

Prof. zw. dr hab. Grzegorz Dziamski
Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. A. Mickiewicza
Poznań

Poznań, 21.07.2018

Recenzja rozprawy doktorskiej magister Agaty Stronciwilk
*Wspólnota, ciało, polityka. Estetyczne i kulturowe konteksty jedzenia
w polskiej sztuce współczesnej*

Co jest właściwym tematem rozprawy doktorskiej pani magister Agaty Stronciwilk? Relacje między wspólnotą, ciałem i polityką? Estetyczne i kulturowe konteksty jedzenia? Motyw jedzenia w polskiej sztuce współczesnej? Doktorantka pisze we Wstępie, że celem jej rozprawy doktorskiej „ jest podjęcie refleksji nad polską sztuką współczesną w kontekście pojawiających się w niej wątków związanych z jedzeniem oraz ich kulturowych i estetycznych wymiarów.” (s. 3).

Można zapytać, czy jedzenie tworzy samodzielny temat ramowy, w sensie jaki nadal temu pojęciu Jan Białostocki? Temat ramowy, przypomnijmy, pokazuje jak pewne treści łączą się z pewnymi układami formalnymi. Przykładem tematu ramowego może być „Ostatnia Wieczerza” Leonarda da Vinci. Nawiązała do niej Judy Chicago, tworząc w „The Dinner Party” jej kobiecej odpowiednik, nawiązał Andy Warhol, wprowadzając ją do światowej popkultury, nawiązał Anzor Salidjanow, tworząc w dalekim Tadżykistanie jej orientalną wersję, w myśl zasady, że Orient dostarcza scenografii do nieswoich opowieści, nawiązał Maciej Świeszewski, zmieniając „Ostatnia wieczerzę” w ucztę gdańskiej elity polityczno-artystycznej.

Jakie treści obejmowałoby jedzenie jako temat ramowy? Autorka nie udziela jednoznacznej odpowiedzi. Możemy się jedynie domyślać, że temat jedzenia obejmowałby przygotowywanie jedzenia, a więc sceny kuchenne, zastawiony stół, a więc martwą naturę, ucztę, ucztowanie, a może także targ i polowanie. Gdyby magister Stronciwilk chciała opisać przemiany jakim w sztuce europejskiej podlegał temat jedzenia, to jej rozprawa byłaby pracą z zakresu ikonografii czy ikonologii i mieściłaby się w ramach historii sztuki. Tymczasem doktorantka pisze, także we Wstępie: „Jedzenie, kultura i sztuka to trzy obszary, które stanowią przedmiot mojego zainteresowania...” (s. 3) Jedzenie jest częścią kultury, mówimy wtedy o kulturze żywienia, o jedzeniu jako elemencie stylu życia jakiejś grupy, ale może też

być sztuką – sztuką kulinarną. Doktorantkę zdaje się interesować jeszcze inna sytuacja, którą reprezentuje Rikrit Tiravanija, Jana Sterbak czy Janin Antoni, artyści wykorzystujący jedzenie w swojej sztuce.

Magister Agata Stronciwilk nie rekonstruuje historii jedzenia w sztuce europejskiej, przywołuje jedynie kilka węzłowych momentów tej historii. Wizerunki zwierząt w prehistorycznych jaskiniach, holenderskie martwe natury z XVII wieku, martwe natury Cezanne'a, Matisse'a, Picassa, manifesty futurystów, obrazy Warhola, Oldenburga, Wesselmana, Daniela Spoerriego jako twórcę *Eat artu* (s. 37-57).

„Szczególnie interesujący jest performance „*Fascist Body/ Communist Body*” (1979), który (Abramović) wykonała wspólnie z Ulay'em.” (s. 54) – pisze doktorantka. Tytuł jest błędnie podany. Prawidłowy brzmi: „*Capitalist Body/ Communist Body*” Pomyłkę łatwo wyjaśnić. Oboje artyści urodzili się tego samego dnia – 30 listopada, z tym, że Ulay w 1943 roku, a Abramović trzy lata później. Świadectwo urodzenia Ulay'a wystawione został więc w III Rzeszy, w charakterystycznej dla tamtego systemu estetyce. „Działanie to – kontynuuje swoją opowieść o Abramović i Ulay'u doktorantka - łączyło w sobie refleksję dotyczącą tożsamości, ciała, jedzenia i polityki.” (s. 54). Jest to bardzo ogólne sformułowanie, żeby nie rzec – ogólnikowe. „Artyści zadawali pytanie o to, w jaki sposób władza kształtuje ciało...” (s. 54). Jak władza dyscyplinuje ciało wiemy od Michela Foucault. Abramović i Ulay niewiele tu dodają. Widzimy natomiast jak drobny błąd w tytule wypacza i kieruje interpretację w niewłaściwą stronę: „odgórne decydowanie przez państwo, co może lub nie może być spożywane przez obywateli, przyczynia się do ukształtowania odmiennych ciał...” (s. 319). Abramović i Ulay mają odmiennie ciała, ale nie jest to zasługa ani wina państw w jakich dorastali. Przeciwnie, w pierwszym okresie swojej współpracy podkreślali łączące ich, mimo różnicy płci, podobieństwa. Na czym zatem polegał ten „szczególnie interesujący performance”? Para, mieszkająca od pewnego już czasu w Amsterdamie, zaprosiła na swoje przyjęcie urodzinowe 11 wybranych osób. Goście mieli pojawić się kwadrans przed północą, w dzień poprzedzający urodziny. Kiedy przyszli, okazało się, że gospodarze śpią, a na gości czekają dwa stoły; jeden z szampanem i kawiozem ze wschodniej części kontynentu, drugi z kawiozem i szampanem z zachodniej części. Po trzech tygodniach artyści odwiedzili swoich gości i nagrali ich krótkie wypowiedzi o wydarzeniu, w którym uczestniczyli. Niektórym z zaproszonych widzów (?) całe wydarzenie nasunęło podobieństwa do Ostatniej Wieczerzy, pozbawionej głównych bohaterów.

Agata Stronciwilk bardzo szczegółowo omawia twórczość Jerzego Beresia. Ma sporą wiedzę o tym artyście, ale czy jej interpretacja jego twórczości jest trafna? „Stwierdzenie, że jedzenie jest kluczowym aspektem twórczości Beresia, byłoby sporym nadużyciem.” (s. 91) – zauważa doktorantka. Obawiam się, że czymś znacznie większym. Jedzenie w manifestacjach Beresia, jeżeli możemy tak nazwać chleb i wino (lub wódkę), którymi artysta najczęściej się posługiwał, nie obiecywało przyjemności zmysłowej, posiadało wymowę symboliczną, jak w całej tradycji chrześcijańskiej, do której Beres się odnosił (s. 228). „Świeckie msze Beresia to rytuały zjednoczenia, w których chleb i wino połączone zostają z ciałem artysty.” (s. 91). Połączone, a właściwie przemienione w ciało i krew artysty (s. 316). Nie wydaje mi się, żeby dla zrozumienia Beresia potrzebne były odwołania do teatru i to do teatru lat 60., do „*Dionisosa 69*” Performance Group Richarda Schechnera, Teatru Orgii i Misteriów Hermanna Nitscha czy Bread and Puppet. Odwołania do Arnolda van Gennepa czy Eriki Fischer-Lichte wyglądają natomiast na gorączkowe próby zaktualizowania Beresia. Pewne nadzieje budził pomysł wpisania Beresia w filozofię dialogu, nie rozwinięty niestety przez doktorantkę. (s.74-75) Chociaż Beres nie był człowiekiem dialogu, miał głębokie przemyślenia na temat życia i twardo ich bronił, nie dopuszczając żadnych ustępstw. W połowie lat 80. wystąpił z manifestem „Spór o wartości najwyższe”. Miałem okazję oglądać ten performance-wykład rok później w Lublinie. Doktorantka twierdzi, że do wartości najwyższych artysta zaliczał „chleb, dom i inne” (s. 72). Moja pamięć podpowiada mi coś innego. Wykład Beresia dotyczył dwóch postaw opisanych przez Kierkegaarda w „*Bojaźni i drzeniu*”; bohatera tragicznego i Rycerza Wiary. Działanie pierwszego jest jeszcze podporządkowane etyce zbiorowości, do której należy, nie jest on bowiem w pełni samodzielny, dlatego to, co robi może być relatywizowane, dla jednych może być morderstwem, dla innych wyzwoleniem; drugi – wykracza poza etykę grupy, skazuje się na samotność, podąża własną drogą, nie słuchając nawet głosu Boga. Beres opowiadał się oczywiście po stronie Rycerza Wiary i kimś takim się chyba czuł w Polsce końca lat 80.

Czy twórczość Beresia była polityczna? Piotr Piotrowski twierdzi, że w dzisiejszym rozumieniu polityczności sztuki - nie. Krakowski artysta był dla niego zagubionym w XX wieku romantykiem, któremu bliska była sztuka narodowa i artysta-prorok. Paradoks Beresia polegał na tym, że kiedy rozpadały się wielkie opowieści, on takiej opowieści bronił. Doktorantka nie podejmuje polemiki z nieżyjącym już poznańskim historykiem sztuki, lecz stwierdza, że tworzenie wspólnot w określonych warunkach może mieć wydźwięk polityczny. Trudno się z takim sformułowaniem nie zgodzić, ale Beres widział to chyba

inaczej. Podczas artystycznych manifestacji tworzy się wspólnota duchowa, która dla krakowskiego artysty sytuuje się ponad wspólnotą polityczną.

Bereś był myślicielem anachronicznym, teraz zaczynamy się zastanawiać, czy nie był również anachronicznym artystą? W sensie literalnym – czyli artystą, który nigdy nie był nowoczesny, bo zawsze był poza historią.

Do innego rozumienia wspólnoty odwołuje się Elżbieta Jabłońska i Dorota Podlaska. Jest to wspólnota chwilowa, przeciwstawiająca się komercjalizacji, urynkowieniu międzyludzkich relacji, opowiadająca się po stronie ekonomii daru, prowadząca do obrony *Gemeinschaft* przed rozrastającym się *Gesellschaft*. Wspólnym posiłkom można przypisać rozmaite wartości estetyczne, a nawet zmienić w medium artystyczne, ale w pracach Jabłońskiej czy Podlaskiej dziełem sztuki nie jest jedzenie, lecz w duchu estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriaud, sytuacja wytworzona przez obecność jedzenia. (s. 165). Dziełem staje się spotkanie, rozmowa, poznanie innego, obcego i jego kultury, a czasami, jak w „*Sajgonkach po warszawsku*” (2011), realizacja wspólnego projektu.

Praca Agaty Stronciwilk dzieli się na trzy części. Pierwsza omawia jedzenie w perspektywie nauki i sztuki. Druga część, którą otwierają rozważania o sztuce Jerzego Beresia, skupia się na wspólnotowym i politycznym wymiarze jedzenia, a trzecia na cielesnym i płciowym. Podział ten wydaje się niezwykle klarowny, przemyślany i dobrze oddający treść pracy. Ale doktorantka nie jest chyba do końca z niego zadowolona, skoro twórczość dwóch artystek omawia na końcu drugiej i na początku trzeciej części.

W trzeciej części znalazło się omówienie „*Sztuki konsumpcyjnej*” (1972-74) Natalii LL. „*Sztuka konsumpcyjna*” jest pracą niejednoznaczną. Trudno ją uznać za krytykę konsumpcjonizmu (s. 223). Artystka zachowuje dystans, i precyzyjnie, metodycznie dekonstruuje, jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, tradycyjne hierarchie – kobiety stają się aktywne, zjadają banany, parówki, kisiele, budynie, wyzywająco obserwując reakcje mężczyzn, mężczyźni natomiast biernie się temu przejmowaniu inicjatywy przez kobiety przyglądają, i tylko wyobraźnia podsuwa im obrazy tego, czego nie ma - seksu oralnego. Kobiety są zmultiplikowane, na wzór postaci Andy Warhola i fotografowane z wykorzystaniem nowoczesnych technik reklamowych, czego widz nie musi wiedzieć, ale intuicyjnie wyczuwa, bo z reklamą jest jakoś oswojony. Natalia LL starała się dystansować wobec konsumpcjonizmu, tak jak dystansowała się wobec feminizmu, bo sztuka powinna trzymać się z daleka od wszelkich ideologii, ale robiła to w sposób przewrotny. Bo skąd ten tytuł? Dlaczego sztuka konsumpcyjna?

Jeżeli zestawimy „*Sztukę konsumpcyjną*” z filmem „*Fat Love*” (2009) Aleksandry Ska, to reklamowy charakter pierwszej pracy stanie się jeszcze wyraźniejszy. Natalia LL użyła technik reklamowych, co nadało jej pracy formę przekazu reklamującego konsumpcję materialną i seksualną.

Konsumpcjonizm był oficjalną ideologią epoki Gierka i znakiem zachodniego styl życia, w który byliśmy w ówczesnej Polsce coraz bardziej zapatrzeni. W „*Fat Love*” jest inaczej. Młoda kobieta objada się kielbasami którymi jest obwieszona i które ją otaczają ze wszystkich stron, bo film pokazywany jest w sklepie mięsny. Film nie budzi erotycznych skojarzeń, ponieważ kobieta nie jest specjalnie atrakcyjna, objada się jedzeniem uważanym przez wieki za niekobiece i zdaje się w ogóle nie przejmować tym, czy ktoś ją ogląda i ocenia. (s. 242).

Możemy teraz wrócić do pytania, które padło na samym początku; co jest rzeczywistym tematem rozprawy doktorskiej pani magister Agaty Stronciwilk? Doktorantka umieszcza swoje badania w nowym obszarze nazwanym „*food studies*” – na razie nie ma polskiego odpowiednika tej nazwy. W pierwszej części pracy doktorantka bardzo przystępnie i kompetentnie przedstawia rozwój „*badania nad kulturowym znaczeniem jedzenia*” (s. 10-17). Nie ma więc sensu tego powtarzać. Należy jedynie dodać, że *food studies* reprezentują nową humanistykę, która budzi dziś silne emocje na polskich uniwersytetach i poza nimi. *Food studies*, podobnie jak bardziej znane *gender studies*, wywodzą się z *cultural studies*, czyli z badań kulturowych oraz kobiecych (*women's studies*). Co zatem wnosi praca doktorska Agaty Stronciwilk do *food studies*?

Sama zainteresowana tak o tym pisze w zakończeniu: „Tematyka jedzenia zostaje wpisana również w zagadnienia polityczne, zarówno dotyczące ciała jak i wspólnoty.” (s. 319). Argumentem na rzecz tej tezy mają być obrazy Zbyluta Grzywacza z lat 70. i 80., a więc odnoszące się do zamkniętej już epoki, nie do końca trafnie odczytana twórczość Jerzego Beresia, który nie budował wspólnot „w oparciu o jedzenie” i całkowicie błędne wnioski wyprowadzone z performance’u Abramović i Ulay’a, o czym była mowa wcześniej. W tej sytuacji teza doktorantki, która trafiła do tytułu rozprawy – „Wspólnota, ciało, polityka”, jest nie do utrzymania i powinna zostać odrzucona, podobnie jak konkluzje ze strony 319, oparte na *misinterpretations* i zupełnie niezrozumiałe. Tytuł pracy powinien brzmieć tak: *Estetyczne i kulturowe konteksty jedzenia w polskiej sztuce współczesnej*. Taki tytuł lepiej pasuje do treści rozprawy i lepiej eksponuje to, co jest siłą pracy magister Stronciwilk – ciekawe interpretacje prac młodych polskich artystów. Doradzałbym także usunięcie rozdziału 9 – o obrazach Grzywacza.

Wprowadzenie tych kosmetycznych zmian sprawi, że praca doktorska magister Agaty Stronciwilk spełni wszystkie wymagania stawiane pracom doktorskim i pozwoli dopuścić doktorantkę do kolejnych etapów przewodu doktorskiego. Jeśli zmiana tytułu byłaby kłopotliwa, ze względów proceduralnych, to można stary tytuł zachować, ale nie posługiwać się nim przy ewentualnej publikacji pracy.

