

Anna Łazar

Wokół *Etosu nowej sztuki* Jolanty Brach-Czainy

Czytam książkę *Etos nowej sztuki* Jolanty Brach-Czainy po blisko czterdziestu latach od publikacji. To jedna z lektur koleżeńsko podpowiadanych na historii sztuki, być może też na studiach teatralnych czy antropologii. Pobudza studentką wyobraźnię, dotyczy bowiem zjawisk kontrkultury i opowiada o bezkompromisowych działaniach artystycznych. Nie jest ani szeroko cytowana, ani nawet pobieżnie referowana przy opisie dorobku filozofki. Sądzę jednak, że to lektura godna uwagi nie tylko ze względu na możliwość towarzyszenia myśli Brach-Czainy z lat 80. Uważne czytelniczki i czytelnicy mogą odnaleźć tu przedświt kultowych esejów tej nieszablonowej postaci, za młodu studiującej fizykę, filozofię i reżyserię teatralną, która do szerokiej świadomości przebiła się jako niepowtarzalna eseistka.

W *Etosie nowej sztuki* Brach-Czaina przygląda się twórczości artystycznej rozumianej przez nią jako zbiorowe uwalniające doświadczenie, które pozwala przekroczyć uwarunkowania wyznaczone przez konwenans i instytucje. Dobrze by było, gdyby zacytowała w swojej książce Josepha Beuysa, który jako charyzmatyczny przeciwnik granic w sztuce pisał: „Jeder Mensch ist ein Künstler” (Każdy jest artystą), tak się jednak nie stało. Napisała natomiast, iż uchylanie się od komponowania własnego życia jako dzieła sztuki to egzystencjalne marnotrawstwo [*Etos* 184]. Wydaje mi się, że Jolanta Brach-Czaina uchwyciła nastrój epoki, dokonawszy rozpoznai

w swoim polu, a wówczas były to głównie teatr i literatura. Sztuki wizualne w omawianej książce, z wyjątkiem działań Teresy Murak, nie stanowiły wówczas przedmiotu jej zainteresowania.

Na wydaną w 1984 roku publikację w dziś niebagatelnym, a wówczas pewnie średnim nakładzie dziesięciu tysięcy egzemplarzy złożyły się teksty publikowane wcześniej w „Studiach Filozoficznych”, „Dialogu”, „Zeszytach Naukowych” Filii UW, „Twórczości” i „Polish Art Studies”. Brach-Czaina pisała stylem naukowym, spod którego już przebijał się ów charakterystyczny, pozbawiony uniwersyteckiego balastu język filozofki bliskiej ciała i doświadczenia życia codziennego jako kluczowych dla rozumienia ludzkiej kondycji. To język, który ostatecznie się wyemancypował w *Szczelinach istnienia* (1992) i *Błonach umysłu* (2003), porywając szerokie audytorium swobodą i prostotą.

Etos nowej sztuki czyta się z przyjemnością. Autorka snuje w nim rozważania nad wybranymi zagadnieniami sztuki lat 60. i 70. Opisując awangardowe postawy artystyczne, postawiła sobie za cel wyprowadzenie z nich wzoru obyczajowej zmiany. Awangardowość rozumie jako nowatorstwo, postęp w dziedzinie kultury i obyczajowości, co kontrastuje z rozumieniem awangardy jako sztuki „chłodnej, racjonalnej, abstrakcyjnej” w wydaniu Bożeny Kowalskiej i utożsamianiem jej z nowoczesną technologią przez Roberta Buckminstera Fullera i Gene’a Youngblooda. Zdecydowanie interesuje ją coś innego. Analizuje poglądy, dzieła i zachowania artystów jako nierozdzielne pole. Szerzej pisze o praktyce amerykańskiego anarchizującego Living Theatre, Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego i życiopisanu Edwarda Stachury.

Żaden tekst nie jest poświęcony twórczości kobiet. Trudno się dziwić, wówczas nie pisano szerzej w Polsce o feminizmie, chociaż w obszarze sztuk wizualnych działały silne artystki, apelujące do doświadczenia płci, na przykład Natalia LL, Teresa Tyszkiewicz, Pinińska-Bereś. Jednak recepcja ich sztuki zaczęła się wraz z wejściem w pole krytyki feministycznych autorek, między innymi Ewy Toniak, Agaty Jakubowskiej czy Izabeli Kowalczyk. W katalogu Marii Pinińskiej-Bereś opisującym jej powszechnie niezauważony performans podczas Panoramicznego Happeningu Morskiego z 1967 roku, kiedy to szła po plaży w stroju podróżnym, z psem i walizką, przeczytałam znaczący fragment:

Samotnością w tłumie plażowiczów Pinińska w sposób uderzający antycypowała swoją alienację w świecie krakowskiej – i polskiej – sztuki, alienację, której doświadczy przez następnych kilkanaście lat. Wydaje się, że główną jej przyczyną był kobiecy charakter prac artystki i związane z nim kobiece przesłanie. Tożsamość płci

była uznawana wówczas za rzecz wstydliwą, artystka-kobieta miała być bezpłciowa niczym anioł [Hanusek 11].

Jolanta Brach-Czaina nie używała we wczesnych latach 80. feministycznego klucza interpretacji, chociaż w jej książce pojawiają się wyraźne postaci kobiet. Jest na przykład Judith Malina, współzałożycielka Living Theatre. Filozofka przytacza opowieść o kłopotach z francuską policją wezwaną przez właściciela hotelu, ponieważ mimo absencji męża Juliana Becka Malina prowadziła w swoim pokoju z aktorami próbę *Pokojówek* Jeana Geneta. W świetle ówczesnego prawa było to „przyjmowanie mężczyzn pod nieobecność męża” i stanowiło podstawę do interwencji mundurowych. Brzmi jak żart. Nie był to jednak żart, tylko Paryż roku 1964 [Etos 59]. Artyści w geście sprzeciwu wobec żądania dbającego o moralność właściciela hotelu nie opuścili pokoju, policja zareagowała z agresją niewspółmierną do incydentu, mechanizm władzy został obnażony. Istotne wydaje się jednak, że to przecież płęć Judith Maliny była zapalnikiem konfliktu. Regulacja prawa rozpoznała w niej nie reżyserkę i artystkę, lecz kobiece ciało, które powinno być kontrolowane, bo prawo zakłada, że gdy tylko owo kobiece ciało zniknie z pola wzroku przypisanego doń męża, z pewnością odda się czynom lubieżnym z obecnymi w hotelowym pokoju mężczyznami. Próbowanej w pokoju sztuki Geneta prawo nie rozpoznało. To dzisiejszym oczom narzuca się interpretacja pozwalająca dojrzeć, że bycie kobietą uaktywnia dodatkowe problemy. Jednak w latach 80. autorkę interesuje styk opresyjnych norm i budowanych na fałszywych przesłankach norm społecznych oraz przeciwstawiającej się im wolnościowej sile sprzeciwu kontrkultury bez wyodrębnienia problematyki płci.

Ważniejsze od tego, co w *Etosie nowej sztuki* mogłoby się znaleźć, jest oczywiście to, co zostało w tej pozycji zawarte. A są to przekonujące definicje sztuki, które zachowują nośność również wobec dzisiejszych praktyk artystycznych.

Sztukę współczesną można podzielić na taką, która tworzy obiekty korespondujące ze stanem cywilizacji współczesnej, odzwierciedla współczesną rzeczywistość, daje jej artystyczne odpowiedniki, oraz taką, która próbuje tę rzeczywistość zmienić, przekomponować, przełamać. Ten drugi nurt, w którym z materii współczesnej rzeczywistości próbuje się wykreować rzeczywistość nową, jest przedmiotem moich analiz. Pierwszym przyjętym przeze mnie kryterium doboru artystów jest więc zaznaczone w ich twórczości dążenie do przemiany, a nie afirmowanie istniejącego stanu [Etos 7].

W latach 80. Brach-Czainę intryguje emancypacyjna moc sztuki. Zaproponowany podział jest klarowny, niemniej zastosowanie go wymaga namysłu. Sztuka ujawniająca, dajmy na to, opresyjne mechanizmy działające w społeczeństwie w dłuższej perspektywie może przecież doprowadzić do zmiany, nie proponując jej wprost. Jednak w czasie, kiedy te teksty powstawały, perspektywę autorki budowało państwo ograniczające zarówno ekspresję indywidualną, jak i rozwój instytucji.

Nie powinno zatem dziwić, iż kolejne zaproponowane przez nią kryterium to antyestetyzm, rozumiany jako porzucenie wydzielonego dla twórczości obszaru i kreowanie pola, które łączy sztukę z życiem osobistym i społecznym. W tym ujęciu nie liczy się dzieło jako szczególnie, artystyczny przedmiot posiadający cechy inne niż otoczenie, niwelowany jest podział na twórców i odbiorców, role społeczne ulegają rozchwianiu. Instytucje sztuki stają się za ciasne dla twórczych zachowań. Nowa sztuka obserwowana przez Brach-Czainę kieruje uwagę ku efemerycznemu doświadczeniu, przy czym celem nie jest poznanie świata poprzez sztukę, tylko wywarcie wpływu na świat za sprawą sztuki.

Dużą intensywność ma rozpoznanie na temat sprawczości:

Człowiek współczesny przedstawia w sztuce samego siebie jako działającego, jako sprawcę. I obserwuje siebie samego podczas działania. Podlega samokontroli. Kim jest więc człowiek symbolizowany w sztuce? Tym, który działa, i tym, który jest odpowiedzialny. Czy takie poczucie godności własnego czynu jest przejawem dumy ludzi czujących siłę własnych czynów, czy marzeniem ludzi doświadczających swej niemocy w życiu społecznym i pozbawionych odpowiedzialności nawet za własne życie? [*Etos* 29].

Znowu wydaje się, że jest to diagnoza bliska rzeczywistości późnego PRL, jak również trochę mniej doświadczanego, ale jednak nie aż tak bardzo odległego „kapitalistycznego Zachodu”. Przykłady zachodniej kontrkultury, która podpierała się przecież lewicowymi ideami, pozwalają się domyślać, że filozofka raczej nie miała złudzeń co do lepszości świata za żelazną kurtyną. Studiowała przecież w Paryżu.

Wyprowadzając wartości z działań obserwowanych przez siebie twórców nowej awangardy, na pierwszym miejscu wymienia ekologię i zmianę myślenia o pozycji człowieka w przyrodzie. Człowiek to już nie zdobywca, lecz jeden z elementów konstelacji człowiek–przyroda–Ziemia. Ilustracją staje się tu słynne działanie Teresy Murak siejącej na koszuli rzeźuchę. Artystka obserwowała z napięciem i troską wzrost ziaren, notowała cały proces i swoje reakcje, po trzech dniach zaś włożyła koszulę i doświadczyła

delikatności roślin na własnym ciele. Refleksja nad twórczością Murak, chociaż dokonana w latach 80., nie jest ujęta w osobny rozdział. Towarzyszy filozofce bardzo długo.

Kolejną wartością wybraną przez Brach-Czainę była przynależność do wspólnoty, zespołowość, zjednoczenie jednostki z grupą i ukierunkowanie na ten cel organizacji procesu twórczego. Tę jakość filozofka wyprowadza z ekstatycznych przeżyć w ramach praktyk Teatru Laboratorium i The Living Theatre. Zainteresowało mnie, że rozdział *Jednostka wobec innych. Living Theatre jako wzór osobowy* kończy pełen rozczarowania akapit, iż występując w warszawskiej Stodole w roku 1980, artyści Living Theatre zgodzili się na wysokie ceny biletów i nie zajęli stanowiska wobec tutejszej sytuacji politycznej. W Londynie wyprowadzali widzów pod mury więzienia, a w Warszawie nie pofatygowali się na Rakowiecką. W tym miejscu znowu żałuję, że nie napisała o Josephie Beuysie, który na trzy lata przed ukazaniem się tej książki podarował Muzeum Sztuki w Łodzi blisko tysiąc swoich prac w ramach niepowtarzalnej akcji *Polentransport 1981*. Beuys przywiózł furgonetką dar, żeby dać wyraz sprzeciwowi wobec zimnowojennego podziału świata i rosnącego wówczas napięcia. Nie popierał ani kapitalizmu, ani komunizmu, porwała go jednak idea oddolnej, robotniczej „Solidarności”. Stawiał na ekologię i był prospołeczny. Oprócz efemerycznych performansów tworzył też obiekty między innymi z tłuszczu, wosku i filcu, które mimo ulotności nadal funkcjonują w instytucjach wystawienniczych. Nie zgadnę, jakiego impulsu zabrakło, żeby wszedł w pole refleksji Brach-Czainy. Może tego najprostszego – twórczość Beuysa nie stała się tematem w jej kręgach.

Indywidualny rozwój to kolejna istotna cecha nowej awangardy, którą filozofka eksploruje na przykładzie działań Jerzego Grotowskiego. Chociaż tekst zdradza fascynację Teatrem Laboratorium, autorka nie traci wobec niego dystansu, dzieląc się na przykład uwagą o przeciwstawnych wnioskach psychiatrów obserwujących wówczas nietypowe praktyki Grotowskiego. To, co Dąbrowski uważa za misterium rozwojowe, Kostecką skłania do ostrzeżeń przed negatywnymi skutkami dla osobowości uczestników poddanych działaniu dyletanckich technik psychoterapeutycznych. Krótko zarysowany przez Brach-Czainę problem powrócił jesienią 2020 roku w odniesieniu do sytuacji Teatru Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego, który, choć nie mieni się kontynuatorem praktyk Grotowskiego, brał udział w pracach Teatru Laboratorium i z pewnością można szukać cech wspólnych ich twórczej metody. A ów problem to trwające przez dekady mobbing i molestowanie seksualne aktorek, których to praktyk nie sposób było nie zauważyć. Najwyraźniej jednak można było ich nie nazywać i o nich nie myśleć. Wrażliwość społeczna zmienia się w czasie i dostarcza nowego

języka do opisywania ówczesnych wyborów. Indywidualny rozwój miał polegać pewnie na wielu różnych doświadczeniach, a dziś do świadomości publicznej przebija się z tego okresu znoszenie przez kobiety upokorzenia i naruszanie granic wolności osobistej z tytułu jakości wyższego rzędu. Wtedy uczestnicy i uczestniczki owych praktyk mogli widzieć swoją sytuację w innym świetle. Poza wszystkim wydaje mi się, że możemy już nawet nie rozumieć napięć tamtego czasu. Dzisiejsze oceny i pytania formowane są jednak z perspektywy naszych potrzeb i wartości.

Przedostatnia wartość nadrzędna nowej awangardy to poczucie indywidualnej odpowiedzialności za zdarzenia w świecie. Brach-Czaina mówi o artystach organizujących kooperatywy zajmujące się wytwarzaniem i dystrybucją jedzenia, uczestniczących w pracach organizacji robotniczych czy pracujących nad rozbudową życia społecznego w Afryce, Azji, Ameryce Południowej. Nie podaje ich nazwisk. Ciekawe, o kim myślała. Ja z pewnością myślę o mieszkającym w Amsterdamie i Kinszasie holenderskim artyście współczesnym Renzo Martensie, którego film *White Cube* (2020) dokumentuje jego działania na kongijskich poplantacyjnych terenach mające na celu polepszenie losu tamtejszych mieszkańców. Upraszczając wieloaspektowość długoletniego projektu Martensa, można powiedzieć, że artysta podjął próbę indywidualnego zadośćuczynienia za europejską przemoc kolonialną, wykorzystując do tego dobrze rozpoznane przez siebie pole sztuki. Nie jest to pasmo sukcesów, ponieważ czerpanie zysków z rabunkowego traktowania zasobów naturalnych i pracy w niewolniczych warunkach przez globalne korporacje nadal jest zbyt dużym atraktorem, żeby sztuka mogła to zmienić. Martens, chociaż zostaje dopuszczony do działań z robotnikami funkcjonujących plantacji, musi się wycofać. Zorganizowawszy artystyczną grupę, sprawił, że robotnicy, którzy przez chwilę doznali innych warunków, zapragnęli zmiany bardziej radykalnej. Spokój na plantacji został przywrócony karabinami i przepędzeniem artysty, który zapłakał nad swoją porażką, nie podjąwszy siłowej konfrontacji. Cokolwiek udaje mu się zrobić dopiero na zupełnie wyeksploatowanych, a dzięki temu opuszczonych przez globalnych graczy poplantacyjnych terenach, gdzie założył kooperatywę lokalnych artystów. Dzięki sprzedaży sztuki mogli kupić ziemię i zmienić swoją kondycję ekonomiczną. Zainwestowali między innymi w budowę tytułowego *white cube* w kongijskiej Luzandze, żeby wzmocnić wyjściową pozycję do sprzedaży sztuki. Film opowiada o wielu interesujących rozwiązaniach. Na przykład rzeźby nie są przewożone na wystawę do Sculpture Center w Nowym Jorku, tylko skanowane i produkowane już na miejscu. Z jakiego materiału? Oczywiście, że z czekolady. Dla porządku dodam, że kongijskie artystki i artyści po raz pierwszy skosztowali czekolady przywiezionej do Luzangi przez Martensa. Największe wrażenie zrobiła

na mnie gorzka konstatacja artysty, iż emancypacja jest możliwa jedynie w warunkach minimalnej wolności.

Wróćmy do Brach-Czajny: ostatnia wymieniona przez nią wartość nowej sztuki to transcendowanie. O ile poprzednie wypływały z wewnętrznego obszaru kultury, o tyle ta nie może być podjęta ani skonstruowana. Może tylko zaistnieć i nadać wszechobejmujący porządek pozostałym dziedzinom. Jest niekonieczna, rzadka i kulturowo twórcza. Autorka przeciwstawia ją zarówno etosowi protestanckiemu: pracuj i oszczędzaj, jak i etosowi proletariackiemu: odbierz bogatym, podziel między tych, którzy nie mają nic, aby zapanowała sprawiedliwość społeczna. Celem nowego etosu ma być duch ludzki, a nie rzeczywistość zmaterializowana. Potrzeba tego doświadczenia ma rodzić się z owych struktur ducha braku. Przyznaję, że ta część książki wydaje mi się najbardziej niedostępna i nie potrafię przywołać przekonujących mnie przykładów, chociaż pewnie mogłyby tu znaleźć miejsce szamańskie działania Pawła Althamera czy sztuka prezentowana na wystawie *Magiczne zaangażowanie* (Galeria Miejska Arsenał, Poznań, wrzesień–listopad 2020). Magia nie jest słowem z rejestru omawianej książki, ale sygnalizuje poszukiwania idące w kierunku duchowości zarysowanym przez autorkę.

Niektóre idee *Etosu nowej sztuki* brzmią bardzo współcześnie, inne zdążyły się nieco zestarzeć. Czy uwaga, iż ówczesne diagnozy Brach-Czajny wydają się zadziwiająco aktualne, będzie komunalem? Mam wrażenie, że z łatwością mogłabym dalej snuć rozważania o tym, które zagadnienia poruszane przez dzisiejsze artystki i artystów sztuk wizualnych pasują do *Etosu nowej sztuki* jako apendyks. I oto, dzięki rozmowie z Elżbietą Jabłońską, której twórczość zdaje się tak blisko rozpoznać filozofki, trafiam na artykuł *Radykalna sztuka kobieca w Polsce na przełomie XX i XXI wieku* z 2004 roku, pokazujący, iż Brach-Czajna w późniejszych latach obserwowała sztukę eksplorującą temat kulturowego uwarunkowania płci [“Radykalna sztuka”]. Jej teksty z pewnością stanowiły inspirację dla wielu twórczyń, które potem opisała (np. Jabłońska w swoim doktoracie powoływała się na *Szczeliny istnienia*). W *Radykalnej sztuce* są do wyłowienia zdania piękne jak perły: „Być może potulna Madonna jest zwornikiem w patriarchalnej kopule. Gdy wyjmie się taki kamień, cała kopuła może runąć” [86].

Autorka już nie żyje, nie może postawić tamy wobec pomysłów aplikowania jej tekstu do dnia dzisiejszego i poszukiwań biograficznych szczegółów, których sama nie ujawniała. Wikipedia nadal nie wie, kiedy się urodziła. Jej sprawczość została przez śmierć ograniczona, ale jednocześnie wzmogła zainteresowanie schedą. Pismo „Szum” w bloku „Jolanta Brach-Czajna in memory” opublikowało teksty pięciu autorek: Sławomiry Walczewskiej, Agaty Araszkiwicz, Magdaleny Ujmy, Anki Herbut i Izabeli Kowalczyk oraz ilustracje Dominiki Olszowy umiejętnie dozuającej odwołania do

estetycznego nastroju PRL, w którym to okresie formowało się przecież doświadczenie Brach-Czainy. Sławomira córka Aleksandry, wnuczka Julii, prawnuczka Marii – autorka, filozofka, feministka i tłumaczka Husserla w błyskawicznym, acz przekonującym skrócie wybudowała jej filozoficzne zaplecze: Martin Heidegger, Fryderyk Nietzsche i Peter Sloterdijk z *Zur Welt kommen, zur Sprache kommen*, w którym zarzuca nowożytnym myślicielom wyparcie faktu narodzin jako podstawowego doświadczenia inicjującego ludzkie życie. W polu widzenia miał to jeszcze Sokrates. Walczewska odkryła też niewidoczną w internecie wschodnią kartę rodziny Brach-Czainy z zamgloną fabryczką pod Lwowem, rozkułaczaniem i aresztowaniem dziadka i matki oraz ucieczką babki z wnukami (w tym Jolantą?) noc przed przyjściem enkawudzistów, którzy chcieli zabrać resztę domowników. W tym wspomnieniu dużo miejsca poświęcone zostało podróży do Lwowa, gdzie Walczewska, Kozak i Brach-Czaina spotkały się ze środowiskiem w swoim czasie kultowego ukraińskiego pisma kulturologicznego „Ji”. Ukraińscy intelektualiści okazali się jednak mniej magnetyczni niż poszukiwanie rodzinnych wspomnień. I oto podany do stołu we lwowskiej knajpie obrany kabaczek przynosi historię o zdzieraniu skóry z białych niespracowanych rąk dziadka filozofki przez przedstawicieli nieokręplej jeszcze sowieckiej władzy. Być może nie zwróciłabym uwagi na tę dziwną opowieść, gdyby nie moja rodzinna historia z tego samego okresu o kończynach dziadka, które zostały odrąbane, co wydaje się mniej pracochłonne, ale może tylko w perspektywie osób niewprawnych do tortur. Jaką wiedzę o jej niezwykłych tekstach mogłoby przynieść rozpoznanie dziedzicznej traumy?

Brach-Czaina pisała:

Człowiek współczesny obserwuje samego siebie w działaniu, nie wiedząc jasno, ku czemu może go doprowadzić własne działanie. Rezultat jest nieznany, jest tajemnicą. Więc nie ma go w sztuce. I ten brak jest tu znaczący. Sztuka zatrzymując się na procesach, symbolizuje postawy agnostyczne wobec przyszłości. Nie widać tu wiary w postęp, żywej jeszcze w pierwszej połowie XX wieku. Sceptycyzm wobec rezultatów ludzkich działań nie łączy się tu ani z postawami hedonistycznymi, ani z nihilizmem. Marzeniem i zadaniem symbolizowanym w tej sztuce jest komponowanie samych procesów działania jako struktur wartościowych. Jedną z zasad kryjącego się tu etosu można by sformułować następująco: podejmuj działania, które uważasz za wartościowe same w sobie, choć nie możesz wiedzieć, czy stworzą one jakiegokolwiek wartościowe i trwale rezultaty [*Etos* 29].

Może zagadka magnetyzmu, którym emanuje *Etos nowej sztuki*, tkwi nie tyle w przykładach dobieranych przez Jolantę Brach-Czainę, ile w samych myślach, do których ją doprowadziła obserwowana kultura? Myślach, które są wychylone w przyszłość i pozwalają na rozmowę o kondycji ludzkiej. Od lat 80. umiejętność ekspresji doświadczenia powiększyła się o nowe tożsamości i gotowość do wykrywania mechanizmów manipulacji i przemocy, od których nie jest wolna również kontrkultura. Mimo dręczących nas kryzysów zwiększyła się przestrzeń wolności, ale i pragnienie wspólnotowości. Polu wartości w sztuce zakreślonym przez Brach-Czainę z pewnością daleko jest jeszcze do wyjałowienia, tym bardziej że coraz więcej osób o nie dba.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Brach-Czaina, Jolanta. *Etos nowej sztuki*. PWN, 1984.
- . "Radykalna sztuka kobieca w Polsce na przełomie XX i XXI wieku". *Sztuka i Filozofia*, vol. 25, 2004, pp. 76-92; https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r2004-t25/Sztuka_i_Filozofia-r2004-t25-s76-92/Sztuka_i_Filozofia-r2004-t25-s76-92.
- pdf?fbclid=IwAR1GRKHM21RBojnpB_IZ2Boe7YKIA2PZ9XEwU6V9zu4A7KSrIN-99Bdhuu0A.
- Hanusek, Jerzy, editor. *Maria Pinińska-Bereś. Działania efemeryczne 1967-1996*. Fundacja Monopol, 2017.
- Walczevska, Sławomira, et al. "Jolanta Brach-Czaina in memory". *Szum*, no. 34, 2021, pp. 32-46.

ABSTRACT

Anna Łazar

Around *Etos nowej sztuki* by Jolanta Brach-Czaina

This text is an analysis of Jolanta Brach-Czaina's collection of articles from the 1980s entitled *Etos nowej sztuki* [The Ethos of New Art]. At that time, the philosopher did not analyze the art of women (with the exception of Teresa Murak), nor did she use a feminist interpretive lens. She consistently sought emancipatory and community-based tendencies in art. The philosopher's later article *Radykalna sztuka kobiet* [The Radical Art of Women], the lack of public access to broader knowledge about her biography, and the posthumous memoirs of her five friends/students provide the context.

keywords: Jolanta Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Renzo Martens, Teresa Murak, Laboratory Theatre, The Living Theatre, Anna Łazar