

## Autoreferat

**1. Imię i Nazwisko:** Paulina Sztabińska-Kałowska

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

2003 - **magister historii sztuki**, dyplom uzyskany na Wydziale Filozoficzno – Historycznym Uniwersytetu Łódzkiego na podstawie rozprawy: *Główne kierunki poszukiwań twórczych w polskiej abstrakcji geometrycznej II połowie. XX wieku*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Grzegorza Sztabińskiego

2008 - **doktor nauk humanistycznych**, w zakresie historia - historia sztuki, uzyskany na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II na podstawie dysertacji: *Sztuka geometryczna a postmodernizm*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Lechosława Lameńskiego, recenzenci: prof. UJ dr hab. Maria Hussakowska, prof. dr hab. Małgorzata Kitowska-Lysiak

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

**Zatrudnienie podstawowe:**

01.10.2008 - do chwili obecnej - adiunkt (na podstawie mianowania) w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego

01.10. 2003 - 30.09.2008 - asystentka – doktorantka w Katedrze (obecnie Instytucie) Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego

**Zatrudnienie dodatkowe:**

01.10.2009 - do chwili obecnej - wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi

01.03.2005 - 28.02.2009 - asystentka (1/2 etatu) w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki na Wydziale Edukacji Wizualnej Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi

**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 w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):**

**a) tytuł osiągnięcia naukowego/artystycznego:**

*Performatywność, performans a sztuki plastyczne* - cykl dwunastu publikacji powiązanych tematycznie, składających się na całościową propozycje teoretyczną

*Piteb.*



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

Jestem jedyną autorką prezentowanych tekstów. Wszystkie zostały opublikowane w czasopismach naukowych lub pracach zbiorowych, które podlegały recenzowaniu. Kolejność uszeregowania artykułów jest zgodna z porządkiem omówienia ich w autoreferacie, a nie z chronologią wydania poszczególnych tekstów:

1. *Zmiany relacji między artystą, dziełem a odbiorcą w sztuce współczesnej*, „Sztuka i filozofia” 2010, nr 36, s. 81-90.
2. *Performative spaces in Polish contemporary art*, “Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2012, vol. XIV (XXIII), s. 165 – 183.
3. *Czy sztuka abstrakcyjna może być performatywna?*, „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu” 2014, nr 18, s. 134-146.
4. *The performative turn in the visual arts. The art of Paul Klee*, “Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2015, vol. XVII (XXVI), s. 129 - 144.
5. *Życie w obrazie. O koncepcji malarskiej Wassilego Kandinsky’ego*, w: *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański, wyd. UŁ, Łódź 2016, s. 283-301.
6. *Performatywny charakter twórczości Mirosława Bałki*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, wydawnictwo Libron, Kraków 2013, s. 333-344.
7. *Jak działa niebieska linia? Problem performatywnego charakteru twórczości Edwarda Krasińskiego*, w: *Teatr, Teatralizacja, Performatywność*, red. T. Pękala, wyd. UMCS, Lublin 2016, s. 255-275.
8. *Zagadnienie autonomii w performatywnej koncepcji sztuki*, w: *Przestrzenie autonomii - sztuka, filozofia, kultura*, red. T. Pękala, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017, s. 329-340.
9. *Performance art, performativity and the issue of neomodernism*, “Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2016, vol. XVIII (XXVII), s. 161-176.
10. *Ontologia performansu a performatywność sztuk plastycznych*, w: *Dyskursy sztuki. Dyskursy o sztuce*, red. T. Pękala, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2018, s. 103-113.
11. *Digital performance and avant-garde artistic distinctions*, “Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2017, vol. XIX (XXVIII), s. 257- 272.
12. *Performance and Participatory Art*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2018, vol. XX (XXIX), s. 185-201.



**c) omówienie celu naukowego/artystycznego ww. pracy/prac i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania.**

Wstęp

Rezultatem mojej pracy badawczej rozpoczętej po obronie pracy doktorskiej jest cykl dwunastu publikacji powiązanych tematycznie i składających się na całościową propozycję teoretyczną zatytułowaną *Performans, performatywność a sztuki plastyczne*. Występujące w tytule niniejszego cyklu pojęcie „performatywności” związane jest z dwuznacznością, na którą zwraca uwagę James Loxley (*Performativity*, Routledge, London and New York 2007, s. 139-141). Z jednej strony jest ono zapożyczone z koncepcji filozoficznej Johna Langshawa Austina odnoszącego tę problematykę do wypowiedzi językowych, z drugiej stosowane jest w refleksji nad kulturą. W pierwszym przypadku, specjalistycznym i technicznym, chodzi o zwrócenie uwagi na pewne sposoby użycia języka i funkcje, jakie mogą pełnić akty mowy. W drugim o badanie zjawisk kulturowych jako performansu (np. Judith Butler, Erving Goffman, Victor Turner i in.). Loxley podkreśla, że te dwa sposoby rozwijania refleksji nad performatywnością mogą stwarzać pewne kłopoty, jednak nie prowadzą one do konieczności wyparcia jednego z nich lub zastąpienia jednego drugim. Przeciwnie, występuje tendencja do korzystania z podwójnej historii pojęcia performatywności. Jako przykład Loxley podaje koncepcję gender rozwijaną przez Butler, którą cechuje antyesencjalizm i zaakcentowanie procesu określania kulturowej tożsamości płciowej (np. stawania się kobietą) poprzez jej ustanawianie analogiczne do sytuacji, gdy wypowiedzi językowe nie opisują, a tworzą rzeczywistość. W moich rozważaniach również ta podwójność występuje, choć w nieco innym ujęciu. Nie analizuję jej jednak szerzej, nie omawiam też szczegółowo w żadnym z artykułów wchodzących w skład osiągnięcia habilitacyjnego, gdyż zagadnieniu temu poświęcono uwagę w innych opracowaniach.

Drugim pojęciem pojawiającym się w tytule jest „performans”. Zakres tego pojęcia w mojej pracy nie obejmuje szerokiego sensu kulturowego, w jakim jest używane w studiach kulturowych czy socjologii, a ograniczony jest w zasadzie do sztuki performans (*performance art*), jej różnych odmian i interpretacji, jakim jest poddawana, a także do sporadycznych odniesień do teatru. Performatywne podejście do sztuki performans związane jest z zaakcentowaniem „procesu bycia i działania” (K. Stiles, *Performance*, w: *Critical Terms for Art History*, red. R. S. Nelson i R. Shiff, The University of Chicago Press, Chicago and London 2003, s. 75). Bycie odnosi się tutaj do człowieka (osoby performera), który bezpośrednio znajduje się przed publicznością. Autorka podkreśla, że przedstawianie, które w takim przypadku również następuje, stanowi konstrukcję wokół czasownika „być”. Czas,



przestrzeń i miejsce są związane z ludzkim doświadczeniem, percepcją i zmianami, jakie zachodzą w czasie wykonywanych działań. Na tej podstawie odróżniano performans od teatru. Przeciwstawiano go też twórczości plastycznej, w której zasadnicze znaczenie przypisywano temu co „jest”, ale w sensie przedmiotowym. Obecność działającego artysty była usuwana na rzecz istnienia wytworzonego obiektu, który stawał się podstawą percepcji, doświadczenia i oceny. W przypadku performansu dochodzi, jak pisze Stiles, do „somatycznej identyfikacji pomiędzy działającymi i oglądającymi podmiotami, uzupełniającej ustaloną w sztuce opozycję podmiot/przedmiot o spotkanie podmiotu-z przedmiotem. [...] Performans modyfikuje w ten sposób ustaloną relację pomiędzy podmiotami i przedmiotami i pomiędzy wystawianiem i recepcją poprzez umieszczenie w estetycznej ramie podmiotów wykonujących i oglądających, zdolnych zarazem do zmiennych akcji i współoddziaływania” (ibidem, s. 75).

Sposób pojmowania performansu zakładający fizyczną obecność działającego artysty prowadził do prób określenia na tej podstawie jego ontologii. Najważniejszą taką koncepcję, przywoływaną w jednym z artykułów, sformułowała Peggy Phelan. Uznała ona, że performans cechuje „przedstawianie bez odtwarzania” oraz „znikanie” (P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London and New York, s. 146). Cechy te odróżniają, choć na odmiennych zasadach, performans od tradycyjnego teatru oraz od sztuk plastycznych. Dzieła plastyczne cechuje trwałość, natomiast w przypadku performansu „jedynym życiem jest chwila obecna”, która nie może być ocalona przez dokumentację i „uczestniczyć w cykulowaniu przedstawiania przedstawień” (ibidem, s. 146). Ta ontologiczna odrębność powoduje, że zarówno Phelan, jak wspomniana wyżej Stiles, traktują performans i sztuki plastyczne jako dziedziny odrębne.

Stanowisko bardziej kompromisowe przyjmuje Richard Schechner, choć nie prezentuje go szeroko pod względem filozoficznym. W swej podstawowej książce pisze, że to, czym są performans i performatyka powinno być rozpatrywane w zakresie bytu, działań, okazanych działań i wyjaśnienia okazanych działań (*Performatyka. Wstęp* (przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s.43). Pierwsze trzy zakresy pozwalają scharakteryzować performanse, które stanowią okazane przejawy bytów w czasie działań. Performatyka natomiast jest dziedziną wiedzy zajmującą się wyjaśnianiem „okazanych działań”. Z przyjętego tu punktu widzenia istotne są jednak uwagi odnoszące się do działań „zahibernowanych” w wytworze. Schechner nie rozwija tej problematyki. Odróżniając jednak takie sytuacje od performansu właściwego wprowadza pojęcia tego, co „<jest>



performansem” i tego, co może być odbierane „<jako> performans”. Pisze: „Istnieją granice tego, co <jest> performansem. Niemal wszystko natomiast można studiować <jako> performans” (ibidem, s. 54). Studiowanie takie związane jest z przyjęciem określonego punktu widzenia. Ujmujemy wówczas przedmiot „w kategoriach”, czy „przez pryzmat” uwzględniający w różny sposób rolę działań. Schechner podaje przykłady takiego sposobu podejścia odnosząc się do komputera i mapy. Uważa, że traktowanie ich „jako” performansów jest uprawnione i w pewnych sytuacjach przydatne. Zaznacza jednak, że na tej podstawie nie można stwierdzić, że mamy do czynienia z „byciem performansem”.

O wiele bardziej radykalny pogląd formułuje David Davies. Odwołując się do koncepcji estetycznego empiryzmu w filozofii sztuki, podkreślającego rolę właściwego, bezpośredniego, doświadczalnego spotkania z dziełem artystycznym, zwracał uwagę, że przy wartościowaniu „oceniają coś, co istnieje w rezultacie generatywnego aktu ze strony jednego lub większej ilości osobników” (D. Davies, *Art as Performance*, Blackwell Publishing, Malden and Oxford 2004, s. 26). Uważa, że sytuacja taka występuje także wówczas, gdy artysta nie wytworzył przedmiotu, a tylko wybrał go, jak ma to miejsce w przypadku ready made lub wystaw land artu. Dlatego za centralny problem w epistemologii sztuki uważa „relacje między generatywnym aktem, który doprowadza do zaistnienia dzieła sztuki i aktem receptywnym, który jest właściwą oceną tego dzieła” (ibidem, s. 26). Liczy się więc relacja między tym, co było robione i tym, co zostało osiągnięte. Davies zwraca uwagę, że niektórzy współcześni badacze sztuki uwzględniają przynajmniej w pewnym stopniu taki punkt widzenia. Michael Baxandall zwracał uwagę, że odbiór dzieła sztuki wymaga uchwycenia historii wykonania go, a Arthur Danto utrzymywał, że widzenie i ocena czegoś jako sztuki wymaga ulokowania tego w tradycji artystycznego wykonywania i myślenia o sztuce. W związku z tym przyjmuje, że sztuka jest działaniem, a artystyczna zawartość jest artykułowana za pomocą różnorodnych nośników będących mediami sztuki.

Koncepcja przedstawiona przez Daviesa ma charakter ogólny i obejmować ma wszystkie dziedziny artystyczne. Tylko w przypadku niektórych rodzajów sztuki pokazywany odbiorcom byłby sam proces działania, a w przypadku innych byłby on zakładany. Sztuka performans traciłaby więc ontologiczną odrębność. Ogólnym założeniem autora jest bowiem przekonanie, że każde „dzieło sztuki jest performansem” (ibidem, s. 253). Koncepcja ta była krytykowana z różnych punktów widzenia. Zwracano uwagę, że użycie w tym sformułowaniu słowa „*performance*” jest nieuprawnione i zaciera granice między różnymi rodzajami działań wykonawczych. Podkreślano, że to, co traktowane jest w odbiorze sztuki jako kontekst, tu staje się częścią dzieła. Zarzutami tymi, jakkolwiek poważnymi, nie będę się w tej chwili



zajmowała, gdyż koncepcję Daviesa traktuje tu tylko jako przykład najdalej idącego zbliżenia performansu i sztuk plastycznych.

Przedstawiłam trzy wybrane stanowiska, w których w różny sposób określany był stosunek między performansem a sztukami plastycznymi. Wybór ich służył temu, żeby pokazać, w jak różny sposób relacja ta jest ujmowana. Nie ma więc jednoznacznego i ustalonego modelu zależności między nimi. Jednocześnie zaś żadne z istniejących stanowisk nie wydawało mi się zadawalające jako rozwiązanie możliwe do przyjęcia w momencie pracy nad cyklem artykułów przedstawianym jako osiągnięcie habilitacyjne. Pierwsze stanowisko, radykalnie oddzielające performans i sztuki plastyczne, nie w pełni pokrywało się z moimi doświadczeniami uzyskiwanymi w czasie badań prowadzonych nad sztuką awangardową i neoawangardową XX wieku. Podczas nich zwracałam uwagę na występowanie zastanawiających analogii między twórczością artystów zajmujących się malarstwem, czy rzeźbą a działaniami performerów. Zresztą niektórzy z tych artystów równocześnie uprawiali oba te rodzaje twórczości nie wprowadzając między nimi zasadniczych rozgraniczeń. Stanowisko drugie, omówione tu na przykładzie poglądów Schechnera, wydaje mi się nadmiernie kompromisowe. Odróżnienie tego co „<jest> performansem” i tego, co można ujmować „<jako> performans” potwierdza w zasadzie ontologiczną odrębność performansów, pozostawiając jako dodatkową możliwość ujmowanie tego, co owych cech ontologicznych nie posiada, w szczególności - performatywny sposób - lub z takiegoż punktu widzenia. Nie pojawia się tutaj natomiast pytanie, czy ów punkt widzenia mówi nam coś istotnego o rozważanym przedmiocie. Natomiast trzecie stanowisko jest zbyt radykalne. Pomijając wspomniane wcześniej uwagi krytyczne, jakie do niego odnoszono, okazuje się ono z punktu widzenia moich rozważań mało przydatne, gdyż nie pozwala uchwycić cech specyficznych zarówno performansów jak różnych odmian twórczości plastycznej, która może zbliżyć się do akcjonizmu, bądź od niego oddalać.

Cykl artykułów, który przedstawiam jako osiągnięcie habilitacyjne, jest odzwierciedleniem rozwoju mojej pracy badawczej, a jednocześnie w jego układzie zawarta jest koncepcja teoretyczna. Początkowo rozwój ten skoncentrowany był na zagadnieniach twórczości awangardowej i neoawangardowej XX wieku. Tej problematyce poświęcona była moja praca magisterska, a później doktorska. Równocześnie jednak uczulona byłam na problematykę teoretyczną. W analizowanych tekstach artystów i teoretyków sztuki zwracałam uwagę na poglądy, które podważały przekonanie o czysto przedmiotowej naturze dzieła plastycznego, a także kwestionowały tezę sformułowaną przez Lessinga o ich wyłącznie przestrzennym charakterze. Wybrane przykłady tego typu dokonań artystycznych znalazły się



w mojej pracy magisterskiej i doktorskiej, jednak zagadnienie ich performatywności nie było wówczas podejmowane. Problem ten zaczęłam analizować w początkowych artykułach wchodzących w skład cyklu składającego się na osiągnięcie habilitacyjne. Zarysowanie problemu i przedstawienie wstępnych egzemplifikacji związane było z poszerzaniem wiedzy na temat problemów performatywności. Kolejna część rozważań została więc poświęcona zagadnieniom zwrotu performatywnego i jego relacji do istotnych zagadnień estetycznych. Ostatnia część artykułów składających się na cykl stanowiący osiągnięcie habilitacyjne dotyczy różnych odmian działań artystycznych, jakie są obecnie analizowane w ramach performansu. Podejmuję w nich np. problemy, czy dokumentacja stanowi część dzieła performance art, problem medializacji i digitalizacji performansów, a także rozważam kwestię, jaka relacja zachodzi między performansem a sztuką partycypacyjną.

Pewne zdziwienie może wywołać to, że w cyklu tekstów poświęconych relacjom między performatywnością, performansem a sztukami plastycznymi nie znalazły się rozważania na temat malarstwa akcji, a więc twórczości właściwej dla takich kierunków jak action painting (z zaakcentowaniem roli Jacksona Pollocka), europejskiego tasyzmu (z podkreśleniem pokazów malarskich Georges Mathieu), czy działalności japońskiej grupy Gutai. Powodem jest to, że w większości opracowań na ten temat, zjawiska te są podawane jako prawie oczywisty przykład. Już Harold Rosenberg zwracał uwagę na „trans-formalny” charakter działań Pollocka (H. Rosenberg, *The Anxious Object. Art Today and Its Audience*, A Mentor Book, New York and Toronto 1969, s. 43). Amelia Jones pisała o „pollockiańskiej performatywności” i wskazywała na związki między działaniami malarskimi Pollocka i Mathieu, a współczesnymi praktykami artystów, którzy podejmują za pomocą różnych środków podejmują problematykę feministyczną i homoseksualną. Píše w związku z tym o rewizji nowoczesnego podmiotu oraz podaje przykłady twórczości z pogranicza wykonywania obrazu lub innego obiektu i performansu (A. Jones, *Body Art / Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 1998, s. 53-102). Również Erika Fischer-Lichte zwraca uwagę na elementy przedstawienia, które dominowały w *action painting*, a także na przekształcanie wystaw w wydarzenia przez takich artystów plastyków jak Joseph Beuys, Wolf Vostell, grupa FLUXUS czy Wiedeńscy Akcjonści (E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 23-24). Oczywiście zagadnienie to wymaga całościowego opracowania, jednak zakładając, że wstępne rozpoznanie już nastąpiło, wolałam skoncentrować się na przykładach mniej znanych.



## Omówienie publikacji składających się na osiągnięcie habilitacyjne

Artykuł *Zmiany relacji między artystą, dziełem a odbiorcą w sztuce współczesnej*, od którego rozpoczynam prezentację mojego osiągnięcia habilitacyjnego nawiązuje do przykładów realizacji artystycznych, którymi zajmowałam się w rozprawie doktorskiej. Tym razem jednak rozpatruję je z innego punktu widzenia, którego nie określiłabym jeszcze jako performatywny, a raczej uczulający na zagadnienia, jakie są brane pod uwagę w związku ze zwrotem performatywnym w humanistyce. Przede wszystkim zadaję pytanie, czy i w jaki sposób można mówić o dziele sztuki w przypadku wybranych przykładów sztuki współczesnej. Pierwszym zjawiskiem, na jakim koncentruję się, jest minimal art. W zaliczanych do niego pracach następuje eliminowanie kompozycji jako tego, co stwarzało silne związki wewnątrz utworu i izolowało go od czynników zewnętrznych. Minimaliści natomiast chcieli, żeby ich prace dzieliły przestrzeń z tym, co znajduje się wokół nich. Początkowo była to przestrzeń galerii, później określona przestrzeń poza galerijna, publiczna, miejska. Dzieło przestawało stanowić wartość samo w sobie, a stawało się polem spotkania osobistych potrzeb i ekspresji artysty z kolektywnymi aspiracjami i działaniami. Podobnie jak ma to miejsce w sztuce performans, nie dotyczyło tego, co uniwersalne, ponadczasowe, a było zakorzenione w konkretnym miejscu i czasie angażując przynajmniej część publiczności „w samym rdzeniu jej doświadczenia” (L. R. Lippard). Inna analogia z performansem polegała na uwzględnieniu wskazywanej przez Rosalyn Deutsche właściwości, polegającej na definiowaniu przestrzeni publicznej w związku z koncepcjami człowieka, społeczeństwa i naturą wspólnoty politycznej. Przestrzeń ta stawała się niekiedy miejscem konfliktu i sporu, jednak przy zachowaniu zasad kultury demokratycznej. Zadaniem artysty w tej sytuacji nie było dostarczanie przedmiotów do oglądania, do konsumpcji estetycznej, a inicjowanie procesu, rozpoczęcie działania, który znajdował kontynuację w odbiorcach i wraz z odbiorcami, niekiedy w sposób niezgodny z jego wolą.

Jako przykłady tego rodzaju realizacji plastycznych wskazywałam prace Richarda Serry i Daniela Burena obudowując je informacjami zawartymi w tekstach krytycznych. Nieujawnionym jednak wprost źródłem inspiracji, odróżniającym sposób ujmowania tych zagadnień w omawianym artykule od rozważań zawartych w pracy doktorskiej, był dobór i układ materiału, na który wpływ miała moja ówczesna lektura *Estetyki performatywności* Eriki Fischer-Lichte. Zwracałam uwagę, że artyści uprawiający sztuki plastyczne zaczynają zachowywać się jak performerzy nie w tym sensie, że wykonując działania pokazują się publicznie, a ze względu na podobne cele, polegające na dążeniu do stworzenia nie dzieła-



przedmiotu, a wydarzenia, w które zaangażowana zostanie publiczność. Dlatego obiekt podlegał przekształceniom w relacji do odbiorców, co prowadziło czasami do zmiany jego formy, a niekiedy destrukcji. Podobnie też jak w przypadku performansu, jedynym śladem podejmowanych działań stawała się dokumentacja fotograficzna.

W kolejnym artykule, zatytułowanym *Performative spaces in Polish contemporary art*, odniesienia do zagadnień performatywności stały się jawne. Tekst rozpoczyna przypomnienie twierdzeń Fischer-Lichte odnoszących się do zmian, jakie wystąpiły w związku ze zwrotem performatywnym w pojmowania sztuki i dzieł sztuki. Zaakcentowane przez autorkę zostaje to, że spełniają się one jako przedstawienie. Artyści działają nie w celu stworzenia obiektu (różnorodnie pojmowanego w zależności od dziedziny artystycznej), a dążą do przygotowania wydarzenia. Właśnie poprzez przedstawienia spełnia się sztuka. W ten sposób realizacja artystyczna nie tyle „jest”, ile powstaje i rozwija się w relacji z aktami percepcyjnymi, interpretacjami i innymi działaniami odbiorców. W przypadku dzieła sztuki akcentowany jest zaś nie tyle aspekt „rzeczowy” (bycie artefaktem pozostającym samym sobą niezależnie od obecności odbiorcy, dostępnym w różnym czasie i w różnych miejscach), a związek z sytuacją zaistniałą w określonym miejscu i czasie. Niemiecka autorka odnosiła tę problematykę do przemian zachodzących w teatrze od przełomu XIX i XX wieku. W swoim artykule postanowiłam skonfrontować ją z sytuacjami zachodzącymi w przypadku wybranych dokonań plastycznych. Skoncentrowałam się tylko na jednym z aspektów uwzględnianych przez Fischer-Lichte – przestrzenności. Zagadnienie to jest dla niej tylko jednym z przejawów „performatywnego wytwarzania materialności”, obok cielesności, dźwiękowości i czasowości. Wybrałam je uznając, że w największym stopniu dotyczy ono także sztuk plastycznych, usytuowane jest na pograniczu obu dziedzin.

Istotnym problemem, który uświadomiłam sobie podczas pisania wyżej wymienionego artykułu było zagadnienie utworu plastycznego pojmowanego jako „dzieło” (istniejącego w sposób trwały, pojmowanego jako rezultat działalności, jej cel i zwięźczenie) oraz rozumienie go jako wydarzenia. Przeciwwstawiając performanse sztukom plastycznym często posługiwano się tą opozycją. Postanowiłam zastanowić się, czy ma ona charakter bezwzględny, czy też można znaleźć wyjątki, które uzasadniałyby uwzględnienie kategorii performatywności w odniesieniu do niektórych zjawisk z obszaru plastyki. Próbę taką podjęłam w artykule *Czy sztuka abstrakcyjna może być performatywna?*. Rozpoczęłam od przypomnienia, że geometryczne malarstwo nieprzedstawiające rozwijane w pierwszej połowie XX wieku nawiązywało do starożytnych koncepcji zakładających, że poszukiwanie kanonów w sztuce związane jest z ujawnianiem praw harmonii bytu. Omówiłam w związku



tym założenia Pieta Mondriana i Theo van Doesburga. W obu przypadkach celem było stworzenie dzieł, które stać się miały jawnym wcieleniem zasad uniwersalnej harmonii. Koncepcji tej przeciwstawiłam twórczość dwóch współczesnych artystów polskich, Jana Chwałczyka i Ryszarda Winiarskiego, którzy również posługują się kształtami geometrycznymi, jednak po to, żeby stwarzać wydarzenia. Chwałczyk wykonuje od połowy lat sześćdziesiątych XX wieku prace określane jako *Portrety i Autoportrety światła*. Konstrukcja obrazów (stanowiących swoiste reliefy) służy temu, żeby oddziałujące na nie światło mogło zaprezentować swe cechy. Zwracałam uwagę na to, że geometryczne formy stają się tu okazją do zaistnienia „performansu światła” – performansu, a nie stanu, czy wyglądu, gdyż światło jest zmienne, a jego oddziaływanie w znacznym stopniu nieprzewidywalne. Winiarski wykonywał obrazy malując czarne lub białe kwadraty według zasad przypadku wywoływanego przez rzut monetą lub na podstawie tablicy liczb przypadkowych. Pisał, że chce „zaprosić prostą zasadę liczbowego porządku do udziału w realizacji”. Od 1972 roku funkcję przypadkowego układania kwadratów powierzył widzom, ich z kolei zapraszając do „gry”. Podkreślał jednocześnie, że działania te ujawniały to, „co kryło się za każdym obrazem czy formą przestrzenną” – fakt, że w istocie były one zapisami wydarzeń związanych z ujawnianiem się przypadku.

W performansach jednak zasadnicza rola przypisywana jest osobom - artystom „tworzącym” przedstawienie, jak pisze Fischer-Lichte. To one powołują „do istnienia <dzieło>, [...] kształtując jedyny w swoim rodzaju materiał: własne ciało, czy – jak określił to Helmuth Plessner - <materię własnej egzystencji>” (E. Fischer-Lichte, op. cit. s. 123). Czy sformułowanie to można odnieść do sztuk plastycznych i jakie modyfikacje należy do niego wprowadzić? Interesującym zagadnieniem byłoby rozważenie tego problemu w odniesieniu do sztuki przedstawiającej, gdzie jako osoby wykonujące działania zostałyby potraktowane postacie przedstawiane w obrazach czy rzeźbach. Problemy te były zresztą podejmowane, zwłaszcza w odniesieniu do fotografii, gdzie pozowanie do zdjęcia traktowane było jako performans dokamerowy. Również historycy malarstwa fragmentarycznie nawiązywali do niego analizując pozy przedstawionych postaci w malarstwie religijnym, historycznym i rodzajowym. Poważniejszym wyzwaniem wydało mi się jednak rozważenie analogicznego problemu z tego punktu widzenia malarstwa abstrakcyjnego. Czy można powiedzieć, że pojawiające się w nim elementy nieprzedstawiające wykonują swoisty performans, czy też odbiorca zdany jest tu tylko na sugerowane przez Schechnera, ewentualne ujmowanie ich cech i wzajemnych relacji „jako performansu”?



Zagadnienie to rozważyłam w dwóch artykułach odwołując się do założeń teoretycznych Paula Klee (*The performative turn in the visual art. The art of Paul Klee*) i Wassilego Kandinsky'ego (*Życie w obrazie. O koncepcji malarskiej Wassilego Kandinsky'ego*). Obydwaj ci klasyczni przedstawiciele sztuki abstrakcyjnej nie traktowali elementów plastycznych (punktów, linii, figur) i ich układów kompozycyjnych jako statycznych układów. Zakładali, że patrzeć na nie należy nie jak na skończone „dzieło”, a postrzegać je w procesie zachodzących działań. Klee pisał, że linię należy ujmować jako ślad przesuwającego się punktu. Figura ujęta linearnie stanowi ograniczenie pewnego terenu przez linię, natomiast wypełniona, to ślad przesuwania się linii. Używał w związku z tym określenia „scena akcji” i podkreślał, że elementy plastyczne stoją obok siebie, dotykają się, przenikają itd. Właściwości semantyczne i ekspresyjne obrazów abstrakcyjnych stanowić miały konsekwencję tych „działań”. Klee wskazywał też na analogie zachodzące między układem kostnym człowieka (szkieletem) jego zdolnością do ruchu, a kompozycją rysunku lub obrazu i zawartym w nim potencjałem dynamicznym. Kompozycja malarska to według niego organizacja ruchu. Artykuł kończą odniesienia do współczesnych tekstów analizujących twórczość Klee z uwzględnieniem jego rozważań teoretycznych i z perspektywy zbliżonej do przyjętej przeze mnie. Nie ma w nich jednak bezpośrednich odniesień do problematyki performatywności. Piszę natomiast o „dotykowości widzenia” i „przestrzeni wskazywania” (Rosalind E. Krauss), „figuracji ruchu” (Ivana Wingham). Druga z tych autorek zaznaczała też, że w koncepcji Klee ciało jest „pojęciem progowym”, gdzie to co należy do sfery widzenia przenika się z tym, co poza nią wykracza.

Wspólną cechą poglądów Klee i Kandinsky'ego jest fakt, że prowadzą rozważania na temat wewnętrznej dynamiczności elementów plastycznych i ich układów, których nie da się ograniczyć do Schechnerowskiej kategorii „<jako> performans”. Według amerykańskiego performatyka ujmowanie tego, co istnieje jako przedmiot w charakterze swobodnego performansu, uzależnione jest od zajmowanego przez odbiorcę punktu widzenia, czy przyjętego założenia. Tymczasem klasycy sztuki abstrakcyjnej myślą bardziej esencjalistycznie. Oni uważają, że istotą elementów plastycznych i ich kompozycji jest ruch. Wskazują też, że za pomocą takich samych kategorii można analizować rysunki czy obrazy oraz nowoczesne przedstawienia baletowe.

Artykuł *Życie w obrazie. O koncepcji malarskiej Wassilego Kandinsky'ego* rozpocząłam od przypomnienia wprowadzonego przez artystę rozróżnienia dwóch sposobów podejścia do dzieł sztuki: zewnętrznego – gdy jest ono oglądane jakby przez szybę i wewnętrznego – kiedy widz zagłębia się oglądaną rzeczywistość. Taka „niby-szyba”



występuje wyraźnie np. w teatrze ze względu na ścisłe oddzielenie sceny i widowni, ale pojawia się także w przypadku odbioru prac malarskich. W sztuce nowoczesnej mamy do czynienia z próbą ominięcia tej „szyby”. Zdaniem Kandinsky’ego w malarstwie polega to na uwzględnieniu bezpośredniego oddziaływania elementów plastycznych, takich jak punkty i linie na płaszczyźnie. Sugestię tę można porównać do wzięcia pod uwagę bezpośredniej obecności ciał aktorów w przestrzeni, w jakiej działają, a nie tylko rozpatrywania ich jako postaci scenicznych uczestniczących w przedstawianej akcji dramatu. Zbliża to sugestię Kandinsky’ego dotyczącą zniesienia „niby-szyby” do tendencji właściwych dla sztuki performans i współczesnego teatru.

Konsekwencją takiej zmiany podejścia do malarstwa stać się ma przewyżczenie niektórych przekonań tradycyjnie z nim związanych. Jednym z nich jest przekonanie o przedmiotowym charakterze sztuk plastycznych, nieistnieniu w formach, jakie w nich występują, życia i ruchu. Kandinsky uważa, że gdy w malarstwie czy rysunku zniesiemy „niby-szybę” odniesiemy wrażenie obcowania z żywymi istotami. W omawianym tu artykule teza ta jest analizowana w oparciu o dwie podstawowe książki artysty: *O duchowości w sztuce* i *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*. W obu Kandinsky punkt i rozważaną jako rezultat jego ruchu linię traktuje na zasadzie analogii z poruszającym się człowiekiem i powstającymi w związku z tym odczuciami. Podobnie podchodzi do kompozycji, o której pisze, że stanowi organizację „żywych sił” zamkniętych wewnątrz elementów w postaci napięć. Zresztą sama płaszczyzna też ma „charakter żywej istoty”, która rozwija się poprzez działania malarskie. Koncepcja ta ma niewątpliwie związek z estetyczną teorią empatii, popularną na przełomie XIX i XX wieku. Jednak artysta podkreśla nie skojarzenia odbiorców i siłę procesu „wczuwania”, a bierze pod uwagę związki z innymi dziedzinami sztuki o charakterze czasowym (zwłaszcza z muzyką) a także postuluje przekroczenie podziału na sztuki aktorskie (teatr, pantomimę, balet) i sztuki przedmiotowe, w których, jak zakładano, odbiorca ma do czynienia z pozbawionymi życia obiektami. Wskazuje na analogie zachodzące między figurami tanecznymi (np. skokiem w górę tancerki Palukki) i układem elementów graficznych. Twierdził, że należy uwzględnić „głębokie powinowactwa” zachodzące pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki, a to pozwoli odkryć wspólne korzenie wszelkiej twórczości i w końcu „duchowej ludzkiej działalności”.

W artykule podkreślam, że biorąc pod uwagę różnice wskazywane czasami między teatrem a sztuką performans, należy stwierdzić, iż założeniom plastycznym Kandinsky’ego bliższa była pierwsza z tych dziedzin. Omawiając elementy plastyczne (traktowane jak postaci analogiczne do aktorów) w relacji do płaszczyzny (która jest tutaj ekwiwalentem



sceny) zakłada, że celem jest stworzenie obrazu jako widowiska. Rozważając więc charakter figur, możliwości ruchu, kształtujące się sytuacje, bierze pod uwagę ich rolę w ukazaniu pewnej akcji quasi-dramatycznej. Malarz pełni tu rolę reżysera. Sytuację taką ilustruję omówieniem przedstawiającego obrazu *Dama w Moskwie* i abstrakcyjnego *Czarna Plama I*. Artykuł kończę uwagami na temat niezrealizowanych koncepcji Kandinsky'ego, które związane były ze stworzeniem teatru, w którym „aktorami” byłyby elementy plastyczne.

W omówionych ostatnio trzech artykułach starałam się pokazać, w jaki sposób w dwudziestowiecznej plastyce próbowano zakwestionować podział na sztuki performatywne (*performing arts*) i nieperformatywne. Nie pojawiały się tam odniesienia do Austinowskiego sposobu rozumienia performatywności. Zagadnienie to wzięłam pod uwagę w tekstach poświęconych performatywnemu charakterowi twórczości Mirosława Bałki i Edwarda Krasińskiego.

W artykule *Performatywny charakter twórczości Mirosława Bałki* skoncentrowałam się na jego instalacji *Korytarz mydlany*. Polega ona na pokryciu ścian galerii do wysokości 190 cm. warstwą zwykłego mydła wydzielającego charakterystyczny zapach. Była ona aranżowana trzy razy w nieco zmienionej postaci. Pierwszy raz pokazana została podczas XLV Biennale w Wenecji, gdzie w skład jej wchodziły jeszcze inne elementy (płyty ze stali o wymiarach 190 x 60 cm z otworami wypełnionymi mydłem, pojemniki z resztkami używanego mydła itp.), odnoszące się do rozmiarów ciała artysty i czynności związanych z ablucją. Była ona wówczas interpretowana w nawiązaniu do wspomnień Bałki z okresu wczesnej młodości związanych, z krępującymi warunkami mycia się. Podobne nawiązania autobiograficzne i pewna ich mitologizacja wystąpiły w związku z prezentacją w Eindhoven. Natomiast pokaz z 1995 roku w warszawskiej „Zachęcie”, w ramach wystawy *Gdzie jest brat twój, Abel?*, wiązał się z dwoma kontekstami. Pierwszym z nich było odniesienie do pamięci Holokaustu podkreślane przez krytyków sztuki. Drugim, sugerowany przez samego Bałkę (w katalogu wystawy) związek dzieła z działalnością Ojca Beyzyma i jego poświęceniem dla trędowatych. Uważam, że w przypadku tych rozbieżności nie chodzi o tradycyjnie pojmowaną wieloznaczność utworu. Wprowadzenie trzech różnych kontekstów, dla tego samego dzieła związane jest z podważeniem „atmosfery teorii”, w jakiej osadzony jest artefakt. W omawianym przypadku „atmosfera” ta zastąpiona została aktami performatywnymi, posiadającymi, zgodnie z koncepcją Austina, siłę sprawczą. W związku z tym cechy artefaktu nie wyznaczają sensu utworu, a jest on określany trzykrotnie, w różny sposób, na drodze performatywnego stanowienia.



Problematykę tę rozważyłam szerzej w artykule *Jak działa niebieska linia? Problem performatywnego charakteru twórczości Edwarda Krasińskiego*. Artysta ten, od 1968 roku, zaczął posługiwać się niebieską samoprzylepną taśmą (*blue scotch*) o szerokości 19 mm., którą umieszczał w pomieszczeniach galeryjnych, na przedmiotach lub ludziach, zawsze na wysokości 130cm. Działalność ta była interpretowana zwykle w kontekście aktualnych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tendencji artystycznych (np. konceptualizmu). Pisano, że za pomocą taśmy następuje ustanowienie pewnej przestrzeni jako własnej, samookreślenie w przestrzeni itd. Od 1975 roku Krasiński zaczął operować abstrakcyjnymi wykresami przestrzeni i ich aksonometrycznymi rzutami malowanymi na białych płaszczyznach, na których również umieszczał niebieską taśmę. Jej fragmenty wychodziły poza obszar „obrazów” i przyklejane były do okalających ścian. Prace te znaleźć można było nie tylko w galeriach sztuki, a również toaletach, pomieszczeniach szpitalnych, w chlewie, w sypialni artysty itp. Pasek w tej sytuacji prowadził wzrok widza „w poprzek ustalonych norm poprawności”, jak pisał Paweł Polit. Krytycy wskazywali więc, że poprzez swą działalność Krasiński nie opowiada o przestrzeni, a ustanawia sytuacje przestrzenne. To dążenie do ustanawiania sytuacji przestrzennych w zmieniony sposób znalazło też wyraz w nowym aranżowaniu obszarów galerii. Krasiński deklarował, że panuje nad przestrzenią. To „panowanie” miało jednak swoisty charakter, analogiczny do sytuacji, w której wykonywane są językowe działania performatywne. Podobny charakter ma np. nadanie nazwy statkowi, ustanowienie związku małżeńskiego poprzez wypowiedzenie określonej formuły itp. Zwracali na to uwagę krytycy sztuki biorący udział w międzynarodowej konferencji *Awangarda w bloku* (Warszawa, 2007). Luiza Nader twierdziła, że oddziaływanie niebieskiego paska porównać można do performatywu takiego, jak obsceniczne słowo znoszące podziały na przestrzeń publiczną i prywatną, prawdę i fikcję. Paweł Polit analogię widział w „interwencyjnym” charakterze stosowania performatywów słownych i wprowadzaniu taśmy przez Krasińskiego. Sabine Breitwieser i Adam Szymczyk zwracali natomiast uwagę, że naklejanie niebieskiej taśmy więcej łączy z performansem, niż procesem malowania obrazu - jest tworzeniem nowej sytuacji, a nie wykonywaniem dzieła sztuki jako przedmiotu. Biorąc pod uwagę te spostrzeżenia podjęłam w artykule próbę porównania praktyk artystycznych Krasińskiego z koncepcją wypowiedzi performatywnych Austina. Zwróciłam uwagę, że twórczość tego artysty opisywana jest w tekstach krytycznych nie tyle za pomocą rzeczowników i przymiotników, a czasowników i to takich, które zaliczane są do grupy performatywów. Następnie zajęłam się tym, że Krasiński określa swą działalność nie jako tworzenie, czy budowanie, a jako ujawnianie. Przypomniałam Austinowskie rozróżnienie



czynności lokucyjnych, illokucyjnych i perlokucyjnych oraz fakt, że w drugim i trzecim przypadku nie chodzi o prawdę i fałsz, a kryterium wykonania czynu performatywnego staje się skuteczność. Uważam, że kryterium, według którego mogą być oceniane działania Krasieńskiego, jest również „moc illokucyjna”.

W omówionych artykułach, składających się na pierwszą część osiągnięcia habilitacyjnego, koncentrowałam się na różnych możliwościach konfrontowania dokonań plastycznych i ich założeń teoretycznych z problematyką performatywności. Zakładałam w nich sposób pojmowania performansu zwykle przyjmowany, nie analizując występujących w jego zakresie odmian, albo brałam pod uwagę zagadnienia związane z performatywnym użyciem języka. Kolejny artykuł, zatytułowany *Zagadnienie autonomii w performatywnej koncepcji sztuki*, różni się od poprzednich rodzajem podejścia do rozważanego zagadnienia. Ma on charakter teoretyczny, wprowadza wątek „zwrotu performatywnego” w humanistyce i stanowi z jednej strony uogólnienie podejmowanych wcześniej kwestii, a z drugiej otwarcie drugiej części rozważań składających się na osiągnięcie habilitacyjne. Tematyka drugiej części artykułów dotyczy, między innymi, współczesnego rozszerzania się zakresu pojęcia „performans” w sztuce. O ile więc wcześniej chciałam skonfrontować zagadnienie performatywności z różnymi odmianami praktyk plastycznych, w drugiej części staram się pokazać, że różnorodność sposobów pojmowania performansu powoduje, iż wiele jego odmian wkracza na obszar tradycyjnie łączony ze sztukami plastycznymi w taki sposób, że nie można zdecydowanie rozstrzygnąć, co liczy się bardziej w danym zjawisku – akcja ciała czy przedmiot – gdyż występują między nimi złożone relacje. Omawiam też koncepcje teoretyczne, w których zagadnienie to jest problematyzowane.

Artykuł *Zagadnienie autonomii w performatywnej koncepcji sztuki* ma istotne znaczenie z punktu widzenia rozważanej przeze mnie problematyki także z tego powodu, że zawarte jest w nim pytanie nie tylko o niezależność sztuki wobec zjawisk pozaartystycznych, a również kwestia odrębności poszczególnych dziedzin sztuki wobec siebie. Oba te zagadnienia pojawiły się w ramach koncepcji „zwrotu performatywnego”. Doris Bachmann-Medick charakteryzując ów zwrot zwracała uwagę na oba te aspekty i twierdziła, że tendencja taka wywodzi się między innymi ze sztuki lat sześćdziesiątych, a konkretnie sztuki akcji, happeningów i teatru eksperymentalnego. Jeszcze szerzej do zagadnienia tego podchodziła RoseLee Goldberg. W oparciu o szerokie badania historyczne podkreślała, że sztuka performans występowała w XX wieku nie tylko jako nowa dziedzina twórczości, a również jako zakres działań przenikających do wszystkich obszarów praktyk awangardowych. Performans w takich przypadkach był pozbawiony autonomii, ale wywierał istotny wpływ na



rozwiązywanie problemów twórczych. Dlatego Goldbergo określa go jako „awangardę awangardy”. Podobne stanowisko prezentuje w swych pismach teoretycznych Allan Kaprow rozróżniając dwie historie awangardy, oparte na pojęciach „sztuki sztucznej” i „sztuki życiowej”, które jednak stanowią raczej koncepcje teoretyczne, natomiast w praktyce artystycznej przenikają się. Poglądy te korespondują z założeniami zwrotu performatywnego, który jak pisze Fischer-Lichte przyczynił się do „zniesienia granic tyleż między sztukami, ile między sztuką i niesztuką” (E. Fischer-Lichte, op. cit. s. 291). Jeżeli zaś na gruncie badań z zakresu performatyki pojawiają się takie podziały, to ze względu na kryteria instytucjonalne (w sensie koncepcji George’a Dickiego), a nie próby esencjalnego ustanawiania różnic.

Niemiecka autorka uważa jednak, że koncepcja autonomii stanowi konieczny składnik estetyki performatywności. Odróżnienie performansów artystycznych od nieartystycznych jest konieczne choćby dlatego, że obrazoburcze gesty artystów wymagają jako punktu odniesienia instytucji sztuki. Autonomia sztuki jest też ważna ze względu na zachowanie niezależności od społecznych, ekonomicznych i innych zobowiązań oraz dla podkreślenia, że łączy się ona z samorealizacją człowieka. Zwrot performatywny z jednej strony przyczynił się więc do zniesienia granic między sztuką a niesztuką, z drugiej zaś pobudził do refleksji nad rolą autonomii sztuki w działalności artystycznej i teoretyczno-krytycznej. Jeśli zaś chodzi o zagadnienie istnienia granic pomiędzy sztukami, to problem ten stanowił przedmiot uwagi od czasów renesansowych paragonów aż do XX wieku. Zwykle przy tym podkreślano raczej to, co dzieli, odgradza, odróżnia, niż to co łączy poszczególne dziedziny. Fischer-Lichte twierdzi, że z punktu widzenia estetyki performatywności nie można tym różnicom przypisywać wartości absolutnej. Dlatego postuluje, żeby koncepcję granicy zastąpić ideą progu. Próg „przyjmuje obraz przestrzeni pomiędzy” (ibidem, s. 329) i sugeruje, że można go wielokrotnie przekraczać w obydwie strony.

Artykuł dotyczący zagadnienia autonomii sztuki i jej dziedzin rozważanych z punktu widzenia estetyki performatywności zajmuje, jak można to teraz określić, „progowe” (we wspomnianym wyżej znaczeniu) miejsce także w ramach moich rozważań odnoszących się do relacji między performansem a sztukami plastycznymi. O ile wcześniej punktem wyjścia były sztuki plastyczne rozpatrywane w relacji do performansu, to po jego napisaniu postanowiłam uwzględnić także inną optykę i zacząć przyglądać się różnorodnym odmianom sztuki performans oraz sposobom jej ujmowania teoretycznego, aby odkryć elementy wspólne ze sztukami plastycznymi. Przejście to rozumiem jako rozważenie tej samej problematyki, tylko z innego punktu widzenia, z drugiej strony „progu”.



Okazją do podjęcia tych zagadnień stał się artykuł *Performance art, performativity and the issue of neomodernism*, w którym zajęłam się różnicami w sposobach ujmowania performansów w modernistycznych i postmodernistycznych koncepcjach sztuki. Pierwszy z nich związany był, jak zakładał Clement Greenberg, z akcentowaniem formalnych struktur, stanowiących podstawę do autonomicznego ujmowania sztuki. Na gruncie sztuk performatywnych tendencja taka przypisywała szczególne znaczenie body art, której koncepcja oparta była na przeświadczeniu o szczególnej roli ciała i fizycznej obecności artysty. Pozwalało to „na poziomie konkretnej morfologii” odróżniać ten rodzaj twórczości od dziedzin sztuki operujących innymi „mediami”. Ten modernistyczny sposób myślenia artyści i krytycy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych próbowali też przenosić na performance art. Z punktu widzenia postmodernistycznego stanowisko takie określone zostało jako „naiwny esencjalizm”. Przeciwstawiono mu koncepcję, w zgodzie z którą praktyki performansu zaczęły zmierzać do korzystania oprócz ciała artysty także z innych mediów. Ciało zaczęło być traktowane (np. przez feministki) jako szeroko pojęte „pole walki” o sprawy społeczne ważne dla kobiet. Pojęcia „ucieleśnienia” i obecności zostały jednak utrzymane jako podstawa praktyk performatywnych i estetyki performatywności. W ich ramach zabiegi cytowania i pastiszu (stosowane w innych dziedzinach sztuki postmodernistycznej) były wyłączone z tej odmiany twórczości. Dlatego istotnym przedmiotem dyskusji nad performansem stał się cykl działań Mariny Abramović *Seven Easy Pieces* (2005) i wystawa-performans *The Artist is Present* (2010). W obu przypadkach problemy ciała i obecności zostały potraktowane w swoisty sposób, odbiegający od charakteru wcześniejszej twórczości tej artystki (łączonej z koncepcją body art), a także od wcześniejszych koncepcji dotyczących istoty performansu.

Pierwszy przywołany cykl działań, omówiony przeze mnie w artykule, polegał na powtórzeniu klasycznych performansów wykonywanych wcześniej przez innych artystów (również mężczyzn), a także na odtworzeniu własnego z 1975 roku. Te re-enactments były oparte na szczegółowych badaniach historycznych przeprowadzonych przez Abramović, jednak różniła je od wykonań oryginalnych osoba działająca (w przypadku odtworzenia przez Abramović własnego performansu w grę wchodził dystans czasowy i różnica wieku) oraz miejsce, gdzie odbywały się. Czy można więc odtworzenia performansów uznać za performanse?

Podobne pytanie pojawiło się w związku z drugim ze wspomnianych wydarzeń, gdzie na wystawie prezentującej dokumentację jej wcześniejszych działań, a także odtworzenia performansów wykonywane przez inne osoby, Abramović była przez cały czas obecna



siedząc w długiej sukni. Czy „prezentacja obecności” to performans? W artykule przedstawione są przeciwstawne opinie Eriki Fischer-Lichte i Amelii Jones. Z punktu widzenia problematyki podejmowanej w moim cyklu artykułów ważne jest tu natomiast, że pojęcie performansu zostało rozszerzone. Na wystawie prezentowane były, jako obiekty ekspozycyjne, dokumentacje poprzednich działań i przedmioty w nich wykorzystywane. Próg oddzielający performans od wystawy sztuk plastycznych został może nie przekroczony, a osłabiony i przesunięty.

Dalszym krokiem w tym kierunku jest artykuł *Ontologia performansu a performatywność sztuk plastycznych*. Punkt wyjścia rozważań stanowi koncepcja Peggy Phelan, według której performans cechuje ontologiczna odrębność polegająca na tym, że nie może on być „ocalony” od przemijania. Jego jedynym „życiem” jest przemijanie. W związku z tym wszelkie próby utrwalenia poprzez dokumentację nie ratują go, gdyż są wobec niego odrębne. Jako teorie polemiczne wobec tego stanowiska omówione zostały poglądy Amelii Jones i Philipa Auslandera. Jones w artykule pod znamiennym tytułem „*Presence*” in *absentia. Experiencing Performance as Documentation* zwraca uwagę, że życie dokonań performanserskich nie ogranicza się do czasu osobistego wykonywania działania. Performans jako zjawisko kulturowe istnieje także później, a kontakt z nim następuje właśnie dzięki dokumentacji. Powstaje więc pytanie dotyczące tego, jaką rolę pełni ona w performansie. Jones wprowadza pojęcie „suplementu”, odwołując się przy jego eksplikacji do poglądów Jacquesa Derridy. Suplement nie zostaje w związku z tym podporządkowany żywej akcji jako jej niepełny zastępnik (gdy brakuje żywego ciała artysty i wielu istotnych dla odbioru „żywego” performansu bodźców), a stanowi otwarcie sfery mediacji, w której ciało performerki staje się jednym z elementów uzupełniającego się wzajemnie łańcucha. W procesie tym, występującym podczas kulturowej recepcji performansu, mamy więc do czynienia z ujawnieniem się „suplementarności samego ciała”. Uważam, że należy zastanowić się, czy podobna sytuacja nie występuje w przypadku niektórych odmian twórczości plastycznej.

Drugim punktem odniesienia w polemice z poglądami Phelan jest koncepcja Auslandera, w której podkreślana jest rola mediów we współczesnej kulturze. Performans, pisze amerykański autor, jest identyfikowany jako „żywy” tylko ze względu na różnicę z działaniami medialnymi, w których kontakt z żywym ciałem nie występuje. Czy jednak na tej podstawie można budować koncepcję ontologicznej odrębności? Czy nie lepiej zamiast izolować performans przyjąć, że zakłada on pojęcie reprodukcji, a to, co żywe może istnieć tylko „w obrębie ekonomii odtwarzania”. W związku z tym Auslander porównuje fotografię



wykonaną bezpośrednio podczas performansu *Shoot* Chrisa Burdena i fotomontaż Yvesa Kleina *Leap into the Void*, gdzie za pomocą zabiegów montażowych z kilku zdjęć utworzono sugestię, że artysta rzuca się z okna w przestrzeń. Amerykański autor twierdzi, że w obu przypadkach mamy do czynienia z zabiegami sztucznymi, jednak uwzględnianymi w różnym stopniu. Zatem „przestrzeń dokumentu”, jak pisze, jest „przestrzenią pojawienia się performansu”. Auslander stwierdza nawet, że „przestrzeń dokumentacji performansu jest tym, co ustanawia performans”. A jeśli tak jest, to stwarzanie ostrej granicy między performansem i sztukami plastycznymi okazuje się wątpliwe. Należałoby raczej w różnych przejawach sztuk plastycznych poszukiwać elementów performatywnych.

Przenikaniem do performansów elementów uznawanych zasadniczo za należące do innych dziedzin sztuki zajęłam się w artykule *Digital performance and avant-garde artistic distinctions*. Tendencję do wyodrębniania dziedzin sztuki uznać można za jeden z przejawów modernizmu. W ramach koncepcji awangardowych i neoawangardowych pojawiały się natomiast dwoiste tendencje, polegające z jednej strony na zacieraniu granic między sztukami czy tworzeniu „hybryd intermedialnych” (Dick Higgins), a z drugiej na akcentowaniu różnic między stosowanymi środkami artystycznymi. Zagadnienie to omawiam w artykule powołując się na rozważania Stefana Morawskiego. Podkreślał on, że artyści i teoretycy sztuki performans w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wskazywali, że przełamuje ona „urzeczowienie” człowieka, właściwe z jednej strony dla malarstwa i rzeźby, a z drugiej dla twórczości opartej na nowych mediach (fotografia, film, wideo, komputer). Liczyć się tu miało ciało, nie technika. Nad tą opozycją nadbudowywane były dalsze, dotyczące „techniczno-naukowej” i „filozoficzno-antropologicznej” wizji świata, konformizmu polegającego na wpisywaniu się w trendy technologiczno-informacyjne i kontestacji związanej z poszukiwaniem alternatywnych postaci życia itd. Chociaż Morawski przyznawał, że w przypadku konkretnych dokonań artystycznych orientacje te „krzyżują się ze sobą”, to podkreślał, że w założeniach zarówno artystów jak teoretyków były one odróżniane. Przeciwną koncepcję omawiam w oparciu o poglądy Roya Ascotta i Ryszarda W. Kluszczyńskiego. Dla nich granice między tym, co techniczne i biologiczne zacierają się. Ascott pisze w związku z tym o wejściu w „erę post-biologiczną”, a Kluszczyński o cyberkulturze i wzrastającej płynności granic.

Jako przykład tych tendencji omawiam digitalny performans, który wyodrębniony został przez badaczy u progu XXI wieku. Charakteryzuje go połączenie najnowszych osiągnięć elektroniki z cielesnością ludzką. W kluczowej monografii na ten temat, zatytułowanej *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance,*



*Performance Art, and Installation*, napisanej przez Steve'a Dixona przy współpracy Barry'ego Smitha, przedstawiony został szeroki zakres dokonań artystycznych, w których technologia komputerowa odgrywa kluczową rolę w zakresie treści, technik, estetyki i form przekazu. Dixon oddziela to zjawisko od postmodernizmu podkreślając, że nie chodzi tam o recycling i konsumpcjonizm, a o nowe, awangardowe formy odpowiadające współczesności. Jako przykład tego rodzaju twórczości omawiam działalność Stelarca, u którego „performans przeistaczał się w swoisty, biotechnologiczny environment” (R. Kluszczyński) rozgrywający się w międzyprzestrzeniach i w międzyczasie. Dochodzi w ten sposób do połączenia tego, co wcześniej było rozdzielane. Innym stanowiskiem w sprawie wzajemnych relacji tego, co medialne i tego, co ludzkie jest pogląd Mindy Fenske. Stwierdza ona, że zamiast opozycyjności pojawia się tu nie zbieżność, a dialektyczna współzależność, gdyż nie jesteśmy jeszcze w pełni postludzy i wciąż szamoczymy się z naszą materialną, cielesną kondycją. Omawiając wybrane przykłady działań artystycznych tego typu autorka twierdzi jednak, że nie należy obawiać się współczesnej sytuacji w tym zakresie, czy odrzucać ją. Artykuł kończą moje uwagi odnoszące omawianą problematykę do omawianego w całym cyklu artykułów zagadnienia relacji między performansem a sztukami plastycznymi, w których również wpływ nowych mediów wyraźnie zaznacza się.

Ostatnim tekstem zaliczonym do osiągnięcia habilitacyjnego jest artykuł *Performance and Participatory Art*. Interesujące mnie zagadnienie rozpatruję tym razem biorąc pod uwagę rolę uczestnictwa odbiorców. Odnoszę się w artykule do dwóch koncepcji partycypacji: „sztuki relacyjnej” Nicolasa Bourriaud i „sztuki partycypacyjnej” Claire Bishop. Wspominam tylko o „sztuce dialogicznej” Granta Kestera. Pomimo różnic zachodzących między tymi teoriami (takich jak rola „bliskości międzyludzkiej”, różnych punktów widzenia i dialogu oraz antagonizmu), tym co je łączy jest zaakcentowanie aktywności uczestników, która nie ogranicza się do czynności związanych z recepcją i kontemplacją, a polega na współkształtowaniu „dzieła”. Zwracam uwagę na to, że teoretycy sztuki partycypacyjnej nie wyprowadzają jej ze sztuki performans. Bourriaud wywodzi ją z odbywających się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku wystaw malarstwa i rzeźby, na których zaakcentowano znaczenie pojawiających się relacji między eksponowanymi przedmiotami i odbiorcami, a także między samymi uczestniczącymi w nich ludźmi. Bishop natomiast przypisuje istotną rolę happeningom z lat sześćdziesiątych ostatniego stulecia. W artykule rozwijam ten wątek dążąc do pokazania, czym różniła się aktywizacja widzów w czasie tych historycznych akcji od koncepcji partycypacji współcześnie uwzględnianej. Podkreślam, że w przypadku happeningów, jakkolwiek zakładano i ceniono nieprzewidywalne sytuacje wprowadzane



przez uczestniczących odbiorców, dominującą rolę pełnił artysta-twórca, który wprawdzie nie mógł przewidzieć wszystkiego, co wydarzy się, ale wiedział, że to on jest autorem, on to sprowokował, a więc w pewnym sensie realizowane jest jego zamierzenie. Tymczasem w przypadku sztuki partycypacyjnej artysta jest tylko jednym z uczestników zdarzenia. Inicjuje coś, nad rozwojem czego nie panuje i czego kontrolować nie chce. Sytuację tę konfrontuję z aktywnością odbiorców w sztuce performans i pojawiającą się tam „pętlą feedbacku”. Ona to według Fischer-Lichte steruje przebiegiem performansu będąc samozwrotna i bezustannie zmieniająca się. Występuje tu więc artysta działający (performer), ale jego działanie nie polega na narzucaniu odbiorcom sposobu zachowania się. Wchodzi on z uczestnikami we współoddziaływanie psychiczne, a czasem także fizyczne. Czym różni się taka obecność artysty jako performerera od jego roli w sztuce partycypacyjnej? Zagadnienie rozważam biorąc pod uwagę przykłady partycypacji związane z twórczością Rikrita Tiravaniji, Tanii Bruguery i Pawła Althamera.

Kierunek badań, zarysowany w drugiej części artykułów składających się na osiągnięcie habilitacyjne, kontynuowałam w dalszych latach. W tej chwili przyjęte są do druku dwa moje artykuły, które jednak ze względu na to, że proces wydawniczy książek, których część stanowią, nie został ukończony nie zostały włączone do prac stanowiących osiągnięcie habilitacyjne.

### Zakończenie

Celem moich badań przedstawionych w postaci cyklu artykułów składających się na osiągnięcie habilitacyjne nie jest udowodnienie, że sztuki plastyczne mają performatywny charakter. Biorąc pod uwagę poglądy estetyków (np. Morrisa Weitz, w Polsce Tadeusza Pawłowskiego), którzy wskazywali na to, że nie tylko sformułowanie ogólnej, realnej definicji sztuki jest logicznie niemożliwe (gdyż pojecie to jest otwarte), ale że należy też wykazywać ostrożność podczas formułowania twierdzeń o mniejszym stopniu ogólności (np. w odniesieniu do poszczególnych dziedzin artystycznych), ograniczyłam się do wskazania problemu performatywności sztuk plastycznych i rozważenia wchodzących w jego zakres zagadnień bardziej szczegółowych. W rezultacie przeprowadzonych analiz sformułowałam twierdzenia dotyczące niektórych zakresów, w jakich dochodzi do zbieżności między sztuką performans a sztukami plastycznymi, a także takich, gdzie pojawia się analogia między performatywami językowymi a wybranymi odmianami dokonań w sztukach plastycznych. Powodem uwzględnienia obu tych punktów odniesienia był przytoczony na wstępie



niniejszego autoreferatu pogląd Loxleya, który wskazywał, że w zakresie różnych odmian badań nad performatywnością taka podwójność występuje.

Za cel cyklu publikacji, który przedstawiam jako osiągnięcie habilitacyjne, uważam rozważenie zagadnienia performatywności w odniesieniu do sztuk plastycznych przy wzięciu pod uwagę założeń teoretyczno-metodologicznych właściwych dla zwrotu performatywnego. Realizacji tego założenia służyć ma także omówienie różnych odmian, w jakich współcześnie występuje sztuka performans, pojawiające się w dalszej części zestawu tekstów. Ilość tych odmian wciąż powiększa się i dlatego rozważania moje nie kończą się konkluzją.

Prezentowany tu układ artykułów jest w zasadzie zgodny z porządkiem powstawania ich. Tylko w dwóch przypadkach nastąpiły nieznaczne przesunięcia. Zasadniczym kryterium ułożenia kolejności tekstów były jednak względy merytoryczne. Tworzą one dwa ciągi problemowe zorganizowane wokół artykułu poświęconego rozważaniom dotyczącym zagadnienia autonomii sztuki po zwrocie performatywnym. Artykuł ten ma charakter czysto teoretyczny i dotyczy jednego z najistotniejszych problemów estetyki rozumianej jako filozofia sztuki. Przed nim zamieściłam szereg analiz bardziej szczegółowych, dotyczących różnie pojmowanych związków między sztuką performans a sztukami plastycznymi. Natomiast drugie skrzydło moich rozważań stanowią teksty, w których biorę pod uwagę przykłady performansów i komentarze teoretyczne wykraczające poza standardowe sposoby pojmowania sztuki performans. Analizuję więc re-performanse Mariny Abramović, zagadnienie połączenia dokumentacji z performansem w poglądach Amelii Jones i Philipa Auslandera, digitalny performans, relację między sztuką partycypacyjną a performansem. We wszystkich tych przypadkach zachodzi, wskazywane przez Erikę Fischer-Lichte jako właściwe dla pojmowania idei autonomii sztuki po zwrocie performatywnym, zastąpienie granic między dziedzinami sztuki przez progi, które można przekraczać bez kłopotu w obie strony. Skłania to do rozważenia w nowy sposób relacji między performansem a sztukami plastycznymi. Uważam też, że taki sposób myślenia o relacji performansu i sztuk plastycznych bliski jest duchowi postmodernizmu. Zamiast tworzenia definicji i klasyfikacji, przyjmuję więc istnienie dwóch obszarów zjawisk artystycznych o nieostrych zakresach i poszukuję ich punktów stykowych lub obszarów krzyżowania się. Jednym z aspektów rozważań przedstawionych w cyklu artykułów składających się na osiągnięcie habilitacyjne jest więc również zagadnienie metodologii badań nad sztuką współczesną. Nie jest ono wyeksponowane, nie poświęciłam mu dotąd osobnego tekstu, jednak refleksja ta leżała u podstaw prezentowanych artykułów, a także znalazła wyraz w podejmowanej tematyce i sposobie podejścia do niej. Za jeden z efektów przeprowadzonych badań uważam więc wkład



w estetykę rozumianą jako filozofia sztuki, polegający na nowym sposobie przemyślenia współczesnych relacji między dziedzinami sztuki i ich klasyfikacją. Sądzę, że analizy te będą również mieć znaczenie dla historii sztuki, zwłaszcza w zakresie jej metodologii.

##### **5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo - badawczych (artystycznych) i dydaktycznych (szczegółowy wykaz znajduje się z załączniku nr 4)**

Mój pozostały dorobek badawczy dzielę na trzy grupy. W jego skład wchodzi zarówno teksty naukowe jak prace o charakterze popularno-naukowym zbliżonym do krytyki artystycznej.

Pierwsza grupę stanowią artykuły, które powstały w związku z tematyką rozważań składających się na osiągnięcie habilitacyjne. Odnoszą się one albo do innych rodzajów stosunków między sztuką performans i sztukami plastycznymi, albo skoncentrowane są na badaniu relacji tej problematyki do odmiennych koncepcji teoretycznych. Do pierwszej z wyróżnionych grup należą dwa teksty rozszerzające zakres zagadnień omawianych w ostatniej części osiągnięcia habilitacyjnego. Są to artykuły *Medializacja performansu – performatywizacja sztuk plastycznych* (w książce: *Media, Nowe Media czy Post-media sztuki?*, red. J. Szczepanik, k. Kukielko-Rogozińska, A. Łukaszewicz-Alkaraz, Ł. Musielak, Wydawnictwo Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2019 - zaświadczenie o przyjęciu do druku w załączeniu) oraz *Performans jako archeologia pamięci* (w książce *Zapomniana sztuka – sztuka pamiętania*, red. T. Pękala, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2019 - zaświadczenie o przyjęciu do druku w załączeniu).

Problemem interesującym mnie, którego nie udało mi się dotąd szerzej opracować jest kwestia zależności pomiędzy miejscem wykonania performansu a jego charakterem. Sprawa tą zajęłam się już w artykule *Przestrzenny kontekst sztuki performance* (w: *Konteksty sztuki. Konteksty estetyki*, t. II *Przestrzenie późnej nowoczesności*, red. I. Lorenc, M. Salwa, Łódź 2011). Zagadnienie to, obecnie bardzo aktualne, mam zamiar rozwinąć w przyszłych publikacjach na temat performansu site specific.

Kolejnym problemem wartym szerszego opracowania jest relacja między kwestią performatywności i Derridiańską spektrologią. Opublikowałam na ten temat artykuł *Widmowe wędrowanie. Refleksje na przykładzie prac Paula Klee i Wacława Szpakowskiego* („*Filosophija*” 2017, nr 38). Stanowi on próbę rozważenia pewnej odmiany performatywności, analizowanej wcześniej w artykule zaliczonym do osiągnięcia habilitacyjnego, w relacji do koncepcji widmowości w kulturze. Poza tym opublikowałam artykuły, gdzie interesujące



mnie zagadnienie performatywności odnoszę do kwestii dokumentacji, a także uwzględniam przy analizie twórczości Henryka Stażewskiego (*Od kraty [grid] do performatywności. Ewolucja twórczości Henryka Stażewskiego*, w: *Grid. Geometria w dyskursie. Dyskurs w geometrii*, red. Wiesław Łuczaj, Kielce 2016), i Joanny Rajkowskiej (*Dwie performatywne strategie aktywizacji przestrzeni miejskiej [na przykładzie wybranych prac Joanny Rajkowskiej]*, „Kultura i Historia” 2016, nr 30).

Drugi krąg problemowy moich publikacji, które ukazały się po uzyskaniu stopnia doktora, to teksty poświęcone różnym aspektom abstrakcji geometrycznej. Wybór tematów trzech spośród tych artykułów był w pewnym stopniu zainspirowany tematyką kolejnych numerów czasopisma „Art Inquiry. Recherches sur les arts”, z którym współpracuję od 2005 roku. W artykułach tych starałam się pokazać, że abstrakcja geometryczna jest sztuką wielowymiarową, w której znajdują wyraz różnorodne zagadnienia istotne dla współczesnej kultury. Artykuły te to (podaję je w kolejności ukazywania się): *Spaces of Freedom: the Role of Geometry in Land Art*, „Art Inquiry, Recherches sur les arts” 2009, vol. XI; *The Minimalist Allergy to Art*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2010, vol. XII; *Geometric art and the idea of belonging*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2011, vol. XIII. Do twórczości Mirosława Bałki, korzystającego z form geometrycznych, odniosłam się natomiast w artykule *Płynne doświadczenia i potrzeba pamięci*, konfrontując jego działalność z poglądami Zygmunta Baumana („Zeszyty Artystyczne” 2013, nr 23).

Omawianej problematyce poświęciłam też książkę *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, która stanowi rozwinięcie zagadnień podjętych wcześniej w pracy magisterskiej. Pojawiający się w niej, jako jedno z omawianych zagadnień, problem odniesienia artystów uprawiających sztukę geometryczną do światła jako środka artystycznego, rozwinęłam powołując się na inne przykłady w referacie wygłoszonym podczas międzynarodowej konferencji AIAS we Wrocławiu, który został opublikowany w materiałach z tego wydarzenia („*Drawing by Light*” in *Space*, w: *AIAS 2011 Wrocław. Traces in Space*. The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Wrocław 2011). Odmienną problematykę związaną z abstrakcją geometryczną poruszyłam w artykule *Dyskurs o mieście i architekturze we współczesnej sztuce geometrycznej* (w: *Grid. Geometria w dyskursie. Dyskurs w geometrii*, red. W Łuczaj, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2017). Interesowało mnie w nim, omówione na przykładzie twórczości wybranych artystów współczesnych, przejście od kształtów geometrycznych traktowanych jako formy nieprzedstawiające do skojarzenia ich z przedstawianiem miasta lub pojedynczych motywów architektonicznych.



Trzeci krąg moich zainteresowań, to zmiany w sposobie funkcjonowania sztuki współczesnej związane z procesami globalizacji. Teoretyczną próbę rozważenia pewnych aspektów tego zagadnienia podjęłam w artykule *Contemporary artist and the notion of center and periphery* („Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2014, vol. XVI). Problem ten śledzę również pisząc teksty o współczesnych artystach polskich, w których obserwuję, w jakich relacjach pozostają poruszane przez nich zagadnienia artystyczne do sztuki światowej. W latach 2007-2008 uczestniczyłam w realizacji Grantu Prezydenta Miasta Łodzi (projekt badawczy nr G-2/07/08) „Łódzki ślad w sztuce Europy i świata, stan obecny, tradycja i perspektywy”, w rezultacie którego powstała dwujęzyczna, polsko-angielska książka *Imiona własne sztuki łódzkiej. Współczesne malarstwo, grafika, rzeźba i intermedia*, red. G. Sztabiński i P. Sztabińska przy współpracy E. Wojtyniak-Dębińskiej i T. Załuskiego (wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2008). W książce tej zamieszczonych zostało 13 napisanych przeze mnie tekstów o artystach łódzkich (L. Kunce, S. Fijałkowskim, A. Starczewskim, L. Rózdze, T. Jaśkiewicz, R. Hałat, A. Mikołajczyk, A. Jocz, M. Dawidziuk, A. A. Sadowskim, J. Wagner, Z. Olejniczak i M. Tomczyk). Kwestię roli abstrakcji we współczesnej sztuce łódzkiej omówiłam syntetycznie w artykule *Oblicza abstrakcji w Łodzi* („Tygiel Kultury”, 2009, nr 7-9). Zagadnienia stosunku twórczości artystów łódzkich do tendencji światowych pojawiały się w artykule o twórczości Ryszarda Hungera (*Ponad podziałami. O malarstwie geometrycznym Ryszarda Hungera* w katalogu jego wystawy *Malarstwo*, Akademia Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi, 2010) oraz w tekście *Geometria a natura w twórczości Jerzego Trelińskiego*, „Format. Pismo artystyczne” 2018, nr 78). Natomiast opracowanie *Artyści w labiryntach wyobraźni* stanowiło próbę odniesienia do działalności czterech twórców polskich pojęć „labirynt” i „klucze” (*Labirynty wyobraźni. Waldemar Masztalerz, Andrzej Dłużniewski, Edward Krasieński, Waclaw Szpakowski*, katalog wystawy w Galerii „Arsenał”, Poznań 2016).

Brałam aktywny udział w wielu kongresach, konferencjach, zjazdach, sympozjach i seminariach w Polsce i za granicą. Swoje prace badawcze prezentowałam na sześciu konferencjach międzynarodowych i osiemnastu krajowych (szczegółowe informacje znajdują się w załączonym wykazie). Brałam udział we wszystkich trzech Polskich Kongresach Estetyki (w 2005 roku w Krakowie, w 2010 w Warszawie i 2017 w Szczecinie) oraz 19-stym Jubileuszowym Światowym Kongresie Estetyki w 2013 roku w Krakowie, wygłaszając referaty bezpośrednio związane z moją bieżącą działalnością naukową.

Jestem laureatką kilku nagród za działalność naukową, między innymi: Nagrody Naukowej „Polityki” dla Wybitnych Młodych Naukowców przyznanej w 2009 roku przez



Tygodnik „Polityka” i nagrody im. Stefana Morawskiego przyznanej w tym samym roku przez Polskie Towarzystwo Estetyczne za rozprawę doktorską pt. *Sztuka geometryczna a postmodernizm* (III miejsce). Moja praca doktorska powstała w Instytucie Historii Sztuki KUL, jednak ze względu na zawartość teoretyczną zdecydowałam się zgłosić ją do konkursu na prace doktorskie z estetyki.

Należę do trzech organizacji naukowych: Polskiego Towarzystwa Estetycznego (PTE) od 2005 roku, Stowarzyszenia Historyków Sztuki (SHS) od 2008 roku i International Association for Aesthetics (IAA) od 2013.

Od 2005 roku do chwili obecnej pełnię funkcję sekretarza redakcji „Art Inquiry. Recherchers sur les arts” wydawanego przez Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Natomiast od 2015 roku zostałam również redaktorem tematycznym współodpowiedzialnym za koncepcję numerów XVII-XX, zatytułowanych kolejno *Artistic Turns* (2015, vol. XVII), *Neomodernism* (2016, vol. XVIII), *Avant-Gard and Avant-Gardes* (2017, vol. XIX), *Participation and Art* (2018, vol. XX), opracowanie merytoryczne i redakcyjne tekstów oraz współdecydowanie z redaktorem naczelnym o przyjęciu artykułów do druku.

W ostatnich latach recenzowałam artykuły naukowe dla czasopism: „Sztuka i dokumentacja” (2016) i „ETHOS” (2017) - łącznie oceniłam 17 tekstów.

W ramach prowadzonej przez mnie działalności organizacyjnej byłam sekretarzem komitetu organizacyjnego Międzynarodowej Konferencji Naukowej *Urban Jewish Cemeteries in Central and Eastern Europe (Wielkomięjskie Cmentarze Żydowskie w Europie Środkowo-Wschodniej)*, zorganizowanej przez Fundację Monumentum Iudaicum Lodzenie, Instytut Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej, Centrum Badań Żydowskich i Katedrę (obecnie Instytut) Historii Sztuki UŁ, w dniach 9-10 listopada 2016 roku w Łodzi. Rok później byłam współprzewodniczącą komitetu organizacyjnego z ramienia Katedry (obecnie Instytutu) Historii Sztuki UŁ (wraz z prof. dr hab. Grzegorzem Sztabińskim z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi) Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Awangarda i awangardy*, która odbyła się w Łodzi w dniach 14-15 listopada 2017 roku.

W ramach działalności organizacyjnej prowadzonej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego w latach 2012-2014 pełniłam rolę koordynatora ds. studiów niestacjonarnych, natomiast w latach 2012-2018 zasiadałam w Komisji ds. Jakości Kształcenia na kierunku Historia Sztuki UŁ.

Pracę dydaktyczną uważam za istotny aspekt mojej działalności akademickiej, nierozdzielnie związany z działalnością naukową. Problematyka zgłoszonego osiągnięcia habilitacyjnego była przedmiotem prowadzonych przez mnie zajęć fakultatywnych



(konwersatorium *Performans i performatywność*) w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego. Ponadto od czasu zatrudnienia mnie w tej instytucji (październik 2003) prowadziłam bądź prowadzę następujące zajęcia: wykłady (*Sztuka XX wieku - malarstwo i rzeźba powszechna*), ćwiczenia (*Techniki sztuk plastycznych, Metodologia historii sztuki, Sztuka XX wieku - malarstwo i rzeźba powszechna, Malarstwo i rzeźba XX wieku polska, Sztuka najnowsza*), konwersatoria (*Teorie Wielkiej Awangardy, Postać człowieka w rzeźbie polskiej od połowy XIX do końca XX wieku, Współczesna sztuka polska*) i seminarium licencjackie.

W ramach seminarium licencjackiego, które prowadzę od 2012 w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego roku wypromowałam 40 prac licencjackich, w tym pracę Julii Harasimowicz - *Nowe media w międzywojennej twórczości Janusza M. Brzeskiego* nagrodzoną w 2015 roku I nagrodą w kategorii prac licencjackich w konkursie czasopisma "Kultura Popularna" na rozprawę dotyczącą historii kultury popularnej w Polsce do 1939 roku. Zrecenzowałam w tym okresie również 9 prac licencjackich oraz 9 magisterskich. W latach 2009-2012 byłam tutorem Roksany Grzelak, studiującej historię sztuki w ramach Międzywydziałowych Interdyscyplinarnych Studiów Humanistycznych prowadzonych na Uniwersytecie Łódzkich.

Od 2014 roku do chwili obecnej prowadzę również konwersatoria w języku angielskim dla studentów zagranicznych w ramach programu ERASMUS poświęcone polskiej sztuce współczesnej (w latach 2014/2015 i 2015/2016 zatytułowane były: *History of XX Century Polish Art: Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Postmodernism*, a w latach 2016/2017, 2017/2018: *Contemporary Polish Art*).

W lipcu 2017 i 2018 roku przeprowadziłam również dwukrotnie wykład w języku angielskim pt. *Art Museum in Lodz as a symbol of solidarity and cooperation of the avant-garde artists* w ramach Szkoły Letniej dla studentów z Chin *Understanding Poland: Economy, Society and Science*, prowadzonej przez Uniwersytet Łódzki.

Ważną częścią mojej aktywności dydaktycznej pozwalającą poszerzyć moje doświadczenia w tym zakresie były zajęcia z *Socjologii sztuki* prowadzone w latach 2005-2009 dla studentów Wydziału Sztuk Wizualnych i Wydziału Grafiki i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi oraz wykłady z *Historii kultury i sztuki* oraz *Kierunków transformacji kultury i sztuki* dla studentów studiów stacjonarnych i niestacjonarnych, pierwszego i drugiego stopnia oraz studiów podyplomowych Wydziału Organizacji Sztuki Filmowej w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i



Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi prowadzone w latach 2009-2018). W drugiej z wymienionych uczelni byłam również recenzentką dwóch prac magisterskich.

W latach 2003-2012 byłam opiekunką Sekcji Sztuki Współczesnej działającej przy Kole Naukowym Instytutu Historii Sztuki w Łodzi. Początkowo działalność Sekcji ograniczała się do spotkań, na których wygłaszane były przez uczestników referaty połączone na ogół z żywą dyskusją. Od 2005 roku Sekcja zajęła się również organizowaniem wystaw. Pierwsza miała miejsce w maju 2005 roku w siedzibie Katedry (obecnie Instytutu) Historii Sztuki w Pałacu Biedermanna w Łodzi. Prezentowane były plakaty studentów łódzkich szkół wyższych kształcących w zakresie artystycznym. Na drugiej zatytułowanej „Wyłowieni z sieci” zaprezentowane zostały fotografie internautów. Ponadto w latach 2005-2012 roku na stronie internetowej Sekcji ([art2day.uni.lodz.pl](http://art2day.uni.lodz.pl)) studenci zamieszczać mogli pisane przez siebie artykuły, recenzje wystaw, oraz inne teksty o problematyce związanej z współczesną sztuką i kulturą.

Pratebińska - Katowicka