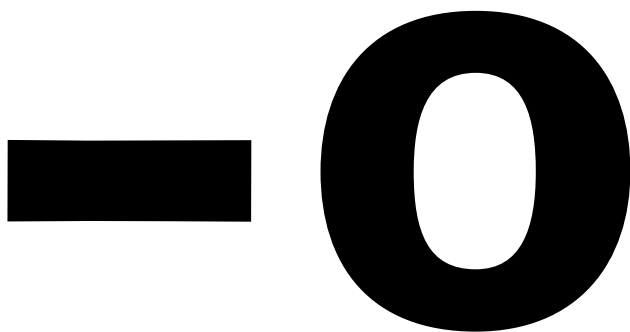




Czy sztuka abstrakcyjna może być performa- tywna?



PAULINA SZTABIŃSKA



Odniesienia do form geometrycznych, pojawiające się w sztuce europejskiej od okresu starożytności, związane były z dążeniem do osiągnięcia stałości i nienaruszalności. Dotyczyło to zarówno stosowanych kształtów, jak układów. W porównaniu z zarysami przedmiotów występujących w przyrodzie formy geometryczne wydają się proste i łatwe do ujęcia myślowego. Za najdoskonalsze z nich uważa się ponadto te, którym cechy owe przysługują w stopniu największym, na przykład kwadrat jest najdoskonalszym z prostokątów, a wszystkie inne figury tego typu można uznać za przypadkowe i zmienne modyfikacje jego cech. Podobnie jest w przypadku trójkąta równobocznego i innych odmian trójkątów.

Analogiczna sytuacja ma miejsce w odniesieniu do układów elementów. Poszukując ich zasad na drodze dociekań geometryczno-arytmetycznych starano się odkryć porządek stały, nienaruszalny. Dążenia te łączono początkowo nie tyle z celami estetycznymi, ile z pragnieniami poznawczymi. Platon uważał, że kontakt z kształtami geometrycznymi powoduje, że *oczyszcza się pewien organ duszy i rozpłomienia się na nowo, jeżeli marnieć zaczął i ślepnąć pod wpływem innych zajęć*. Grecki filozof precyzował, że następuje to, gdyż

*poznanie geometryczne dotyczy tego, co istnieje wiecznie², zbliża człowieka, który je uprawia, ku światu Idei. Natomiast struktury kompozycyjne oparte na zasadach geometryczno-arytmetycznych uważano w starożytnej Grecji za ujawnienie praw harmonii bytu. Zmiany czy poprawki, jakie w nich były wprowadzane, wyjaśniano stopniowym procesem ich ustalania, poszukiwaniem prawdziwej ich postaci. Władysław Tatarkiewicz pisał: *Założeniem ustalania kanonu było, że jest jedna proporcja z wszystkich najdoskonalsza; było to założenie filozoficzne: szukali kanonu artyści, ale pobudzeni do swych poszukiwań przez filozofów³*. Proporcji i zasad układu elementów nie wolno było więc arbitralnie zmieniać. Przekonania te utrwały się w dziejach europejskiej sztuki i myśli estetycznej. Wprawdzie w późniejszych wiekach uzasadnienia poznawcze osłabły lub nawet zanikły, jednak to, co ma geometryczne źródła lub motywacje w sztuce antycznej, cieszyło się w wielu okresach autorytetem, który przeciwdziałało wprowadzaniu zmian motywowanych przez inny czas i miejsce.*

Pojawia się w związku z tym pytanie, czy uwagi te można odnieść także do dwudziestowiecznej sztuki abstrakcyjnej? Słowo „abstrakcja” w odniesieniu do nowoczesnej działalności artystycznej, jak zauważa Harold Osborne, używane jest w dwóch znaczeniach. Pierwsze, szersze, odnosi się do niekonicznej twórczości nazywanej także „nieprzedstawiającą”, „niefiguracywną” lub „bezprzedmiotową”. Drugie znaczenie, węższe, określa sposób przedstawiania widzialnych przedmiotów w sposób redukujący ilość ich cech szczegółowych, indywidualnych⁴. Zarówno w tytule mojego artykułu, jak w postawionym przed chwilą pytaniu, biorę pod uwagę pierwszy, szeroki sens określenia „abstrakcja artystyczna”. W tak pojętej sztuce abstrakcyjnej istotną część stanowi twórczość odwołująca się do geometrii. Uważam, że w pierwszej połowie XX wieku występowało wyraźne nawiązanie do scharakteryzowanej tu greckiej tradycji, a nawet jej radykalizacja. Omówię krótko ten problem na przykładzie twórczości dwóch malarzy: Pieta Mondriana i Theo Van Doesburga. Pierwszego uznać można za wybitnego przedstawiciela sztuki abstrakcyjnej uwzględniającego obydwa z wymienionych wyżej znaczeń słowa „abstrakcja”. Drugi natomiast rozwijał koncepcję „sztuki konkretnej” odrzucając jakiekolwiek odtwarzanie rzeczywistości, także proces stopniowego abstrahowania, jako metodę postępowania malarskiego.

Ewolucja twórcza Mondriana przebiegała bardzo konsekwentnie. Artysta rozpoczynał od przedstawiania (czasami bardzo szczegółowo)

wybranych fragmentów rzeczywistości: drzewa, fragmentu morza z niewielkim moło, fasady kościoła. Następnie, w seriach obrazów i rysunków będących opracowaniem tych motywów, utrwał swe decyzje dotyczące możliwości pomijania pewnych składników widzialnej rzeczywistości, uznanych przez niego za nieistotne. Kolejny etap jego działalności związany był z nadaniem temu postępowaniu charakteru bardziej uniwersalnego. O ile początkowo abstrahowanie dotyczyło pojedynczych cech obiektów, później artysta postawił sobie za cel ukazanie nie istoty przedmiotu (czy tego, co wspólne dla ich klasy), a ogólnej istoty rzeczywistości – „uniwersalnej harmonii”⁵, jak to określał. Uważany za istotny w życiu codziennym podział na poszczególne przedmioty tracił w związku z tym znaczenie. Rozpoznanie tego, co stanowiło widzialny punkt wyjścia obrazu, stawało się niemożliwe i nieistotne. Obok zwykłego patrzenia Mondrian uwzględniał „czyste widzenie” ujawniające ogólną, podstawową zasadę świata, która ukazana miała być w obrazach. W 1918 roku w artykule *Od naturalnego do abstrakcyjnego*, zamieszczonym w czasopiśmie „De Stijl”, pisał: *Czyste widzenie pokazuje nam tę pierwotną jedność jako stałą siłę we wszystkich rzeczach, jako uniwersalnie podzielaną siłę, która przenika wszystkie rzeczy*⁶. Czyste widzenie w tym przypadku to sposób ujmowania rzeczywistości odzierający ją z konkretnych, jednostkowych różnic: rozmiarów, kształtów lub jakości i ujmujące w postaci wyabstrahowanych stosunków. W obrazach swych Mondrian wyrażał te stosunki poprzez relacje linii prostych przecinających się pod kątem 90 stopni i prostokątów zamalowanych podstawowymi kolorami.

W inny sposób uzasadniał użycie kształtów geometrycznych Theo van Doesburg. Według niego obraz nie powinien być rezultatem procesu abstrahowania rozumianego jako pomijanie jednostkowych różnic rozmiarów, kształtów czy złożonych jakości barwnych. W artykule zamieszczonym w 1922 roku w czasopiśmie „De Stijl” twierdził, że dzieła sztuki powinny stać się „realnym i niezależnym przedmiotem”⁷. Odrzucał więc koncepcję dochodzenia do kształtów geometrycznych w obrazach na drodze abstrahowania. Uważał, że kwadraty lub trójkąty są konkretami. Dlatego rozróżniał dwa sposoby ich traktowania. Pierwszy – określał jako pracę „z wewnątrz na zewnątrz”⁸. „Ukryta natura” (niewidzialna) symbolizowana jest wówczas za pomocą widzialnych form. W sztuce dawnej symbole te przybierały najczęściej postać ludzką (personifikacje sił przyrody),

w twórczości współczesnej mają formy nieprzedstawiające. Twórczość taka, jak pisał van Doesburg, ma „charakter dziecienny i imitacyjny”⁹. Natomiast w nowoczesnej sztuce konkretnej, proponowanej przez holenderskiego artystę, droga postępowania prowadzić ma „od zewnątrz do wewnątrz”. Punktem wyjścia są konkrety, za jakie uważał kształty geometryczne. Jednak malarz posługując się nimi dąży do „stworzenia artystycznej harmonii”. *Tworzy bezpośrednio poprzez zrównoważone stosunki przeciwieństw* – pisał van Doesburg – *w celu osiągnięcia plastycznej jedności*¹⁰. To, co uniwersalne w świecie, nie jest więc poznawane na drodze abstrakcji, a osiąmane w realnej realizacji poprzez określoną organizację konkretnych elementów plastycznych.

Niezależnie od wskazanych tu różnic, obie drogi uprawiania sztuki geometrycznej posiadały istotne cechy wspólne. Przede wszystkim uprzywilejowane w nich było to, co stałe, kosztem zmienności. Cecha ta łączy dwudziestowieczną abstrakcję geometryczną ze wspomnianymi na początku greckimi tradycjami. Związane było z tym podkreślenie roli uniwersalności. Wszystko, co wyłącznie jednostkowe, ma charakter względny i podlega przemijaniu. Tymczasem sztuka, jeśli ma mieć wartość, powinna odnosić się do ogólnego i nieprzemijającego. Jeszcze jedną ważną cechą łączącą malarzy uprawiających abstrakcję geometryczną było traktowanie tworzonych dzieł sztuki jako konstatacji, rodzaju wypowiedzi oznajmiających określone prawdy. Twórcy ci mieli poczucie odkrywania istotnych treści, które chcieli głosić swymi dziełami. Pod tym względem w twórczości niektórych ważnych artystów działających po II wojnie światowej nastąpiły istotne zmiany.

Uważam, że można je ująć poprzez odniesienie do zasady performatywności. John L. Austin podkreślał, że oprócz językowych twierdzeń opisowych lub konstatających, z którymi najczęściej mamy do czynienia, należy uwzględnić też wypowiedzi performatywne. W ich przypadku *wygłoszenie wypowiedzi jest wykonaniem jakiejś czynności*¹¹. Przykładami takich performatywów są zdania wygłaszane np. w czasie ceremonii zaślubin (ustanawiające małżeństwo), podczas nadawania imienia statkowi (wyróżniające go wśród innych statków) albo zapisane w testamencie (ustanawiające prawo własności do dóbr danej osoby). We wszystkich tych sytuacjach mamy do czynienia nie z opisem mówiącym, że coś robię, nie stwierdzeniem zaistnienia określonego faktu, a z wykonywaniem określonej

czynności, z działaniem za pomocą słów, które wpływają na stan rzeczy, zmieniają w jakimś zakresie rzeczywistość.

Pojawia się w związku z tym kolejne pytanie, czy odpowiedniki wypowiedzi performatywnych występują w sztuce? W wielu dziedzinach (np. malarstwie przedstawiającym, rzeźbie, literaturze) twórczość ma charakter konstatuujący. Mamy tam do czynienia z odtwarzaniem rzeczywistości albo ujawnianiem uczuć, i celom tym podporządkowane są stosowane w obrazach lub rzeźbach kształty oraz sposoby ich kompozycyjnego rozmieszczania. Odmierna sytuacja zdaje się występować w przypadku tzw. *performing arts*, czyli sztuk wykonawczych, np. teatru, tańca, wykonywania muzyki. Jednak tam również w większości przypadków (przynajmniej w sztuce tradycyjnej) celem jest wypracowanie wykonania wzorcowego (będącego odpowiednikiem stworzenia np. dzieła malarskiego), które jest powtarzane wielokrotnie, dla różnej publiczności, analogicznie jak namalowany obraz jest pokazywany w wielu galeriach. Odmierna sytuacja pojawia się natomiast w przypadku *performance art*. Tutaj, zgodnie z zapewnieniami wielu przedstawicieli tej odmiany twórczości, nie można mówić o dziele, które jest prezentowane wielokrotnie w tej samej lub zasadniczo niezmiennionej postaci. Performance powstaje tu i teraz, a kiedy powtarza się go nawet w innym miejscu i czasie, dla innej publiczności, nie jest to już powtórne wykonanie tego samego dzieła, a nowe działanie, w rezultacie którego dochodzi do nowej kreacji¹².

Współczesna estetyka performatywna oparta jest na założeniu, że jako rodzaj *performance'u* można potraktować również działania malarskie czy rzeźbiarskie, gdyż wykazują one współcześnie tendencję, żeby „spełniać się jako i poprzez przedstawienie”¹³. W dalszym ciągu moich rozważań chciałabym spojrzeć z performatywnego punktu widzenia na twórczość dwóch wybitnych przedstawicieli współczesnej polskiej sztuki geometrycznej.

Pierwszym z nich jest Jan Chwałczyk. Począwszy od lat 1965–1966 artysta zaczął tworzyć *Portrety i autoportrety* światła zwane inaczej *Reproduktorami*. Tradycyjne rozumienie słowa „portret” zakłada dążenie do jak najwierniejszego utrwalenia czyjeś powierzchowności. Swoboda działań artystycznych w takim przypadku jest ograniczona przez konieczność odtworzenia wyglądu określonej osoby. Układ plam i barw na płótnie musi być tak skonstruowany, aby cechowało go podobieństwo do przedstawianej postaci. Tytuł *Portrety i autoportrety*,

odnoszący się do światła, wskazuje, że to ono jest odtwarzane. „Portret” to próba pokazania jego efektów widzianych w naturze poprzez stworzenie imitującej je sytuacji plastycznej. Natomiast „autoportrety” u Chwałczyka to takie prace, gdzie artysta pozwala działać samemu światłu fizycznemu, które dzięki odpowiedniemu zaaranżowaniu elementów plastycznych ujawnia swoje właściwości, np. tworzy odbicia, rozdziela się ujawniając barwy, rzuca cienie, itp.

Prace składające się na cykl *Portrety i autoportrety* skonstruowane są z białych, wklęsłych bądź falistych ekranów, na które padają odbłaski umieszczonych w pewnej odległości geometrycznych form pokrytych od spodu intensywnym kolorem. W niektórych przypadkach kształty formowane są również dzięki cieniowi rzucanemu przez rzędy napiętych linek przymocowanych do ekranu¹⁴. Tytuł cyklu, *Portrety i autoportrety*, wydawać się może nieco ironiczny, jednak artysta podkreśla, że w pracach tych chodziło mu przede wszystkim o podkreślenie zmiennej samokreacji zjawisk świetlnych. J. Chwałczyk pisał: *Moim tworzywem artystycznym jest światło, ponieważ jest hegemonem świata widzialnego. Barwa światła zmienia formy i kolory. Istniejące zależności między tymi trzema elementami budują realny obraz naszego otoczenia*¹⁵.

Tradycyjny portret malarski ma zasadniczo charakter wypowiedzi konstatywnej. Malarz czy rzeźbiarz chce swym obrazem stwierdzić, jak wygląda czy wyglądała określona osoba. „Autoportrety światła” mają odmienny charakter. Artysta stwarza tylko okazję ku temu, żeby światło zaprezentowało swe cechy. Dzieło Chwałczyka niczego ostatecznie nie konstatuje. Wykonane formy plastyczne stać się mają okazją do zaistnienia performance’u światła. Performance’u, a nie stanu czy wyglądu, gdyż światło jest zmienne i w znacznym stopniu ostatecznie nieprzewidywalne.

Kontynuacją i rozwinięciem problematyki podjętej w *Portretach i autoportretach* są cykle: *Formy kształtowane barwą*, *Formy przestrzenne*, a także *Obiekty przestrzenne*. W pracach tych na pierwszy plan, obok spraw światła i formy, wysuwa się zagadnienie barwy, koloru odbitego, który kształtuje przestrzeń. Problem ten pojawił się w przypadku obrazów instalowanych w oknie. W tekście *Rozważania o świetle i kolorze* artysta pisze: *Farby, aby zaistnieć mogły jako kolory, podlegają więc specyficznemu rygorowi białego światła. Tak więc: kolor to kinetyczna zależność barwy od światła*¹⁶. Zdanie to wskazuje na wyjątkowe docenienie przez Chwałczyka barw tworzących spektrum

widma słonecznego, które dominują w jego twórczości. Inne, np. biel, czerń, stanowią jedynie podstawę konstrukcji wizualnej.

W omówionych tu pracach ich „właściwy” i „pełen” wygląd ujawnia się dopiero w zależności od miejsca ich eksponowania i czynników, jakie tam panują – a przede wszystkim sposobu ich oświetlenia. Ciekawe jest to, że z punktu widzenia układu materialnego obiekty tworzone przez artystę nie ulegają zmianie, relacje pomiędzy poszczególnymi fizycznymi elementami dzieła są stałe. Jednak prace zmagazynowane w pracowni, bez stworzenia im odpowiednich warunków współdziałania ze światłem, są jedynie konstrukcjami, które mogą stać się dziełem, jeżeli zostaną odpowiednio wyeksponowane. W jego twórczości białe, czarne czy nawet kolorowe formy, dzięki pomalowaniu ich od spodu (po stronie niewidocznej dla odbiorcy) i odpowiedniemu oświetleniu rozbłyskują na białym ekranie ze zdwojoną siłą, natomiast ustawione w cieniu zupełnie wygasają. Sytuacje te zmieniają się w zależności od warunków eksponowania. Światło jest więc ich siłą sprawczą. To ono powoduje pojawienie się feerii barw na dość prostym białym układzie płaszczyzn, tworzących relief lub obiekt przestrzenny. Prace Chwałczyka są tak zaplanowane, żeby światło, które jest czynnikiem bardzo zmiennym, powodowało ich zmiany, przekształcenia, transformacje. W przypadku realizacji artysty powstaje więc nieodparte wrażenie, że zakwestionowany został esencjalny charakter sztuki.

Artysta, tworząc obiekt artystyczny, stwarza pole do stawiania się faktów barwnych w określonych okolicznościach świetlnych. Nadaje to pracom Chwałczyka cechy performatywne. Nasuwa się więc pytanie, czy możemy tu mówić o pojedynczym dziele, czy też każdy stan stworzony w określonym kontekście luministycznym stanowi nowe dzieło? Przyjmując drugą interpretację, należałoby stwierdzić, że dzieła te pojawiają się nie tylko ze względu na autonomiczną decyzję człowieka, a również ze względu na zmianę warunków. Światło, wpływając na performatywny charakter prac artysty, powoduje, że mają one charakter otwarty – nigdy nie wiadomo, kiedy (i czy w ogóle) można uznać je za skończone. Być może są one serią performatywów uzależnionych od światła. Sam artysta pisał, że *ponieważ światło, jak każde tworzywo artystyczne, w swojej istocie jest **poza-ideowe**, jego formy umieszczone w przestrzeni geometrii światła są twórczością w kręgu sztuki obojętnej lub neutralnej, pozwalając na dowolną ich interpretację*¹⁷.

W inny sposób performatywny charakter sztuki ujawnia się w przypadku twórczości Ryszarda Winiarskiego. Artysta od 1965 roku, kiedy powstały pierwsze obrazy z serii zatytułowanej *Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych*¹⁸, opierał swoją sztukę na dwóch podstawowych zasadach: posługiwaniu się kształtami geometrycznymi przy jednoczesnym uwzględnianiu działań przypadkowych (mechanizmów losowych). Pierwsze prace Winiarskiego były wizualnie stosunkowo proste. Polegały na wypełnianiu płaszczyzny obrazu kwadracikami białego i czarnego koloru. O barwie każdego kolejnego elementu decydował zawsze rzut monetą. Artysta ustalał, że orzeł oznacza np. czerni, a reszka – biel. W zależności od tego, na którą stronę upadła moneta, pole kwadracika zamalowywane było na wybrany kolor. W ten sposób przypadek decydował o ostatecznym wyglądzie obrazu¹⁹. W późniejszych pracach artysta skomplikował układy, uwzględniając takie czynniki, jak wprowadzenie trzeciego wymiaru (zamiast płaskich kwadratów stosował prostopadłościenne słupki o kwadratowej podstawie), użycie lustrzanych elementów składowych lub zmieniając metodę generującą przypadek z monety na kostkę do gry²⁰ albo stosując tablice liczb przypadkowych. Zwykle pisze się, że sztukę Winiarskiego cechuje obiektywizm, wyzbycie się emocji. Przystępując do budowania rysunku, obrazu czy obiektu przestrzennego, artysta w pierwszej kolejności ustalał zasady, według których chciał postępować, swoiste „reguły gry”, aby następnie *zaprosić prostą zasadę liczbowego porządku do udziału w realizacji*²¹. Ostatni fragment wypowiedzi Winiarskiego sugeruje ciekawą interpretację. Przypadek nie występuje tu tylko jako metoda pracy, sposób realizacji celu, jaki stanowi stworzenie pewnej malarskiej konstatacji, czy „opisu”. Staje się on aktywnym uczestnikiem gry prowadzonej przez artystę. Winiarski „zaprasza” przypadek do udziału w prowadzonym działaniu. W rezultacie namalowanie obrazu przestaje być punktem finalnym, a stanowi tylko objaw jednego z etapów przebiegu swoistego performance’u.

Z punktu widzenia performatywnego charakteru prac artysty ważnym rozwinięciem koncepcji stały się realizacje powstające po 1972 roku, polegające na aktywizacji odbiorców. Wiosną 1972 roku Winiarski przekształcił jedną z sal Galerii Współczesnej w Warszawie w swoisty „salon gier” towarzyszący wystawie jego prac. Widzowie aktywnie uczestniczyli w rozgrywkach zaproponowanych im przez artystę. Podobnie jak w życiu, byli więc zwycięzcy i pokonani,

a jednocześnie powstawały czarno-białe lub kolorowe układy elementów zapisywane na planszach. Za każdym razem efekt wizualny był inny, gdyż stanowił rezultat odmiennego przebiegu gry odbywającej się według ściśle określonych przez artystę reguł. Artysta, analizując wystawę z 1972 roku, pisał: *było to ważne doświadczenie w moich wówczas ośmioletnich zmaganiach ze sztuką systemu i przy-padku. Gry w uproszczonej, a zarazem uogólnionej postaci ukazywały zasadę mojego postępowania wobec wszystkich innych prac. Ujawniały one po raz pierwszy w dobitny sposób to, co kryło się za każdym obrazem czy formą przestrzenną*²².

Wystawa z 1972 roku otworzyła przed artystą nowe możliwości. Okazało się, że równie interesujące jak gotowe zapisy w formie obrazów są także same gry, które można było prezentować na wystawach, oraz akcje artystyczne. Twórca wyznaczał w nich jedynie reguły, natomiast to, co działo się dalej, było niezależne od jego woli i intencji. Winiarski pisał: *W wystawach takich jak Salon gier 1972, Plakat autorski 1972, 5 x 5 1974, Stroboskop 1975, Liczydła 1975, Anaglify 1976, Gry 1976, Rysunki do kolorowania 1976, staram się przemienić widza w autentycznego partnera i współtwórcę dzieła sztuki*²³. Jednocześnie zaś samo dzieło ujawniało, że jego charakter nie jest konstatacyjny, a performatywny. Akcje te pokazywały, że nie chodzi tu o opis czegokolwiek, a o działanie.

Zwłaszcza ważna okazała się wystawa *Gry*, zorganizowana w Gallerii Badguis w Groningen w Holandii w kwietniu 1976 roku. Winiarski ekspozycję zaaranżował w taki sposób, że całość akcji miała miejsce wyłącznie na podłodze. Artysta rozmieścił na niej siedem zaprojektowanych przez siebie gier. Miały one charakter zarówno strategiczny, jak też losowy. W grach strategicznych, podobnie jak w szachach czy warcabach, niezbędne było podejmowanie w oparciu o pewne zasady decyzji wyrażających się w kolejnych ruchach. Gry losowe polegały natomiast na poddawaniu się rezultatom przynoszonym przez urządzenie losujące. Były nim na ogół kości do gry lub ruletka. Oczywiście, najistotniejszą rolę w tak zaplanowanej wystawie odgrywają uczestnicy. *Bez widzów gotowych podjąć grę wystawa właściwie nie istnieje*²⁴ – pisał Winiarski. Problemem tym na szczęście artysta nie musiał się przejmować, gdyż jego gry wywoływały zainteresowanie i zawsze byli chętni do uczestniczenia w nich. Winiarski zaprosił też widzów do udziału w procesie budowania dzieła sztuki. Wydarzenie to było niezwykle ważne, gdyż zakwestionowało

tradycyjny podział: artysta – dzieło – odbiorca. Widzowie przerodzili się w twórców, życie przenikało się ze sztuką. Dzieło przestało być wypowiedzią artysty, co więcej – stale ulegało przekształceniom, było w procesie „stawania się”. Nie sposób było przewidzieć, jaki będzie jego efekt końcowy. Zresztą trudno było nawet określić, który etap powstawania obrazu był najważniejszy: przebieg jego kształtowania czy stan, w jakim ulegało zatrzymaniu? Trudność związana z próbami odpowiedzi na te pytania wiąże się z performatywnym charakterem działań artysty. W twórczości tej zresztą nie chodzi o docieranie do prawdy dotyczącej tego, kto jest twórcą dzieła: autor pomysłu czy wykonawcy?; co jest ważniejsze: pomysł czy artefakt? Pomimo że dla artysty z punktu widzenia udziału w wystawach ważny był efekt końcowy – obraz – to u jego podstaw znajdowała się sytuacja performatywna – „dzianie się”, stawanie, ustanawianie. Podstawę zaś performatyki Winiarskiego stanowiła konfrontacja logiki z przypadkiem, założeń artysty i działań odbiorców (a w zasadzie „współtwórców” wypowiedzi).

Uważam, że zagadnieniem do zbadania jest zakres występowania performatywności w abstrakcji geometrycznej po II wojnie światowej. Zagadnienie to podejmowałam dotychczas koncentrując się na pracach wybranych twórców polskich: Macieja Szańkowskiego, Jana Berdyszaka, Mirosława Bałki (o których wielokrotnie pisałam), Andrzeja Dłużniewskiego czy Grzegorza Sztabińskiego. Czy można będzie na tej podstawie odróżnić współczesną abstrakcję geometryczną od wcześniejszej – pozostaje sprawą do rozważenia.

- 1 Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1957, 527 D.
- 2 Tamże, 527 B. Problemy te omawia szerzej Grzegorz Sztabiński w książce *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Łódź 2004, s. 19–21.
- 3 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, Warszawa 2009, s. 61.
- 4 Por. *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art*, H. Osborne (red.), Oxford 1981, s. 2.
- 5 P. Mondrian, *Neoplasticism as Style*, cyt. wg antologii *De Stijl*, H.L.C. Jaffé (red.), London 1970, s. 51.
- 6 P. Mondrian, *From the Natural to the Abstract: Form the Indeterminate to the Determinate*, cyt. wg antologii *De Stijl*, dz. cyt., s. 69.
- 7 T. van Doesburg, *Against Imitative Artists*, cyt. wg antologii *De Stijl*, dz. cyt., s. 178.
- 8 Tamże.
- 9 Tamże.
- 10 Tamże.
- 11 J. L. Austin, *Jak działać słowami*, [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 555.
- 12 Por. G. Sztabiński, *On a performative artist and the performative concept of an artist*, „Art Inquiry”, vol. XIV (2012), s. 11–16.
- 13 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 29.
- 14 Por. A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa 1988, s. 120.
- 15 J. Chwałczyk, wypowiedź w: B. Kowalska, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, Katowice 2001, s. 38.
- 16 J. Chwałczyk, *Rozważania o świetle i kolorze*, Wrocław 1998, s. 5.
- 17 J. Chwałczyk, wypowiedź w: B. Kowalska, *W poszukiwaniu ładu*, dz. cyt., s. 38.
- 18 Kalendarium artysty w: B. Kowalska, *Twórcy – Postawy. Artyści mojej galerii*, Kraków 1981, s. 47.
- 19 Por. B. Kowalska, *Ryszard Winiarski*, zbiorowy katalog wystaw indywidualnych, CBWA w Warszawie, Warszawa 1970–71, b.n.s.
- 20 Na kostce znajduje się bowiem aż sześć punktowych odpowiedników liczb, które można wykorzystać dla wzbogacenia powstającego obrazu. Zakładając na przykład, że liczby od jednego do czterech oznaczają kolor czarny, a tylko pięć i sześć to biel, w rezultacie, najprawdopodobniej, uzyskana zostanie przewaga czerni nad bielą.
- 21 R. Winiarski, *Spojrzenie na twórczość*, w: B. Kowalska, *W poszukiwaniu ładu*, dz. cyt., s. 167.
- 22 R. Winiarski, *Forum*, „Projekt” nr 5 (1978), s. 50.
- 23 R. Winiarski, *Spojrzenie na twórczość*, dz. cyt., s. 167.
- 24 R. Winiarski, *Forum*, dz. cyt., s. 50.

Paulina Sztabińska
Can Abstract Art be Performative?

The term 'abstract art' is often used in a broad sense. On the one hand, it includes a variety of creative output involving a major or minor departure from a direct depiction of reality, while on the other – artistic activities aimed to create spontaneous arrangements of shapes and colors. In my discussion, I have narrowed down the meaning of the term 'abstract art' to include such varieties of works which were created with reference to the elements of reality and present its "abstracted" image. I refer to the other variant of creative output as 'concrete art', albeit using this phrase in a broader sense than did Theo van Doesburg, who coined the term. The distinction between these two varieties is important from the point of view of the core issue I examine. It is associated with the perspective of performativism – a concept that for over thirty years has defined the turn in the reflection on culture, including the study of art. In my article, I contemplate whether both of the above-mentioned broad varieties of abstract art are subject to the principle of performativity, and thus whether they can be considered in accordance with the words of Richard Schechner as a type of performance. I believe that the answer to this question is important also from the perspective of the study of contemporary Polish art. It has been known to feature (e.g. in the case of representatives of the geometric art, whose output I analyze in my article) a desire to present something that is performative rather than a finite constant work that maintains its identity at every showing.