

Anna Markowska
 Uniwersytet Wrocławski
 Wiceprezes PISnSS

SZTUKA – WIARA – KOBIECE KOLEKTYWY.
 SPRAWOZDANIE Z KONFERENCJI
THE LOST-AND-FOUND. REVISING ART STORIES IN SEARCH OF
POTENTIAL CHANGES W LIZBONIE
 (w ramach grantu NCN2021/41/B/HS2/03148)

Wstęp: projekt, motto i logotyp

W dniach 6-7 grudnia w Universidade Nova de Lisboa odbyła się pierwsza z zaplanowanych trzech konferencji *The Lost-and-Found. Revising Art Stories in Search of Potential Changes* (Zagubione i odnalezione: przegląd historii sztuki w poszukiwaniu potencjalnych zmian). Powstała ona dzięki współpracy głównie trzech instytucji: Uniwersytetu Wrocławskiego, Universidade Nova de Lisboa oraz Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Kolejna odbędzie się w Warszawie w marcu, a ostatnia w Rydze, w czerwcu 2024 roku. Dokładny program konferencji w Lizbonie, wraz z jej założeniami dostępne są na stronie <https://thelostandfoundlisbon.weebly.com> oraz na stronie Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Mottem wszystkich spotkań jest fragment z wiersza *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy* Wisławy Szymborskiej z tomu *Wszelki wypadek* (1972), przetłumaczony na angielski przez Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh jako *A Speech at the-Lost-and-Found* (Szymborska 1997: 147). Poetka sięga w nim do czasu głębokiego i pisze, jednocześnie dowcipnie i nostalgicznie, o tym, że w trakcie jej długiego życia zgasło już światło kilku gwiazd i straciła kilku bogów, a ponadto pozbyła się pazurów i futra. W swej post-, a właściwie

przedczłowieczej postaci charakteryzowała ją/narratorkę ciągła zmienność. Jak pisała bowiem w pierwszej osobie:

Dawno przymknęłam na to wszystko trzecie oko,
machnęłam na to płetwą, wzruszyłam gałęziami.

Doświadczeniem poetki jest więc podróż w czasie, oddalanie się, zapominanie, utrata samej siebie i niegdysiejszych, niemal magicznych mocy oraz niejasna tożsamość, która nie może być oparta na żadnych stałych danych, bo zniknęły poszczególne elementy dające możliwość identyfikacji. Wszystko to zbiega się z utratą kilku bogiń i bogów, o czym poetka zawiadamia już od razu w pierwszych wersach.

Logotypem konferencji jest fotografia efemerycznej pracy wrocławskiej artystki Karoliny Freino *Confluence. The Monument to Emma Goldman*, poświęconej słynnej politycznej aktywistce i feministce. Rzeźbę tę w postaci mrugającej boi umieściła artystka w Kownie, u zbiegu dwóch rzek – Niemna i Wilii, podczas 11th Kaunas Biennale w 2017 roku. Urodzona w Kownie, choć całkowicie tam zapomniana, została Goldman przywołana przez Freino w ramach ponownego odkrywania dziedzictwa historycznego miasta, ważnego dla historii Polski, Litwy i Niemiec. Jednak była to realizacja nieodnosząca się do państwowych narracji, gdyż egzorcyzmująca demony nacjonalizmu i antysemityzmu oraz uniwersalnej homogenizacji jako spoiwa społecznego. Migające światelko boi opowiadało historię Goldman w języku Morse’a. Cel dziwnego kontrapomnika i cyklu trzech konferencji Lizbona – Warszawa – Ryga jest bowiem podobny: przypominać, odzyskiwać, dawać głos temu, co wyparte przez logikę funkcjonalności, technokratyzmu i jednorodności jako rzekomych gwarantów społecznej spójności, a co nadawałoby sens i oferowałoby poczucie przynależności. Głos poetki i sztuka artystki wizualnej ma wspierać to zamierzenie.

Konferencje zostały zainicjowane w związku z badaniami prowadzonymi w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy nr 2021/41/B/HS2/03148), którym kieruje niżej podpisana, wspierana przez zespół – dr Agnieszkę Patałę (historyczkę sztuki, mediewistkę) i dr Dominikę

Łabądź (artystkę). Tytuł projektu *Residua przednowoczesnych relacji ze sztuką w wybranych współczesnych żeńskich klasztorach Małopolski i Dolnego Śląska* obliguje oczywiście przede wszystkim do badania miejsc, gdzie żyją zakonnice oraz ich obserwowania i zapytywania o to, jak mieszkają wraz z cennymi niejednokrotnie dziełami sztuki. Ale przyjęte założenie każe wpisać pobożność sióstr i ich działania wokół sztuki w szerszy kontekst współczesnej duchowości i dzisiejszych kolektywów. W ten sposób bowiem nie zostanie oddzielone to, co religijne, od tego, co duchowe, współczesne kolektywy od tych mających długą tradycję instytucjonalną.

Tu warto nadmienić, iż nierozróżnianie religijności od duchowości ma już dość długą tradycję i występuje we współczesnych badaniach feministycznych. Kristin Aune za Meredith McGuire używa zamiennie terminów „duchowość”, „religia” i „religijno-duchowy”, gdyż rozróżnianie ich jest jej zdaniem nie tylko nieprzydatne analitycznie, ale nie odzwierciedla narracji feministycznych (Aune 2015: 123; McGuire 2008: 6). Ponieważ celem projektu jest szukanie przede wszystkim specyficznie kobiecego podejścia do sztuki i duchowości, tego, co zwie się żywą, doświadczaną religią (*lived-religion*), to w połączeniu ze sprawczą *living art*, jakiej poszukujemy, idea wymienności tego, co duchowe, z tym, co religijne jest szczególnie przekonująca. Gdy podejmiemy do tego historycznie, to specyficzny moment, w jakim znalazły się kraje Europy Środkowo-Wschodniej (skąd pochodzi spora część badaczek zaproszonych na konferencję do Lizbony), określają najogólniej rzecz ujmując generalne europejskie tendencje postsekularne (związane z nieudanymi przepowiedniami analityków nowoczesności o utracie magiczno-sakralnych odniesień do świata wraz z postępami nauki). Tu mieści się poszukiwanie nieteistycznej świętości i nowych praktyk religijnych. Nakłada się na to silna, historyczna religijność, dająca w efekcie zaskakującą i barwną mieszkankę. W tak szerokich ramach w polu sztuki pojawiają zarówno obrazy i inne dzieła, jak i afirmatywne potrzeby wspólnotowe, nastawione na rytualne celebracje i zaczarowywanie świata. Fantazmaty okazują się terapeutyczne, a narracje przypominające baśniowych bohaterów – wzmacniające. Choć czasem współgra to ze współczesną kulturą konsumpcyjną, to redukcja

myślenia mitycznego do rynku konsumpcyjnego jest jaskrawym uproszczeniem. Krajobraz skomplikował się jeszcze bardziej z powodu kryzysu klimatycznego, pandemii oraz wojny, gdyż okazało się że współczesna duchowość to nie tylko relaksująca „hygge”, ale także archaiczne i groźne *numinosum*. A wraz z tak różnymi postawami, potrzebami i odczuciami zmienia się umiejscowienie świętości w odniesieniu do życia indywidualnego i społecznego oraz pojawiają się nowe wyzwania mediacji w spluralizowanym społeczeństwie (Martinelli 2020: 97-98). Pojawia się też postulat, by odebrać przedstawicielom religii możliwości określania tego, co jest świeckie (Gourgouris, 2013: 62).

Hipotezy badawcze

Badania projektowe oparte są na dwóch hipotezach:

1. Ze względu na fakt, że sztuka współczesna – po okresie nowoczesności skoncentrowanej na wynalazczej formie, projektach przyszłości i postawie krytycznej – zwraca kluczową uwagę na jakość życia i relacje społeczne tworzone za pomocą sztuki, postawiono hipotezę, że by odzyskać i przeformułować wartości utracone lub zmarginalizowane w wyniku postępu nowoczesności, warto udać się do współczesnych klasztorów kobiecych. Tam bowiem najprawdopodobniej sztuka zachowała praktyki (jako residua) w większości wywodzące się z czasów przednowoczesnych, a nawet średniowiecznych, które mogą się okazać interesujące dla współczesności. Co warto jednak zaznaczyć, badania nad residuami nie oznaczają powrotu do przeszłości, ale rewizję rozumienia sztuki w przestrzeniach, w których nie jest ona poddana jedynie logice naukowej i estetycznej, w celu dostrzeżenia w niej aspektów mających moc budowania i wspierania wspólnoty, tworzenia relacji i oddziaływania na emocje i dobrostan, co zostało pominięte w dotychczasowych analizach naukowych. Instytucjonalność religijna, najczęściej połączona z patriarchalizmem, nie wyklucza w założeniu projektu różnicowania form aktywności i sprawczości w zakonach żeńskich. Skupiono się właśnie na nich, by pominąć gorszące, a niestety częste w potransformacyjnej Polsce używanie religii jako elementu potwierdzającego

narodową tożsamość (w kontrze do tego, co inne), gdyż badawczym celem jest właśnie „inne”.

Z przyjęcia pierwszej hipotezy badawczej – że sztuka służąca budowaniu wspólnoty, dobrostanu, szacunku i trosce o świat nie jest bynajmniej wynalazkiem ponowoczesności i warto skorzystać z tego, co zostało z nowoczesności wyparte – wynika druga hipoteza badawcza:

2. Pozyskiwanie wiedzy wynikającej z szacunku dla lokalnej społeczności i jej uwikłania w specyfikę danego miejsca nie może być realizowane metodą pozyskiwania danych wedle z góry określonych metod (opartych na naukowej i estetycznej klasyfikacji oraz selekcji obiektów), gdyż wymaga nawiązywania horyzontalnych relacji z użytkownikami sztuki. A zatem istotne są nie tylko sklasyfikowane naukowo dzieła sztuki, ale także ludzie, którzy korzystają ze sztuki i tym samym stają się w projekcie źródłem wiedzy o niej. A ponieważ bardziej interesuje nas wykorzystanie dzieł sztuki w praktyce życia codziennego niż ich autonomiczne cechy, szczególny nacisk należy położyć – zgodnie z takim założeniem – na nawiązanie przez badaczki pracujące w ramach projektu właściwych (przyjacielskich, a w każdym razie opartych na szacunku) relacji z osobami tworzącymi/użytkującymi sztukę. Hipoteza ta zakłada również, że jako zawodowi historycy sztuki idziemy do klasztoru, a także innych wspólnot, dla których ważna jest sztuka, aby nie tyle wzbogacać bazy danych, ale by uczyć się na nowo o potencjale sztuki nie traktowanej jako zbiór luksusowych towarów kontrolowanych przez uprzywilejowane i przez to rzekomo samowystarczalne jednostki. Skoro bowiem chcemy wychwycić to, co zostało pominięte w obowiązujących paradygmatach wiedzy, to raczej użytkownicy sztuki i tworzone relacje są kluczowym źródłem wiedzy (*lore*), a nie niegdysiejsze metodologie badawcze *a priori* stworzone przez ekspertów. Co więcej, przyjęcie tej hipotezy ma skutkować możliwością otwarcia się na inny mechanizm uczenia się i komunikowania poprzez sztukę, zacierający granice antagonistycznych postaw świeckie/religijne, wsteczne/progresywne, zinstytucjonalizowane/subiektywne wymiary wiary, a nawet dopuszczenie istnienia transcendentnego (a nie jedynie racjonalnego, odczarowującego świat) fundamentu zdarzeń immanentnych. W ten sposób wyjaśnia się

kontekst celów przypominania, odzyskiwania i dawania głosu: konieczność budowania wiedzy ugruntowanej i skorzystania z pomocy, jaką oferują artyści i *art based research*. Oczywiście hipotezę dotyczącą sensu badania różnych współczesnych kolektywów można zbić uwagą, że wiele z nich jest często powierzchownych czy wręcz fikcyjnych. To byłoby jednak oceniające założenie przedwstępne, którego staramy się unikać.

Przykład kobiecych klasztorów jest zatem rdzeniem poszukiwania we współczesnej sztuce działań wspólnotowych, opartych na przekonaniu o istnieniu (różnie rozumianej, hybrydowej i poszukującej) świętości, wymagającej przede wszystkim szacunku. Celem projektu jest zarówno produkcja nowej wiedzy (rodzaj wiedzy, rozumianej jako zasoby nieeksploatacyjne, wzmagające empatię), jak i rozwój procedur jej pozyskiwania w ramach dyscypliny historii sztuki. Te dwa cele nie są traktowane oddzielnie, ale jako synergiczny węzeł wpisany w nową afirmatywną humanistykę. Celem jest ukazanie żywych, „niemuzealnych” powiązań człowieka ze sztuką, w którym ważny jest aspekt tworzenia po pierwsze tożsamości (pozwalającej na okazywanie słabości), po drugie społeczności (opartej na szacunku, dzieleniu się i zaufaniu, w którym jest miejsce na błędy), tak by dobrostan (a nie narzucanie ludzkiego panowania nad uprzedmiotowioną rzeczywistością) był traktowany priorytetowo. Chodzi o wytworzenie wiedzy wynikającej przede wszystkim z doświadczenia bycia wewnątrz świata, gdyż w nowoczesności dominowała naukowa chęć obiektywnego, racjonalnego dystansu oraz apologia jednostkowej autonomii umożliwiająca ustanawianie hierarchii i kontrolę. Inna wiedza o sztuce – która interesuje nas w projekcie – jest też dlatego bardzo wstrzemięźliwa w osądzaniu i skupia się na sztuce tworzącej szeroko rozumiane więzi społeczne i podmiotowego stawania się (aspekt ontologiczny), czyli jako istotny element kształtowania stosunku do świata pełnego horyzontalnych zależności i przynależności, domagających się empatii. Tym samym jej specyficzny kształt wyłania się z interakcji ludzi, nieludzi, przestrzeni i rzeczy, ponieważ wszystkie te elementy są aktywnymi uczestnikami działań i aktywności ze sztuką.

Miejsca i ludzie

Taki zaczyn teoretyczny spotkał się z ciekawym odzewem w Lizbonie. Gospodarzami ze strony Universidade Nova de Lisboa były: dr Basia Śliwińska i dr Margarida Brito Alves. Co warto podkreślić, w konferencji wzięli udział na równych prawach zarówno artyści, jak badacze uniwersyteccy, co oznaczało hierarchiczne zrównanie *art based research* i tradycyjnej wiedzy, tworzonej w ramach historii sztuki. Lokalizacja obrad w Lizbonie to: monumentalny, pojezuicki budynek Colégio Almada Negreiros należący do Universidade Nova de Lisboa (**il. 1**), ogrody Muzeum Gulbenkiana (**il. 2**) oraz Museu Nacional de Arte Contemporânea. Uczestnicy reprezentowali głównie trzy kraje: Wielką Brytanię, Portugalię i Polskę (Middlesex University w Londynie, Leeds Arts University, Loughborough University, University of Gloucestershire, Universidade Nova de Lisboa, Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho (EAAD), Akademia Sztuki w Szczecinie, Uniwersytet im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu), ale byli też goście ze Szwecji (Göteborgs universitet), Chorwacji (Sveučilište u Zadru) i Łotwy (Latvijas Mākslas akadēmija) oraz niezależni badacze i artyści z wyżej wymienionych krajów.

Wzbudzanie zaufania, dzielenie się radościami i bólem

Szczególnie warto podkreślić działania wspólne, jakie integrowały uczestników konferencji i jednocześnie stwarzały możliwość zastanowienia się nad sposobami tworzenia historii. Tu ciekawe było m.in. działanie zainicjowane przez Małgorzatę Markiewicz. W swych *Gloves-stories* artystka nawiązała do faktu, że od dwóch dekad zbiera z ulic wielu miast europejskich zagubione, pojedyncze rękawiczki. Na konferencję w Lizbonie przywiozła niektóre z nich. Zadaniem uczestników było wybranie najpierw takiej, z którą najbardziej się utożsamiamy, a następnie poszukanie pary dla niej/dla siebie. Następnie trzeba było stworzyć historię o tym, kto to był, jaka osoba. Chodziło m.in. o opowieść o kimś, kogo straciliśmy i kogo



il. 1. Aula Universidade Nova de Lisboa w Colégio Almada Negreiros, gdzie pierwszego dnia odbywały się obrady

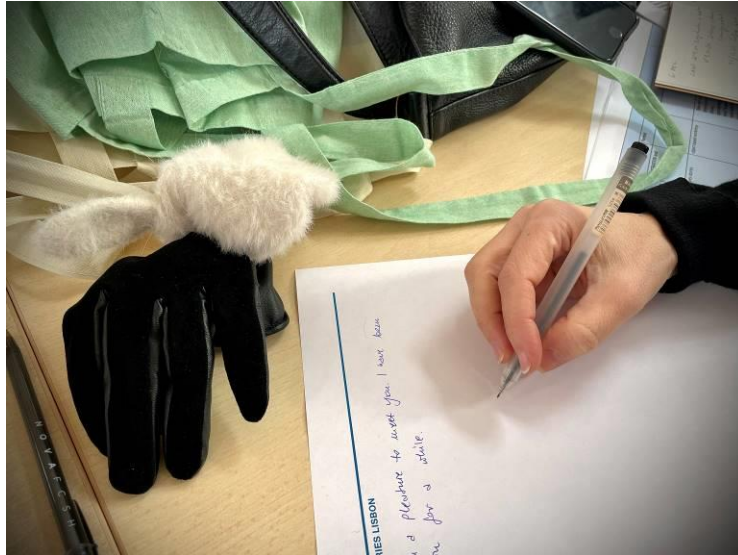


il.2. Warsztaty w ogrodach Muzeum Gulbenkiana

wciąż brakuje **(il. 3)**. Opowieści okazały się być zaskakujące, poruszające wyobraźnię, a dzielenie się nimi powodowało, że uczestnicy konferencji poznawali się z bardzo niekonwencjonalnej strony. Artystka jest przekonana, że dotykając, wachając, zbierając coś, co przez przypadek stało się śmieciem, możemy stworzyć nowe metodologie kreowania teraźniejszości i przyszłości. Jednocześnie, ponieważ zaproponowała to wspólne działanie na samym początku konferencji, spowodowała, że między osobami uczestniczącymi wytworzyła się więź, zaufanie i chęć dalszych działań.

Z kolei Marta Branco Guerreiro swoją propozycję działań w ogrodach Muzeum Gulbenkiana *To Be a Poet in the Margins of the Museum (walkshop)* oparła na przekonaniu, że partycypacja może przybierać różne formy, a przy tym używać wielu języków, niekoniecznie werbalnych, gdyż jej aktorami są nie tylko ludzie. Jeden z pomysłów, jaki mieliśmy rozwinąć w urokliwej przestrzeni lizbońskiego ogrodu, dotyczył japońskiej koncepcji *engawa*, przestrzeni „ani całkowicie wewnątrz, ani na zewnątrz”. Warto zaznaczyć, że Centro de Arte Moderna z Fundação Calouste Gulbenkian jest obecnie w remoncie, a architekt Kengo Kuma, któremu zlecono realizację projektu, pracuje nad ideą włączenia idei *engawa* do muzeum i jego ogrodów. Zadaniem uczestników była próba odpowiedzi na pytanie, czy możemy wykorzystać przestrzeń „pomiędzy”, aby pomyśleć o nowych sposobach współpracy. Oprócz spożytkowania idei *engawa* wyobrażenie sobie nowych sposobów wchodzenia w mury muzeum miało się dokonywać także dzięki przypomnieniu/wyobrażeniu sobie powodzi z 1967 roku, podczas której woda – tak łagodna i piękna w ogrodzie – wdarła się do muzeum i zagrażała jego kolekcji. Wymyślanie relacji z muzeum, jego ogrodem i kolekcją oparte było w „walkshope” na takich czynnościach, jak pisanie, rysowanie oraz obmyślanie choreografii ruchu. Atmosfera sprzyjała pokonywaniu własnych zahamowań, przymierzaniu się do roli poety w muzeum **(il. 4)**.

Natomiast Dominika Kemilä w działaniu *Dangerous Grounds: Witnessing, Archive and Public Space* zaproponowała wspólne odczytanie archiwalnych dokumentów dotyczących straconych przez NKWD mieszkańców Karelii w czasie czystek mniejszości etnicznych w latach 1937-1938 w ZSRR. Wykorzystała archiwalia NKWD zebrane z bazy danych rosyjskiego



il. 3. Pisanie historii spotkania dwóch rękawiczek na warsztatach prowadzonych przez Małgorzatę Markiewicz



il.4. Komponowanie przestrzeni „pomędzy”, na warsztatach *To Be a Poet in the Margins of the Museum (walkshop)*, prowadzonych przez Martę Branco Guerreiro

stowarzyszenia Memoriał, informacje o aktach ludobójstwa, które pozostawały niedostępne przez ponad pół wieku. Wspólne ich czytanie miało na celu zbadanie, co znaczy dzisiaj dla nas badanie dokumentów zbrodni.



il.5. Wspólne czytanie archiwów NKWD, zaproponowane przez Dominikę Kemilę w *Dangerous Grounds: Witnessing, Archive and Public Space*



il. 6. Warsztaty prowadzone przez Dominikę Łabądz *Exercises for Moving Over* w Museu Nacional de Arte Contemporânea. W niebieskim płaszczu, druga od prawej – dr Basia Śliwińska, współorganizatorka konferencji. W tle chusteczki z warsztatów *Any Vivody Folded Memories – Object Based Workshop*

Każdy uczestnik konferencji dostał tekst z nazwiskami pomordowanych oraz krótkimi danymi z ich życia. Wspólne czytanie, we wspólnym rytmie unisono, zakłócało się przez inny rytm czytania samej Kemili (**il. 5**). To powodowało, że sens czytanych słów stawał się wyrazistszy (trzeba było nie dać się wybić z rytmu i dokładniej wymawiać każde słowo), a całość zmieniała się w indywidualną pracę żałoby i wspólne oplakiwanie. W dziwny sposób suche dane ożywały i przenikały grozą czytających.

Wymienione warsztaty zmieniły nieznających się badaczy z różnych krajów w osoby zainteresowane sobą nawzajem, odkrywające potencjały i horyzonty tak badawcze, jak i ludzkie. Były to aktywności najczęściej na granicy zabawy i bezinteresownego spotkania. Jednak w przypadku *Dangerous Grounds* podzielenie się pełną bólu historią miejsca, skąd się pochodzi, otworzyło uczestników na smutek i niezagojone rany. Dzięki warsztatom pozyskiwanie wiedzy stało się ciekawym procesem, otwartym na nieoczekiwane sposoby i relacje między badaczami i badaczkami.

Wątki feministyczne: praca pamięci, konstruowanie historii

Na konferencji, zgodnie z oczekiwaniami, pojawiło się wiele wątków feministycznych. Wypowiedź Beatriz Laschi *Lisbon Her-Stories: Counter-Monuments for Women's Visibility* zaczęła się od prostej konstatacji o zawłaszczeniu przestrzeni publicznej stolicy Portugalii przez męskie pomniki i nieobecności pomników upamiętniających kobiety ważne dla historii miasta. To sytuacja znana ze wszystkich miast europejskich. Czy jednak odpowiedzią na to ma być dodawanie w miastach żeńskich figur, by stworzyć parytet? To jedno z ważnych pytań dotyczących form upamiętniania, przywracania pamięci i tworzenia historii, która w przypadku figuralnych pomników przeradza się często w karykaturę. Ponieważ temat zainteresował wszystkich uczestników, po krótkim zmapowaniu lizbońskich kobiecych kontrapomników utworzył się *talking circle*, w którym dzielono się uwagami na temat nieudanych przedsięwzięć rzeźbiarskich. Na pierwszy ogień poszedł pretensjonalny pomnik nagiej Mary Wollstonecraft, odsłonięty w Londynie w 2020. W związku z jego krytyczną oceną nie brakowało nawet pomysłów likwidacyjnych. Jednak pamiętając, że pomniki wyznaczają

trajektorie ruchu mieszkańców, przyczyniają się do wytworzenia wyobrażenia o danej przestrzeni i kształtowania lokalnej tożsamości, trzeba mieć na uwadze, że wykreowana przestrzeń wyobrażona bywa czasem wręcz całkowicie niezależna od przesłania zawartego w pomniku (Praczyk 2015: 25). Przypomina to, że choć nad posiadaniem przeszłości da się co prawda zapanować na jakiś czas, to jej odkrywanie może wiązać się niekoniecznie z odgórnymi narzuconymi ideami, ale z osobistym doświadczeniem zabarwionym przyjemnością oraz niekoniecznie z naukowymi procedurami.

Zmysłowe podejście do herstorii to pomysł, jaki eksplorowała art. dr Katarzyna Cytlak. W swej prezentacji omówiła twórczość współczesnych artystów latynoamerykańskich tworzących niewielkie figurki z gliny, inspirowane rdzenną kulturą amerykańską. Na swoje wystąpienie *Forgotten Her-Stories. Decolonial Practices in Latin American Clay Art*. Cytlak przyniosła każdemu słuchaczowi niewielkie porcje gliny. Dzięki temu, słuchając o figurkach z tego materiału, każdy mógł jednocześnie sam go formować, wyczuwać w dłoniach wilgotną materię, odkrywać jej różne właściwości, art. zapach, temperaturę, sprężystość i podatność na kształtowanie palcami. W ten sposób odwoływanie się do niezapisanych, a przekazywanych jedynie drogą ustną narracji (w tym także do lokalnych mitów i zapomnianych historii), opowiadanych przez podmioty subalternalne, które można „zrekonstruować” jedynie przy pomocy wyobraźni, zmieniło się niemal w zabawę, a opowieści rodziły się między słowami. Do ustnych, zapomnianych historii odwoływała się także Madara Kvěpa. W swym wystąpieniu *Natural Sites of Significance: the Grand, the Small, the Sacred and the Mundane* opowiadała o własnych praktykach artystycznych związanych z chęcią poznania zamierzchłej historii własnego kraju, której świadkami są stare drzewa, uznane za święte oraz kamienie. Artystka wracała do miejsc ze świętymi drzewami i eratykami, próbując wymyśleć własne sposoby nawiązywania relacji, posługując się głównie głosem i dotykiem. Podkreślała, że próbując porozumieć się ze swoimi przodkami poprzez przekraczanie ograniczeń temporalnych, nie interesował jej wygląd drzew i głazów, ale ich niezrozumiałe wnętrza komasujące czas.

Jej próby „rekonstrukcji” dawnej sztuki kontrastowały z przykładem, jaki w swym wystąpieniu *Loss, Feelings, and Care in the Reception of Ancient Greece and Rome* pokazała Alison Poe. Odwołując się bowiem do rekonstrukcji starożytnej rzeźby *Laokoona* przez Michała Anioła, badaczka uznała, iż podobne działania służyły podkreśleniu wyjątkowości zachodniej cywilizacji i zawiadywaniu odpowiednio sprofilowanej wiedzy o niej przez grupę elit. Dlatego sugerowała, że rezidua z przeszłości służyć powinny raczej odzyskiwaniu wiedzy o ludziach nieuprzywilejowanych przez los, pominiętych przez kulturę patriarchalną. Jej zdaniem, naukowcy i artyści powinni wykorzystywać bardziej współczucie oraz empatię, aby odkryć podobieństwa i różnice między życiem współczesnym i starożytnym, oraz stworzyć ponadnarodowy dialog z mieszkańcami „obcej krainy” – starożytnej Grecji i Rzymu.

Postulat włączenia afektywności do badań został notabene wcielony w życie również w prezentacji Doroty Łuczak i Aleksandry Paradowskiej *An Affective Biography of the Sculpture of Salomea from Głogów*. Badaczki przedmiotem analizy uczyniły bowiem Salomeę Głogowską nie tyle jako obiekt (rzeźbę z ok. 1290 r.), ale jako figurę posiadającą własną, indywidualną biografię. Nacisk położono na kult samej Salomei oraz zdecydowanie afektywny (a nie po prostu społeczny) odbiór rzeźby, związane z tym jej przemieszczenia i sposoby rozumienia społecznej roli posągu. Podkreślono afektywność recepcji, gdyż – co ważne – Salomea odegrała ważną rolę w procesach kształtowania tożsamości Polaków na przyznanych po II wojnie światowej krajowi tzw. Ziemiach Odzyskanych. Śladem fizycznej i symbolicznej migracji okazały się zachowane fotografie, na których Salomea pojawiała wraz z całym ekosystemem funkcjonowania, by posłużyć się terminem Elizabeth Edwards *archival ecosystem* (Edwards 2019).

Z kolei punktem wyjścia Hilary Robinson w prezentacji *Feminist Art. Making Histories: A Practice Towards Not-Losing* było stwierdzenie faktu, że historia sztuki, muzealnictwo i związane z nimi pedagogiki wciąż marginalizują artystki, artystów irlandzkich i analizę feministyczną, a w rezultacie irlandzka sztuka feministyczna jest „tracona” przez uprzedzenia lub ignorancję. Badaczka przedstawiła swój 3-letni projekt, jaki ma temu

przeciwdziałać: Feminist Art. Making Histories (FAMH), jego założenia i postępy. W jego ramach dokonuje się nagrań i archiwizujące historie i efemera 60 brytyjskich i irlandzkich artystek feministycznych.

Inne prezentacje i warsztaty

Na konferencji było notabene więcej warsztatów niż tylko te wymienione powyżej. Ana Vivoda w *Folded Memories – Object Based Workshop* odniosła się w swych warsztatach do żałoby po ojcu. Po zaaranżowaniu podczas konferencji spontanicznej wystawy z pozostawionych przez niego chusteczek do nosa (na których sama wyhaftowała różne zdania), rozdała uczestnikom kupione niedawno chusteczki i zachęciła do interwencji w nie za pomocą igły i nitki. Dominika Łabądź w *Exercises for Moving Over* zaproponowała z kolei uczestnikom serię wspólnych zadań ruchowych, by odnieść się do osobistych przywilejów, tworzyć wspólne opowieści i próbować porozumieć się między sobą bez mediacyjnego użycia języka angielskiego, a jedynie za pomocą języka rodzimego, nieznanego interlokutorowi.

Warsztaty *The Gendered Practices and Politics of Art Collectives – Writing and Thinking Together about Affective Labour and Collectivity* poprowadzone zostały przez artystki i badaczki z sieci *And Others* (Carla Cruz, Helena Reckitt and Karolina Majewska-Güde). Wynikały z przemyśleń dokonanych w ramach projektu badawczego ich koleżanki, Liny Džuverović z Chelsea College of Art *And Others: The Gendered Politics and Practices of Art Collectives*. Koncentrowały się na rozpoznawaniu i przekształcaniu wzorców wizualnych i takim opracowywaniu nowych możliwości i performatywnych ścieżek zbiorowej widoczności, które w efekcie mogłyby pomóc zrozumieć szeroki zakres esidua ni, pominięć i innych kwestii związanych z uhistorycznieniem pracy zespołowej i kolektywnej. Po wysłuchaniu krótkich wykładów uczestnicy tym razem rysowali i robili kolaże, próbując dokonać reprezentacji siebie, sąsiadów oraz różnych miejsc i sytuacji. Było to trudnym wyzwaniem, tak ze względu na wpojone wzorce, jak i niechęć do wprowadzenia dysonansu zakłócającego miłą atmosferę. Artystki wyraźnie zresztą podkreśliły, a stało się to wręcz namacalne w trakcie warsztatów, iż obecny entuzjazm wobec grupowych działań w całym świecie sztuki, niesie ze

sobą pewną romantyzację kolektywów. Niesłusznie bowiem sugeruje, że praca kolektywna – czy to artystyczna, czy kuratorska, czy organizacyjna – jest w jakiś sposób automatycznie emancypacyjna i egalitarna, zachowując niejako z natury obietnicę równości i inkluzywności. Tymczasem rzeczywistość pracy kolektywnej jest pełna wyzwań i nierówności, a osoby pracujące w ten sposób są nie mniej narażone na wyzysk niż indywidualni pracownicy kultury (Bradley, Esche 2007; Gago 2020; Sholette, Stimson 2007).

Lawrence Buttigieg w wystąpieniu *Lost-and-Found Within the Box-Assemblage* odniósł się, podobnie jak Ana Vivoda, do ambiwalentnego statusu niektórych przedmiotów jako czegoś w rodzaju świeckich relikwii. Przedstawił dzieła (box-assemblages), jakie tworzy wraz z Cescą, swą przyjaciółką i modelką. W trakcie pracy, jak wyjaśniał, kluczowy jest proces, który archeolodzy (art. Chris Gosden) definiują jako *presencing* (uobecnianie, czynienie obecnym i przedstawianie). U Buttigiega rzeczy, po usunięciu z miejsca, do którego zwykle należą, są wiązane z innymi przedmiotami i kontekstualizowane tak, by powstał dla nich nowy dom (rodzaj relikwiarzowej skrzyneczki). *Presencing* to wielki problem nie tylko nauk historycznych i sztuki (wraz z muzeami), ale również religii, gdyż dotyczy zarówno nieobecnych / uciszanych aktorów społecznych, jak i epifanii, wizji, objawień nadprzyrodzonych postaci i zjawisk. A przecież bez tego, jak bardzo racjonalnie chcielibyśmy podejść do przeszłości, trudno w pełni pojąć naszych przodków. Tak czy inaczej, Buttigieg wierzy, iż w tworzonych przez niego dziełach, oscylujących między podmiotem i obiektem, zachodzi „materialna transmutacja”.

Dotycząca zupełnie innego obszaru prezentacja *Reciprocity* Susie Olczak dotykała podobnych kwestii zależności i przynależności do świata przedmiotów nieożywionych. Wzbogacona została spostrzeżeniami na temat zakorzenienia w środowisku i przyrodzie. W tej perspektywie Olczak podkreśliła (na podstawie swojego projektu, zrealizowanego z Emmą Elliott *Jungle Meets the Sea... The World is Split in Two*) rolę kobiecych opowieści w matriarchalnej społeczności tubylczej w Darién Gap w Panamie („tropikalnym raju, ale także w niestabilnym regionie”) dla budowania

zrównoważonych relacji ludzi ze światem niehumanym, w tym szczególnie z roślinami. Naukowczynie zaprezentowała ponadto wnioski z rezydencji badawczej na pustyni Atacama w Chile, rozważając, w jaki sposób tamte społeczności żyły przez ponad 10 000 lat w jednym z najtrudniejszych środowisk na naszej planecie. Jak zauważyła, jest to miejsce, w którym opowiadanie historii łączy ziemię i niebo.

Był też dział poświęcony protestom i zawiązywanym dzięki nim wspólnotom. Aleksandra Kokoli w wystąpieniu *God is Change: Intersectional Feminism Against the End of the World* przedstawiła swoje badania nad sztuką i aktywizmem wizualnym w kobiecym obozie pokojowym w Greenham Common (1981-2000), otaczającym bazę Sił Powietrznych USA w południowo-zachodniej Anglii. Kobięcy obóz pokojowy Greenham Common stał się bowiem bardzo szybko nie tylko miejscem niezgody na aktualną politykę, ale bezpieczną przystanią dla kobiet uciekających z brutalnych domów i opresyjnych sytuacji życiowych, a także laboratorium do ponownego wyobrażenia sobie gender. Obóz ten, wedle słów samej Kokoli, stał się opierającą się widmom apokalipsy maszyną feminizmu w praktyce.

Emilia Jeziorowska w prezentacji *In (Re)Search of Potential Changes. Indignados Protest Art. from Archivo 15-M and Princeton University Library Collections* skupiła się na śladach, czyli archiwalnych kolekcjach pamiątek protestów Occupy i Indignados. Mówiła o instytucjonalnych i nieoficjalnych praktykach tworzenia i dokumentowania ruchów obywatelskiej niezgody. W tym kontekście ważne jest, jak podkreślała badaczka, iż nawet utrata wiary w możliwość rewolucji politycznej obalającej hegemonię globalnego kapitalizmu nie powstrzymuje dokumentacji działań sprzeciwu. W ostateczności bowiem te bardzo niekonwencjonalne archiwa mogą ukazać się niezwykle użyteczne w praktykach budowania wiedzy na nowo.

W inny sposób do idei sprawiedliwości i równości odniosła się Catherine Dormor w prezentacji *Unmaking – The Peripheral Spaces of Curiosity*, dla której punktem wyjścia stało się pisarstwo Sylvii Wynter i jej idee rekonceptualizacji człowieka oraz rehistoryzacji człowieczeństwa jako projektu praktycznego. Komentująca je Katherine McKittrick powiedziała (a Dormor, powtarzając to, podkreślała), że nadszedł już czas byśmy stali się

dziś „domyślnym elementem twórczo-intelektualnego projektu ponownego wyobrażenia sobie, co to znaczy być człowiekiem, a tym samym ponownego określenia tego, kim/czym jesteśmy” (McKittrick 2015: 2). Zaproponowane warsztaty odnosiły się do uświadamiania sobie wykluczającego myślenia i wspólnego zbadania możliwości, czy ciekawość, jako praktyka peryferyjna, może tworzyć nowe ontologie, pedagogiki i sposoby bycia we wspólnocie.

Z kolei Paula Chambers w wykładzie-interwencji *Material Nomads: A Feral Artist Intervention* najpierw opowiedziała o swoim projekcie interwencji artystycznej w ramach Momentum 12. Nordic Biennale w Moss. Jej akcja polegała na zainstalowaniu 51 prac wykonanych z miedzi i szyfonu w różnych lokalizacjach w Moss. Nazwała ją – ze względu art. na ambiwaletny status dzieł z miedzi i szyfonu między „pracą i niepracą” – zdziczałą interwencją artystyczną (*feral artist intervention*). W Lizbonie podczas panelu zainstalowała swoje intrygujące szyfonowe i miedziane obiekty w miejscu obrad, by umożliwić tym dziwnym dziełom interweniowanie w dyskusję panelową w roli peryferyjnych katalizatorów ciekawości. W zamyśle artystki miało to dać uczestnikom możliwość głębszej eksploracji tego, jak bycie zdziczałym może być feministyczną strategią pracy artystyczno-badawczej, odpowiedniej dla współczesnych czasów.

Podsumowanie

Wnioski dotyczące dość intuicyjnych i – co można zaryzykować – dość niezbornych poszukiwań, jakie wyłoniły się podczas lizbońskich obrad, da się jednak streścić całkiem spójnie i konkretnie w następujących punktach:

1. Istnieje duży potencjał wypełniania białych plam w historii. Wypełniane ich przez treści patriarchalne tworzy scenariusze powielające niegdysiejsze hierarchie, uprzedzenia i niesprawiedliwości. Współczesne wypełnianie ma natomiast na celu pompowanie powietrza w przestrzeń wspólną (żywych i umarłych), w której możliwe byłoby sprawiedliwe i godne życie.

Choć jest to wniosek dość oczywisty, podjęty już w sztuce feministycznej lat 60., to trudno byłoby mi wskazać konferencje naukowe sprzed kilkudziesięciu lat, gdzie naukowcy zajmowali się wyszywaniem, rysowaniem i chodzeniem po ogrodzie w celu napisania wiersza. Idee, choć słuszne, zawsze dotyczą planowania i przyszłości. Wprowadzanie ich w materialny konkret tu i teraz stawało się nie tyle burzą mózgów, co burzą potrzęsającą w zamierzeniu człowiekiem w jego całości, niesprowadzonym jedynie do roli eksperta – „naukowca” / „naukowczyni” czy „artysty”/ „artystki”.

2. Nie tyle ważne jest dotarcie do tego, jak było, ale do tego, czym to, co było, jest dla nas dzisiaj.

Wynika to w prosty sposób z punktu 1. I dotyka bardzo szybkich zmian kulturowych, dla których uzasadnienia szukamy nie tylko w projektach przyszłości i próbach stworzenia ładu przynajmniej w tych przestrzeniach, które są od nas zależne. Wynika to również – a może przede wszystkim – z potrzeby sensu, jaki czerpie się z długiego trwania i jaki czerpać chcemy z historii. Legitymizacja poprzez historię prowadzi zatem do punktu 3.

3. Za pomysły pozwalające na inne pisanie historii sztuki uznać można:

- c. wymyślanie rytuałów, gdyż ich wspólnotowy i afektywny charakter pozwala dotrzeć do przeszłości bardziej osobistej, niemainstreamowej i zmarginalizowanej, do głosów wyciszanych i niesłyszanych.

Ten nurt wpisuje się w ramy tych długotrwałych już dzisiaj wysiłków, by uwolnić sztukę od towarowego, elitarnego, klasowego, patriarchalnego i kolonialnego myślenia.

b. potraktowanie sztuki jako pracy, bo pozwala włączyć w zakres sztuki nie tylko rzemiosło, ale także działania nieoryginalne, okoł artystyczne, związane z uczestnictwem, a nie jedynie z daniem wyjątkowych pomysłów i tworzeniem genialnych arcydzieł.

To kolejny postulat związany z obalaniem kanonów wspierających hierarchie sztuki przynależnej uprzywilejowanemu białemu Europejczykowi z klasy średniej i wyższej. Jak uświadomiła mi Agnieszka Patała, przykładem podobnego spojrzenia na proces powstawania sztuki jako pracy, w którą zaangażowanych było wiele osób, także w ramach działań okoł- lub

nieartystycznych, był projekt kierowany przez Therese Martin WOMENART (*Reassessing the Roles of Women as „Makers” of Medieval Art. and Architecture*). Co prawda, stworzył on ramy pozwalające dostrzec udział kobiet w powstawaniu dzieł sztuki średniowiecznej, jednak w podsumowującym zbiorze esejów badaczom i badaczkom nie udało się zerwać z wizją świata średniowiecznego opartego na patriarchalnych filarach. To przestroga, by konsekwentnie trwać w przyjętych założeniach i w chwilach zwątpienia nie kierować się w stronę wciąż istniejących naukowych kolein.

c. aktywowanie zmysłów w trakcie procesów docierania do przeszłości, otwartość na niespodziankę i nie dające się całkowicie zracjonalizować wnioski czyli wysuwanie na pierwszy plan ontologicznego podejścia do sztuki kosztem epistemologicznego, albowiem dzięki takiej postawie – opartej na dłuższym czasie trwania, performatywności i partycypacji – uzyskać można poczucie przynależności i zakorzenienia, tak ważne w dzisiejszym nomadycznym i wielokulturowym społeczeństwie.

Afektywność z punktu 3c z jednej strony łączy się nie tylko z nurtem zwrotu ontologicznego, ale również ze zmianą w podejściu do badań wobec lawinowego narastania informacji, baz danych i ich technologizacji. Znaturalizowane treści, jakie zrecypowaliśmy w procesie edukacji są testowane w procesie działania. To pierwszy dobroczynny skutek performatywnego podejścia do badań nad sztuką. Drugi łączy się z konstatacją, że demokratyzacja nauki nie jest receptą na populizm. Dlatego zadzierzgiwanie empatycznych więzi – tak między samymi badaczami/badaczkami, jak między uczestnikami sztuki, wydaje się również rodzajem bezpiecznika, który abstrakcyjne myślenie osadza w ciałach i sercach konkretnych istot. Ten rodzaj przejścia od spekulacji i symbolizacji do materii/ciała, od kolonialnego planowania plantacjocenu do spontanicznych spotkań naukowych, które nie muszą zakończyć się natychmiastowym sukcesem, jest szczególnie ważny w szukaniu dróg wyjścia z cienistych ścieżek, na jakie wprowadziła nas (mimo wielu zasług) nowoczesność. Wspólny rytuał dogrzebywania się do przeszłości i do samych siebie podczas *art. based research* staje się wydarzeniem z teraźniejszości, a tym samym wydarzenie z przeszłości nabiera życiowego, a nie jedynie

estetycznego/artystycznego znaczenia dla uczestników. Dzięki temu sztuka schodzi z piedestału zarezerwowanego dla ekspertów, staje się wspólnym dobrem ludzi z różnych środowisk i kultur, stwarzając unikatową platformę, gdzie mogą wydarzać się rzeczy niemożliwe gdzie indziej.

Na koniec powrócę do projektu *Residua przednowoczesnych relacji ze sztuką w wybranych współczesnych żeńskich klasztorach Małopolski i Dolnego Śląska* który, jak to już wspomniałam, zapoczątkował myślenie o konferencji i doprowadził w rezultacie do wymyślenia cyklu spotkań *The Lost-and-Found. Revising Art Stories in Search of Potential Changes* w trzech europejskich stolicach. Nietrudno zauważyć, że żaden z uczestników nie opowiadał o żeńskich zakonach i sposobach traktowania tam sztuki. Wskazano jednak na pozaestetyczne, nie skupione na formie kierunki badań. To niewątpliwie także kierunki, w jaki powinien podążać współczesny historyk/historyczka sztuki we współczesnych klasztorach. Wspólnota, duchowość, przynależność, empatia, wzajemna solidarność, długie trwanie to tylko niektóre z tych kierunków, jakie pozwolą ponownie zobaczyć sztukę w kontekście zarzuconym przez nowoczesność (czy epokę sztuki, jakby ujął to Belting), które powracają dziś z tak wielką siłą. Relacja pamięci i religii (duchowości) (Bogumił, Yurchuk 2022), bardziej inkluzywny feminizm to ważne elementy możliwości uczenia się od współczesnych żeńskich zakonów, pomimo ich patriarchalnego kontekstu. Ale oprócz tego ważna jest też generalna postawa, jaką starano się zaprezentować w Lizbonie, a jakiej powinniśmy się po prostu nauczyć, gdyż nie jest to wiedza jaką sami czerpaliśmy ze szkół. Twierdzę zatem, że konferencja w Lizbonie była kursem edukacyjnym, pozwalającym wyjść ze starych (pod pozorem obiektywizmu często powielającym zużyte schematy) i znaturalizowanych kolein badawczych, w dwóch wymienionych aspektach: zwrócenia uwagi na perspektywy i tematy badawcze oraz metodologię. Tylko bowiem w tak zakreślonych ramach wejście do klasztoru może mieć jakikolwiek sens. Jeśli lizbońska edukacja przyda się choć w niewielkiej części, uznać należy to za sukces przynajmniej w tym aspekcie, że projekt podjęty został przez tradycyjnie uformowane badaczki, które uczą studentów pokazując głównie

fotografie dzieł, od czasu do czasu odwiedzając muzea, a jeśli kościoły – to nie podczas nabożeństw. A zatem, to nie podobna tematyka czy chronologia była spoiwem konferencji, ani też nie formalne inspiracje, ale generalna zmiana postawy badawczej i podejścia do sztuki. Nie wymiana informacji i wzbogacenie wiedzy, ale zmiana jakościowej wiedzy i sposobów jej produkcji. Wyjeżdżając z Lizbony, nie tyle wiedzieliśmy więcej, ile mniej: bo uświadamialiśmy sobie, jak niepotrzebne dzisiaj są różne informacje i sposoby ich podania, jakie w nas wpojono.

Jak sądzę, rodzaj myślenia, na jaki chciano się nastroić w Lizbonie, ucząc się od siebie nawzajem, bliski jest stanowisku Rosi Braidotti, która od dłuższego czasu zajmuje się postsekularyzmem. Badaczka pisała niedawno:

Chcę opowiedzieć się za wizją świadomości, która łączy myślenie z afektywnością, krytykę z afirmacją zamiast z negatywnością i która nie waha się pokazać śladów szczątkowej (*residua*), choć nieteistycznej – duchowości. Konceptualny impet czegoś, co możemy nazwać zwrotem postsekularnym, polega na pojęciu, że podmiotowość polityczna nie wyklucza się wzajemnie z wartościami duchowymi i że zaangażowanie obywatelskie wraz z bojowym aktywizmem mogą obejmować znaczne pokłady duchowości. Tak długo, jak wierzę w wartości obywatelskie, takie jak sprawiedliwość, wolność, równość i demokratyczna krytyka, można powiedzieć, że jestem osobą wierzącą, choć nieteistyczną” (Braidotti 2014: 251).

Nadszedł więc czas, by historyk sztuki nabył nową kompetencję: empatycznej rozmowy z osobami wierzącymi. Bo dzieła sztuki są częścią konstelacji wiary, najróżniejszej wiary i najróżniejszej świętości.

BIBLIOGRAFIA

Bradley Will, Esche Charles (eds.), *Art and Social Change: a Critical Reader*, London 2007.

Braidotti Rosi, „Conclusion: The Residual Spirituality in Critical Theory: A Case for Affirmative Postsecular Politics”, in: *Transformations of Religion and*

the Public Sphere, ed. Rosi Braidotti, Bolette Blaagaard, Tobijn de Graauw, New York 2014.

Bogumił Zuzanna, Yurczuk Yulia (eds.), *Memory and Religion from a Postsecular Perspective*, London 2022.

Edwards Elizabeth, „Thoughts on the ‘Non-Collections’ of the Archival Ecosystem”, in: *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, ed. Julia Bärnighausen, Berlin 2019.

Gago Veronica, *Feminist International: How to Change Everything*, London 2020.

Gourgouris Stathis, *Lessons in Secular Criticism*, New York 2013.

Aune Kristin, *Feminist Spirituality as Lived Religion: How UK Feminists Forge Religio-Spiritual Lives*, „Gender and Society” 2015, vol. 29, No. 1: 122-145.

Martinelli Monica, „Religion in Secularized and Post-Secularized Europe”, in: *Migrants and Religion: Paths, Issues, and Lenses. A Multidisciplinary and Multi-Sited Study on the Role of Religious Belongings in Migratory and Integration Processes*, ed. Laura Zanfrini, Leiden-Boston 2020.

McGuire Meredith, *Lived Religion: Faith and Practice in Everyday Life*, New York 2008.

McKittrick Katherine (ed.), *Wynter Sylvia – On Being Human as Praxis*, Duke University Press 2015.

Praczyk Małgorzata, *Materia pomnika. Studium porównawcze na przykładzie monumentów w Poznaniu i Strasbourgu w XIX i XX wieku*, Poznań 2015.

Sholette Gregory, Stimson Blake (eds.) *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*, Minneapolis 2007.

Szyborska Wisława, *Nothing Twice. Selected Poems*, translated by Stanisław Barańczak and Clare Cavanagh, Kraków 1997.