgesa, Maurice’a Blanchota, czy Izaaka Bashevisa Singera, a także przykłady ze wspomnianej już *post-Holocaust literature*. (Tutaj, na szczególną uwagę zasługuje powieść Michaela Chabona – *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*, 2000 – łącząca wątki outsideryzmu, eskapizmu i iluzjonistycznych zdolności). Odwoływałam się również do rozpraw naukowych, na ogół mało znanych polskiemu czytelnikowi – autorstwa m.in. Hillela Kievala (2000), Michaela Gluzmana (1998), czy Elizabeth R. Baer (2012).

Następny z rozdziałów – *Błogosławione błędzenie. Na marginesie diasporycznego manifestu Ronalda B. Kitaja* – dotyczy intelektualnej spuścizny artysty (1932–2007), będącego jednym z „filarów” The School of London. (Charakterystyczne jest, że dzieje tej grupy zainicjowała wystawa opatrzona tytułem *The Human Clay*, odsyłającym nas na powrót do mitycznej figury Golema). W rozważaniach nad dziełem amerykańskiego malarza o żydowskich korzeniach – który sporą część swego życia spędził w Anglii – bazowałam głównie na tekście jego literackiego manifestu z 1989 roku, zatytułowanego *First Diasporist*

*Manifesto*. Warto odnotować, że Kitaj darzył szczególną estymą Waltera Benjamina; co zresztą znalazło odpowiednie odzwierciedlenie w kilku jego płótnach, (vide np. *The Autumn in Central Paris, 1972–1973*). Jak pamiętamy, Jacques Derrida na stronach *Prawdy w malarstwie* powiązał postać wielkiego filozofa z pojęciem graniczności – nazywając go zresztą dosłownie: „człowiekiem-granicą”.<sup>4</sup> „Liminalność”, z kolei, jest określeniem doskonale licującym z tożsamością budowaną w *procesie*, niekiedy w drodze ekscesu, rozproszoną w mirażach luster i masek, efemerycznych *alter ego*.

W rozdziale tym kreślę również tło tzw. Tate wars – polemiki, jaka rozgorzała w 1994 roku wokół malarstwa Kitaja, po jego retrospektywnej wystawie goszczącej w szacownej Tate Gallery. Przywołane przeze mnie głosy krytyczne, oskarżające malarza głównie o nadmierny kult słowa (sic!) – m.in. tekst, który wyszedł wówczas spod pióra Andrew Grahama-Dixona – odczytuję jako symptomatyczne dla epokowej przemiany, która dokonała się w brytyjskim *artworldzie* połowy lat 90. Wpisują się one bowiem znakomicie w kontekst mody na twórczość spod znaku Young British Artists, zapoczątkowanej przez znanego kolekcjonera, Charlesa Saatchiego. (Datą symboliczną jest rok 1995, w którym Damien Hirst otrzymał Nagrodę Turnera). W Rozdziale II podnoszę również tematykę postkolonializmu i „nowej geografii sztuki”, opierając się na materiałach wydanych w postaci dwóch znakomitych antologii: *American Jews. Insider/Outsider and Multiculturalism* z 1998 roku, pod red. Davida Biale’a, Michaela Galchinsky’ego i Susannah Heshel (1998), a także *Exiles, Diasporas and Strangers*, zbioru pod red. Kobeny Mercera, opublikowanego w roku 2008.

Produkowanie ludzkich symulaków, noszących pozory istnienia, znamionuje twórcze strategie Eleanor Antin (ur. 1935) i Roea Rosena (ur. 1963), poddane przeze mnie analizom w Rozdziałach III i V (Tytuły: *Czarna Balerina i „człowiek bez świata”*. *Twórcze inkarnacje Eleanor Antin; Transgresja i ekstaza. Misterne mistyfikacje Roea Rosena*). W tych fragmentach monografii przedmiotem osobnych omówień uczyniłam stworzoną przez amerykańską artystkę (fikcyjną) Czarną Balerinę z Ballets Russes Diagilewa, konstrukt stanowiący znakomitą ilustrację dla szeregu pojęć: *Jewishness, Blackness, Womanness, Otherness*. Tak samo opisać można postać Justine Frank będącą tworem wyobraźni Rosena, istniejącą jedynie wirtualnie – i aż wirtualnie, zważywszy na amfiboliczny wymiar tego terminu – żydowsko-belgijską malarzkę, surrealistkę i pornografkę. Justine Frank – której imię jest aluzją do bohaterki de Sade’a, natomiast nazwisko najprawdopodobniej do postaci

---

<sup>4</sup> J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Wyd. Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2003, s. 208.

charyzmatycznego Jakuba Franka – uczestniczy w swoistym *sacrum transgresji*; (w tym kontekście, odnosiłam się do *L'érotisme* Georges'a Bataille'a (1957) i *Les lois de l'hospitalité* Pierre'a Klossowskiego (1965).

W rozdziale III podjęłam się również interpretacji zdumiewającego, filmowego dzieła Antin, będącego mistyfikacją dokonaną niejako *à rebours*. Chodzi mianowicie o jej *Człowieka bez świata* – tak bowiem należałoby przełożyć tytuł filmu opatrzonego datą 1928 roku, nakręconego *de facto* w roku 1991, (*The Man Without a World*). W swych omówieniach odwoływałam się, między innymi, do klasycznych arcydzieł polskiego kina jidysz: *Der wilde foter* Marka Arnsztejna (1911), *Yidl Mitn Fidl* Józefa Greena i Jana Nowiny-Przybylskiego (1936) oraz – co najważniejsze – *Der Dibuk* Michała Waszyńskiego (1937).

We fragmentach rozdziałów poświęconych twórczości Antin i Rosena powracam też do wątku zasygnalizowanego w pierwszym rozdziale, a mianowicie, do figury „sfeminizowanego Żyda” (*feminized Jew*), będącej produktem antysemickej propagandy, (zob. np. *Geschlecht und Charakter* Otto Weininger'a, 1903). Obydwoje twórcy nawiązują do owego obrazu, z intelektualną maestrią odwracając go i nadając mu pozytywny wymiar. Najlepszy przykład stanowi „brodaty”, fotograficzny autoportret Antin z 1972 roku (*Portrait of the King*) oraz „szkatułkowy”, malarski *Self-Portrait as a BlackWoman* Rosena, mieszczący się w cyklu *Justine Frank* (1998-2005). Triada pojęć: *Jewishness*, *Blackness*, *Womanness* przynależna jest do zachodzących na siebie obszarów studiów postkolonialnych (*postcolonial studies*), żydowskich (*Jewish studies*), genderowych (*gender studies*), a wreszcie – *last not least* – feministycznej i poststrukturalistycznej krytyki. Stąd też, w Rozdziałach III. i V. znalazły się odniesienia do „kanonicznych” już tekstów feministek, takich jak np. Letty Cotty Pogrebin, (*Anti-Semitism in the Women's Movement*, 1982).

Treści zawarte w rozdziałach poświęconych twórczości Antin i Rosena poniekąd uzupełnia i dopowiada Rozdział IV, zatytułowany *Lustra, sobowtóry, maski... Maya Deren i jej siostry w maskaradzie*. Oryginalną twórczość Deren (właśc. Eleanory Derenkowskiej, 1917–1961) – jednej z najjaśniejszych gwiazd amerykańskiej awangardy filmowej i autorki *Divine Horsemen* (1953), rozprawy inspirowanej haitańską kulturą *voodoo* – opisałam w zestawieniu z fotograficznymi autoportretami androgynicznej Claude Cahun (1894–1954), a także z mnogimi twarzami Cindy Sherman (ur. 1954) zatrzymanymi w kadrach nigdy nie powstałych filmów, (cykl *Untitled Film Stills* zainicjowany u schyłku lat 70.). Artystki te dzieli, co prawda, dystans czasu, łączy je jednakże wspólnota korzeni, a także – podobna predylekcja ku przywdziewaniu rozmaitych *masek*, generowaniu *sobowótrowych* bytów. Każda z nich, niczym Carrollowska Alicja bacznie przygląda się światu po drugiej stronie

*lustra*. Każda z nich jest również intelektualną *flâneuse*, poszukującą iluminacji w drodze ekscesu, eksperymentu, bądź dosłownie – w egzotycznej podróży.

Równie charakterystyczne jest to, że wszystkie trzy artystki sięgają do techniki kolażu, (choć oczywiście, z różnym nasileniem i na różnych etapach twórczej drogi). Można przyjąć, iż w swej strukturze *collages* stanowią swoisty znak czasów, oddając mozaikową (Abraham Moles) wizję świata i *symultaniczną* raczej, niżli linearną percepcję porządku rzeczy. (Taką właśnie, symultaniczną, nielinearną strukturę zachowuje rozprawa Mai Deren wydana w 1946 roku – *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*). Kolaż znakomicie wpisuje się w pojęcie obrazu jako „siatki” (*grid*) zaproponowane przez Rosalind Krauss, na stronach *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths* (1986). „Siatka”, znosząc mimetyzm i głębię (obraz jako okno, soczewkę, czy panoptykon), przenosi naszą uwagę na *powierzchnię*.

Owa powierzchnia jest właśnie, rzec by można, sceną na której toczą się fascynujące spektakle, a właściwie – monodramy, których najistotniejszy element stanowi *maskarada*, transfiguracja w inną postać. W partiach rozdziału dotyczących społecznego – w sposób szczególnie zaś: kobiecego – rytuału maskarady cytuję odpowiednie wyimki z kolażowych anty-wyznań Claude Cahun (*Aveux non avenues*, 1930), z artykułu Joan Rivière opublikowanego w 1929 roku na łamach „The International Journal of Psychoanalysis” (*Womanliness as a Masquerade*), a także z tekstu wykładu wygłoszonego przez Jacquesa Lacana w roku 1964, (zob. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973). Sięgam przy tym również do (re)interpretacji symboliki *Gorgoneionu* poczynionych przez Rogera Cailloisa i Hélène Cixous, (*resp. Méduse et Cie.*, 1960; *Le Rire de la Méduse*, 1975).

W Rozdziale IV osobną uwagę poświęciłam także wspomnianej już wyżej metaforze lustrzanego obrazu (fr. *l'image spéculaire*, ang. *specular image*, niem. *Spiegelbild*) i sobowtórstwa, zwłaszcza zaś specjalnemu statusowi jaki nadaje jej refleksja psychoanalityczna, (ustęp zatytułowany *Freud – Rank – Lacan. Podmiot w soczewce psychoanalizy*). W tej części zatem, pojawiły się odniesienia do Freudowskiej kategorii Niesamowitego (*Das Unheimliche*, 1919, wyd. 1924), do obszernego eseju Otto Ranka, opatrzonego tytułem *Der Doppelgänger*, (1925), a także do Lacanowskiej koncepcji „stadium lustra” (fr. *le stade du miroir*), po raz pierwszy przedstawionej przezeń w roku 1936, podczas XIV Międzynarodowego Kongresu Psychoanalitycznego w Marienbadzie. (Tekst kolejnego wykładu, tym razem wygłoszonego w Zurychu, stanowił podstawę publikacji wydanej w roku 1949 – *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*).

Opisując dzieła Deren, wskazałam na szereg podobieństw łączących jej twórczość



filmową i literacką; na przykład, na anagramową formę wspomnianego wyżej manifestu, znajdującą swój analogon w nielinearnej, pełnej „zapętlen” i repetycji, onirycznej i niejako – transowej strukturze *Ritual in Transfigured Time* (1946) czy też *At Land* (1944). W podobny sposób, motyw lustra i sobowtóra – pojawiający się niczym refren w *Sieciach popołudnia* (*Meshes of the Afternoon*, 1943), powracać będzie na stronach *Divine Horsemen*, zwłaszcza w bardzo osobistych opisach „wcielenia”, czy raczej: „zawłaszczenia” (ang. *possession*) przez bóstwo (*loa*), którego artystka miała doznać podczas rytualnego tańca. „Dla Haitańczyków – stwierdza Deren – metafizyczny świat Niewidzialnych (*les Invisibles*) nie jest li tylko mglistym pojęciem; to świat w kosmicznym lustrze, zaludniony nieśmiertelnymi refleksami tych, którzy kiedykolwiek przed nim stanęli.”<sup>5</sup>

Logikę zwierciadlanego odbicia w cudownie przewrotny sposób złamał René Magritte portretując swego przyjaciela, angielskiego arystokratę, poetę i patrona sztuk – Edwarda Jamesa (1907–1984), (zob. *La reproduction interdite*, 1937). Temuż wielkiemu ekscentrykowi i bodaj najbardziej radykalnemu spośród surrealistów zadedykowałam Rozdział VI: „*Surrealista w przygodzie*”. *Meksykański Eden Edwarda Jamesa*. Pierwszy człon tytułu jest cytatem z André Bretona, który w tekście pierwszego *Manifeste du surréalisme* (1924) w ten właśnie sposób nazwał Edgara Allana Poe.<sup>6</sup> Francuskie wydanie mikropowieści słynnego pisarza, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* – w oryginale noszącej tytuł: *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, wydanej w roku 1838 – stanowi niezwykle istotny, symboliczny rekwizyt we wspomnianym wyżej obrazie; rekwizyt będący poniekąd zapowiedzią najważniejszej, życiowej podróży poety.

Główny przedmiot mojego zainteresowania w tym rozdziale stanowiło *opus magnum* Jamesa, a mianowicie – Las Pozas, architektoniczno-rzeźbiarski kompleks, budowany przezeń od połowy lat 40. w cienistej zieleni meksykańskiej dżungli, nieopodal miasteczka Xilitla. Ów betonowy Eden – przez długie lata niszczący, dziś restaurowany i przypominany, choćby na pięknych fotografiach Tima Walkera – odwzorowuje poniekąd nielinearną, illogiczną i otwartą strukturę marzenia sennego. Opisując historię Las Pozas, w sposób szczególny zaakcentowałam pokrewieństwa łączące tę surreálną *idée fixe*

---

<sup>5</sup> „For the Haitian, the metaphysical world of *les Invisibles* is not a vague, mystical notion; it is as a world within a cosmic mirror, peopled by the immortal reflections of all those who have ever confronted it. The mirror is the metaphor for the cosmography of Haitian myth. The *loa* are addressed as mirror images and summoned by references to a mirrored surface.” M. Deren, *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, McPherson & Co., New York 2004 s. 34. [tłum. M. S.]

<sup>6</sup> Breton: „Poe est surréaliste dans l'aventure”. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, wersja dostępna on-line na stronie: <http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme-1924.pdf> [str. nienum.] [dostęp: 17.10.2016]

z twórczością Simona Rodii (Watts Towers) i Ferdinanda Chevala (Palais Ideal), którą zaklasyfikować można – idąc za Howardem S. Beckerem (*Art Worlds*, 1984) – jako architekturę „naiwną”. W rozważaniach nad niezwykłą spuścizną Anglika – opartych o poświęcone mu biograficzne książki i filmy – dotykam również kwestii jego artystycznych aliansów z Magrittem, Leonorą Carrington i Pawłem Czeliczewem, teatralną trupą George’a Balanchina i Borisa Kochno, a także – genialnym acz chimerycznym Salvadorem Dalím. (O swym bezbrzeżnym uwielbieniu dla „kataklizmu zwanego Dalim”<sup>7</sup> pisał Piotr Szmítke, którego dzieło analizuję w tekście zamykającym książkę).

Rozdziały VII i VIII poświęciłam poetyckim *polonicom*. Esej opatrzony tytułem *Metamorfoza czy reinkarnacja?* traktuje o *niezamkniętej* historii Marii Komornickiej (1876–1949), młodopolskiej poetessy, zbuntowanej „Czarłani”, między innymi, współautorki *Forpoczt* wydanych w roku 1905, (wraz z Wacławem Nałkowskim i Cezarym Jellentą); Marii, która w pewnym momencie swojego życia, zrzuciwszy niejako uwierający ją pancerz kobiecości, postanowiła zostać Piotrem „Odmieńcem” Włastem. Przedziwny ten *casus* analizowany był dotąd przede wszystkim z perspektywy *gender studies* – na przykład, przez Marię Janion – a postawę poetki traktowano jako swoisty manifest kobiecej ofiary. (W tym też kontekście przytoczyłam wybrane passusy z *Le deuxième sexe* Simone de Beauvoir, 1949). Postanowiłam jednak – w podtytule rozdziału celowo łącząc Marię i Piotra spójnikiem – zinterpretować ów akt płciowej transfiguracji odnosząc się do mechanizmu *regresji* i do neurotycznego, a jednocześnie narcystycznego lęku przed śmiercią, stanowiącego przedmiot zainteresowania Otto Ranka w jego *Traumie narodzin* (*Das Trauma der Geburt*, 1924). Wskazując na związek pomiędzy nerwicą obsesyjną i regresją, przywołałam także klasyczne już opracowanie Anny Freud – *The Ego and the Mechanisms of Defence*, wydane w roku 1936.

Motyw metamorfozy, a niekiedy zarazem pewnej „bezcieleśności”, pojawia się w cytowanych przeze mnie utworach Komornickiej – m. in. w *Biesach*, *Andronice*, *Pragnieniu*, *Kaprysie* i *Strzyżu* – jak również w dramatycznych listach pisanych przez Marię-„Pierre’a” do matki.<sup>8</sup> Zwłaszcza pewne fragmenty z *Biesów* – niepokojące wizje rozczłonkowanego, amorficznego „ja” poetki – żywo przywodzić mogą na myśl *Przemianę* Kafkowskiego Gregora Samsy. (Równie dobrze zresztą, Bataille’owskie „bezformie” – *l’informe*). Bohater

---

<sup>7</sup> P. Szmítke, *Byłem duchem Dalego*, „NaGłos”, Nr 13/1994, s. 24.

<sup>8</sup> Zob. M. Komornicka, *Utwory poetyckie*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996. Zob. M. Komornicka, *Listy*, pod red. E. Bonieckiego, Muzeum Historyczne Miasta Warszawy, Warszawa 2011.

*Die Verwandlung* (1912) kojarzy się oczywiście z etykietą, albo też stygmatem Obcego. Pojęcie obcości, z kolei, będące antytezą tego, co znajome i „swojskie” (*heimlich*) prowadzi nas na powrót ku domenie niesamowitości (*Unheimlichkeit*).

Omawiając twórczość Komornickiej, starałam się uwypuklić także inne wątki szczególnie charakterystyczne dla modernistycznego imaginarium. Chodzi tutaj o obsesyjne wręcz zainteresowanie cyklicznością istnienia, a także o temat dziecięcej choroby, będący nader klarownym symbolem *maladie d'époque*. Stąd też, w tekście znalazły się m. in. odwołania do dzieł Gustava Vigelanda (kompleks Frogner Park) i Edvarda Muncha (*Metabolisme* oraz cykle: *Det syke barn* i *Skrik*). Ostatni z wymienionych przykładów, słynny *Krzyk*, doskonale – *nomen omen* – współbrzmi w swej wymowie z wierszem Komornickiej opatrzonym tym samym tytułem.

Eskapistyczne tendencje znamionują również literackie *oeuvres* Zuzanny Rabskiej (1880–1960), dziś już nieco zapomnianej poetki, wytrawnej erudytki i podróżniczki, (Rozdział VIII: *Poetka intelektualnych wzruszeń. Rzecz o ekfrazach Zuzanny Rabskiej*). Warto wspomnieć, iż była ona córką Aleksandra Kraushara (pseud. Alkar), autora rozprawy przywoływanej w Rozdziale V – *Frank i frankiści polscy 1726–1816* (1895). (Stąd też, Maria Konopnicka, nawiązując do tytułu jednego z tomików wierszy Alkara, nazywała swą znacznie młodszą koleżankę „córką Strof”).

O ile Komornicka wymyka się swoim lękom w bezpieczną enklawę androgyniczności – zresztą, podobnie czyni przywoływana wyżej Claude Cahun – o tyle twórczy eskapizm Rabskiej – o którego źródłach trudno cokolwiek przesądzać – polega na zamknięciu się w milczącym świecie książek i obrazów; (dobitnie świadczy o tym choćby już tytuł jej biografii: *Moje życie z książką*, 1953). Rabska jest twórczą nomadką, prawdziwą – jak powiedziałyby Janet Wolff – *flâneuse*. Ze swych rozlicznych, europejskich peregrynacji, raz to pod słońce Florencji, raz pod zimne niebo Brugii, przywozi ekfrazy, głównie wiersze poświęcone dziełom dawnych mistrzów. Jest ona nie tylko apologetką kultury intelektualnej, ale też mocno spóźnioną, być może nawet – ostatnią polską modernistką.

O potrzebie powstania „monograficznego szkicu” dedykowanego ekfrazom Rabskiej wspomina Aneta Grodecka w znakomitym opracowaniu poświęconym *Wierszom o obrazach*.<sup>9</sup> Przygotowując esej o poetce i jej „życiu utkanym w strofy” – taki tytuł nadałam jednemu z podrozdziałów – starałam się zrekonstruować jej prywatne, a wręcz: intymne „muzeum wyobraźni” (André Malraux), dokładnie prześledzić trajektorie podróży

---

<sup>9</sup> A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Wyd. UAM, Poznań 2009, s. 14.

wyznaczane spotkaniami z dziełami uwielbianych mistrzów, między innymi: Giotto, Fra Angelico, Masaccio, Botticellego, Hansa Memlinga, Quentina Metsysa, Hansa Holbeina mł., a także XIX-wiecznych symbolistów: Gustave'a Moreau i Arnolda Böcklina. Identyfikacja konkretnego dzieła stanowiącego inspirację dla ekfrazy okazywała się niekiedy dość trudna. Rzadko kiedy bowiem Rabska zdradza tytuł danego obrazu; a ponadto, jej utwory noszą bardziej aluzyjny – czy nawet impresyjny – niżli opisowy charakter. W każdym wypadku jednak, zdołałam wskazać najbardziej prawdopodobne źródło poetyckiego natchnienia. Dla porządku dodam, iż poczynione przeze mnie interpretacje dotyczyły wybranych wierszy zamieszczonych w tomach: *W płonącym lesie* (1918) oraz *Marmur i słońce* (1932). Osobną uwagę poświęciłam także apologetycznemu esejowi o malarstwie Fernanda Khnopffa, opublikowanemu na łamach „Sfinksa” w roku 1912.

Rozdział IX, zamykający monografię, zadedykowałam sylwetce Piotra Szmitego (1955–2013), artysty wszechstronnego a zarazem *par excellence* „osobnego”, przede wszystkim zaś – twórcy oryginalnej doktryny zwanej metaweryzmem, inteligentnie żonglującej pojęciem „prawdy” (gr. *metá*, łac. *verus*), wreszcie też – założyciela wirtualnej Monarchii Metawery. Oryginalna formuła Szmitego – w swej istocie subwersywna, ogłoszona w postaci manifestu u schyłku lat 80. i konsekwentnie rozwijana w sferze twórczej praktyki – polega na generowaniu rozlicznych *alter ego*, „wyposażonych” w intrygujące biografie i, rzecz jasna, równie interesujące dzieła; (do grona zmystyfikowanych przezeń osobistości należą m.in. John Beep, Uchito Mitu, Yasmina Sati, czy Giovanni da Vinobuono).

Metawerystyczny *modus creandi* kojarzyć można ze znaną Baudrillardowską metaforą mapy poprzedzającej terytorium, z patafizyką Alfreda Jarry, quasi-nauką, której nazwę zawsze zdobi dumny apostrof (*pataphysique*), z dowodzeniami wybitnego fizyka, Johna Wheelera, dotyczącymi fenomenu określanego mianem *retrocausality* (in. *reverse causality*), a także z memetyką, której rudymen tarne twierdzenia sformułował Richard Dawkins, (zob. *The Selfish Gene*, 1976). W tekście rozdziału przytaczam wypowiedzi artysty świadczące o tychże właśnie źródłach inspiracji. Niekiedy wyraża on swe intelektualne fascynacje w sposób otwarty, innym razem, jedynie *implicité*, w drobnych aluzjach wplecionych w materię dość poetyckiego języka. (Owo liryczne usposobienie skłoniło Szmitego do wydania tomiku wierszy, opatrzonego dwuznacznym tytułem: *Resztki z dań*, 2011).

Co istotne, twórca wywodzący się z Katowic przez niemal dekadę był imigrantem, *obcym* na ziemi francuskiej. (Stąd tytuł rozdziału: *Owocne nieistnienie. Piotr Szmitek i paryskie simulacrum*. Warto przy tym zwrócić uwagę, iż data 1981 roku, w którym to artysta wyruszył nad Sekwanę, symbolicznie zbiega się z pierwszym wydaniem Baudrillardowskiego

*opus magnum – Simulacres et simulation*). W każdym razie, wyśniony, mityczny Paryż, który miał być dlań „ziemią obiecaną”, okazał się wielkim, chłodnym rozczarowaniem. Paradoksalnie jednak, to właśnie fakt nie(z)istnienia w paryskim mikrokosmosie sprowokował Szmitego do twórczego wykorzystania „kategorii nieistnienia”<sup>10</sup> do stworzenia alternatywnej rzeczywistości symulowanych bytów.

W rozdziale opisuję również, między innymi, *casus* nieistniejącego XIV-wiecznego filozofa, Zyndrama z Murcek, „zapomnianego prekursora śląskiej kultury”, twórcy „Teorii Autogenności Sztuki”, którego postać Szmite „przypomnił” na łamach czasopisma „NaGłos” w roku 1994. Interesujące, że Zyndram znajduje swój analogon nad Wełtawą, w postaci Járy Cimrmana, filozofa, wynalazcy i artysty doby *fin de siècle*’u, powołanego do istnienia przez Ladislava Smoljaka, Jiříego Šebánka i Zdenka Svěráka w roku 1986, w audycji na falach Radio Praha. Wspominam o tym, jako że czeski kontekst stanowi swoistą kłamrę spinającą tekst zamykający tom, z rozdziałem pierwszym, poświęconym figurze Golema. Otóż, w roku 2010 statuę wyobrażającą tę mityczną postać wzniesiono w Poznaniu, przy alei K. Marcinkowskiego. Jej autorem jest fenomenalny, współczesny trickster – David Černý. To on właśnie, po wystawieniu w Brukseli instalacji zatytułowanej *Entropa* (2009), został uhonorowany przez Szmitego – zresztą w nieco prześmiewczy sposób – brązową statuetką w uznaniu za krzewienie metaweryzmu w Europie.

Istotne jest, iż większość spośród artystów, którym poświęciłam uwagę w monografii, zdradza wyraźne inklinacje ku surrealistycznej (a przynajmniej: surrealne) estetyce, zanurzonej jednocześnie w różnych odcieniach niesamowitości. Hal Foster w studium zatytułowanym *Compulsive Beauty* (1997), wskazuje właśnie na Freudowskie *das Unheimliche* (ang. *the uncanny*), jako koncept obejmujący i poniekąd porządkujący surrealistyczną wyobraźniowość. Chodzi bowiem – parafrazując nieco słowa krytyka – o „wyparty (*repressed*) materiał, który powraca dekomponując jednostkową tożsamość (*unitary identity*), normy estetyczne i społeczny porządek.”<sup>11</sup> Stąd też, z kolei – co starałam się zaakcentować w sposób szczególny – twórczość spod znaku surrealizmu, lub przynajmniej oscylująca w tym kierunku, nierzadko znamionują tendencje transgresyjne, a niekiedy też

---

<sup>10</sup> „Powstanie w sztuce kategorii nieistniejącego artysty jest wskaźnikiem reakcji jej instynktu przetrwania wobec zagrożenia inwazją rzeczywistości wirtualnej.” P. Szmite, *Manifest metaweryzmu* (fragmenty), (w:) Piotr Szmite, *Metaweryzm. Kategoria nieistnienia w sztuce*, [katalog wystawy], praca zb. pod red. A. Zimnowody, Fundacja Paryż, Sosnowieckie Centrum Sztuki - Zamek Sielecki 2011, s. 7.

<sup>11</sup> „I believe this concept to be *the uncanny*, that is to say, a concern with events in which repressed material returns in ways that disrupt unitary identity, aesthetic norms, and social order.” H. Foster, *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge 1997, s. xvii. [tłum. M.S.]

tricksterskie; (aspekt ten bodaj najwyraźniej zaznacza się w działaniach Roea Rosena i Piotra Szmitkego). Trickster jest wszakże tym, który wiecznie ucieka, nieuchwytny niczym żywe srebro. Owo skojarzenie odnajdziemy u Carla Gustava Junga, w jego *Archetypach i nieświadomości zbiorowej*; w miejscu, w którym uczony przywołuje figurę Merkuriusza, postać o „zwierzęco-boskiej naturze podwójnej”, zdolną do bezustannych przemian, w symbolice alchemicznej kojarzoną właśnie z rtęcią.<sup>12</sup>

W niejednej partii monografii utrzymuję tezę, iż ucieczka w oniryczne wizje, w cieniastą domenę podświadomości, przywraca nam właściwe poczucie *głębi*, jakże pożądane w świecie ulotnych wrażeń, w świecie płaskim, rozbitym na mozaikowe fragmenty i przypadkowo uchwycone kadry. Skądinąd bowiem, czy psychoanaliza nie powstała poniekąd jako intelektualna kontrtendencja wobec nowoczesnej z ducha *plaskości*? Taka intuicję wyrażał już Mircea Eliade łącząc psychoanalityczne „oderwanie się od płaszczyzny” z kulturowym zwrotem ku temu, co nieznanne i egzotyczne, (*Méphistophélès et l'androgyn*, 1962).<sup>13</sup>

Artystyczną odpowiedź na rzeczywistość rozczłonkowaną, zatimizowaną i, zdaje się, zaiste, nieregulowaną już porządkiem „wielkich narracji” (Lyotard), stanowią „małe historie”, osobiste, niekiedy wręcz intymne autonarracje i auto-mitologie. Takimi są, na przykład, „diasporyczne” manifesty Ronalda B. Kitaja, na poły sfalsyfikowane, paryskie wspomnienia Piotra Szmitkego, przeszyte neurotycznym lękiem wiersze Marii Komornickiej/Piotra Własta tudzież ekfrazy Zuzanny Rabskiej, będące *de facto* bardzo prywatnymi przypisami do jej biografii. *Petites histoires* zapisane są również w fotograficznych autoportretach i kolażowych, przewrotnych „wyznaniach” Claude Cahun (*Aveux non avenus*), w kadrach z nieistniejących filmów imaginowanych przez Cindy Sherman, czy też w surrealnych wizjach Mai Deren, urzekających bogactwem symboliki, nade wszystko zaś – w jej literackim dziele o haitańskich, *Boskich jeźdźcach* (*Divine Horsemen*). Autobiografizm, naznaczony odcieniem mistyfikacji, pełni również niezwykle istotną rolę w twórczości Roea Rosena (zob. *The Confessions...*, 2009) i, w bodaj większym jeszcze stopniu, Eleanor Antin; czego najznakomitszy przykład stanowi *The Man without a World*, obraz przeniknięty nostalgią za nieistniejącym już światem przodków. Parafrazując prowokacyjne pytanie postawione onegdaj przez Charlesa Baudelaire'a, można by zawołać: „Któż odważyłby się przypisać

---

<sup>12</sup> C. G. Jung, *Psychologia postaci trickstera*, (w:) Idem, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, tłum. R. Reszke, Wyd. KR, Warszawa 2011, s. 267.

<sup>13</sup> M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, tłum. B. Kupis, oprac. R. Reszke, Wyd. KR, Warszawa 1994, s. 5.

sztuce bezpłodną funkcję *naśladowania życia*“? <sup>14</sup> Paradoksalnie bowiem, realność „małych historii” przywoływanych w tomie zasadza się nie na imitacji, lecz na *iluzji*. Wszystkie fantomowe byty, Golemowe twory wysnute z artystycznej fantazji są prawdziwe, bo ze wszech miar *prawdopodobne*.

Niewykluczone, że Proteuszowe osobowości, iryzujące mnogością odcieni, traktować należy jako swoiste *signum temporis*, znamię procesu dekompozycji tego, co Charles Taylor określa mianem „the modern self”. Kanadyjski filozof, w rozprawie zatytułowanej *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity* (1989) wskazuje na cechy konstytutywne dla pojęcia tożsamości ugruntowanego w kulturze Zachodu. Idzie tu nade wszystko o koncepcję człowieka jako istoty obdarzonej wewnętrzną głębią i powiązane z nią przekonanie, że jesteśmy >podmiotami<”. <sup>15</sup> Owo przekonanie zdaje się ulegać stopniowej erozji od momentu, w którym Okcydent począł silniej zwracać się ku myśli Orientu, (zwłaszcza w intelektualnym *milieu* Europy u progu XX wieku, a potem w dobie kontrkulturowej rewolty lat 60.). W tym kontekście, szczególne nośną okazała się doktryna „bez-jaźni” (pali: *anattā*; sanskr. *anātman*) wypracowana w łonie buddyzmu *theravāda*. <sup>16</sup> Ślad fascynacji kulturą Wschodu odnajdujemy wszak już choćby w imieniu przybranym przez Deren – Maya to hinduistyczna bogini iluzji, metafora złudnej „przesłony” znanego nam świata.

Metafora „przesłony” pojawia się u Lacana, przywołującego, dla odmiany, dawną, grecką przypowieść o pojedynku Zeuksisa z Parrazjosem. Pisząc o zazdrości spojrzenia (łac. *invidia*) i przewrotnej logice *trompe-l'oeil*, uczony konstatuje: „...Przykład Parrazjosa ukazuje nam jasno, iż gdy ktoś chce zwieść drugiego człowieka, przedstawia mu *namalowany woal*, czyli rzecz, która pobudzi go do pytania o to, *co kryje się pod spodem*.”<sup>17</sup>

W (hiper)rzeczywistości *ready-mades*, konceptualnych tautologii i pustych form, zostaliśmy, jak pisze Baudrillard „zhipostazowani pod postacią suszarek do butelek, wypchani jałową tożsamością, zmuzeifikowani za życia”. <sup>18</sup> W tym odczarowanym świecie,

---

<sup>14</sup> Baudelaire: „Któż odważyłby się przypisać sztuce bezpłodną funkcję naśladowania natury?” Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, tłum. J. Guze, Wyd. Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1998, s. 46.

<sup>15</sup> Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 5.

<sup>16</sup> Zob. np. S. Collins, *Selfless Persons*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

<sup>17</sup> „... The opposite example of Parrhasios makes it clear that if one wishes to deceive a man, what one presents to him is *the painting of a veil*, that is to say, something that incites him to ask *what is behind it*.” J. Lacan, *What is a Picture?* (w:) Idem, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tłum. z franc. A. Sheridan, W.W. Norton & Company, New York-London 1981, s. 112. [tłum. M.S.] [podkr. M.S.]

<sup>18</sup> J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, op. cit., s. 41.

parafikcja (Lambert-Beatty) wydaje się jedyną enklawą twórczej wolności. W swej książce udowadniam, iż mistyfikatorskie *trompe l'oeil*, perfekcyjna „kopia bez oryginału” (Krauss) – wymagająca od artysty zarówno erudycji, jak i technicznej zręczności – stanowi antytezę masowej odbitki, rastrowej siatki, obrazów (i idei) łatwo ulegających zużyciu. Parafikcja, służąca niekiedy „de-mityfikacji” (ang. *demythification*; Krauss), bywa nie tylko tworzeniem światów alternatywnych, ale też konstruowaniem *właściwych*. Towarzyszący jej często rytuał maskarady, przebrania (*travestir*) i transformacji w inną postać – słynne, Derridiańskie *tr.*<sup>19</sup> – jest być może ostatnim rytuałem przywracającym sztuce dawną „aurę” (Benjamin) i pożądaną dozę poetyckiego szaleństwa.

### 5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych (artystycznych)

Po opublikowaniu rozprawy doktorskiej (*Stanisława Ossowskiego koncepcja socjologii sztuki*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010) kontynuowałam badania mieszczące się w obszarze socjologicznej refleksji nad twórczością, a także komunikacji artystycznej, (ze szczególnym uwzględnieniem tzw. *visual literacy*). Ich efektem są następujące artykuły: *Vizuální gramotnost v kontextu sociologie umění – umělecké dílo jako sociální zrcadlo*, (w:) *Vizuální gramotnost*, red. K. Přikrylová, Praha 2010, s. 52-60; ten sam tekst, przeredagowany w języku polskim – *Pojęcie Visual literacy w kontekście socjologii sztuki. Dzieło sztuki jako lustro społeczne*, „ANNALES” Sectio L, Vol. VIII, 2, 2010, s. 57-74; *Bunt, niezależność i transgresja na sprzedaż. O społecznych rytuałach odbioru oraz tworzenia sztuki „trudnej”*, (w:) *Artysta-kurator-instytucja-odbiorca. Przestrzenie autonomii i modele krytyki*, pod red. M. Kosińskiej, K. Sikorskiej i A. Skórzyńskiej, Wyd. Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań 2012, s. 158-188; *Jak powstaje... artysta. Koncepcje twórczości w refleksji amerykańskich socjologów*, (w:) *Edukacyjny i terapeutyczny aspekt sztuki*, pod red. A. M. Żukowskiej, Wyd. UMCS, Lublin 2013, s. 55-65. W profilu tym mieszczą się również badania – przeprowadzone wspólnie z kolegami z Zakładu Edukacji Plastycznej WA UMCS – których wyniki opublikowane zostały w formie współautorskiego opracowania – A. Boguszewska, M. Stępnik, R. Tarasiuk, *Stan wiedzy o sztuce i kulturze plastycznej i muzycznej uczniów*

---

<sup>19</sup> Zob. J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. Małgorzata Kwietniewska, Wyd. Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2003, ss. 175, 198, 204.



*kształconych według podstawy programowej obowiązującej w latach 1999/2010*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, ss. 74.

Tematyce „Komunikacji artystycznej” zadeedykowana została ogólnopolska konferencja naukowa, zorganizowana przeze mnie ze wsparciem Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości i Administracji w Lublinie, (Kazimierz Dolny, 15–16.09.2010). Teksty wygłoszonych referatów ukazały się w następującej książce: *Komunikowanie artystyczne*, pod red. M. Stępnik, Wydawnictwo WSPiA, Lublin 2011, ss. 150. To owocne spotkanie zainspirowało mnie do podjęcia funkcji kierownika naukowego kolejnej, ogólnopolskiej konferencji – tym razem urządzonej pod patronatem Dziekanów Wydziału Nauk Społecznych WSPiA i Wydziału Artystycznego UMCS – zatytułowanej „Polityczne konteksty sztuki”, (Kazimierz Dolny, 13–14.09.2012). Obecnie pracuję nad wydaniem części I. publikacji zawierającej artykuły nadesłane po obradach. (Została już ona zrecenzowana i odesłana do wstępnej korekty). W roku 2013 sprawowałam funkcję kierownika sesji „Sztuka jako (re)medium. Rola współczesnego *artworldu* w procesie przemian społeczno-kulturowych”, na zaproszenie Lubelskiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków; (sesja towarzysząca 18. edycji Wschodniego Salonu Sztuki, Muzeum Lubelskie na Zamku, 15–16.11.2013). Wygłoszone referaty zostały wydane w książce pod moją redakcją: *Sztuka jako (re)medium*, Wyd. Petit s.k., Lublin 2013, ss. 136, ISBN: 978-83-61144-77-9. Dwa lata później, podjęłam się zrecenzowania kolejnej pozycji, która ukazała się z inicjatywy ZPAP – 20. *Wschodni Salon Sztuki. Sztuka wobec aktualności*, pod red. S. Marca, Wyd. Okręg Lubelski ZPAP, Lublin 2015, ss. 206, ISBN 978-83-62970-36-0.

W ostatnim czasie, moje zainteresowania badawcze przemieściły się w kierunku estetyki i teorii sztuki. I tak, na przykład, w kilku publikacjach podjęłam zagadnienie formy dzieła, osadzonej w ideologicznych i intelektualnych (meta)porządkach. Tematyki tej dotyczą następujące artykuły: *Status obrazu w sztuce awangardowej*, (w:) *RRR – Kognitywistyka. Empatia, obrazowanie i kontekst jako kategorie kognitywistyczne*, pod red. H. Kardeli, Z. Muszyńskiego i M. Rajewskiego, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012, s. 239-249; *Forma jako symptom relacji społecznych w kontekście Adolfa Loosa rozważań nad ornamentyką*, (w:) *Wybrane problemy edukacji plastycznej dzieci i młodzieży*, pod red. A. Boguszeńskiej i A. Mazur, Wyd. UMCS, Lublin 2013, s. 69-80; *Siła obrazu – estetyka reklamy a fenomen popularności street artu*, (w:) *Komunikacja wizualna w reklamie, public relations i w prawie*, pod red. K. Wolnego-Zmorzyńskiego, W. Furmana, J. Snopka i K. Gronia, Wyd. Poltext, Warszawa 2013, s. 27-46; *Paradoksy imaginacji. Williama Blake'a metaforyka przestrzeni*, „Estetyka i Krytyka”, Nr 33 (2/2014), s. 73-94.

Szczególne miejsce w moich pracach zajmuje tematyka brytyjska, zwłaszcza zaś kwestia specyficznej, „wyspiarskiej” – obecnie już post-kolonialnej – wyobraźniowości; innymi słowy: „angielskości” (*the Englishness*), stanowiącej onegdaj m. in. przedmiot zainteresowań Nikolausa Pevsnera. Poza wyżej wymienionym tekstem, dedykowanym sztuce i oryginalnej kosmologii Blake'a, opublikowałam również artykuły poświęcone współczesnym malarzom angielskim: *Zmierzch Okcydentu? Niepokój malarskich (mikro)kosmosów Paula Collinsona*, „Punkt” Nr 9, magazyn internetowy Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań 2012, (wydanie on-line: <http://www.arsenal.art.pl/publikacja/nowy-9-numer-magazynu-punkt-do-pobrania-na-www-punktmag-pl/>); *Obrazy Albionu. Pejzaże Paula Collinsona i Geda Quinna jako „teksty” o współczesnej kulturze*, „ANNALES” Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Sectio L, Vol. XIII, 1, 2015, s. 49–67. (Dodam, iż obecnie pracuję nad projektem zbiorowej wystawy prac artystów ze wschodniej Anglii, zrzeszonych w Kingston Art Group, w tym Collinsona, któremu poświęciłam wspomniane teksty. Wystawa ta odbędzie się w lubelskim Centrum Spotkania Kultur w roku 2017).

W grupie publikacji dotyczących specyficznej problematyki brytyjskiego *artworldu* mieści się również referat wygłoszony na międzynarodowej konferencji naukowej „Art of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland & Republic of Ireland in the 20th – 21st Centuries and Polish-British & Irish art Relations”, (9–11.10.2013, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń). Konferencja ta zorganizowana została przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata (Polish Institute of World Art Studies) – którego jestem członkinią – oraz Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Tekst referatu stał się podstawą do następującej publikacji: *The Aesthetics of the The School of London „Diasporic” Painting – on the Basis of Ronald B. Kitaj’s Literary Manifestos*, (w:) *Studies on Modern Art Vol. 5: Art of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland & Republic of Ireland in 20th–21st Centuries* (...), pod red. M. Geron, J. Malinowskiego, J. W. Sienkiewicza, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015, s. 109–116. (Pogłębioną refleksję nad literackim dziełem Kitaja przedstawiłam w innym tekście, a mianowicie, w opisywanym w poprzedniej części rozdziale monografii *Outsiderzy, mistyfikatorzy, eskapiści*).

Jako członkini Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, wzięłam również udział w dwóch innych konferencjach, które odbyły się pod jego auspicjami. W roku 2014, podczas II Międzynarodowego Kongresu Sztuki Żydów w Polsce (2nd Congress of Jewish Art in Poland, 24-26.06) – współorganizowanego z Muzeum Historii Żydów Polskich Polin – wygłosiłam referat poświęcony twórczości Mai Deren. Tekst wystąpienia stał się podstawą

dla następującego artykułu: *An artist, an explorer, an „initiate”*. *Spiritual journeys of Maya Deren*, (in:) *Art in Jewish Society*, eds. Jerzy Malinowski, Renata Piątkowska, Małgorzata Stolarska-Fronia, Tamara Sztyma, Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warsaw-Toruń 2016, s. 101-108. (Nadmienię też, iż kilka miesięcy przed Kongresem wygłosiłam wykład o sztuce tej wybitnej artystki, adresowany do członków Instytutu – *Badaczka, artystka, szamanka. Duchowe podróże Mai Deren*, 27.03.2014, siedziba PISnSzŚ, ul. Foksal 11, Warszawa). Natomiast, w ubiegłym roku wzięłam czynny udział w obradach IV Konferencji Sztuki Nowoczesnej – *Paryż i artyści polscy / Paris et les artistes polonais / Paris and the Polish Artists 1945-1989*, (7-9.10.2015, CSW „Znaki Czasu” w Toruniu; organizatorzy: PISnSzŚ oraz Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Sztuk Pięknych UMK). Zaprezentowałam wówczas referat dotyczący Piotra Szmitkego „kategorii nieistnienia w sztuce”, zwłaszcza zaś twórczych konsekwencji pobytu artysty nad Sekwaną. (Tekst ten, z kolei, stał się później podstawą dla Rozdziału IX monografii).

Od pewnego czasu, coraz baczniejszą uwagę poświęcam też sztuce islandzkiej, na ogół mało znanej polskiemu czytelnikowi. Owocem tych zainteresowań jest artykuł dotyczący artystycznego *milieu* Reykjavíku, jego specyficznej architektury, funkcjonujących tamże instytucji kultury, a przede wszystkim – najznamienitszych islandzkich twórców (w tym m. in. Erró). Jest to następujący tekst: *Reykjavik – wulkan sztuki nad Zatoką Faxa*, „ANNALES” Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Sectio L, Vol. X, 2, 2012, s. 75-94. Rozwinięcie wiedzy o sztuce tegoż fascynującego kraju umożliwiła mi, między innymi, kwerenda, którą przeprowadziłam w roku 2010, przebywając wówczas na szkoleniu organizowanym przez Háskólinn í Reykjavík (Uniwersytet Reykjavíku). (Rzecz jasna, kwerenda stale uzupełniana o odpowiedni dobór lektur). Kilka lat później, wzięłam czynny udział w międzynarodowej konferencji naukowej „Nordik 2015: Mapping uncharted territories”, (13–16.05.2015, Reykjavík; organizatorzy: NORDIK Committee for Art History, Háskóli Íslands (Uniwersytet Islandzki). Dzięki udziałowi w tej konferencji, poszerzyłam swą wiedzę dotyczącą tzw. nowej geografii sztuki i zagadnień z dziedziny estetyki transkulturowej. Zostałam też przyjęta do grona członków NORDIK Association of Art Historians. Obecnie pracuję nad artykułem stanowiącym rozwinięcie wygłoszonego wówczas referatu. Tekst ów, dotyczący ideologicznych kontekstów modernizmu z Północy, nosi „roboczy” tytuł: *Sculpture parks and their ideological contexts. Exploring the artistic oeuvres by Gustav Vigeland, Einar Jónsson and Bernhard Hoetger*. (Wykaz pozostałych konferencji i sesji naukowych, w których wzięłam czynny udział znajduje się w Załączniku 5.).

W niektórych artykułach w sposób szczególny eksponuję wątki transgresji, kontestacji, a także swoistej, twórczej iterologii; (co też koresponduje z poszukiwaniami podjętymi w monografii o *Outsiderach, mistyfikatorach i eskapistach*). W tym spektrum zainteresowań mieszczą się teksty: *Iter – Imaginatio. Osobowość artysty jako proces*, (w:) *Sztuka jako (re)medium*, pod red. nauk. M. Stępnik, Wyd. Petit s.k., Lublin 2013, s. 16-18 ; oraz *Poza bezpiecznym nawiasem mainstreamu. O odwadze kontestatorskich objawień Przemysława Kwieka*, [katalog wystawy], Galeria Labirynt, Lublin 2012, s. 8-36. (Wykaz wszystkich tekstów i opisów katalogowych mojego autorstwa – w liczbie 26 – znajduje się w osobnym punkcie Załącznika 3.) Trzeci z artykułów mieszczących się w tym obszarze, dedykowany został niezwykle spuściźnie po bitnikach – pozostających zawsze „w drodze” – zwłaszcza zaś niepokornemu Williamowi S. Burroughsowi. Tekst ów nosi tytuł *Twórcze fascynacje występkiem na przykładzie „anielskogłowych hipsterów”*. Został on opublikowany dwukrotnie: na łamach „Akcentu”, Nr 2 (136) 2014, s. 83-89; oraz w zbiorowym wydawnictwie pt. *Opór – Protest – Wykroczenie*, pod red. nauk. J. Wacha i Ł. Janickiego, Wyd. UMCS, Lublin 2015, s. 149-158.

W swym dorobku posiadam również recenzje z wydarzeń artystycznych, które ukazały się na łamach branżowych czasopism: *Obecni (przytomni) w grze cieni. Sławomira Marca 'Walka dobra ze złem'*, „Aspiracje”, Nr 1 (39) 2015, s. 68-73; „Przeciw rdzawieniu duszy” – *obrazy użytkowe Marca w Galerii Fibak*, „Artluk” Nr 2/ 2016, [str. nn.], wersja on-line pod adresem: <http://www.artluk.com/eart.php?id=72>.

Zostałam również zaproszona do zrecenzowania, wspomnianego już wyżej, zbiorowego tomu *20. Wschodni Salon Sztuki. Sztuka wobec aktualności*, a także artykułu, który – po pozytywnej opinii z mojej strony – wyszedł drukiem w „Ethosie”, kwartalniku Instytutu Jana Pawła II, (nr 4(108) 2014). W „Ethosie” opublikowałam także następującą recenzję: *Opowieść o malarzach „wędrownych”*, recenzja książki Richarda Pipes'a: *Rosyjscy malarze pieriedwiżnicy*, (tłum. W. Jeżewski, Magnum, Warszawa 2008), „ETHOS”. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II, KUL , Nr 4 (84) 2008, s. 208-213.

Poza działalnością naukową, zajmuję się również pracą kuratorską oraz popularyzatorską – zwłaszcza w ramach projektów prowadzonych przez Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. (Od roku 2014 pełnię funkcję Skarbnika LTZSP). Wykaz wykładów wygłoszonych poza instytucjonalnymi ramami mojej Alma Mater, jak również kurowanych przeze mnie wystaw, znajduje się w Załączniku 4. Od roku 2015 jestem członkinią AICA: International Association of Art Critics.

Istotny element mojej działalności organizacyjnej stanowi współpraca z zagranicznymi ośrodkami naukowymi. W latach 2002-2012, na Wydziale Artystycznym UMCS, pełniłam funkcję koordynatora ds. programu Socrates/Erasmus. W tym okresie, nawiązaliśmy owocną współpracę – w oparciu o bilateralne umowy o wymianie – m. in. z Université de Haute-Bretagne (Rennes 2), Winchester School of Art (University of Southampton), Univerzita Hradec-Králové, czy też Uludağ Üniversitesi. Poza koordynowaniem kwestii związanych z umowami, a także organizacją procesu wymiany studenckiej, w ramach programu Erasmus wygłosiłam również wykłady na partnerskich uczelniach w Hradec-Králové i Winchesterze. (Obecnie zaś, podejmuję kroki zmierzające do rozwinięcia naukowej i artystycznej współpracy z Wydziałem Pedagogicznym Uniwersytetu Karola w Pradze, prowadzącym kierunek: Wychowanie plastyczne).

W ramach działalności na rzecz rodzimego Wydziału, współredagowałam następującą pozycję, będącą obszernym, jubileuszowym katalogiem: *SZTUKA I EDUKACJA 1972-2012, 40 lat kształcenia artystycznego na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie*, pod red. M. Letkiewicz, P. Majewskiego, M. Mielko-Remiszewskiej i M. Stępnik, Wydział Artystyczny UMCS, Lublin 2013, ss. 285, ISBN: 9788391482544.

W kadencji 2005–2009 byłam członkinią Senatu Akademickiego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, (a także Rady Programowej Akademickiego Centrum Kultury „Chatka Żaka”). W kolejnej zaś kadencji – członkinią Rady Wydziału Artystycznego UMCS, (jak również wydziałowej komisji ds. badań naukowych).

Za dotychczasową działalność zostałam uhonorowana Medalem Brązowym za Długoletnią Służbę, nadanym przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, dnia 27 sierpnia 2013 roku. Za osiągnięcia organizacyjne otrzymałam Nagrodę Rektora UMCS (III st.), w dn. 23 października 2010 roku.

W zakres przedmiotów, wykładanych przeze mnie obecnie na Wydziale Artystycznym UMCS wchodzi: Estetyka (WA), Socjologia sztuki (WA), Marketing i rynek sztuki (WA), Zagadnienia kultury medialnej (WA) oraz Animacja kultury (KW). W ramach działalności dydaktycznej, prowadzę również seminaria licencjackie i magisterskie na kierunkach: Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, Grafika i Malarstwo. Tematyka prac powstających pod moim kierunkiem mieści się zwykle na pograniczach teorii i historii sztuki. Jak dotąd, wypromowałam 25 licencjackich i 62 magisterskie; (w tym, cztery magisteria w języku angielskim).

Ponadto, na Wydziale Filozofii i Socjologii UMCS, na kierunku Kreatywność społeczna, od dwóch lat prowadzę przedmiot: Kultura artystyczna (KW). (W bieżącym roku akademickim, zostałam włączona do minimum kadrowego rzeczzonego kierunku.) Natomiast, na Wydziale Politologii UMCS, wykładam Wiedzę o sztukach audiowizualnych (WA). Również na zaproszenie Wydziału Politologii dołączyłam do komitetu organizacyjnego II Kongresu Edukacji Medialnej, (Lublin, 17–18.10.2016).

Chętnie zaangażowałam się także w prowadzenie wykładów ogólnouniwersyteckich na UMCS. W roku akademickim 2014/2015 zaprezentowałam cykl wystąpień zatytułowany „Sztuki wizualne i literatura. Od Blake'a do Bitników”. W tym roku zaś, wykład adresowany do całej braci akademickiej poświęcam „Buntownikom, tricksterom i mistyfikatorom w sztuce współczesnej”. Dodam, iż wszystkie moje zajęcia cieszą się uznaniem ze strony studentów, co znajduje potwierdzenie w wynikach anonimowych ankiet; (noty oscylujące w przedziale od 4.71 do 5.0).

W ostatnim czasie, byłam też wykonawcą w następujących projektach badawczych:

1. Projekt „Profesjonalizm w edukacji. Przygotowanie i realizacja nowego programu praktyk pedagogicznych na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie”, współfinansowany ze środków UE w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego; (realizowany w latach 2010-2014, wyróżniony w 2014 roku przez Ministerstwo Edukacji Narodowej jako przykład Dobrych Praktyk);
2. Projekt „Nowa jakość kształcenia w UMCS”, Program Operacyjny Kapitał Ludzki 2007–2013, Priorytet IV Szkolnictwo Wyższe i Nauka, Działanie 4.3 Wzmocnienie potencjału dydaktycznego uczelni w obszarach kluczowych w kontekście celów Strategii Europa 2020; Projekt współfinansowany ze środków Unii Europejskiej w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego.

