

Teksty Drugie 2014, 1, s. 14-40



Afektywna historia sztuki

Luiza Nader

Szkice

Luiza Nader

Afektywna historia sztuki

Celem tego tekstu jest prezentacja projektu afektywnej historii sztuki nowoczesnej w Polsce w perspektywie etyki i humanistyki afirmatywnej. Pole moich wstępnych badań wyznaczają prace powstałe po wybuchu II wojny światowej. W pierwszej części artykułu, odnosząc się do specyficznej sytuacji pola historii sztuki w Polsce, stawiam następujące pytania badawcze: co to jest afekt? W jaki sposób pojęcie afektu może być zastosowane do badania dzieł sztuki? Gdzie umiejscowić afekt? Jakie przestrzenie wiedzy dotyczące pracy artystycznej mogłaby otworzyć analiza i interpretacja afektywna? Co afekt wnosi do historii sztuki? W dalszej części artykułu, ze względu na ograniczony format tekstu zaproponuję kilka spojrzeń na powojenną sztukę w Polsce z perspektywy wybranego, specyficznego afektu – empatii, przez którą chciałabym przemyśleć historię sztuki w Polsce i przywrócić jej dwa graniczne wydarzenia/doświadczenia: rok 1968 oraz Zagładę Żydów¹.

Luiza Nader – dr, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Stypendystka m.in. Fulbright Junior Advanced Research Program (2005), programu Nowoczesny Uniwersytet (2011), Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (program MISTRZ, laureat: prof. Ewa Domańska, 2012-14). Laureatka nagrody Clio za książkę *Konceptualizm w PRL* (2009). Kontakt: naderluiza@gmail.com

1 Niniejszy tekst jest częścią przygotowywanej przeze mnie książki *Afekt Strzemińskiego. Moim przyjaciółom Żydom*. Serdecznie dziękuję prof. Ewie Domańskiej, Dorocie Jareckiej, prof. Ryszardowi Nyczowi oraz prof. Piotrowi Piotrowskiemu za niezwykle cenne, krytyczne uwagi.

Zastanowię się również nad krytycznym potencjałem afektywnej analizy sztuki.

Etyka i humanistyka afirmatywna

Rosi Braidotti w tekście *Affirmation, pain and empowerment* zauważa we wspólnym dyskursie politycznym i kulturowym dominację negatywnych kategorii krytycznych, co powoduje, że nasz horyzont potencjalnej przyszłości jest opisywany przez wojny, przemoc i śmierć². Ów traumatyczny realizm (Hal Foster) – koncentracja na ranach, cierpieniu i bólu – stał się naszą schizoidalną kulturową polityką. Jak pisze Braidotti, po 11 września 2001 roku w Stanach Zjednoczonych (a mam wrażenie, że jej uwagi można przenieść na grunt życia politycznego, społecznego i kulturowego w Polsce) istnieje wiele zjawisk, które należałoby objąć żałobą. Bezsprzecznie również kolektywna żałoba i melancholia mają istotne znaczenie polityczne i społeczne, takie jak np. kreowanie solidarności społecznej, lojalność wobec cierpiących, podtrzymywanie pamięci społecznej o wydarzeniach i doświadczeniach granicznych. Jednak, jak pisze dalej autorka, trzeba zwrócić uwagę na fakt, że powszechna melancholia i żałoba stały się tak dominującymi narracjami, że funkcjonują jak samospełniające się przepowiednie, nie pozostawiając wiele miejsca na alternatywne podejście i sposoby patrzenia na przestrzeń społeczną i kulturową oraz dodałabym – historyczną. Postulat Braidotti dotyczy stworzenia nowej ramy dla wypracowania relacji etycznych – etyki afirmatywnej jako jednej z produktywnych dróg do wykształcenia nowych form oporu. Jak pisze Braidotti, relacja etyczna nie przynależy do moralnej esencji podmiotu, ale za Michelelem Foucault rozumiana jest raczej jako praktyka lub technologia Ja. Pojęciami definiującymi etykę afirmatywną są: relacje, wytrzymałość, przemiana, proces, radykalna immanencja, pojęcie etycznej trwałości. Etyczne dobro jest rozumiane przez Braidotti jako wzmacnianie różnych form stawania się podmiotu, etyka zaś – jako aktywne i produktywne wypełnianie pragnienia zawiązywania wspierających relacji z innymi. Podmiot postrzegany jest tutaj jako proces, rozwijany przez relacje z innymi i afekty, ale jest też rozumiany na sposób postantropocentryczny – jako to, co ludzkie, nie-ludzkie i postludzkie.

Punktem wyjścia dla etyki afirmatywnej jest ból, cierpienie. Ból, oprócz innych negatywnych doznań, pisze Braidotti, obnaża serce podmiotowości – afekt, afektywność, czyli dyspozycję wpływania na innych i bycia otwartym na wpływ. Braidotti chodzi jednak o taką konceptualizację bólu, która pozwoli

2 R. Braidotti *Affirmation, pain and empowerment*, „Asian Journal of Women Studies” 2008 vol. 14, no. 3, s. 7-36.

na neutralizację negatywności. Nie po to jednak, aby udawać, że ból nie istnieje, ale aby przekroczyć rezygnację, odrętwienie i pasywność, które powstają na skutek głębokiego zranienia czy utraty. Wedle etyki afirmatywnej afekty negatywne mogą ulec transformacji, ponieważ zawierają w sobie potencjał pozwalający na ich przekroczenie w kierunku pozytywności. Podmioty zaś nie są traktowane jako jednostki, ale jako uczestnicy pewnej gęstej sieci wymiany i relacji. Braidotti postuluje zatem wyjście poza doświadczenie bólu, nie przez jego zaprzeczenie, ale w zawiązywaniu więzi, wysiłku współczucia, zaświadczenia, empatii, współodpowiedzialności, zbiorowego kreowania horyzontów nadziei.

Nawiązując do koncepcji Braidotti, polska badaczka Ewa Domańska zaproponowała ideę humanistyki afirmatywnej. Jako cechy humanistyki afirmatywnej wskazuje ona

swoisty postsekularny i posthumanistyczny kontekst projektu; przekroczenie postmodernistycznej negatywności i koncentracji badań na katastrofie, pustce, apokalipsie, traumie, żałobie, melancholii, biernej ofierze; zwrot od egocentrycznego ludzkiego indywiduum ku wspólnocie rozumianej jako kolektyw ludzkich i nieludzkich person; pozytywne wzmocnienie podmiotu (indywidualnego i zbiorowego); ujęcie podmiotu jako sprawcy (zastosowanie idei nieantropocentrycznej, rozproszonej sprawczości oraz sprawczości nieintencjonalnej), witalizacja podmiotu (potencjał do autoregeneracji psychicznej i fizycznej, idee neowitalizmu); postantropocentryczne rozumienie życia jako dynamicznej siły stawania się; wykorzystanie epistemologii relacyjnej (zainteresowanie relacjami między tym, co ludzkie, nieludzkie i postludzkie) oraz nacisk na współzależność i wzajemne uwarunkowania³.

Domańska podkreśla jednak, że

w postulacie humanistyki afirmatywnej nie chodzi o tworzenie infantylnej, naiwnej i sielankowej wizji humanistyki, która odcina się od dyskusji dotyczących m.in. żywotnych problemów polityczno-społecznych, ale o przekroczenie negatywności i zaproponowanie innego zestawu kategorii badawczych.⁴

Inspirując się postulatami zarówno etyki, jak i humanistyki afirmatywnej, chciałabym wysunąć postulat afektywnej historii sztuki. Odnosząc się

3 E. Domańska *Humanistyka afirmatywna: władza i pleć po Butler i Foucault*, w: *Pleć i władza. Historyczne konteksty, współczesne krytyki, nowe perspektywy*, red. F. Kubiacyk, M. Owsiana, Poznań–Gniezno 2013 (w druku).

4 Tamże.

do powyższych uwag Braidotti i Domańskiej, jako specyficzne *case study* postrakują pisanie historii sztuki nowoczesnej oraz pewną ogólną teoretyczną ramę historiografii artystycznej w Polsce po 1945 roku.

I. Negatywna nowoczesność

Koncepcja nowoczesności i szerzej – powojennej sztuki w Polsce zasada się na kategoriach zdecydowanie negatywnych⁵. Rozpatrywana jest w dialektycznej relacji wobec destrukcyjnego doświadczenia socrealizmu, który w historii sztuki jest w Polsce uważany za fundującą hańbę, upadek, przerwę, niesztukę czy też w końcu traumatyczne jądro sztuki po 1945 roku. Nowoczesność w interpretacji badaczy dotknięta jest „październikowym syndromem”, staje się rodzajem „kompensacji psychicznej” po socrealizmie, kwintesencją uwikłania w mechanizmy władzy; pojęcie to osadza się na figurze raptownego zerwania, unieważnienia, amnezji doświadczenia socrealizmu albo też granice między socrealizmem i nowoczesnością są rozmywane – mówi się o długim wychodzeniu z socrealizmu czy też o niebezpiecznej bliskości, negatywnym podobieństwie socrealizmu i nowoczesności. Podsumowując, nowoczesność w swym odrzuceniu figuracji, realizmu, koncepcji sztuki zaangażowanej zostaje uznana zarazem za negatywne dziedzictwo socrealizmu

- 5 Myśląc o negatywnym obrazie nowoczesności, odnoszę się przede wszystkim do następujących publikacji: W. Włodarczyk *Nowoczesność i jej granice*, w: *Sztuka polska po 1945 r. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa listopad 1984, PWN, Warszawa 1987, s. 19-30 oraz tenże *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Paryż 1986; W. Baraniewski *Wobec socrealizmu*, w: *Sztuka polska po 1945 r. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa listopad 1984, PWN, Warszawa 1987, s. 173-188 oraz tegoż *Sztuka i mała stabilizacja*, w: *Idee sztuki lat 60. Oraz inne sesje, seminaria i wystawy*, Centrum Rzeźby Polskiej, Seminara orońskie, t. 2, red. J.St. Wojciechowski, CRP, Orońsko 1994, s. 33-42; E. Grabska „*Puisque realisme il y a*” czyli o tym, co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać, w: *Sztuka polska po 1945 r. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa listopad 1984, PWN, Warszawa 1987, s. 375-384; P. Juszkiewicz *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu Odwilży, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005; A. Markowska *Dwa Przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012. Prace, które nieco odrywają specyfikę nowoczesności w Polsce od socrealizmu, upatrując doświadczenia traumatycznego nie tylko w socrealizmie, ale przede wszystkim w II wojnie światowej, to: P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999 oraz A. Turowski *Budowniczości Świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000. Książki, które wciąż stanowią wyjątek w próbie innego spojrzenia na doświadczenia graniczne w sztuce w Polsce to m.in.: E. Toniał *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008 oraz I. Kowalczyk *Podróż do przeszłości: interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2010. Marcin Lachowski jako doświadczenie traumatyczne, a zarazem dla nowoczesnej sztuki polskiej formatywne wymienia oprócz II wojny światowej Holokaust, zob. M. Lachowski *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.

i negatywną tradycję współczesności. Wszystkie te cechy decydują, że prace po 1945 roku są przez badaczy rozpatrywane jako politycznie neutralne, odebrane od rzeczywistości, nieme (a zatem w jakimś stopniu kalekie) i w tym sensie – autonomiczne, hermetyczne, ale zarazem konwencjonalne, zaprzeczające wszystko to, co w historii sztuki polskiej XX wieku można uznać za interesujące. Nowoczesność w tym ujęciu staje się przestrzenią hegemonicznej gry, a właściwie – sama staje się hegemonią. Rozważaniom tego rodzaju towarzyszy rodzaj lamentu nad tym, co się w historii sztuki w Polsce mogło wydarzyć, lecz się nie wydarzyło; nad brakiem. Nie dostrzega się przy tym potencjalności tworzonej przez rozstrzygające momenty w historii, których efekty mogą się rozgrywać w nieco innych niż oczekiwane, przestrzeniach. Zadanie poszukiwania innej nowoczesności/modernizmu, której doświadczenie byłoby nam współczesne (a zatem mogłoby się w tej chwili przydać, nie zamykając w zablokowanej przestrzeni niedoświadczenia, traumatycznej pamięci, strachu, pustki, lęku) – musi się zatem wiązać nie z operacją inkluzywną – dokooptowywaniem dzieł, które tworzyłyby krytyczny idiom wobec owej negatywnej wizji nowoczesności, ani nawet nie z rewindykowaniem przestrzeni wykluczonego, ale ze zmianą perspektywy, z której spoglądamy na powojenną sztukę w Polsce, z przyjęciem innego wzoru wiedzy. Chodzi mi oczywiście nie o odrażenie, ale o twórcze wykorzystanie wspomnianych kategorii oraz dorobku badaczy, których zasługi dla historii sztuki w Polsce są niepodważalne⁶. Chciałabym również podkreślić, że badania wymienionych autorów są dla mnie niezwykle cennym źródłem wiedzy oraz inspiracji i że mam dla nich głęboki szacunek.

Moim celem jest znalezienie przestrzeni potencjalności i kategorii pozytywnych w obrębie wydarzeń granicznych, których znaczenia i efekty nigdy nie są zdeterminowane. Chodzi mi także o odnalezienie innych wydarzeń, do tej pory przez historię sztuki w Polsce niedocenionych (bo niemieszczających się w jej ramach paradygmatycznych), które periodyzację sztuki w Polsce, a także pojęcie nowoczesności, modernizmu, awangardy mogłyby nieco rozwarstwić, zmienić, wzbogacić. W tym celu zamiast matrycy traumy wykozystam konstelację teorii afektów i zjawisk związanych z doświadczeniami afektywnymi, wśród których bardziej szczegółowo omówię empatię. Stawiam hipotezę, że istnieje możliwość konstruowania historii sztuki w sposób

6 Za jedną z takich prób wyjścia z klinczu negatywności uważam *Awangardę w cieniu Jałty* (2005) Piotra Piotrowskiego, w której sztuka w Polsce została przeanalizowana z perspektywy dynamicznej analizy komparatystycznej z praktykami artystycznymi w zróżnicowanych przestrzeniach kulturowych Europy Środkowej (poszukiwanie mocnej podmiotowości tego regionu), a także *Agorafilii* (2009), gdzie pojawia się m.in. niezwykle efektywne pojęcie „miłości do przestrzeni publicznej”, przez którą przepisane i zróżnicowane zostają m.in. znaczenia autonomii i zaangażowania przed 1989 rokiem i po nim.

bardziej afirmatywny, gdzie kategorią organizującą narrację jest afekt. Zaznaczam jednak, że projekt ten nie łączy się z wymazywaniem kategorii negatywnych, ale chodzi w nim o przepracowanie i transgresję wzorów wiedzy i teorii, które negatywność mają za podstawę.

Teoria afektu – zarys problematyki

Współcześnie w naukach psychologicznych przyjmuje się, że „afekt jest chwilową, pozytywną lub negatywną reakcją organizmu (wegetatywną, mięśniową, doznaniową) na jakąś zmianę w otoczeniu lub w samym podmiocie”⁷. Przez afekt rozumie się wszelkie krótkotrwałe stany uczuciowe o małej intensywności, przyjemne lub przykre, które nie przekroczyły progu świadomości i nie zostały opracowane przez władze poznawcze podmiotu, pozostając w ten sposób swego rodzaju protoemocją. W tym ujęciu afekt jest czynnością bezrefleksyjną, automatyczną, nieświadomą, gdzie różnicowanie stanów podmiotu dotyczy podstawowych ocen: lubię/nie lubię, dążę/unikam. Tak pojmowany afekt rozlewa się również na ocenę niezależnych od niego obiektów, wpływając na osądy podmiotu, a także na jego relacje z innymi podmiotami, orientację w otoczeniu, a także procesy poznawcze i pamięć⁸.

Z ujęciem afektu odróżniającym go od emocji nie zgadza się jednak wielu badaczy. Istotne jest w tym kontekście odkrycie w dziedzinie neurobiologii przez zespół Josepha LeDoux „drogi na skróty”: ze wzgórza mózgu do ciała migdałowatego, pozwalającej na natychmiastową reakcję organizmu na zagrożenie. „Droga na skróty” jest odpowiedzialna za poprzedzenie świadomego spostrzeżenia przez reakcję afektywną (np. strach), udowadniając tym samym, że również emocje – tak jak afekty, mogą przebiegać nieświadomie⁹. Przedstawiciele neurobiologii Joseph LeDoux, a także Antonio Damasio są zdania, że emocje są przedkognitywnym systemem cielesnych reakcji na bodźce, które choć przebiegają nieświadomie, są odpowiedzialne za procesy wartościowania, tworząc niejako biologiczną warstwę czy też trzon świadomości¹⁰.

Paul Ekman, Richard J. Davidson, Jaak Panksepp czy Nico H. Frijda nie różnicują afektów i emocji, pisząc o stanach afektywnych lub po prostu

7 A. Kolańczyk *Procesy afektywne i orientacja w otoczeniu*, w: *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2004, s. 16.

8 Tamże, s. 15-36.

9 M. Jarymowicz *Czy emocje mogą się zmieścić w polu świadomości?*, w: *Nieświadomiony afekt*, red. R.K. Ohme, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 19-21.

10 C. Papoulias, F. Callard *Biology's gift: interrogating the turn to affect*, „Body and Society” 2010 vol. 16, no. 29, s. 39-41.

o różnorodności afektu. Ekman jest zdania, że istnieją emocje podstawowe, wzbudzone automatycznie poza świadomością, powstałe w wyniku ewolucji, o czym zadecydowały ich wartości adaptacyjne, przy czym przez emocję rozumie Ekman rodzinę stanów afektywnych¹¹. Natomiast Rafał Krzysztof Ohme pracujący nad nieświadomymi afektami twierdzi, że na poziomie podstawowym człowiek potrafi rozróżnić więcej afektów niż tylko pozytywny czy negatywny: m.in. strach, gniew, wstęś, radość¹². Do kontrowersji należą również relacja władz poznawczych i afektu, pytanie o intencjonalność i autonomię afektu/stanów afektywnych, relacja afektu i społeczno-kulturowych konstrukcji, a także przypisanie afektom określonych uniwersalnych reakcji fizjologicznych, np. sygnału mimicznego czy wokalnego¹³.

Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth zauważają, że do słownika humanistyki pojęcie afektu weszło na dobre w połowie lat 90. XX wieku dzięki pracom Eve Kosofsky Sedgwick i Briana Massumiego. Podstawą ich ujęcia afektu były głównie badania Silvana Tomkinsa (w pierwszym przypadku) oraz filozofia Gilles'a Deleuze'a i etyka Barucha Spinozy (w drugim przypadku)¹⁴. Tak jak w naukach biologicznych, neurobiologicznych i psychologicznych, afekt w humanistyce pozostaje pojęciem niesprecyzowanym, którego znaczenia wciąż się kształtują, współzawodniczą ze sobą, są krytykowane i kontestowane. W lawinowo przrastającej literaturze od definicji afektu przejętej z biologii, neurobiologii czy też psychologii zależy, czy badacze kulturowi traktują afekt jako osadzony w ciele, ale jednocześnie jako angażujące władze poznawcze i odnoszące się do systemu kulturowego stan afektywny/emocje, czy jako czyste konstrukty społeczne i kulturowe, czy też jako nieświadomą, ukorzenioną w ciele i fizjologii intensywność – swoiste genesis podmiotu. Punktem wspólnym jest wysiłek rozumienia podmiotu poza podziałami na ciało i umysł, naturę i kulturę, zadawanie pytań o ucieleśnione doświadczenie i sprawczość nieredukowalną do struktur społecznych¹⁵.

Gilles Deleuze w *Co to jest filozofia?* rozumiał afekt jako proces nasycania, wychodzenia poza siebie, poza doznania i wrażenia zmysłowe, eksces podmiotowości, a zarazem doświadczenie nierozróżnialności, w którym pęka

11 Zob. *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R.J. Davidson, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1999, s. 13-49.

12 A. Kolańczyk *Procesy afektywne...*, s. 20.

13 Na temat gruntownej krytyki teorii afektu wykorzystywanej przez humanistykę zob. głośny artykuł R. Leys *The turn to affect: a critique*, „Critical Inquiry” vol. 37, no. 3, s. 434-472.

14 M. Gregg, G.J. Seigworth *An inventory of shimmers*, w: *The affect theory reader*, Duke University Press, Durham-London 2010, s. 5.

15 Por. m.in. L. Blackmann, C. Venn *Affect*, „Body and Society” 2010 vol. 16, no. 7, s. 7-28.

granica między człowiekiem, rzeczą i zwierzęciem, ludzkim i pozaludzkim. W *Proust i znaki* natomiast rozpatrywał afekt jako semiologię: jako znaki sztuki lub materialne, wrażenia zmuszające do myślenia a zarazem do poszukiwania zwinętej w znakach prawdy. Napotkany znak – afekt bardziej zmysłowo odczuwany niż rozpoznany przez władze rozumowe, zadaje gwałt konwencjonalnej myśli i przywodzi do krytycznej refleksji. W ten sposób Deleuze próbował rozbroić tradycyjne granice między odczuwaniem, myśleniem i działaniem, afektem, ciałem i rozumem, sztuką i filozofią¹⁶. Idąc tym tropem, Brian Massumi w słynnym artykule *Autonomia afektu* interpretował afekt jako intensywność, emocjonalny stan zawieszenia, daleki jednak od pasywności, gdyż wypełniony potencją zdarzeń, ruchem i wibracją. Specyfiką afektu jest jego umocowanie w ciele, a zarazem zdolność przekraczania ciała i rzeczy. W tym ujęciu ciało staje się zarówno wirtualne, jak i aktualne: jest potencjalnością, w której przeszłość łączy się z przyszłością, a zarazem miejscem witalności, zmysłowych, synestetycznych doznań, interakcji ze światem, otwierając ciało na nieprzewidywalne¹⁷.

Afekt jako problem nie tylko teoretyczny, ale również polityczny i tożsamościowy jest szczególnie wyraźny w pracach Eve Kosofsky Sedgwick dyskutującej z kulturowym konstruktywizmem i dziedzictwem poststrukturalizmu – lękiem przed biologicznymi uwarunkowaniami ciała i esencjalizmem¹⁸. Wspólnie z Adamem Frankiem badaczka opublikowała zbiór prac psychologicznych pioniera psychologicznych badań nad afektem – Silvana Tomkinsa¹⁹. Wedle Tomkinsa afekt to autonomiczny, niezależny od popędów, a zarazem związany z intelektem wrodzony system motywacyjny wyposażający podmiot ludzki w wolność. Tomkins rozróżniał siedem par afektów podstawowych (o niskiej i wysokiej częstotliwości), którym odpowiadała specyficzna mimika: zainteresowanie/podniecenie, upodobanie/radość, zmartwienie/cierpienie, strach/przerażenie, wstyd/poniżenie, pogarda/obrzydzenie, złość/gniew, przy czym najważniejszą funkcję w kształtowaniu podmiotu przypisywał wstydu. Korzystając z jego myśli, Sedgwick w swoich tekstach skupiła się na

16 G. Deleuze *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000 oraz E. van Alphen *Affective operations of art and literature*, „Res” 2008 no. 53/54 Spring/Autumn, s. 20-31.

17 B. Massumi *The autonomy of affect*, w: *Parables for the virtual. Movement, affect, sensation*, Duke University Press, Durham–London 2002, s. 23-45. Tłumaczenie polskie B. Massumi *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013 nr 6.

18 R. Leys *The turn...*, s. 440.

19 *Shame and its sisters. A Silvan Tomkins reader*, ed. E. Kosofsky Sedgwick, A. Frank, Duke University Press, Durham–London 1995.

cielesnym aspekcie afektów, wprowadzonej przez nie podmiotowej różnicy, a zarazem relacyjności. Pisząc o wstydzie, wydobyła jego performatywność, przechodność, wskazując jednocześnie na jego moc podmiotowej zmiany (monitorowanie podmiotowości) oraz kardynalną rolę, jaką pełni w kształtowaniu zarówno tożsamości, jak i polityki *queer*²⁰.

Badania kulturowe, antropologia, historia i literaturoznawstwo szczególnie w Stanach Zjednoczonych zaczęły rozwijać wiedzę na temat afektu w kontekście praktyk społecznych i politycznych, badań nad codziennością i ciałem, zwierzętami, rzeczami i materialnością, rasą, klasą i płcią kulturową, kapitalizmem i nacjonalizmem. Pojęcia związane z tymi podejściami to: transpodmiotowość, transmisja, potencjał zmiany, transformacyjność, nieświadomość, odczucie, pojęcie ciała jako procesu, życie, ruch, kolektywność, relacyjność, przepływ, otoczenie, ciało jako bardziej-niż-ludzkie, indywidualizacja, powstawanie, ucieleśnianie²¹. Nie sposób omówić tu choćby części prowadzonych badań i szerokiego spektrum poruszanej problematyki. Chciałabym zatem zwrócić uwagę na zaledwie kilka kwestii związanych z najnowszymi zastosowaniami pojęcia afektu w humanistyce. Michael Hardt, korzystając z ontologii Spinozy, we wstępie do ważnej publikacji *The affective turn* podkreślał, że pojęcie afektu odkrywa związki między dyspozycją podmiotu do myślenia, jego ucieleśnionymi działaniami i podatnością ciała na wpływy np. w problematyce tzw. pracy afektywnej²². Patricia Ticineto Clough zauważa m.in., że pojęcie afektu zmusza do przeformułowania pytań o relacje ciała i umysłu, dynamizm materii (poza logiką dążenia do *equilibrium*), problematykę przyczynowości²³. Na istotne polityczne znaczenia afektu wskazuje m.in. Deborah Gould. W artykule *Affect and protest* podkreśla, że problematyka afektywności pokazuje ważne aspekty ludzkiej motywacji i zachowania wymykające się kognitywnym i racjonalistycznym próbom rozumienia – konfrontuje nas ze złożonością i brakiem zdeterminowania ludzkich myśli i uczuć. Afekt naświetla też ważne źródła odnawiania się tego, co społeczne, więzi międzyludzkich, jak i wskazuje na możliwość społecznej zmiany. Stany afektywne, pisze Gould, są tym, co intensyfikuje naszą uwagę, afiliacje, identyfikacje, umacniając jedne przekonania, a osłabiając inne. Jak autorka zauważa dalej,

20 E. Kosofsky Sedgwick *Shame, theatricality and queer performativity*. Henry James's *The Art of Novel*, w: *teje Touching feeling. Affect, pedagogy, performativity*, Duke University Press, Durham–London 2003, s. 35–66.

21 L. Blackmann, C. Venn *Affect*, „Body and Society” 2010 vol. 16, no. 7, s. 7–28.

22 M. Hardt *Foreword: what affects are good for*, w: *The affective turn. Theorizing the social*, ed. P. Ticineto Clough, J. Halley, Duke University Press, Durham–London 2007, s. IX–XIII.

23 P. Ticineto Clough *Introduction*, w: *The affective turn...*, s. 1–33.

to właśnie perspektywa afektywnego podmiotu uświadamia nam, jakie materialne efekty ma władza, ale również i może przede wszystkim – dlaczego nigdy nie jest wszechogarniająca²⁴.

Pojęcie afektu zatem radykalnie zmienia koncepcję podmiotu, ciała, ale również przestrzeni społecznej, kulturowej i politycznej, otwierając nowe perspektywy w badaniach nad pamięcią, historią, kulturą i sztuką, ich funkcją, mocą sprawczą, a także potencjałem zmiany.

Afekt i sztuka

Wraz z doświadczeniem pierwszych awangard XX wieku spotkanie z dziełem sztuki lub pracą artystyczną przestało być kwestią doświadczenia piękna lub wzniosłości. W najważniejszych, decydujących momentach pozostało jednak wydarzeniem ulotnej intensywności, zdarzeniem afektywnym. Jednocześnie uczucia w historii sztuki są traktowane jako temat niezbyt poważny, do badań nieprzydatny, a przez to – rzadko poddaje się go refleksji. Tymczasem pytania o to, co i dlaczego odczuwamy, czyje efekty i emocje dzieła na nas projektują, należą zarówno do sfery zagadnień intymnych, jak i istotnych pytań politycznych. Afekt ma bowiem charakter dyfuzyjny – łatwo „rozlewa się” na inne podmioty, w sposób nieuświadomiony wpływa na nasze osądy, uwagę, zdolność zapamiętywania i zapominania²⁵. Jedną z podstawowych cech afektu jest łatwość jego międzypodmiotowego, międzygeneracyjnego i transhistorycznego przekazu, m.in. przez dzieła, prace artystyczne i obiekty kultury. Teresa Brennan zauważa, że fakt niekontrolowanej transmisji afektu zmusza nas do pożegnania się z pojęciem indywidualizmu: nie do końca mamy bowiem pewność, które efekty są „nasze”, znika łatwe rozgraniczenie między podmiotem a jego otoczeniem, bariera skóry przestaje podmioty chronić przed „czymś, co wisi w powietrzu”²⁶. Należy jednak zdecydowanie podkreślić, co odróżnia efekty od traumy: podatność na zmianę w procesie ich przekazu i cyrkulacji, a także możliwość (gdy podda się je świadomej kontroli) aktywnego wpływu na nie. Myślenie w ramach teorii afektywnych zawsze zakłada relacyjność, możliwość transformacji, sprawczość i odpowiedzialność.

Do analiz prac artystycznych afekt wykorzystują m.in. Mieke Bal i Jill Bennett. Ich niezwykle inspirujące prace w dużej mierze bazują na Deleuzjańskim ujęciu afektu. Jill Bennett zajmuje się splotem afektu i poznania w odniesieniu

24 D. Gould *Affect and protest*, w: *Political emotions*, Routledge, New York–London 2010, s. 18–44.

25 M. Jarymowicz *Czy emocje...*, s. 23.

26 T. Brennan *Introduction*, w: *The transmission of affect*, Cornell University Press, Ithaca–London 2004, s. 1–23.

do prac artystycznych dotyczących kwestii traumy, zwraca również uwagę na napięcie między pojęciem afektu i reprezentacji²⁷. Mieke Bal interesuje się zaś przede wszystkim związkiem, który buduje się między artystyczną pracą i odbiorcą, jej/jego afektywną recepcją, afektem jako podstawową interakcją ze sztuką i wynikającą stąd właśnie polityczną estetyką dzieła²⁸.

Jednym z najbardziej przydatnych tekstów, łączących niejako wymienione pozycje badawcze i ułatwiających przemyślenie historii sztuki za pomocą pojęcia afektu jest artykuł Ernsta van Alpheny *Affective operations of art and literature*, w której autor dokonuje przeglądu najważniejszych teorii afektu oraz proponuje namysł nad sztuką w ramach tytułowych „operacji afektywnych”²⁹. Van Alphen zwraca uwagę, że we współczesnych interpretacjach sztuki dominowały słowniki mające źródło w teoriach sygnifikacji, uprzywilejowywano przede wszystkim znaczenie. Autor podkreśla również istotny fakt, że teorie afektu oddają sprawczość dziełom sztuki, sprawiają, że postrzegamy je poza antropocentryczną ramą – nie jako pasywne przedmioty, ale jako aktywnych pośredników. Zwraca przy tym uwagę na transmisję afektów przez obiekty kulturowe oraz na różnorodne sposoby, na jakie afekty mogą być odbierane. Podkreśla też, że afekt w sztuce jest nową formą kontestacji – jej polityczne oddziaływanie sterowane jest przez potężny aparat afektywny angażowany przez literaturę i sztukę. Za Deleuze’em van Alphen podkreśla bliskość afektu i myśli, postrzega wrażenia jako katalizatory krytycznego badania. Autora interesuje to, w jaki sposób afekty są przez sztukę przekazywane? W jaki sposób dzieła są aktywnymi pośrednikami w świecie kultury?

Bazując na propozycjach wspomnianych badaczy, chciałabym jednak zaproponować nieco inne podejście oraz zaznaczyć podstawowe różnice między propozycją moją a Ernsta van Alpheny. Podobnie jak w przypadku van Alpheny moją ambicją jest nie tyle aplikacja teorii afektu, ile raczej namysł nad tym, w jaki sposób owa intensywność, życiodajny przepływ, pęknięcie między światem ludzkim a nieludzkim – afekt w swoich licznych konceptualizacjach – wydarza się, dzieje i działa przez prace artystyczne (w możliwie najszerszym sensie tego pojęcia: obrazy, rzeźby, obiekty, happeningi i performanse, przestrzenie, otoczenia i teksty, a w końcu wyobrażenia, koncepcje, idee). Nie odrzucam dominującej w badaniach nad sztuką intelektualistyczno-formalistycznej perspektywy, chciałabym ją jednak – dodając afekt jako jeden

27 J. Bennett *Empathic vision. Affect, trauma and contemporary art*, Stanford University Press, Stanford 2005. Wśród innych historyczek sztuki posługujących się pojęciem afektu zob. także S. Best *Mild intoxication and other aesthetic feelings. Psychoanalysis and art revisited*, „Angelaki” 2005 vol. 10, no. 3, s. 157-170.

28 M. Bal *A gdyby tak? Język afektu*, „Teksty Drugie” 2007 nr 1/2, s. 165-188.

29 E. van Alphen *Affective operations...*, s. 23-29.

z wymiarów doświadczenia związanego ze sztukami wizualnymi – wzbogacić o element do tej pory, jak sądzę, niesłusznie lekceważony. Interesują mnie zatem zarówno przydatność i możliwość zastosowania teorii afektu do badań dzieł sztuki, owe „operacje afektywne” dzieła sztuki, jak i pytanie – co prace artystyczne mogą nam powiedzieć nowego na temat afektu? Jakie aspekty doświadczenia historycznego teorie afektu ujawniają w odniesieniu do pola sztuki nowoczesnej w Polsce?

Ernst van Alphen wskazuje na fakt, że afekt rozgrywa się w związanej relacji między widzem (z całym jego zapleczem wrażliwości kształtowanej kulturowo, historycznie, społecznie) i pracą artystyczną, afektywnie działają m.in. cechy formalne dzieła, jego lektura zaś powinna się wykazywać literalnością³⁰. Chciałabym rozszerzyć tę myśl. W mojej propozycji afektywnej historii sztuki afekt jest dynamiczną relacją podlegającą ciągłej transformacji nie diady (jak u van Alphen), lecz triady³¹: między podmiotową pozycją artysty, materialnymi i fakturalnymi (a także, jak chce van Alphen, formalnymi) poziomami dzieła oraz odbiorcą, który staje się miejscem transmisji i retransmisji afektu. Pisząc o podmiotowej pozycji artysty i odbiorcy nie mam na myśli intencji twórcy, choć subiektywne odczucia odbiorcy (np. strach, nudę, zmęczenie, zachwyty) uważam za ważne dla analizy i interpretacji: wnoszą one bowiem wiedzę na temat wzorów kulturowych wiązania afektów z określonymi obiektami. Chciałabym jedynie zwrócić uwagę, że badając afekt, musimy szczegółowo skupić się na istotnych wyzwaniach politycznych, stawkach kulturowych, historycznych i egzystencjalnych panujących zarówno „teraz”, jak i „wtedy”, które w sposób płynny ramują dzieło.

W afektywnej historii sztuki interesuje mnie to, w jaki sposób afekty powstają (jako biologiczne fenomeny) w swojej ramie historycznej, jak są przez artystów problematyzowane i konceptualizowane, w jaki sposób, za pomocą jakich materialnych mediów podlegają transmisji i zmianie, jakie jest ich etyczne umocowanie, a także jak wygląda afektywna lektura dzieła, która jak zauważa van Alphen, wymaga zaangażowania, a zarazem wytworzenia nowego języka. Istotną różnicą między moją propozycją afektywnej historii sztuki a zastosowaniem afektu do badań nad sztuką przez Bal, Bennett i van Alphen jest rama humanistyki i etyki afirmatywnej. Interesują mnie zatem następujące pytania: w jaki sposób afekty transmitowane przez dzieła mogą służyć przekroczeniu dostrzeżonej przez Rosi Braidotti i Ewę Domańską negatywności (pojęciu kryzysu, agonu, braku, pustki, pęknięcia, opresywnej władzy,

30 Tamże, s. 26.

31 Pomysł przejścia od diady do triady zawdzięczam książce B. Engelking *Zagłada i pamięć: doświadczenie Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 1994, s. 16.

wykluczenia, represji itd.)? W jaki sposób dzięki sztuce mogą zawiązywać się więzi i sieci wymiany? W jaki sposób mogą rozwijać się taktyki wpływania na świat i procesy otwierania się na wpływ innych?

Postulowana przeze mnie afektywna historia sztuki nie jest jednak projektem zakładającym bezwarunkowy optymizm. Szczególnie bliskie jest mi bowiem przesłanie jedyne jak dotąd krytycznego, imponującego wysiłku przepisania powojennej historii kultury w Polsce za pomocą kategorii afektywnych, którego dokonał Grzegorz Niziołek:

Powojenna historia polskiego teatru opowiadana jest zazwyczaj z perspektywy porządku symbolicznego, jako dzieje symbolicznych reinterpretacji wielkich tekstów i zbiorowych mitów, którym przypisuje się kulturową doniosłość i trwałość. Moje pytanie brzmi: czy można te dzieje zbadać z perspektywy afektów? Czy można rozpoznać teatr jako miejsce wytwarzania tych afektów, jako miejsce obrony przed nimi i miejsce załamania się tej obrony? Moja propozycja polega na próbie ujawnienia faktu istnienia innej sceny – nie teatru symbolicznych rekonfiguracji, ale teatru afektywnych przepływów i blokad. Historia innej sceny polskiego teatru mogłaby być uchwytana chociażby przez badanie pomyłek i przeoczeń. Pomyłek i przeoczeń nie traktuję jednak jak historyk teatru, który wyjaśnia nieporozumienia, prostuje fakty, ustala ostateczną wersję wydarzeń. Właśnie pomyłki i przeoczenia same w sobie należą do ostatecznych wersji wydarzeń, są już nieusuwalną częścią tej historii.³²

Podobnie jak autor *Polskiego teatru Zagłady* chciałabym rozpoznać pole sztuk wizualnych jako miejsce produkcji i reprodukcji afektów (w przypadku afektywnej historii sztuki – zarówno negatywnych, jak i pozytywnych), towarzyszących im mechanizmów wyparcia, momentów ich załamania, ale również miejsce, gdzie w afektywnej sile rodzi się opór, sprzeciw wobec obowiązujących wzorów kultury, w którym dokonuje się przeskok wyobraźni. W tym sensie postulaty Grzegorza Niziołka mimo wszystkich oczywistych różnic nie kłócą się, jak sądzę, z afirmatywnością mojego przedsięwzięcia: poszukiwaniem wydarzeń i prac artystycznych, które dotykając pęknięć historii, bólu i śmierci, wytwarzają przestrzenie potencjalności i życia, pozytywności i więzi, wsparcia, wzmocnienia, troski, życiodajnej siły. Nawet w pojęciu traumy można dopatrzeć się przestrzeni dla konstrukcji kategorii pozytywnych, takich jak troska, zawiązywanie relacji, zaświadczenie, proces przepracowywania. Przekraczanie negatywności traktuję zatem jako wytrącanie z otępienia, odrętwienia, z kompulsywnego powtarzania, wskazywanie na sprawczość

32 G. Niziołek *Polski teatr Zagłady*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 220. Dziękuję za wskazanie powyższego cytatu dr Katarzynie Bojarskiej.

i potencję podmiotów postawionych wobec sytuacji granicznych – nie zaś jako odrzucenie historycznych i kulturowych doświadczeń związanych z cierpieniem czy też bardziej metaforycznie – ze stanami rozszczępienia Ja, które powtórzyć raz jeszcze – stanowią dla mnie osnowę całego projektu.

II. Empatia – próby interpretacji afektywnej

Kiedy w 2006 roku redakcja czasopisma „Obieg” zorganizowała rozmowę na temat wydanej rok wcześniej *Awangardy w cieniu Jałty* Piotra Piotrowskiego, chyba wszyscy uczestnicy tego spotkania (łącznie ze mną) wyrazili zaskoczenie praktykami artystycznymi na Węgrzech około 1968 roku. Książka ta wprowadzała wiedzę na temat działań, których charakter przekraczał moją ówczesną wyobraźnię i możliwości analityczne. Długo zastanawiałam się nad tym, co oddziało na mnie z taką gwałtownością na przykład w reprodukcji pracy *Radio Czechosłowacja 1968* Tamasza Szentjóbeyego.

Praca Szentjóbeyego została wykonana w 1969 roku. To cegła pokryta warstwą siarki na czterech węższych bokach i ustawiona poziomo na jednym z nich, funkcjonująca jako *multiple*. Hybryda: radio-cegła nawiązuje do obiektów (cegieł owiniętych w gazety), jakie pojawiły się na ulicach Pragi jako wyraz protestu przeciwko inwazji wojsk Układu Warszawskiego (20 sierpnia 1968 roku) i wojskowego dekretu zakazującego słuchania radia, które nadal w sposób nieskrępowany przekazywało informacje na temat bieżącej sytuacji politycznej w Czechosłowacji. Artysta interpretował tę pracę jako przenośny pomnik kontestujący każdą wojnę dając jednocześnie wyraz swojemu entuzjazmowi dla ludzkiej inwencji w sytuacjach brutalnej opresji³³. Cegła pokryta jest miejscami siarką, której używa się jako składnika prochu, ma jednak również zastosowanie lecznicze, czyni powierzchnię obiektu zarazem eksplozywną i terapeutyczną. Siarka jest metonimią wystrzału, przemocy, ognia, ale też niesie w sobie obietnicę reparacji, uzdrowienia. Obiekt może być traktowany jako dosłowne narzędzie aktywnego oporu w taktyce bezsilnych w starciu z wybuchem przemocy. Jednocześnie *Radio Czechosłowacja 1968* jest odbiornikiem, choć samo fal elektromagnetycznych nie odbiera. Działa bowiem na dwóch poziomach. Pierwszy to poziom obserwatorów, czyli nas, słuchających, tych, którzy są poddawani przemocy. Drugi: to poziom cierpiących. Radio-cegła przekazuje wiadomość od nich do nas: komunikat o bólu i cierpieniu innego. Jednocześnie jednak to przesłanie dla cierpiącej ludzkości: ktoś słucha waszego cierpienia, ktoś jest po drugiej stronie i z wami się jednoczy. Wyznanie bólu i wsłuchanie się w to wyznanie nie jest końcem, lecz

33 Por. wypowiedź Tamasa St. Auby'ego w rozmowie z Reubenem i Mają Fowkes, <http://www.translocal.org/revolutioniloveyou/stauby.html> (dostęp: 17.10.2013).

początkiem wydarzenia, jak zauważa Veena Das³⁴. W tym znaczeniu *Radio Czechosłowacja 1968* można widzieć jako podwójny odbiornik: w swym niemy, paradoksalnym przekazie bólu, ale także w transmisji potwierdzającej jego odbiór, zaznacza moment spotkania z innym i początek ludzkiej relacji. Nie można jednak pominąć faktu, że *Radio Czechosłowacja 1968* wygląda jak relikwiarz przeszłości, rodzaj „radioaktywnej skamieliny”³⁵. Cierpienie innego staje się punktem odniesienia do przemyślenia własnego bólu (w tym wypadku ciszy artystów węgierskich towarzyszącej wydarzeniom rewolucji budapeszteńskiej w 1956 roku), nie po to, by się w nim zatrzymać, ale by ból przekroczyć na rzecz ustanowienia relacyjności: wysiłku rozumienia i wspierania. Praca Szentjóbeyego implikuje pytania dotyczące nie tyle samej traumy, co raczej stosunku widzów do niej, do cierpienia innego. Jego przenośny pomnik nie tylko odnosi się do sposobów okazywania sprzeciwu, ale sam jest dziełem oporu – w wysiłku oddania hołdu innym, którzy są poddawani brutalnej opresji. Pracę węgierskiego artysty charakteryzuje zespół afektywnych, cielesnych, zmysłowych, pamięciowych, a zarazem intelektualnych procesów, które Jill Bennett określiła jako ruch „podchodzenia bliżej, aby zobaczyć czyjś ból, a zarazem świadomość, jaka jest moja pozycja, gdzie i w jakim czasie się znajduję”³⁶. Praca ta jest dla mnie paradygmatyczną pracą empatii.

Anna Łebkowska, autorka książki poświęconej związkowi empatii i literatury, zauważa, że w refleksji na temat tego afektu dominują dwa przeciwstawne ujęcia: optyka identyfikacji (gdzie niemalym zagrożeniem jest imputowanie innemu własnych doświadczeń, pozycji kulturowej, uzurpowanie sobie uprzywilejowanej pozycji, moralizatorstwo) oraz wczuwania się, współodczuwania (gdzie chodzi raczej o autokrytyczne ukierunkowanie się na poznanie stanów innego, wypatrywanie czegoś w nim/w niej, „przejścia między ludźmi”, świadomość mediacji i zapośredniczeń, a zarazem etyczną odpowiedzialność wobec innego)³⁷. W przyjętym tu ujęciu empatii odrzucam owo pierwsze znaczenie na rzecz wspomnianego szerszego ujęcia, które

polega [...] na ustawicznym napięciu między innością a dążeniem do bliskości, [gdzie – przyp. L.N.] w grę wchodzi [...] relacje oparte zazwyczaj na paradoksie współodczuwania i bycia obok, świadomego wytlumienia

34 J. Bennett *Empathic vision...*, s. 48.

35 Sformułowanie Anri Sala odnoszące się do traumatycznego wymiaru archiwum zob. A. Sala, N. Petrisin-Bachelez *Obraz jest pozbawiony podmiotowości nie dlatego, że jest znaleziony*, „Tytuł roboczy Archiwum” nr 1, s. 42.

36 J. Bennett *Empathic vision...*, s. 10.

37 A. Łebkowska *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008, s. 20-33.

własnej ekspresji i zarazem powstrzymania się od zbyt daleko posuniętej ingerencji w cudzą autonomię.³⁸

Jak twierdzi za osiągnięciami współczesnej neurobiologii (odkryciem neuronów lustrzanych) Jeremy Rifkin, autor książki *The empathic civilization*, empatia jest predyspozycją wpisaną w ludzką (i nie tylko ludzką) biologię. Związana jest z rozwojem Ja, samoświadomości, a także życia społecznego i szerszej – zaawansowanej cywilizacji. Nie wchodząc w skomplikowaną historię tego pojęcia i często przeciwstawne definicje, chciałabym za Rifkinem skorzystać z definicji empatii Martina L. Hoffmana, który określił ją jako zaangażowanie psychicznych procesów powodujące, że uczucia danej osoby wyostrajają się bardziej na sytuację innych niż na własną. Tak rozumiana empatia jest rodzajem odpowiedzi na czyjeś cierpienia bądź sytuację kryzysową, z którą wiąże się ocena kognitywna oraz afektywna: zaangażowana chęć niesienia pomocy i ulgi w cierpieniu. Rifkin podkreśla, że empatia nie wiąże się wyłącznie z bólem, ale również z doświadczeniami pozytywnymi: można empatyzować z kimś w radości i sukcesie. Empatia zatem daje poczucie przynależności – w bólu, ale i w radości, ale zarazem jest predyspozycją, która uświadamia nam ludzką potrzebę przynależności, relacyjności, budujących związków z innymi. Przez empatię stajemy się częścią czyjegoś życia, dzielimy doświadczenie. Co wydaje mi się wyjątkowo istotne, empatia w ujęciu Rifkina jest postrzegana jako biologiczna afektywna predyspozycja, wymagająca rozwijania i kulturowania przez edukację oraz dodałabym – również przez praktyki kulturowe, w tym m.in. tworzenie, udostępnianie i rozpowszechnianie dzieł sztuki. Rifkin pisze o potrzebie wyłonienia nowego modelu opisu człowieka, który zmieni nasze pojmowanie ekonomii, społeczeństwa, polityki i historii. Tym nowym modelem jest *h o m o e m p a t h i c u s* – wychowany do współodczuwania, odpowiadający na cierpienie i ból innych, spełniający się nie w egoistycznym podążaniu za pragnieniem, ale w relacjach z innymi³⁹.

Chciałabym pracę Szentjóbego, przekaźnik cierpienia i transmitter współczucia – dzieło empatii pojętej za Anną Łebkowską jako „relacja współodczuwania i bycia obok” czy też „współuczestnictwo z mocną świadomością alienacji”⁴⁰ – dostroić do innych głosów i przestrzeni kulturowych. Moim celem jest namysł nad tym, w jaki sposób empatia z innymi społecznościami Europy Środkowej, która za sprawą artystów węgierskich stała się około

38 Tamże, s. 33.

39 J. Rifkin *The empathic civilization. The race to global consciousness in a world in crisis*, J.P. Tarcher/Penguin, Cambridge 2009, s. 5-43.

40 A. Łebkowska *Empatia...*, s. 34.

1968 roku oprócz bólu i cierpienia doświadczeniem Europy Środkowej, może stać się zagadnieniem dla nowoczesności, modernizmu i awangardy w Polsce tego okresu, a także w jaki sposób mogłaby się stać etycznym przesłaniem dla historyków sztuki.

Rok 1968 w Polsce z perspektywy empatii

Za jedną z takich prac uważam *Gorącego* Jurrego Zielińskiego z września 1968 roku. *Gorący* (olej na płótnie, 149 x 199,5 cm), jak wskazała jedna z moich studentek Arina Ostashova – to nie „płonący”, konotuje raczej stan niż proces. Na gładkim niebieskim tle malowane krwistą czerwienią wybuchowe, eksplozywne formy układają się w zarys twarzy człowieka, który płonie i który płonąć nie przestaje. Czerwień i błękit ostro kontrastują ze sobą, ruchliwe, wzrastające, intensywne formy czerwieni przeciwstawiają się gładkiemu spokojowi tła. Obraz powstał prawdopodobnie kilka dni po akcie samospalenia Ryszarda Siwca podczas uroczystości dożynek na stadionie dziesięciolecia 8 września 1968 roku⁴¹. Ryszard Siwiec dokonał tego aktu w geście protestu przeciwko inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Informacja o tym wydarzeniu, jak i obraz płonącego ciała były przez władze pilnie strzeżone i jak się wydaje, nie miały prawa przedostać się do świadomości społecznej, mimo że do wydarzenia doszło w obecności około 100 tysięcy widzów. Jury Zieliński stworzył obraz płonącego ciała, tym samym solidaryzując się w zarówno w bólu, jak i w oporze, który stał się udziałem Ryszarda Siwca i buddyjskiego mnicha, który 11 czerwca 1963 roku dokonał aktu samospalenia w proteście przeciwko dyktaturze w Wietnamie Południowym. Zdjęcie tego wydarzenia autorstwa Malcolma Browna obiegło świat. Jury Zieliński dał obraz wydarzeń, których nie widział i które zarazem przekraczały wszelkie fantazmaty, naruszając horyzont wyobraźni. Obraz ten jest zarazem oniryczny i wybudzający ze snu. *Gorący* Zielińskiego nie tyle wytraca, ile raczej symbolicznie – daje życie, przestrzeń ognia, gorączki staje się *genesis* nowego podmiotu. Podmiot się nieustannie staje, a zarazem niejako zaraża ogniem, gorączką. Doświadczenie bólu zostaje przez Zielińskiego zapisane, znajduje przestrzeń do bycia wysłuchanym, a zarazem przestrzeń transgresji cierpienia – w siatce relacyjności zawiązywanej wobec dramatycznych egzystencjalnych gestów, a zarazem wobec politycznych wydarzeń przemocy, na

41 Koincydencja ta domaga się gruntownej analizy. Na związek obrazu Jurrego Zielińskiego z aktem samopodpalenia Ryszarda Siwca wskazała m.in. J. Kruczek *Metaforyczne malarstwo Jerzego Ryszarda Zielińskiego: „Jury malarzski poeta”, praca magisterska, KUL, Lublin 2009, s. 107-108, a także za nią autorzy kalendarium zob. *Kalendarium życia i twórczości, w: Jury. Powrót artysty. Jerzy Ryszard „Jury” Zieliński (1943-1980)*, red. M. Tarabuła, Galeria Zderzak, Kraków 2010, s. 474.*

które Ryszard Siwiec i buddyjski mnich zareagowali samouniemożliwieniem. To obraz-relacja: staje się miejscem zadzierzgnięcia więzi z tymi, którzy cierpią, a zarazem ma gorączką współczucia zarażać odbiorców. Jak pisze Jan Michalski

życiową misją Zielińskiego była obrona wspólnoty przed letargiem moralnym. [...] Wedle świadectwa żony nazywał to skromnym czuwaniem. Na obrazie pod takim tytułem – *Skromne czwanie* – namalował swoją duszę w postaci żywego ptaka, któremu żarzy się oko.⁴²

Chciałabym zaznaczyć, że nie sądzę, aby *Gorący* był wprost wizerunkiem Ryszarda Siwca czy buddyjskiego mnicha, z którymi z kolei mieliby się utożsamiać widzowie, co zakładałoby uruchomienie ambiwalentnego znaczenia empatii jako identyfikacji. Postrzegam obraz Zielińskiego raczej jako wyraz „skromnego czuwania”, które w tym przypadku interpretuję jako żarzący się, gorący dar współczucia, wychylania się w kierunku innego, wypatrywania czegoś w nim, co przekracza nasze własne doświadczenie⁴³. *Gorącego* rozumiem zatem jako obraz-relację, reprezentację empatii wzywającą do odpowiedzi i odpowiedzialności.

Na podobnych warunkach można rozpatrywać pracę Barbary Zbroźny *Sarkofag pamięci Jana Palacha* (około 1968), a także, jak sądzę, inne prace, np. *Obecność* Jarosława Kozłowskiego (Galeria Pod Moną Lisą, Wrocław 1968). Domagają się one od nas gęstej analizy, zarówno na poziomie materialności obiektów, jak i ich politycznego i społecznego ramowania.

Prace te, w swej relacyjności, odniesieniu do cierpienia innego – uruchamiają rok 1968, który do tej pory nie stanowił żadnego punktu odniesienia dla periodyzacji sztuki w Polsce zatrzymującej się na datach: 1944, 1945, 1948, 1949, 1955, 1956, a potem: 1980, 1981 i w końcu 1989. Wspomniane przeze mnie kruche (i jak się wydaje, rzadkie w polu sztuk wizualnych) zjawisko empatii uruchamia jednocześnie swój rewers – indyferencję, etyczne odrętwienie. Rok 1968 w Polsce otoczony jest ciszą w narracji historii sztuki, a zarazem wydaje się pusty od strony produkcji artystycznej. Mimo dramatycznych wydarzeń politycznych i społecznych – przede wszystkim ostrej nagonki antysemickiej, wymuszonej emigracji polskich obywateli o korzeniach żydowskich, studenckich protestów, w polu sztuk wizualnych około 1968 roku wokół tych wydarzeń jak gdyby nic się nie dzieje. Z nielicznymi wyjątkami pojedynczych

42 J. Michalski *Jury – partyzant*, w: tamże, s. 62. Jan Michalski również odnosi *Gorącego* do aktu samospalenia Ryszarda Siwca, wspomina również o serii *Płonących* Macieja Bieniasza, w których malarz odnosi się do aktów samospaleń buddyjskich mnichów.

43 Por. rozważania na temat pojęcia „wczucia” w pismach Edyty Stein, A. Łebkowska *Emocje...*, s. 25, przyp. 56.

artystów w polu sztuki nie nastąpiło zakłócenie codziennych czynności, jednocześnie jednak sztuka w Polsce wydaje się dziwnie odrętwiała, indyferentna. Carolyn Dean, pisząc o zjawisku indyferencji w kulturze pyta: „dlaczego jednak mielibyśmy zakłócać naszą codzienność, nasze codzienne praktyki ze względu na cierpienie jakichś innych?”⁴⁴.

Mimo tej ciszy – rok 1968 wydaje mi się decydujący w myśleniu o periodyzacji sztuki w Polsce: to właśnie wtedy światopogląd sztuki awangardowej zakładający uniwersalizm wartości i uniwersalność doświadczenia niepostrzeżenie uległ destrukcji. Indyferencja bowiem całkowicie rozbija wspólnotę doświadczenia, jak również mit uniwersalistycznych wartości, a także sztuki jako doświadczenia wspólnotowego. Jeśli artyści swym brakiem reakcji dawali do zrozumienia, że strzegą wartości ponadczasowych, to właśnie czas, w którym nie zareagowali, wartości te ujawniał jako przeszłe, puste, bezużyteczne. Tym cenniejsze wydają mi się nieliczne głosy, które w owej ciszy można usłyszeć. Do tego potrzebna jest jednak zmiana teoretycznej ramy. Zamiast gestów wsobnych, takich jak autorefleksyjność, (auto)krytyka instytucji, analiza medium, krytyka pikturalizmu, odpominanie socrealizmu, odczarowanie realizmu i figuracji, które wydają mi się dość specyficznymi problemami sztuki polskiej, poszukiwałamby raczej gestów relacyjnych: empatii, wspólnoty, poszukiwania związków i powiązań z rzeczywistym innym, które mogą przebiegać z wykorzystaniem różnych mediów, form i materiałów i które zmieniają pojęcie autonomii formy w kierunku podmiotowej suwerenności, niejako egzystencjalnego pojęcia autonomii: przemawiania w swoim imieniu do innych i poszukiwania relacji z innymi, po to by przepisać siebie od nowa.

Historyk sztuki jako *homo empathicus*

Empatia jako gest cywilnej odwagi, odpowiedzi i odpowiedzialności przypomniana i włączona w praktykę artystyczną przez Szentjóbego, Jurrego Ziełińskiego czy Władysława Strzemińskiego (*Moim Przyjaciółom Żydom*, około 1945) skłania do redefinicji pojęcia krytyczności w sztuce tego czasu. Z tej perspektywy krytyczna praktyka artystyczna to taka, która wykształca u artystów, widzów oraz w szerszej perspektywie społecznej zmysł empatii i postawę *homo empathicus*: to sztuka, która nie współczuje sobie, lecz współtworzy się przez empatyczną relację z innym. W jaki jednak sposób zagadnienie empatii, afektu oraz doświadczenie wspomnianych krytycznych praktyk artystycznych moglibyśmy odnieść do pisania historii sztuki w Polsce?

44 C.J. Dean *The fragility of empathy after the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca–London 1999, s. 5.

Chciałabym wskazać na fakt, że Zagłada nigdy nie została przez historię sztuki w Polsce na tyle gruntownie przemyślana, by zmienić jej struktury, paradygmaty, hierarchie wartości i periodyzacje, co wydaje mi się z perspektywy geopolitycznej – jej szczególnym zadaniem. Nie mam na myśli ani prostej operacji dodawania artystów żydowskich do struktur historii sztuki w Polsce, ani wchłonięcia Holokaustu przez *episteme* dyscypliny w jej rodzimym wydaniu. Na owo „zwichnięcie” historii sztuki w Polsce w odniesieniu do tożsamości żydowskiej z wielką mocą zwróciła uwagę Izabela Kowalczyk⁴⁵. Chodzi mi raczej o wspomnianą zmianę ramy, radykalne przepisanie historii sztuki w Polsce, biorąc za punkt wyjścia (ale nie za punkt dojścia!) cierpienie i ból innego, Zagładę i uwikłanie polskiego społeczeństwa w Zagładę, powojenny brutalny antysemityzm i antysemityzm znaturalizowany. Mam na myśli przekroczenie tożsamości historii sztuki w kierunku radykalnej inności, o to by zamiast utwierdzać się – wyeksponowała się na zmianę, przyjmując w końcu Zagładę Żydów jako, jak pisał Zygmunt Bauman

obmyślaną i przeprowadzoną w naszym nowoczesnym, racjonalnym społeczeństwie, w zaawansowanym stadium jego rozwoju, w szczytowej fazie rozkwitu naszej kultury i dlatego Zagłada jest problemem tego społeczeństwa, tej cywilizacji i tej kultury.⁴⁶

Wnioski Baumana odniósł do powojennej historii teatru w Polsce Grzegorz Niziołek we wspomnianej, fenomenalnej książce *Polski teatr Zagłady*. Chciałabym powtórzyć postulat Baumana i Niziołka w odniesieniu do mojej własnej dyscypliny. Nie chodzi zatem o to, by historia sztuki relegowała Zagładę do przestrzeni specjalistycznych studiów, ale by z pozycji marginesu przesunąć Zagładę w centrum myślenia i pisania o historii i sztuce ostatnich 70 lat w Polsce⁴⁷. Z tej właśnie perspektywy – Zagłady traktowanej nie jako specyficzny problem, ale jako serce historii sztuki w Polsce – postuluję poszukiwanie śladów tego wydarzenia (a także wydarzeń 1968 roku) i łączącego się z nim doświadczenia stosunków polsko-żydowskich zarówno w twórczości artystów, którzy w Polsce pozostali, jak i tych, którzy z polskiej historii i sztuki, zmuszeni do opuszczenia kraju – w sposób literalny i symboliczny – w latach 40. 50.

45 I. Kowalczyk *Zwichnięta historia sztuki? – o pominięciach problematyki żydowskiej w badaniach sztuki polskiej po 1945 roku*, „Opposite”, Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, http://opposite.uni.wroc.pl/opposite_nr1/izabela_kowalczyk.htm (dostęp: 19.10.2013).

46 Z. Bauman *Nowoczesność i Zagłada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 13.

47 Tamże, s. 19. Książkę Marcina Lachowskiego *Nowocześnie po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960* (Wydawnictwo KUL, Lublin 2013) uważam za pierwszy krok w przepisywaniu historii sztuki w Polsce w tym kierunku.

i 60. (i później) „wywędrowali”. Do takiej paradygmatycznej zmiany mogłoby historyków sztuki przywieść m.in. poszukiwanie radykalnie innych niż dotychczas przyjęte wydarzeń dla powojennej historii sztuki fundujących, a wraz z nimi – otwarcie się na inne doświadczenia, wartości, kategorie, osądy.

Co by się na przykład stało, gdybyśmy zamiast *Powrotu Odysa* Tadeusza Kantora (1944), *I Wystawy Sztuki Nowoczesnej* (1948) czy wystawy w Arsenałe (1955) jako dzieło o charakterze wydarzeniowym przyjęli szerzej nieznaną album z jądra ciemności – łódzkiego getta z około 1943 roku?

Praca ta to osiemnastostronicowy album o nieznanym tytule. Powstała w łódzkim getcie, jak wskazuje Agata Pietroń, prawdopodobnie jesienią oraz na początku zimy 1943 roku⁴⁸. Autorem oprawy plastycznej był Arie Ben Menachem, a twórcą większości kolażowo wintegrowanych fotografii – Mendel Grosman. Oryginalny album zaginął, do dyspozycji pozostały jego czarno-białe kopie fotograficzne. Jak podaje w swej znakomitej pracy magisterskiej Agata Pietroń, Arie Ben Menachem nie miał wykształcenia artystycznego, natomiast Mendel Grosman należał do fotografów uznanych w środowisku artystycznym już przed wojną. Ben Menachem, pisze Pietroń, w getcie pracował w resorcie wyrabiającym słomiane buty, prawdopodobnie poznał Mendla Grosmana dzięki jego siostrze – Ruzce Grosman. W 1942 roku pomagał mu przy fotografowaniu ofiar szpery z września 1942 roku⁴⁹. Interesujący mnie album został wykonany z niebieskich kart wyprodukowanych w gettowym resorcie papierniczym. Na każdą kartę przyklejono czarno-białą fotografię lub fotografię, którym towarzyszył tekst w języku polskim lub jidysz, rysunki farbami wodnymi i gwaszem oraz plamy wycinane z kolorowego papieru. Większość fotografii wykorzystanych przez Ben Menachema powstała do celów oficjalnych, na potrzeby Urzędu Statystycznego, część ma charakter fotografii prywatnych, robionych w ukryciu (od 1941 roku obowiązywał w getcie zakaz fotografowania dla celów prywatnych)⁵⁰. Przez ich montaż, kontrastowe zestawianie obrazów, a także wykorzystanie tekstu demistyfikującego lub wzmacniającego informacje wizualne czy też stawiającego pytania, problemy wypełniające przestrzeń eliptycznego dyskursu oficjalnego Ben Menachem konstruuje oskarżenie wymierzone w sprawujących władzę, a zarazem

48 A. Pietroń *Fotomontaż jako sposób opisu Zagłady. Analiza albumów fotograficznych z łódzkiego getta*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Jacka Leociaka, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, kwiecień 2007, s. 54. Dziękuję Agacie Pietroń za możliwość przeczytania jej znakomitej pracy oraz za cenne informacje.

49 Tamże, s. 42-43.

50 Opisu pracy dokonuję na podstawie katalogu *Getto. Terra incognita. Sztuka walcząca Ariego Ben Menachema i Mendla Grosmana*, red. X. Modrzejewska-Mrozowska, A. Różycki, M. Szukalak, Łódź 2009.

ustosunkowuje się do oficjalnych albumów w getcie, wykonywanych przez pracowników getta dla Niemców i gettowych dygnitarzy⁵¹. Naświetla ich zbrodnie i przemilczenia, śledzi obietnice, decyzje, wybory i ich konsekwencje. Jednak w tej przestrzeni wiedzy czarnej, naznaczonej cierpieniem, śmiercią, zniszczeniem, ale też samooskarżeniem pojawia się nadzieja. Szesnaście pierwszych kart poświęconych jest głodowi, śmierci, poniżeniom, wywózkom do obozów Zagłady, niepewności, utracie, rozpacz, tragicznym wydarzeniom w historii getta, takim jak Wielka Szpera z września 1942 roku. Jednak dwie ostatnie karty noszą komentarz „A mimo wszystko...” „Przetrwamy”. Pierwsza z kart ukazuje na fotografiach młodych ludzi tańczących, uczących się, spędzających wspólnie czas. Na drugiej karcie widzimy jak gdyby archetypiczną parę: kobietę i mężczyznę wpatrzonych w dal, poza horyzont przedstawienia, wskazujących w przyszłość. Dwie ostatnie karty ukazując grupy, pary podkreślają wspólnotę, relacje, solidarność ludzi wobec cierpienia. Można powiedzieć, że album budowany był dla przyszłości, dla widzów, którzy nadejdą. Album z getta jako materialny obiekt (za którego powstanie autorzy mogli zostać surowo ukarani), a także jako proces swego powstawania (angażujący siatkę ponoszących egzystencjalne ryzyko współpracowników) stanowi dla mnie pracę (w znaczeniu czasownikowym i rzeczownikowym) oporu *par excellence*. Towarzyszyło mu przekonanie o kruchości ludzkiego życia, ale również wiara w moc zaświadczenia. Ben Menachem i Mendel Grosman reprezentowali doświadczenie bólu i cierpienia, ale również własnej, niezwyklej podmiotowej suwerenności. Ukazywali zjawiska całkowitej społecznej subordynacji, ale również wspólnoty i kolektywu. Deziluzja, jaką niósł cykl Ben Menachema i Mendla Grosmana, w swoim skupieniu na śmierci, chorobie i cierpieniu, przywołała do działania, wytrącała ze struktury biernego oczekiwania. Cykl ten, choć obrazuje najczarniejsze doświadczenie śmierci i utraty, w swej sile i ekspresji jest życiodajny. Wzywa bowiem do oporu, do protestu, do odczuwania. Osiemnaście kart albumu to asamblaż niezwyklej konstrukcji intensywności, które usiłują przekroczyć stan zniechęcenia, oczekiwania, skamienienia, przechodząc od rozpacz do gniewu i nadziei. Nadziei, która jak pisze Victor Crapanzano, wiąże się z czasem przyszłym – obietnicą zarówno jednostkowego, jak i szerszego – społecznego ocalenia, przetrwania. Nadziei, która staje się obietnicą, ma aspekt terapeutyczny, odsuwa horyzont śmierci. Wzywa do współodczuwania niesprawiedliwości i cierpienia, do ocalenia przestrzeni intensywności i oczekiwania, do ustanowienia przestrzeni przyszłości w sobie⁵².

51 Na temat albumu Ben Menachema oraz albumów w getcie zob. pracę magisterską Agaty Piotroń *Fotomontaż...*

52 Moje uwagi na temat nadziei czerpię z artykułu Vincenta Crapanzano, *Reflections on hope as a category of social and psychological analysis*, „Cultural anthropology” vol. 18, no. 1, s. 3-32.

Pracę tę chciałabym uruchomić jako symboliczny fundament afektywnej historii sztuki w Polsce i historyka postrzeganego jako *homo empathicus*. Stawia ona bowiem przed historią sztuki w Polsce zobowiązanie kształtowania zmysłu empatii, którą w badaniach historycznych postuluje Dominick LaCapra:

historyk sytuuje się w sytuacji innego, nie zajmując jednak jego miejsca ani nie stając się substytutem innego, który miałby mówić jego głosem. Empatia uwzględnia afektywną reakcję wobec innego [...] Łączy się to z tym, co nazywam empatycznym niepokojem u świadków drugiego stopnia, w tym historyka zajmującego jedną ze swych pozycji podmiotowych. Ów niepokój powinien, jak sądzę, mieć niepodlegające żadnej formule stylistyczne skutki w reprezentacji, na przykład, kiedy wystawia na ryzyko harmonizujące czy fetyszyzujące narracje, które przynoszą niezastużone duchowe pocieszenie.⁵³

Z perspektywy afektywnej historii sztuki, chciałabym wypowiedzieć postulat historyka sztuki jako *homo empathicus*, który fundującego wydarzenia historii sztuki w Polsce upatruje nie w socrealizmie i hańbie, wojnie i traumie, ale w Zagładzie, cierpieniu innego, ale też w nadziei innego, mocno wpisanych w jedyne, wspólne dzieło Ariego Ben Menachema i Mendla Grosmana⁵⁴.

Podsumowanie: co to jest afektywna historia sztuki?

Efekty wydarzeń granicznych nie zawsze są traumatyzujące, wprowadzenie negatywności za pomocą takich terminów jak lęk, hańba, zerwanie, pustka, niedoświadczenie czy trauma w badaniach nad sztuką odbiera zaś podmiotom sprawczość, rozmywając często granice między ofiarą, świadkiem a agresorem, (auto)wiktyimizując jednostki i całe grupy społeczne, co często prowadzi do zaciemnienia doświadczenia rzeczywistych ofiar i represji szczególnie niewygodnych faktów historycznych, takich jak np. współodpowiedzialność polskiego społeczeństwa za Zagładę. Teorie afektu zaś nie tylko przywracają podmiotom siłę oddziaływania na świat, lecz także wyposażają je w możliwość egzystencjalnej transformacji i moc politycznej zmiany. Jak wspominałam, afekt nie wydarza się ani w ciele, ani w umyśle, ale wiąże intelekt, władze poznawcze ze zmysłami, instynktem i biologicznym poziomem funkcjonowania człowieka na wzór wstęgi Möbiusa. Jednocześnie jednak afekt stanowi

53 D. LaCapra *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 87-88.

54 Dzieło to w opracowaniach historii sztuki w Polsce nie istnieje, choć zostało przypomniane podczas wystawy *Polak – Żyd – Artysta. Tożsamość a awangarda*, kuratorzy: Joanna Ritt i Jarosław Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, 15 listopada 2009 – 31 stycznia 2010.

biologiczny trzon podmiotowości; w doświadczeniu afektywnym (jak pisał Deleuze, a sądzę, że zgodziliby się z nim przedstawiciele współczesnej psychologii i neurobiologii) pęka granica między ludzkim a pozaludzkim, afekt to przestrzeń spotkania ludzi, zwierząt, przestrzeni i rzeczy.

Wspomniane prace artystyczne uświadomiły mi, że hegemonia nigdy nie jest wszechogarniająca⁵⁵. Tajemniczym punktem x, w którym znika jej oddziaływanie, jest przyzwolenie i otwarcie na relacyjność, wzmacniającą i życiodajną, w sensie egzystencjalnym i społecznym. Choć skupiłam się w powyższych analizach na empatii, chciałabym mocno podkreślić, że afektywna historia sztuki, rzecz jasna, do empatii nie może być zredukowana, jest to jedna, tylko bardzo specyficzna postać afektywnego działania sztuki. Na napisanie zatem czekają rozdziały angażujące takie afekty czy też konstelacje afektów jak wina i wstyd, nienawiść, gniew, smutek, niepokój i lęk, a także miłość, przyjemność, czułość, tęsknota. Przy czym szczególnej uwadze należy poddać w tak redagowanej historii sztuki przeniesieniową relację badaczki/badacza.

Ewa Domańska wskazuje na wyzwanie budowania „metodologii praktycznej” – łączącej rzetelnie prowadzone badania empiryczne z umiejętnością budowania teorii. Jak pisze:

Chodziłoby zatem nie o wydobywanie dyrektyw metodologicznych do badania historii z istniejących już teorii [...], ale o zwrócenie się ku opisowi i analizie materiału badawczego w celu poszukiwania pojęć, budowania generalizacji, co w konsekwencji prowadzi do zbudowania teorii (małego i średniego zasięgu).⁵⁶

W takim podejściu istniejące teorie stanowią punkt wyjścia, ramę do założeń początkowych i do pytań badawczych, a nie punkt dojścia.

Pisząc o znaczeniu materii dzieła w analizie afektywnej, chciałabym za wyżej przytoczonym postulatem metodologii praktycznej podkreślić potrzebę budowania afektywnej historii sztuki niejako „od dołu”, z zastosowaniem szczegółowego aparatu analizy skupionego na powierzchni dzieła: na formie, ale również na fakturze, materii i materialności, a także na artystycznych procedurach pracy (np. wycinania, cięcia lub odwrotnie: łączenia, spinania, odbijania, reprodukcji). W ten sposób afektywna historia sztuki stanowiłaby wyzwanie nie tyle dla aplikacji zastanych terminów z innych dyscyplin, ile raczej dla kwestii wytworzenia, przez gęsty opis dzieła i analizę, nowych kategorii badawczych, wpisanych niejako w materię pracy artystycznej.

55 D. Gould *Affect and protest...*

56 E. Domańska *Historia egzystencjalna*, PWN, Warszawa 2012, s. 171-172.

Afektywna historia sztuki nie zajmuje się tylko afektami problematyzowanymi przez praktyki artystyczne, ale przede wszystkim rozpatruje artystów, obiekty, procesualne prace, instytucje, odbiorców i otoczenie (w znaczeniu materialnym, historycznym i kulturowym) jako pewien assemblaż aktywnych pośredników afektów: punkty transmisji, odbioru, a w końcu transformacji afektów powiązanych ze sobą siecią relacyjności. Jak pisze Ernst van Alphen, lektura afektywna to akt zaangażowania – akt ekspozycji czytelnika na zmianę. Dodałabym, że w afektywnej lekturze dzieł sztuki koncentrujemy się na materialnej i formalnej lokalizacji afektu w pracy, próbach jego rozpoznania, sposobach transmisji, etycznym umocowaniu, relacjach z pamięcią. Szczególnie jednak interesujące wydaje mi się, w jaki sposób ów afekt funkcjonuje: co, jak i dzięki czemu działa, a także co jako widzowie postrzegani jako aktywni sprawcy możemy z nim zrobić, jak możemy na niego odpowiedzieć i jaka jest nasza odpowiedzialność.

Chciałabym jednak jeszcze raz mocno zaznaczyć, że w moim projekcie nie chodzi o odrzucenie wydarzeń i doświadczeń granicznych, ale o próbę wyjścia z impasu badawczej perspektywy „traumatycznego podmiotu”, którego matrycę pojęciową, jak sądzę, zbyt chętnie przykłada się nie tyle do przeżyć rzeczywistych ofiar, ile raczej do obserwatorów traumy. „O zbawieniu przez traumę marzy społeczeństwo *bystanders*. A co z resentmentem, głupotą, brakiem wyobraźni? [...] Przeprowadzone przeze mnie badania nad historycznymi faktami teatralnymi, mieszczącymi się w szerokich ramach czasu między 1946 a 2009 rokiem uczą nieufności wobec tak nadużywanych pojęć jak trauma i żałoba” – stwierdza w *Polskim teatrze Zagłady* Grzegorz Niziołek⁵⁷. Chciałabym owej nieufności zasiał nieco również w historii sztuki w Polsce. Celem mojego szerszego projektu, którego zapowiedź stanowi niniejszy tekst, jest próba rozpoznania węzłowych momentów specyficznego wymiaru (sztuki wizualne) historii kultury w Polsce z etycznej perspektywy zakładającej możliwość (ale nie konieczność) sprawczości i odpowiedzialności, szczególnie tych, którzy wyeksponowani są na widok cudzego cierpienia (mam tu na myśli przede wszystkim podmiotową pozycję artysty-obszwaratora). Nie chodzi mi zatem o odrzucenie negatywnych doświadczeń z przeszłości pola kulturowego w Polsce i analizowanie tylko tych pozytywnych. Wręcz przeciwnie – cel moich badań określam jako krytyczne badanie kryzysowych momentów sztuki wobec granicznych wydarzeń i doświadczeń historycznych, a zarazem zmianę perspektywy z traumatycznej na afektywną. Niesie ona ze sobą zadanie wsłuchiwanie się w ciszę i milczenie, w ból i śmierć, w indyferencję, w gniew i nienawiść, wyzwanie ciąglego otwierania się na winę i wstyd, ale również poszukiwanie

57 G. Niziołek *Polski teatr Zagłady*, s. 35.

pragnienia życia, relacji, troski, przyjaźni, solidarności w sztuce i przez sztukę. W tak pojmowanej, afektywnie artykułowanej historii sztuki, nie interesuje mnie moralny osąd, ale poszerzanie przestrzeni rozumienia.

Jak zauważa Braidotti w przywoływanym na początku tekście, afirmacyjna etyka nie polega na odrzuceniu bólu ani cierpienia, ale na zmianie ramy ich pojmowania: na empatycznym współbyciu z innym, przy czym relacja ta jest miejscem potencjalnym: ruchu i zmiany, wzrostu i interakcji⁵⁸. Podobne cele stawiam afektywnej historii sztuki np. w Polsce. Postuluję odejście od autowiktylizacji, po to, by zobaczyć cudze cierpienie, jak również siebie w relacji do innych. Afektywna historia sztuki służyłaby redefinicji własnego doświadczenia kulturowego i artystycznego – rozpoznaniu siebie jako podmiotu wpływającego na innych i otwartego na wpływy innych: ludzkich i pozaludzkich. Zobaczeniu, jak chce Braidotti, nie jednostek, ale wzajemnie od siebie zależnych, przystających do siebie, powiązanych ze sobą sieciami pozytywnych i negatywnych przepływów rzeczywistości. Afekt w pisaniu historii można potraktować jako „kategorię ratunkową”⁵⁹ – umożliwiającą wyjście z sytuacji nierozwiązywalnego, uniemożliwiającego porozumienie konfliktu. Celem afektywnej historii sztuki byłoby „poruszenie serca” i łączące się z nim „szokowanie do myślenia” po to, by konflikt i kryzys nie tylko opisać i przeanalizować, co przede wszystkim przekroczyć⁶⁰.

58 R. Braidotti *Affirmation...*

59 Kategoria ratunkowa została tutaj pomyślana w nawiązaniu do idei „historii ratowniczej” Ewy Domańskiej.

60 „Szokowanie do myślenia” to określenie afektu przez Briana Massumi por. *A shock to thought. Expression after Deleuze and Guattari*, ed. B. Massumi, London–New York 2002, określenie afektu mianem „poruszenia serca” zawdzięczam zaś Łukaszowi Mojsakowi.

Abstract

Luiza Nader

UNIVERSITY OF WARSAW

Affective art history

This paper presents the project of affective modern art history in Poland in the perspective of ethics and affirmative humanities. In respect to the specific situation of the post-war art history field in Poland the author addresses the following questions: What is affect? How can the category of affect be applied to studying works of art? Where is affect placed? What dimensions of knowledge on artistic work could be opened by the affective analysis and interpretation? The author also discusses a number of views on post 1939 art from the perspective of empathy which serve her as means to regain and introduce back into art history in Poland two border events/experiences: the year 1968 and the Holocaust.