

***biale kłamstwo***

white lie



kronika

***białe  
kłamstwo***



white  
lie

**teksty** / texts

Emilia  
Orzechowska

***Cała prawda  
o „Białym  
Kłamstwie”***

**page 8** / page 30

The whole truth  
about the *White Lie*

Stanisław  
Ruksza

***Białe  
kłamstwa  
2.0...***

**page 64** / page 74

White  
Lies  
2.0...

Agata  
Cukierska

***Prawdopodobne.  
O postaciach  
fikcyjnych***

**page 96** / page 114

The Probable.  
About fictitious  
characters

Anna  
Kałuża

***Fałszywe  
zwierzęta,  
podróbki  
człowieka  
i literatura***

**page 144** / page 160

False animals,  
fake men and  
literature

Agnieszka  
Jasińska

***Białe  
kłamstwo  
– rzecz o cnocie  
mówienia  
nieprawdy***

**page 192** / page 208

White Lie.  
About the Virtue  
of Saying Untruth

Olaf Brzeski	<b><i>Iluzjonista</i></b>	Illusionist	85
Monika Drożyńska	<b><i>Czarno na białym</i></b>	Black on White	61
Karolina Freino	<b><i>Hikaye Zamani</i></b>	Hikaye Zamani	139
Good Girl Killer (Magda Jędra, Anna Steller)	<b><i>Bez tytułu</i></b>	Untitled	55
Katarzyna Józefowicz	<b><i>Miasto</i></b>	The City	141
Andrzej Karmasz	<b><i>Foley</i></b>	Foley	185
Anna Królikiewicz	<b><i>Kolekcja janowska</i></b>	Janów Collection	89
Artur Malewski	<b><i>Bez tytułu</i></b>	Untitled	131
Honorata Martin	<b><i>Ciemność to tylko brak światła</i></b>	Darkness is Only a Lack of Light	83
Joanna Rajkowska	<b><i>Plan</i></b>	The Plan	95
Daniel Rumiancew	<b><i>Druga szansa</i></b>	The Second Chance	135
Dominika Skutnik	<b><i>Nacre</i></b>	Nacre	179
Dorota Walentynowicz	<b><i>Xenia</i></b>	Xenia	181
Ania Witkowska, Adam Witkowski	<b><i>Na początek</i></b>	At The Beginning	191
	<b><i>Białe kłamstwo 2.0</i></b>	White Lie 2.0	51



Emilia Orzechowska

***Cała prawda  
o „Białym  
Kłamstwie”***

***strona 8***

page 30

The whole  
truth about  
the *White Lie*

*To drobne, niewinne  
oszustwa, półprawdy,  
które nie mają na celu  
przyniesienia szkody  
drugiej osobie, ale  
czy „ubrane” w czyste  
kolory uwolnią nas od  
wyrzutów sumienia?  
To rodzaj placebo,  
którego używamy, aby  
zdobyć moralne alibi dla  
naszego zachowania.*

*Sztuce potrzeba prawdy, a nie szczerości.*<sup>1</sup>

Kazimierz Malewicz

10 Tytułowe sformułowanie „białe kłamstwo” można wytłumaczyć jako świadome mówienie „nieprawdy” (będącej w niezgodzie z własnym przekonaniem) bez podania intencji okłamywanemu, mające okłamywanego wprowadzić w błąd, ale nie wyrządzić mu krzywdy ani mu zaszkodzić, lecz często nawet pomóc (w przekonaniu kłamliwego). To kłamstwo, które mówimy innym ludziom, żeby poczuli się lepiej. To drobne, niewinne oszustwa, półprawdy, które nie mają na celu przyniesienia szkody drugiej osobie, ale czy „ubrane” w czyste kolory uwolnią nas od wyrzutów sumienia? To rodzaj placebo, którego używamy, aby zdobyć moralne alibi dla naszego zachowania.

Kłamstwo kojarzy się jednoznacznie źle. Nikt nie chce być okłamywany, nikt nie chce kłamać. Tylko czy to, że nie chcemy być oszukiwani oznacza, że rzeczywiście chcemy słyszeć prawdę? Z czym wiąże się mówienie prawdy i tylko prawdy? Z jakimi kosztami – emocjonalnymi, społecznymi, wizerunkowymi, moralnymi?

Czy nie jest tak, że we współczesnym społeczeństwie istnieje większe przyzwolenie i zgoda na kłamstwo; pewne przemilczenia, niedomówienia i manipulacje są akceptowane i tolerowane? Tylko, że „nieuczciwość jest zaraźliwa. Wypowiedziane kłamstwo czy popełniona nieuczciwość nie znikają ot tak. One zostają i współtworzą nowy standard tego, jak ludzie się ze sobą porozumiewają i jak się do siebie odnoszą. Jak wygląda ten standard, już widzimy. (...) Tym, co sprawia, że zachowujemy się niemoralnie, nie jest perspektywiczne myślenie, refleksja nad tym, co jest dopuszczalne, jakie istnieje prawdopodobieństwo bycia przyłapanym, jaka jest kara i czy w związku z tym to się opłaca. Tylko to, jak dobrze jesteśmy w stanie zracjonalizować nasz występki. Doraźnie, nie długofalowo. (...) Jest też pewna wewnętrzna

1 K. Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie (1915)*, [w:] *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, oprac. A. Turowski, Kraków 1998, s. 154.

granica, której ludzie nie przekraczają. Można powiedzieć, że zwykle kłamią «czasami» i «tylko trochę», bo «tylko trochę» łatwiej jest zracjonalizować”<sup>2</sup>.

Wystawa *Białe kłamstwo* w przestrzeni CSW Kronika stała się rodzajem „rozświetlonego” laboratorium, w którym artyści wraz z kuratorami przeprowadzili rodzaj eksperymentu, badając różnorodne zjawiska i sytuacje, przyglądając im się z bliska i z dystansu, czasami podważając również ich istnienie. Było to doświadczenie realne, ponieważ w opisie „nieprawdy” chodzi o pewną „prawdę” – prawdę materiałów, prawdę wykonanej pracy, prawdę myśli i emocji temu towarzyszących.

Biel w swoich subtelnych odcieniach i z różnorodnymi fakturami oraz wszelkie jej wariacje, mutacje i przekształcenia, stały się punktem wyjścia do rozważań nad architekturą wystawy. Biała lamperia na ścianach galerii oraz zastosowanie jednorodnego, zimnego w barwie oświetlenia w całej przestrzeni wystawy sprawiły, że *white cube* zaczął być widoczny i widzialny, stając się dowodem na koncepcję Briana O’Doherty’ego, że „jest mitem i iluzją, ponieważ niemożliwe jest odcięcie się od kontekstu” i całkowite odizolowanie dzieła od otoczenia<sup>3</sup>. Równie wyrazistym i jednoznacznym gestem architektonicznym było zaprojektowane i zbudowane przez Marcina Wysockiego pomieszczenie, w którym wykorzystał celowo wyprodukowane, ale nieużyte elementy scenografii wystawy. Instalacja *Białe kłamstwo 2.0*. odnosiła się bezpośrednio do kompleksowych prób konstruowania przestrzeni w sztuce, takich jak *Gesamtkunstwerk* czy *Merzbau*, które mimo intencji zamknięcia w dziele uniwersum były kłamstwem, złudzeniem skazanym na porażkę. —————> **strona 51**

Symbolicznego gestu dekonstrukcji i „zburzenia ścian” galerii dokonały również tancerki z kolektywu *Good Girl Killer* – Anna Steller

2 A. Jucewicz (w rozmowie z Danem Arielym), *Nieuczciwość jest podstępna i zaraźliwa. Skorumpowany przełożony sprawił, że ludziom puściły hamulce*, dostępne on-line: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,22617628,nieuczciwosc-jest-podstepna-i-zarazliwa-skorumpowany.html> (dostęp: 4.12.2017).

3 B. O’Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, Gdańsk 2015.

i Magda Jędra – realizując swój performance podczas otwarcia wystawy. Wymalowane częściowo na białą, stały nieruchomo w różnych przestrzeniach Kroniki w obecności innych prac, nadając im dodatkowy kontekst wizualny. *White walls* w wykonaniu artystek było rodzajem niecodziennego mimetyzmu, dzięki któremu w sposób doskonały i perfekcyjny udało im się naśladować i skopiować rzeczywistość, by następnie zamknąć ją w dziele sztuki, jakim było ich ponad dwugodzinne działanie. —————> **strona 55**

Innego rodzaju homomorfii dopuścił się Olaf Brzeski w swojej najnowszej pracy *Iluzjonista* – rzeźbie o wyjątkowej konstrukcji, która niczym rekwizyt wyjęty z iluzjonistycznego przedstawienia wprowadza widzów w błąd, powodując zakłócenia w ich logicznym toku rozumowania. Artysta igra z wyobrażeniami i przyzwyczajeniami widzów, stosując sztukę iluzji pozornie zakłóca prawa fizyki, stając się mistrzem ceremonii. Dokonuje lekkiego przesunięcia w świecie materii, dając wrażenie odwrócenia procesów starzenia, niszczenia i korozji w nim zachodzących. Stosuje subtelną manipulację, która w sposób niewinny i prawie niezauważalny zaciera granicę pomiędzy tym co ożywione, a tym co jeszcze nie, bądź już martwe. —————> **strona 85**

*Zbijanie desek do trumny. Być żywym, największa obawa. Nie śmierć ale podjęcie ryzyka, żeby żyć jest największym lękiem. Żyć i wyrażać, kim naprawdę jesteśmy. Chcemy, żeby uważano nas za dobrych, sami siebie chcemy tak nazywać. Powstaje wzorzec doskonałości. Nierealny. To się nie uda. Nigdy<sup>4</sup>.*

Honorata Martin w swoim „białym kłamstwie” idzie o krok dalej, realizując na wystawie nieistniejącą pracę. W sposób bardzo świadomy zrezygnowała z materialności dzieła, sprzeciwiając się tym samym nadprodukcji sztuki, jej nieustannym procesom wytwarzania

4 M. Fertacz, Puppenhaus. Kuracja, program do spektaklu Puppenhaus. Kuracja, reż. Jędrzej Piaskowski, TR Warszawa, premiera 6.04.2017.

nowych artefaktów, zbędnych obiektów i rzeczy, które poza wartością symboliczną bardzo często zatracają swoją użyteczność, stając się tym samym nieprzydatne. Artystka posłużyła się podstawowymi narzędziami wystawienniczymi, a także odwołując się do przyzwyczajzeń widzów, (nie)zrealizowała pracę pod tytułem *Ciemność to tylko brak światła*, pozostawiając nam sugestywny opis z narracją trzecioosobową oraz zaznaczony na mapie punkt, który miał wskazywać stworzony przez nią wycinek rzeczywistości. —————> **strona 83**

*W swojej najnowszej pracy artystka wprowadza nas w przestrzeń podwyższonego niepokoju. Prostymi środkami, jak drobna zmiana nachylenia kąta podłogi i ścian oraz wykorzystanie farby pochłaniającej światło Martin chce wywołać poczucie dyskomfortu. Odczuwalne społeczne i polityczne napięcie w naszym kraju i na świecie wchodzi z buciorami do galerii. Nie jest dobrze. Nie jest bezpiecznie. Co teraz? Co dalej? Czy potrafimy odnaleźć się w sytuacji zagrożenia? Czy mamy do wykonania jakiś plan? Czy pozostaje nam czekać? A może krótka medytacja, głęboki oddech i ściany przestaną tańczyć. Oczy przyzwyczajają się do braku światła. Zagrożenie nie jest już tak realne. Rozwiązania same się nasuwają. Jest wyjście z tej sytuacji<sup>5</sup>.*

Ten prosty gest oraz obecność artystki na wernisażu wystarczyły, aby wszyscy uwierzyli sugestiom kuratorów i słowom Martin. Praca ta miała w sobie jeszcze jeden silny, choć mocno ukryty akcent, jakim był wielogodzinny (podczas otwarcia), a później wielotygodniowy (w czasie trwania wystawy) performance, podczas którego artystka nieustannie kłamała i potwierdzała wszystkie możliwe interpretacje oraz wizje swojej pracy wśród jej odbiorców.

Inną artystką używającą „białego kłamstwa” w swojej praktyce artystycznej była Anna Królikiewicz, która w taki sposób usprawiedliwiała swoje oszustwo:

5 H. Martin, *Ciemność to tylko brak światła, opis pracy w informatorze do wystawy Białe Kłamstwo, mat. CSW Kronika.*

W czasie spędzonym w Bytomiu i Katowicach postanowiłam przybliżyć się do praktyki malarskiej i okultystycznej fascynującego mnie od dzieciństwa Teofila Ociepki. W zdobytej literaturze trafiłam na obraz *Kuchnia Alchemików*<sup>6</sup>. Zrobiłam małą kwerendę w Muzeum Śląskim w Katowicach, do obrazu niby dotarłam, ale i nie dotarłam: w muzeum znalazłam tylko oszczędny opis, wymiary, rodzaj podłoża i technikę, praca jest być może w posiadaniu prywatnym, a może została zniszczona. Nie wiadomo mi więcej.

Głównym celem praktyk samego Ociepki i skupionych wokół niego górników z Grupy Janowskiej było osiągnięcie wtajemniczenia – najwyższego stopnia doskonałości duchowej, stanu jedności mistycznej z Bogiem. Cel ten mogli osiągnąć do sześćdziesiątego roku życia poprzez medytację polegającą na głębokiej analizie Pisma Świętego, ascezę i różne ćwiczenia duchowe. Jedną z metod wiodących do osiągnięcia doskonałości duchowej był rozwój poczucia piękna, uważanego za pierwiastek boski. Malowanie obrazów traktował Ociepka jako służbę na drodze do poznania prawd Absolutu, malował właściwie moralitety, stosował kolor symboliczny w miejsce realnego koloru lokalnego. Paleta podlegała rygorom narracji, anegdocie obrazu i przedstawionej transcendentnej tajemnicy. Część górników ulegając silnej inspiracji malowało, kilku z nich zaczęło, jak wynika z wywiadów i listów, poszukiwać kamienia filozoficznego. Niedoskonałe reprodukcje obrazu obejrzone w Muzeum zaprowadziły mnie w wyobraźni do idei projektu: kiedy nie widzę wyraźnie, widzę więcej.

Postanowiłam „białego kłamstwa” użyć jako elementu tworzenia się mitu, miejskiej legendy, tak żeby projekt zadawał pytanie o płaszczyznę, na jakiej mit i prawda odnoszą się do archiwów, jakie znaczenie ma symboliczne archiwum niespełnionych dążeń, katalog widocznych

6 Zob. S. A. Wisłocki, W kręgu okultystów Janowa. Teofil Ociepka i jego uczniowie, [w]: „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1984, t. 38, z. 1-2, s. 57-76; C. Leżeński, Kolorowy świat mistrza Teofila, Katowice 1963.

porażek, i jaka jest przestrzeń między rzeczywistością a utopią i zbiorową mitologią.

W swojej kuchni Teofil Ociepka organizował spotkania i wykłady dla grupy janowskiej (Janowskiej Gminy Okultystycznej). Moja Kolekcja janowska to rodzaj zbioru artefaktów, interpretacji quasi archiwalnych „uzyskanych” w kuchni alchemików kamieni filozoficznych. Kolekcja – kompozycja zbudowana jest na zasadzie brikolażu, jako formie powstawania mitów (za myślą Claude Levi-Strauss’em, Felixem Guattari i Gilles’em Deleuze). Ma cechy zbioru skatalogowanego, muzealnego, ale jest nieprawdziwa, pomimo że rzeczywista. Z jednej strony posiada cechę uniwersalnie mitotwórczą, z drugiej jest zbiorem osobistym, podlegającym intymnej selekcji. Instalacja stawia pytania o prawdziwość i fałsz, może żart i powagę, zawieszona i migocząca między osobistą perspektywą a pragnieniem obiektywizacji, jaką daje muzeum/archiwum i jego naukowe ramy. Wrażliwa, narażona na krytykę, i wreszcie: łatwa do podważenia i bezbronna. Pyta o pojęcie autentyczności i sztuczności w sztuce i o manipulację igrającą z legendą”<sup>7</sup>. —————> **strona 89**

W 2014 roku Karolina Freino zrealizowała pracę *Hikaye Zamani* – gazetę, która stała się nietypowym dziennikiem, archiwum rzeczywistości zamkniętym w formę romantycznego mitu, zaklętym w nierealną legendę. *Hikaye Zamani* w języku tureckim oznacza czas bajkowy, którego konstrukcji gramatycznej używa się nie tylko do pisania bajek, ale też do relacjonowania sytuacji, których nie doświadczyło się osobiście, o których wiedza jest zapośredniczona, a tym samym nie do końca pewna. W końcu maja i w czerwcu 2013 roku gazety w Turcji publikowały artykuły dotyczące ówczesnej kulminacji masowych protestów społecznych w Parku Gezi i na Placu Taksim w Stambule. Praca Freino powstała równo rok po wydarzeniach w Gezi. Artystka posłużyła się dziesięcioma wybranymi

7 A. Królikiewicz, E-mail artystki do kuratorki Emilii Orzechowskiej z dnia 14.11.2017 roku.

pierwszymi stronami gazet z tego okresu i „przepisała” je na nowo, używając konstrukcji gramatycznej czasu bajkowego.

Praca jest wciąż aktualna, komentuje i odnosi się również do dzisiejszego działania mediów, które często manipulują wiadomościami czy wręcz stosują celową dezinformację.

Dziesięć lat przed powstaniem pracy *Hikaye Zamani*, Ralph Keyes opublikował książkę *Czas postprawdy: nieszczerłość i oszustwo we współczesnym życiu*. W wywiadzie z Łukaszem Pawłowskim dla *Kultury Liberalnej* autor tłumaczy, dlaczego współczesność określa mianem ery postprawdy. Twierdzi, że przyczyną tego zjawiska jest to, że ludzie nie dostrzegają powodów, które powstrzymywałyby ich przed kłamaniem oraz ryzyka, które niesie za sobą kłamstwo. Jego zdaniem żyjemy w czasach, które w związku z rozwojem Internetu pozwalają na anonimowość, komunikowanie się z wielkimi zbiorowościami nieznanymi, co skutkuje łatwością w rozpowszechnianiu informacji na szeroką skalę i sprzyja naturalnej ludzkiej zdolności do oszustwa. Spółeczeństwo żyjące w czasach postprawdy pozwala na „zagubienie piętna, jakim wcześniej obarczano kłamstwo. [...] Kłamanie stało się w zasadzie wykroczeniem, za które nie sposób kogokolwiek obwiniać. W związku z tym trudno jest wyznaczyć ściśle granice pomiędzy prawdą, która już w postmodernistycznych teoriach traktowana jest jako pojęcie względne, a kłamstwem rozumianym jako przekazywanie fałszywych informacji”<sup>8</sup>. —————> *strona 139*

Pojęciem postprawdy zajęła się również Monika Drożyńska, które stało się bohaterem jednej z jej haftowanych prac, na której artystka umieściła różne słowa z przedrostkiem „post” w kilku językach, m.in. polskim, angielskim, włoskim, niemieckim i francuskim. Poza *Postprawdą* na wystawę *Białe kłamstwo* powstał haft *Om* z wyszytym słowem *BYT* oraz *Język śląski*, w którym artystka haftuje na tkaninie fonetyczny zapis języka, nie posiadającego oficjalnej ortografii. W dniu otwarcia wystawy, *Język śląski* pojawił

8 Ł. Pawłowski (w rozmowie z Ralphem Keyes'em), Gdzie podziela się prawda?, <http://kulturaliberałna.pl/2016/11/29/pawłowski-post-prawda-ralph-keyes> (dostęp: 10.12.2017).

***Spółeczeństwo żyjące w czasach postprawdy pozwala na „zagubienie piętna, jakim wcześniej obarczano kłamstwo. (...) Kłamanie stało się w zasadzie wykroczeniem, za które nie sposób kogokolwiek obwiniać”.***

się w formie wielkoformatowych wlepek również w przestrzeni publicznej Bytomia, zyskując dodatkowy kontekst polityczny.

Wszystkie trzy realizacje dopełniły tegoroczną serię pt.: *Czarno na białym*, w których Drożyńska bada ścisłą relację znaczeniową jaka zachodzi pomiędzy haftowanym słowem/słowami a tytułem, jak ma to miejsce również we wcześniejszych pracach. Na przykład *das Bad* (niem. łazienka) jest wyhaftowana słowem BAD (ang. zły), czy praca pt. *Ość* z wyhaftowanym MŁO. Czarna nitka wciąż płącze się i supła, chcąc prześcignąć igłę, skrywa się przed nią po lewej stronie białego płótna, dając dowód na to, że znaczenie „zapisanych słów” wymyka się jednoznaczному odczytaniu. —————> **strona 61**

18 W 2014 roku Joanna Rajkowska realizuje swój *Plan* – ręcznie tkany dywan we wzór szachownicy, która zniekształcona przez perspektywiczne złudzenie przestrzeni zdaje się zapadać w głąb siebie. Iluzja prowadzi do czarnego kwadratu, który stanowi podstawę wizualnej gry. Czerni wełny pochłania światło na tyle dokładnie, że kwadrat wydaje się być dużo niżej niż wzór, co nieodparcie przywołuje lingwistyczne porównania do dna czy zapadni. Jest to wzór modelu podłogi łoża masońskiej, która ukryta pod meblami wydaje się być zaprzeczeniem swojego ikonicznego wzoru, czyli zwyczajnej szachownicy. Wzór ten został podpatrzony w Muzeum Masonerii w Londynie i sfotografowany ukrytym pod płaszczem aparatem, ponieważ Muzeum kategorycznie zabrania robienia zdjęć.

W masońskiej ikonografii białe i czarne pola szachownicy oznaczają nie tylko zmaganie sił dobra i zła, ale też przypadkowość i nieprzewidywalność losu. Zadaniem wolnomularza, kroczącego po podłodze łoża, która reprezentuje plan wszechświata, jest umiejętność kontrolowania w sobie niskich impulsów i wysokich dążeń, samodoskonalenie i oświecenie. Czarno-biały wzór ma mu o tym przypominać. Tym bardziej zastanawiające jest wizualne zaburzenie harmonijnego prototypu. W miejscu, które najprawdopodobniej przeznaczone jest na czarny kwadrat stoi ołtarz, czyli miejsce wzniosłej tajemnicy, dostępu do najistotniejszej wiedzy. Praca *Plan* powstała właśnie ze względu na tę aberrację wzoru – swego rodzaju błąd, symetryczną, jak gdyby planowaną dysharmonię. Wzór na tej podłodze zapada się w sposób dosłowny. Prowadzi oko w głąb, pod

ołtarz, pokazując czarny kwadrat, inną ikoniczną formę, tym razem – modernizmu. Wizja świata harmonijnego, optymizm budowniczych, wiara w oświecenie samoistnie osuwają się w optyczną dziurę.

*Piszę, bo myślę o Białym kłamstwie. (...) Jestem teraz w Nairobi i czuję, że problemy świata, jaki znałam dotychczas są jedynie małym wycinkiem dość przerażającej sytuacji, jaka powstała np. na globalnym południu, a szerzej myśląc, na całej reszcie naszego niewielkiego globu. I zastanawiam się też, czy nie pomyśleć o białym kłamstwie jak o pewnych intelektualnych i światopoglądowych nawykach, które na nas nakłada europejskie wychowanie, porządkując pojęcia, nakreślając horyzonty, wpajając mechanizmy myślenia o innych i o „gdzie indziej”. Krótko mówiąc obraz świata z europejskiej perspektywy, jak z każdej wąskiej perspektywy jest takim właśnie białym kłamstwem, które powielane przez pokolenia, z jednej strony pozwala nam rujnować resztę świata, a z drugiej czuć się dobrze i spokojnie zajmować się sobą. Wydaje mi się, że kwintesencją tego europejskiego pryzmatu, przez który widzimy resztę globu były tajne bractwa wolnomularskie, które jako grupy najbardziej oświeconych i uprzywilejowanych, przez stulecia były bardzo aktywne publicznie i politycznie, które wyznaczały kierunek edukacji, polityki i związanej z tym nieodłącznie hegemonii. W końcu wiedza to władza<sup>9</sup>. —————> **strona 95***

*A co, jeśli wszystko co wiemy nie jest prawdą, tylko opiera się na umowach, na które się zgodziliśmy? Na symbolach, których się nauczyliśmy? Umowy, które zawarliśmy z samym sobą i z innymi ludźmi. Umowy, które nazywamy religią, filozofią, sposobem myślenia, zbiorem wartości. To nasze wytwory. Ale czy są prawdziwe? (...) Symbole muszą stracić znaczenie, żebyśmy mogli zobaczyć prawdę. Musimy oduczyć się wszystkich kłamstw, na które się umówiliśmy. Do tego potrzebne jest zwątpienie.*

9 J. Rajkowska, E-mail artystki do kuratorów: Emilii Orzechowskiej i Stanisława Rukszy z dnia 03.07.2017.

Zwątpienie prowadzi poza symbole i czyni nas odpowiedzialnymi za każdy przekaz, który wysyłamy i otrzymujemy. Nie wierzymy we wszystkie opowieści, które tworzymy dzięki swej władzy. Większość naszej wiedzy nie jest prawdziwa. Prawda nie wymaga, żebyśmy w nią wierzyli. Prawda po prostu jest i będzie istnieć, obojętnie czy w nią uwierzymy, czy nie. To kłamstwa potrzebują naszej wiary. Wszyscy opowiadamy kłamstwa, ale nie dlatego, że tego chcemy. Jest tak z powodu wyuczonych symboli i sposobu w jaki je wykorzystujemy<sup>10</sup>.

20

Artur Malewski tworząc w 2010 roku rzeźbę *Bez tytułu*, wykorzystał oczywiste symbole, jakimi są postać Jana Pawła II i figura białego gołębia (który od główki lekko zaczyna już czernieć), ale nie wskazuje tym samym jednoznacznego kierunku do interpretacji pracy, nie daje gotowych odpowiedzi. Raczej skłania do refleksji i pogłębionej dyskusji na temat chrześcijaństwa, umieszczając na postumencie pracy cytaty z *Antychrysta* Fryderyka Nietzschego: „Rzeczywiście, stanowi to różnicę, w jakim celu się kłamie: czy się tym zachowuje, czy burzy”<sup>11</sup>. —————> *strona 131*

Daniel Rumiancew przygotowując *Drugą Szansę* sięgnął po rzekomo prawdziwą historię najdłużej żyjącego człowieka na świecie – Indonezyjczyka, Mbaha Ghoto, który domniemanie żył 146 lat (ur. grudzień 1870 – zm. maj 2017). Informacja ta bazuje na medialnej wiadomości, której sprawdzenie nie jest możliwe, ponieważ w Indonezji dokonuje się rejestracji aktów urodzeń dopiero od 1900 roku.

*Opowiadanie historii to przedstawienie punktu widzenia opowiadającego. Opowiadający jest przekonany, że jego punkt widzenia jest prawdą. Tymczasem jest zniekształcony przez jego przekonania. Dla niego jest prawdą, ale dla nas już nie musi nią być. Jedyna prawda dla nas to ta, której*

<sup>10</sup> M. Fertacz, Puppenhaus. Kuracja, dz. cyt.

<sup>11</sup> F. Nietzsche, *Antychryst. Próba krytyki chrześcijaństwa, przeł. L. Staff, Kraków 2003.*

doświadczamy w swojej opowieści o sobie. Mając tego świadomość, nie musimy nikomu nic udowadniać. Mamy pełne poczucie bezpieczeństwa. I wielokrotnie płacimy za każdy błąd. Wielokrotnie karzemy samych siebie wracając do przeszłości. A jeśli na chwilę uda nam się zapomnieć, pojawia się ktoś bliski, żeby nam o winie przypomnieć<sup>12</sup>.

Artysta odlał 146 białych świeczek z kruchego materiału, jakim jest parafina, ustawił je w rzędzie w centralnym punkcie galerii, tworząc symboliczną granicę, jednocześnie godząc się z tym lub może raczej mając nadzieję, że ktoś się o nie potknie, potrąci, przewróci, zbije, tracąc bezpowrotnie swoją „drugą szansę”. Wszystkimi „nieutraconymi szansami” Rumiancew podzielił się podczas finału z publicznością, dając tym samym nadzieję na lepszą, długowieczną przyszłość. —————> *strona 135*

21

Dominika Skutnik do produkcji swojej najnowszej pracy użyła również bardzo kruchej materii – produktu naturalnego pochodzenia organicznego, jakimi są perły. Przewrotność jej działania polegała na wykorzystaniu zarówno prawdziwych, jak i sztucznych pereł. Artystka w taki sposób tłumaczy tytuł swojej pracy – piękny, świetlisty, długi naszyjnik zawieszony w jednej z okiennych wnęk w Kronice:

*Nacre to masa perłowa – iryzująca warstwa pokrywająca wnętrze muszli niektórych małżów – perłopławów, ślimaków lub łodzików. Stanowi całość, lub przynajmniej warstwę zewnętrzną pereł. Składa się z prostopadle ustawionych kryształów węglanu wapnia, aragonitu i niewielkiej ilości konchioliny, sklejającej koncentrycznie kryształy aragonitu. Perły to efekt otorbienia, reakcji małża na ciało obce, nie przysłowiowe ziarnko piasku, ale – w wersji perły naturalnej – na pasożyta drążącego mięśnie małża. Można przyjąć, że perły są wynikiem radzenia sobie z bólem. Perły hodowane powstają przez wszczepienie zalążka – elementu, na którym małż nadbuduje świetlistą warstwę.*

<sup>12</sup> M. Fertacz, Puppenhaus. Kuracja, dz. cyt.



***Rzeczywiście, stanowi  
to różnicę, w jakim celu  
się kłamie: czy się tym  
zachowuje, czy burzy.***

*Perły nie wymagają obróbki, w stanie naturalnym wykazują pełny połysk, należą do najdroższych kamieni szlachetnych, dlatego też od zawsze były podrabiane – istnieją rozmaite imitacje i techniki podrabiania. Nawet nazewnictwo imitacji jest problematyczne, gdyż powszechnie używane handlowe określenia sugerują, że produkt jest pewną odmianą perły, a nie – jak w rzeczywistości – jej imitacją. Droższe techniki imitacji również są imitowane przez metody tańsze – opalizujące tworzywo sztuczne udają mieloną muszlę, która z kolei udaje naturalną perłę.*

*Kamienie szlachetne są zazwyczaj bardzo trwałe, ale z perłami jest inaczej, są relatywnie miękkie, a czas życia perły jest ograniczony. Naturalne procesy (wysychanie konchioliny, transformacja aragonitu w kalcyt) powodują, że perły tracą blask, matowieją, łuszczą się, aż w końcu się rozpadają. Szkodzi im między innymi kontakt ze skórą, potem, ciepłota. Imitacja okazuje się w tym wypadku trwalsza niż ewoluujący oryginał”<sup>13</sup>. —————> **strona 179***

Najbardziej jednak kruchy budulec do swoich prac wybrała Katarzyna Józefowicz, której ulubionym materiałem jest papier i tektura, z natury mało trwałe i stosunkowo delikatne. Tworzy z nich duże, złożone z tysięcy elementów, misternie wykonane konstrukcje. Jej dzieła są bardzo pracochłonne, wymagają kilkuletniej, monotonnej pracy. Wszystkie czynności artystka wykonuje własnoręcznie. Na wystawie Józefowicz zaprezentowała jedną z prac z cyklu *Miasto*, zbudowaną z niezliczonych elementów papierowych (mikro)obiektów/pomieszczeń, połączonych gąszczem niecodziennych schodów, klatek i korytarzy. Białe *Miasto* za pomocą powiązanych ze sobą drobnych detali odtwarza skomplikowaną strukturę metropolii, która nie rozwija się horyzontalnie, lecz wertykalnie, pnie się w górę. Praca Józefowicz przywodzi na myśl grafiki i rysunki Mauritsa Cornelisa Eschera, w których

<sup>13</sup> D. Skutnik, Nacre, opis pracy w informatorze do wystawy Białe Kłamstwo, mat. CSW Kronika.

– często z inspiracji matematycznych – formy przestrzenne były ukazywane w sposób sprzeczny z doświadczeniem wzrokowym. Artystka tworzy model architektury niemożliwej, gdzie zatracona perspektywa, proporcje i wszelkie inne wartości geometryczne, które mogłyby potwierdzić skuteczność takiej architektury. Rzeźba składa się z dwóch elementów, jej wnętrze powstało w 1989 roku, natomiast jej nowy element, zbudowany w 2017, biały, jednolity monolit, będący rodzajem „opakowania” dla misternie spreparowanego środka, uporczywie przypominając o powierzchni i fasadowości nie tylko architektury, ale generalnie zjawisk współczesnego świata. —————> **strona 141**

Pracą również odwołującą się do architektury jest instalacja *Xenia* Doroty Walentynowicz, która porusza temat historii nowoczesnej turystyki w Grecji.

*Po wdrożeniu Planu Marshalla turystyka stała się kluczowym priorytetem państwa greckiego w wysiłkach na rzecz restrukturyzacji i złagodzenia konfliktów klasowych pod koniec drugiej wojny światowej i wojny domowej. W latach 1950-1974 grecki rząd wprowadził do realizacji projekt *Xenia* – krajowy program rozwoju turystyki nadmorskiej, skierowany do nowej klasy średniej: pod okiem najwybitniejszych w kraju architektów powstała sieć eleganckich, świetnie zaprojektowanych kompleksów hotelowych, które stały się dalekimi prototypami współczesnych masowych kurortów wypoczynkowych<sup>14</sup>.*

*Xenia Motel* zreprodukowany przez Walentynowicz w formie ceramicznego modelu, to opuszczony dziś kompleks turystyczny położony w Karteros, w pobliżu Heraklionu na Krecie. Został on zaprojektowany przez architekta Arisa Konstantinidisa, który w swoich realizacjach łączył modernistyczne zasady z elementem „greckiej natury”. Umieszczona na przeciwległej ścianie fototapeta

<sup>14</sup> D. Walentynowicz, *Xenia*, opis pracy w informatorze do wystawy Białe Kłamstwo, mat. CSW Kronika.

przedstawia widok z okien narożnego budynku tego kompleksu, w którym dawniej znajdowała się restauracja motelu *Xenia*. Przeszklone okna odślaniały nadmorską panoramę i widok piaszczystej plaży. Dziś teren *Xenii* stał się koczowiskiem, dawny splendor widać jeszcze w zachowanych fragmentach marmurów, które lśnią wśród rozrzuconych wokół śmieci. Natura pozbawiona kontroli ze strony człowieka dominuje nad architekturą – roślinność rosnąca się między budynkami, figowe drzewa zasłaniają duże części fasady, suche palmowe liście pokrywają marmurowe posadzki. Fotografie otworkowe wykonane przez Walentynowicz wewnątrz i na zewnątrz budynków *Xenii*, poprzez wielokrotne naświetlenia odzwierciedlają konflikt między naturą a kulturą. Nadpisane nad fototapetę w formie palimpsestu stanowią przejście od dawnej, czystej architektonicznej formy do współczesnego jej powidoku.

*Turystyka jest spektaklem, który odbywa się w pseudo-miejscach. Pseudo-miejsca są konstruowane jako materializacja i jednocześnie kreacja wyobrażeń – składają się z syntetycznych składników, których jedynym celem jest wpasowanie w oczekiwaną konsumpcję. Obrazy pseudo-miejsc są produkowane przez branżę turystyczną, rozpowszechniane przez pop-kulturę, a następnie utrwalane przez fotografie i pamiątki podróżujących. Doświadczenie turysty polega dziś prawie wyłącznie na konsumpcji obrazów – na nieustannym porównywaniu między obrazami napotkanymi in situ a tymi, które produkuje branża turystyczna<sup>15</sup>. —————> strona 181*

Artystą, który sięgnął do analogowych technik fotograficznych jest Andrzej Karmasz. Zrealizował pracę opartą na instalacji, składającej się z dwóch projektorów i filmów nakręconych na taśmie filmowej 16 mm, zaprezentowanych w pętli, w specjalnie do tego zaaranżowanej przestrzeni. Tytułowy *Foley* to sposób na wytwarzania efektów dźwiękowych takich jak: kroki, trzaskanie drzwiami, szelest ubrań dogrywanych synchronicznie do zmontowanego już

15 *Tamże*.

obrazu w procesie post-produkcji. Nazwa *foley* pochodzi od Jacka Foleya – reżysera filmów niemych w Universal Studios, który przez kilka lat opracowywał tę sztukę, poszukując nowych narzędzi dla przemysłu filmowego. Foley przeprowadził pierwszą sesję efektów dźwiękowych w 1929 roku, dodając dźwięki do niemego filmu *Showboat*. Od tego czasu jego wynalazek nazywany jest *foley*. Sam proces nigdy nie jest filmowany, więc obiekty, które wydają dźwięki mogą nie mieć żadnego podobieństwa do rzeczy, które powinny brzmieć. Praca artysty *foley* polega na rozróżnieniu wyglądu rzeczy i ich brzmienia. Współcześnie wciąż szybsze i efekowniejsze jest oglądanie aktorów na ekranie i śledzenie ich ruchów, wykorzystując techniki *foley*. Ruchy ludzkie są nieregularne i trudne do zaprojektowania, a najlepszym sposobem na naśladowanie człowieka jest inny człowiek.

Karmasz w swojej najnowszej pracy odwołuje się do prawie stoletniej techniki dogrywania dźwięku do obrazu filmowego, sam świadomie rezygnując ze ścieżki dźwiękowej w swoich filmach, co daje zaskakujący i ciekawy efekt. Artysta po przyjęciu zaproszenia do wystawy, zaczął zastanawiać się nad najbardziej autentycznym zdarzeniem, którego emocjonalny, prawdziwy poziom przeżywania jest nie do podważenia. Czego nie można sfalszować ani oszukać? Co będzie bezspornie rzeczywiste? Karmasz udziela odpowiedzi – pobicie drugiego człowieka jest tym aktem bezsprzecznym i „nieodwracalnym”. Owo graniczne doświadczenie poddał dalszej socjologicznej analizie, która zaprowadziła go do jeszcze bardziej radykalnej sytuacji. W filmie widzimy jak dwóch czarnoskórych mężczyzn bije na ulicy białego człowieka. Scena jest sprzeczna ze stereotypami i najbardziej prawdopodobnym scenariuszem, jakie mogłoby napisać życie. To lekkie przesunięcie i załamanie w rzeczywistości powoduje, że tracimy poczucie bezpieczeństwa – artystyczny gest zaburza nasze poczucie komfortu i wrażenie, że panujemy nad sytuacją. Czarno-biały obraz zarejestrowany na taśmie 16 mm migocze w pokoju z białymi zasłonami, usiłującymi skutecznie odseparować nas od świata na zewnątrz. Niemi bohaterowie uwięzieni w filmowym kadrze, skupieni na swoich czynnościach, szamocą się niczym ómy lecące do światła świecy.

Na przeciwległej ścianie kilka par rąk rytmicznie usiłuje klasnąć w odpowiednim momencie, aby wykonać bezdźwięczny gest, dając sugestię mocnego uderzenia dłonią w ciało poszkodowanego. Synchronizacja niestety jest niemożliwa. Obrazy milczą, jedynie terkot projektorów filmowych oraz przesuwaną się w nich nieustannie taśmą filmową nie pozwala nam zapomnieć, że oglądamy filmową rejestrację pewnego zdarzenia, lecz czy wydarzyło się ono rzeczywiście i naprawdę?

Wszystko odbywa się w ciszy, czas przemyka po filmowej perforacji, tworząc pętlę, która zacieśnia się coraz bardziej i bardziej... —————→ *strona 185*

Na koniec praca Ani i Adama Witkowskich pod tytułem *Na początek*, która jako jedyna została zaprezentowana poza galerią. Instalacja powstała w ramach zeszłorocznej edycji festiwalu sztuki w przestrzeni publicznej *Narracje* (kurator: Stach Szabłowski) i pokazana w dawnym kościele menonickim, jedynym protestanckim w Trójmieście. Umiejscowienie pracy w świątyni na Biskupiej Górze (dzielnica Gdańska) symbolicznie odniosło się zarówno do sakralnej funkcji miejsca, jak i do obecności menonitów na tym obszarze, która istotnie przeobraziła hanzeatycki Gdańsk. Artyści tym samym powrócili do idei tego miejsca – biały szum użyty w instalacji stał się metaforą historii, jednocześnie wprowadzał odbiorców w stan skupienia, odcięcia od wszystkiego co wokół na samym początku, gdyż praca to otwierała trasę zwiedzania Festiwalu. Podobnie stało się podczas *Białego Kłamstwa*, w którym instalacja została otwarta w Fabryce Drutu w Gliwicach – „symbolicznym śląskim kościele”, jeszcze zanim odbył się wernisaż wystawy w CSW Kronika w Bytomiu. Decydując się właśnie na taką dramaturgię wieczoru, chcieliśmy aby praca Witkowskich stała się punktem odniesienia w odbiorze pozostałych realizacji artystów uczestniczących w wystawie, ponieważ biały szum (white noise) ma rozpiętość między zerem a nieskończonością. Na początek stało się więc miejscem „zerującym”, doświadczeniem kilkuminutowej kontemplacji, rodzajem mentalnego resetu, zgodnie z intencją autorów, którzy chcieli wprowadzić odbiorcę w specyficzny stan bliski ekstazie lub snu.

*Wszystko inne zniknęło. (...) Wszyscy się ulotnili, wszyscy roztopili się w bieli. (...) Powietrze było ciche i spokojne, wypełnione dziwnym, jednolitym światłem. Zdałem sobie sprawę, że ja też tracę kolory, niczym stara fotografia. Stopniowo się zatracalem. (...) W akcie znikania jest moc, a w samozatraceniu – zwycięstwo. Musi to być bliskie naszemu wyobrażeniu raju, temu, jak było, zanim się urodziliśmy, albo jak będzie po naszej śmierci<sup>16</sup>. —————→ *page 191**

---

16 D. Covington, *Zbawienie na Sand Mountain: nabożeństwa z węzami w południowych Appalachach*, przeł. B. Chlebowicz, *Wołowiec 2016*.

The whole  
truth about  
the *White Lie*

However, will these statements 'dressed' in pure colours free us from remorse? I think it's a kind of placebo we use in order to get a moral alibi for our behaviour.

*Art needs truth, not honesty.*<sup>1</sup>

Kazimir Malevich

32 The title phrase 'white lie' can be explained as a conscious telling 'falsehood' (being in disagreement with one's belief) without deceitful intentions, in order to mislead someone, not hurting or harming him, but rather helping him (in the liar's conviction). It's a kind of lie that we tell other people to make them feel better. They are small, innocent deceptions, benign half-truths that are not meant to bring harm to another person. However, will these statements 'dressed' in pure colours free us from remorse? I think it's a kind of placebo we use in order to get a moral alibi for our behaviour.

A lie is unambiguously wrong. Nobody wants to be lied to, nobody wants to lie. But do we really want to hear the truth when we do not want to be cheated? What does telling the truth and only the truth involve? What are emotional, social, image and moral costs of such behaviour?

Is it not so that in today's society there is greater consent and acceptance for a lie, that certain omissions and manipulations are accepted and tolerated? However, 'dishonesty is contagious. A lie told or dishonesty committed does not disappear. They remain and co-create a new standard of how people communicate with each other and how they relate to each other. We have already experienced how it works and where is the standard. (...) We behave immorally not because we think in perspective, reflecting on what is acceptable, what the probability of being caught is, what the punishment is and whether such behaviour is worth it. It's rather because how efficient we are in rationalizing our misdemeanour, on the spur of the occasion. (...) There is also an internal border that people do not cross. You can say that they

---

1 K. Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie* (1915), [in:] *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, ed. A. Turowski, Kraków 1998, p. 154.

usually lie 'only sometimes' and 'only a little', because a little lie is easier to be rationalized."<sup>2</sup>

The exhibition *White Lie* at the Kronika Contemporary Art Centre has become a kind of 'brightened' laboratory in which the artists together with the curators conducted a kind of experiment, exploring various phenomena and situations, looking at them closely and from a distance, sometimes also undermining their existence. It was a real experience, because in the description of a 'falsehood' there is a certain 'truth' – the truth of materials, the truth of the work done, the truth of accompanying thoughts and emotions.

The starting point for reflection on the architecture of the exhibition was the whiteness in all its subtle shades, various textures, as well as all its variations, mutations and transformations. The white panelling on the walls of the gallery and the use of a homogeneous, cold-coloured lighting throughout the exhibition meant that the *white cube* became noticeable and visible, becoming an evidence of Brian O'Doherty's concept that "it is a myth and an illusion, because we cannot detach a work from its context; the complete isolation of the work from its environment is impossible"<sup>3</sup>. An equally expressive and unambiguous architectural gesture was a room designed and built by Marcin Wysocki, in which he used purposefully produced, but unused elements of the exhibition's design. His installation *White Lie 2.0* referred directly to comprehensive attempts at constructing art space such as *Gesamtkunstwerk* or *Merzbau* which, despite the intention of closing the universe in the work, were a lie, an illusion condemned to failure. —————> **page 51**

The dancers from the *Good Girl Killer* collective – Anna Steller and Magda Jędra – performed their symbolic gesture of deconstruc-

---

2 A. Jucewicz (w rozmowie z Danem Arielym), *Nieuczciwość jest podstępna i zaraźliwa. Skorumpowany przełożony sprawił, że ludziom puściły hamulce*, online: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,22617628,nieuczciwość-jest-podstępna-i-zarazliwa-skorumpowany.html> (accessed on 4.12.2017).

3 B. O'Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii [Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space]*, Gdańsk 2015.

tion and 'demolishing the walls' by realizing their performance during the opening of the exhibition. Painted partly white, they were standing motionless in different spaces of the Kronika gallery in the presence of other works, thus giving them an additional visual context. In their more than two-hour acting, called *White walls*, the artists used a kind of unusual mimicry, thanks to which they managed to imitate and copy the reality in a perfect way, closing it in the work of art. —————> **page 55**

Another type of homomorphism has been committed by Olaf Brzeski in his latest work *Illusionist* – a sculpture of a unique construction, which misleads the viewer like a prop taken from an illusionist show, causing disturbances in their logical course of reasoning. Using the art of illusion, the artist becomes the master of the ceremony, playing with the viewers' perception and habits, and apparently disturbing the laws of physics. He makes a slight shift in the material world, thus giving the impression as if of reversing the ageing processes, destruction and corrosion occurring in it. He uses a subtle manipulation that, in an innocent and almost imperceptible way, blurs the boundary between what is live, not yet live, or already dead. —————> **page 85**

*Joining planks for a coffin. To be alive is the biggest fear. Not death but taking the risk of life is the greatest fear, to live and to express who we really are. We want to be considered good, we want to be called such even by ourselves; a model of perfection arises. It is unreal, it will never work.*<sup>4</sup>

In her 'white lie', Honorata Martin goes a step further, presenting a non-existent work at the exhibition. In a very conscious way, she gave up the materiality of work, thus opposing the overproduction of art, its constant processes of producing new artefacts, unnecessary objects and things that, apart from the symbolic value, often lose their usefulness, thus becoming unusable. Referring

4 M. Fertacz, *Puppenhaus. Kuracja*, program do spektaklu *Puppenhaus. Kuracja*, dir. Jędrzej Piaskowski, TR Warszawa, première 6.04.2017.

to the viewers' habits and using the basic exhibition tools, the artist realized the work *Darkness is just a lack of light*. She left us a suggestive description with a third person narration and a point marked on the map that would lead us to a certain slice of reality created by her. —————> **page 83**

*In her latest work, the artist introduces us into a space of heightened anxiety. With simple means such as a slight change of the angle of the floor and walls, and using an absorbing light paint, Martin wants to evoke a sense of discomfort. Social and political tensions encroach upon the gallery. It's not good, it's not safe. What's next? Are we able to find ourselves in a dangerous situation; do we have any plan what to do? Is there any solution, or should we only wait? Or perhaps a short meditation, a deep breath, and the walls will stop dancing. The threat is not so real anymore, the solutions come to the surface. There is a way out of this situation.*<sup>5</sup>

This simple gesture and the artist's presence at the opening were enough for everyone to believe the curators' suggestions and Martin's words. This work had yet another strong, though strongly hidden accent, which was a multi-hour (during the opening) and later a multi-week (during the exhibition) performance during which the artist was continuously lying and confirming all possible interpretations and visions of her work to the viewer.

Another artist using 'white lies' in her artistic practice was Anna Królikiewicz, who justified her cheating in such a way:

*During my time in Bytom and Katowice, I decided to approach the painting and occult practice of Teofil Ociepka, which fascinated me since my childhood. In literature I found a picture entitled Alchemist's Kitchen.<sup>6</sup> I made a small query at the Silesian Museum in Katowice,*

5 H. Martin, *Ciemność to tylko brak światła*, w informatorze do wystawy *Białe Kłamstwo*, mat. CSW Kronika.

6 S. A. Wiśłocki, *W kręgu okultystów Janowa. Teofil Ociepka i jego uczniowie*, in: „Polska Sztuka Ludowa - Konteksty” 1984, vol. 38, z. 1-2, pp. 57-76; C. Leżeński, *Kolorowy świat mistrza Teofila*, Katowice 1963.

*I got to the picture, but at the same time I did not: at the museum I found only an economical description, dimensions, type of ground and technique; maybe the work is private or maybe it was destroyed, I do not know more.*

*The main goal of the practices of Ociepka himself and the miners from Grupa Janowska gathered around him was to achieve the initiation – the highest degree of spiritual perfection, the state of mystical unity with God. They could reach this goal by the age of sixty through meditation based on a deep analysis of the Holy Scriptures, asceticism and various spiritual exercises. One of the methods leading to the achievement of spiritual perfection was the development of the sense of beauty, considered to be the divine element. Ociepka treated painting as a service on the way to learn the truths of the Absolute; he painted morally, using symbolic colour instead of real local colour. The palette was subject to the rigours of narrative, anecdote of the image and the presented transcendent mystery. As it appears from interviews and letters, some of the miners succumbed to strong inspiration; a few of them started to look for a philosopher's stone. Imperfect reproductions of the image seen at the museum have led me in my imagination to the idea of the project: when I do not see clearly, I see more.*

*I decided to use the 'white lie' as an element of creating a myth, an urban legend, so that the project would ask a question about the plane on which the myth and the truth refer to archives, what is the meaning of the symbolic archive of unfulfilled aspirations, the catalogue of visible defeats, and what is the space between reality and utopia and collective mythology.*

*In his kitchen, Teofil Ociepka organized meetings and lectures for the Janów group (Janów Occultist Commune). My Janów Collection is a kind of collection of artefacts, quasi-archival interpretations of philosophical stones 'obtained' in the alchemists' kitchen. The collection – the composition is based on the principle of bricolage, as a form of creating myths (following the ideas of Claude Levi-Strauss, Felix Guattari and Gilles Deleuze). It has the characteristics of a catalogued museum set, but it is not true, although it is real. On the one hand, it has a universally mythological feature, on the other it*

*is a personal collection, subject to intimate choices. The installation asks about truthfulness and falsehood, maybe a joke and seriousness, suspended and flickering between the personal perspective and the desire for objectivisation that the museum/archive and the scientific framework can give. It is sensitive, exposed to criticism, and finally: easy to undermine and defenceless. It asks about the concept of authenticity and artificiality in art and about manipulation through playing with the legend.<sup>7</sup> —————> page 89*

In 2014 Karolina Freino realized the work entitled *Hikaye Zamanı* – a newspaper that became an unusual diary, an archive of reality enclosed in the form of a romantic myth, enchanted in an unreal legend. *Hikaye Zamanı* in Turkish means the fairytale time, whose grammatical construction is used not only for writing fairy tales, but also for reporting situations that have not been experienced personally, subdued to mediation, and therefore not entirely sure. At the end of May and in June 2013, newspapers in Turkey published articles on the then culmination of mass social protests in Gezi Park and at Taksim Square in Istanbul. Freino's work was created just a year after the events in Gezi. The artist used ten selected first pages of newspapers from this period and 'rewrote' them anew, using the grammatical construction of fairytale time.

The work is still current; it comments and relates to today's media activities, which often manipulate messages or even use deliberate disinformation.

Ten years before the creation of *Hikaye Zamanı*, Ralph Keyes published *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. In an interview with Łukasz Pawłowski for *Kultura Liberalna*, the author explains why he describes our times as the post-truth era. He claims that people do not see reasons which would stop them from lying or the risks of lying. In his opinion, due to the development of the Internet

<sup>7</sup> A. Królikiewicz, The artist's e-mail to Emilia Orzechowska, curator, of 14.11.2017.



we live in times that allow for anonymity. We became enabled to communicate with large groups of strangers, which results in the ease of disseminating information on a large scale and fosters natural human ability to cheat. In the post-truth era the society allows us to lose the stigma with which the lie was previously loaded. [...] Lying became an offense for which no one can blame anyone. Therefore it is difficult to determine the exact boundary line between truth (already treated as a relative term by postmodernist theories) and lies (understood as the propagation of false information)<sup>8</sup>. —————→ **page 139**

The concept of post-truth was also taken up by Monika Drożyńska. On one of her embroidered works, entitled just the *Post-Truth*, she placed various words with the prefix 'post' in several languages, including Polish, English, Italian, German and French. For the exhibition *White Lie*, apart from the *Post-Truth*, the artist prepared her work *Om* where she embroidered the word 'byt' (being), and the *Silesian Language*, in which she embroidered a phonetic record of a language that does not have an official spelling. On the opening day of the exhibition, the *Silesian Language* appeared in the form of large-format stickers in the public space of Bytom, thus gaining an additional political context.

These three projects have completed this year's series entitled *Black on White*, in which Drożyńska investigates the close semantic relationship that takes place between the embroidered word/words and the title, as is also the case in her earlier works. For example, in her work *Das Bad* (a 'bathroom' in German) the word 'bad' (meaning *bad* in English) is embroidered, or in the work *Ość/Fish-bone* she embroidered 'miło' (*nice*), playing on words in Polish. The black thread still tangles and knots, wanting to overtake the needle, hiding on the other side of the white canvas, thus showing that the meaning of the 'saved words' escapes an unambiguous reading. —————→ **page 61**

---

8 Ł. Pawłowski (w rozmowie z Ralphem Keyes'em), *Gdzie podziata się prawda?*, <http://kulturaliberalna.pl/2016/11/29/pawlowski-post-prawda-ralph-keyes> (accessed on: 10.12.2017).

In 2014, Joanna Rajkowska has implemented her *Plan* – a hand-woven carpet with a chessboard pattern, which, distorted by the perspective illusion of space, seems to sink into itself. Illusion leads to a black square, which forms the basis of the visual game. Black wool absorbs the light precisely enough that the square seems to be situated much lower than the pattern, which irresistibly evokes linguistic comparisons to the bottom or trap-door. The pattern is based on the model of the Masonic Lodge floor; hidden under the furniture, it seems to be a contradiction of its iconic pattern, or an ordinary chessboard. The artist saw the pattern at the Library and Museum of Freemasonry in London and photographed it with the camera hidden under the mantle, because taking pictures is forbidden at the museum.

In the Masonic iconography, the white and black chessboard fields mean not only the struggle of good and evil, but also the randomness and the unpredictability of fate. The task of a Freemason, who walks on the floor of the lodge, which represents the plan of the universe, is the ability to control his own low impulses and high aspirations, self-improvement and enlightenment. The black and white pattern is to remind him about it. The visual disruption of the harmonious prototype is the more puzzling thing. In place which is probably intended for a black square, there is an altar, a place of lofty secret and access to the most important knowledge. The work *Plan* was created just in connection with this pattern's aberration – a kind of error, symmetrical, as if planned disharmony. The pattern on this floor collapses in a literal way. It leads our eye deep under the altar, showing the black square, the iconic form of modernism. A vision of the harmonious world, the optimism of its builders, the faith in enlightenment, all these fall into the optical void/hole.

*I am writing because I am thinking about the White Lie. (...) Now I am in Nairobi and I feel that the problems of the world I have known so far are only a tiny fragment of a rather frightening situation that appeared especially in the global south, and thinking more broadly, all over our globe. And I am also wondering whether to think about*

*white lies as of certain intellectual and world-view habits imposed on us by European education, ordering concepts, outlining horizons, instilling mechanisms of thinking about others and the 'elsewhere'. To put it in a nutshell, the image of the world seen from the European perspective, as from every narrow perspective, is just such a white lie which multiplied over generations allows us, on the one hand, to ruin the rest of the world, and on the other, feel good and calm enough to take care of ourselves freely. It seems to me that the secret Masonic brotherhoods were the quintessence of this European way of looking at the rest of the world. They were the most enlightened and privileged groups, for centuries very active in public and political life, setting directions of education and politics, including the inherent hegemony associated with all this. After all, knowledge is power.<sup>9</sup> —————→ **page 95***

*What if everything we know is not true, based only on contracts we've agreed on? On the symbols we've learned? On agreements we've made with ourselves and other people. Such agreements we call religion, philosophy, way of thinking and set of values. These are our creations, but are they real? (...) Symbols must lose their meaning so that we can see the truth. We have to unlearn all the lies we have agreed on. This needs despondency. Despondency leads beyond symbols, and makes us responsible for all messages we send or receive. We do not believe in all the stories we create thanks to our power; the majority of our knowledge is not true. The truth does not require us to believe in it. The truth just is and will exist, no matter we believe it or not. It's lies that need our faith. We all tell lies, but not because we want it. It's because of the learned symbols and the way we use them.<sup>10</sup>*

Artur Malewski, creating a sculpture *Untitled* in 2010, used obvious symbols such as the figure of John Paul II and the figure of a white pigeon (which starts to turn dark from the head). He

<sup>9</sup> J. Rajkowska, the artist e-mail to Emilia Orzechowska and Stanisław Ruksza, curators, of 03.07.2017.

<sup>10</sup> M.Fertacz, *Puppenhaus*. *Kuracja*, op. cit.

Indeed, it is  
a difference in  
what purpose  
one lies: whether  
it behaves or  
breaks.

does not indicate a clear direction for the interpretation of the work, or any ready answers. He rather encourages our reflection and deep discussion on Christianity, placing a quote from *The Antichrist* by Friedrich Nietzsche on the pedestal: Indeed, it is a difference in what purpose one lies: whether it behaves or breaks.<sup>11</sup> —————→ **page 131**

42 Preparing his *Another Chance*, Daniel Rumiancev reached for the allegedly true story of the longest living man in the world, an Indonesian Mbaha Ghoto, who was 146 years of age (December 1870 – May 2017). This information is based on a media message that cannot be verified, since Indonesia has only been registering birth certificates since 1900.

*Storytelling is a presentation of the narrator's point of view: the storyteller is convinced that his point of view is true, but it is distorted by his beliefs; for him it is true, but it does not have to be for us anymore. For us the only truth is the one we experience. Being aware of that, we do not need to prove anything to anybody, we have a sense of security and we pay for mistakes every time, we repeatedly punish ourselves and return to the past, and even if we manage to forget it for a moment, someone close appears to remind us of our fault."*

The artist cast 146 white candles from the fragile material of paraffin and placed them in a row at the very centre of the gallery, creating a symbolic border line, accepting that someone could stumble over it, knocking it over, thus losing his 'another chance' irretrievably. During the closing of the exhibition, Rumiancev shared all the 'unchallenged chances' with the audience, thus giving hope for a better, long-lived future. —————→ **page 135**

Dominika Skutnik also used a very fragile material for the production of her latest work: she used pearls as a natural organic product. The perverseness of her acting consisted in the use of both real and artificial pearls. The artist has hung a beautiful, lu-

minous, long necklace in one of the window niches of the Kronika gallery, explaining the title of her work in this way:

*Nacre is the mother of pearl, an iridescent layer covering the inside of the shells of some mussels, percolators, snails or nails. It constitutes the whole, or at least the outer layer of pearls. It consists of perpendicularly arranged crystals of calcium carbonate, aragonite, and a small amount of conchioline, coagulating aragonite crystals concentrically. Pearls are the result of encapsulation, the reaction of the mussel on the foreign body, not the proverbial grain of sand, but – in the case of a natural pearl – the parasite hollowing the mussel muscles. You can assume that pearls are the result of dealing with pain. Cultured pearls are made by implanting a seed, the element on which the clams will build up the luminous layer.*

*The pearls do not require processing, they show a full gloss in the natural state, they belong to the most precious gemstones, and therefore they have always been counterfeited. There are various imitations and counterfeiting techniques. Even the naming of imitations is problematic, because commonly used commercial terms suggest that the product is a kind of pearl, and not – as in reality – its imitation. More expensive imitation techniques are also imitated by cheaper methods – iridescent plastic pretends to be a ground shell, which in turn pretends to be a natural pearl.*

*Precious stones are usually very durable; however pearls are relatively soft, so the life of the pearl is limited. Natural processes (drying of caryophyll, transformation of aragonite into calcite) cause that pearls lose their lustre, tarnish, flake off, and eventually break up. They are also harmed by contact with skin, sweat and heat. Imitations turn out to be more durable than the evolving original.*<sup>12</sup> —————→ **page 179**

Katarzyna Józefowicz used the most fragile building material for her works; her favourite material is paper and cardboard, inherently not very durable and relatively delicate. From these ma-

11 Friedrich Nietzsche, *The Antichrist*, Polish transl. L. Staff, Kraków 2003.

12 D. Skutnik, *Nacre*, [In Polish] description of the work in the catalogue of the exhibition *White Lie*, CSW Kronika.

materials she creates large, intricately constructed structures made of thousands of elements. Her works are very labour-intensive, requiring several years of monotonous work. The artist performs all her actions by herself. At the exhibition *White Lie*, Józefowicz presented one of the works from the *City* series, built of innumerable elements of paper (micro)objects/rooms, connected by a tangle of unusual stairs, cages and corridors. With interrelated small details her white *City* recreates the complex structure of a metropolis, which does not develop horizontally, but vertically. Józefowicz's work is reminiscent of Maurits Cornelis Escher's etchings and drawings, in which, often of mathematical inspirations, spatial forms were presented in a way contrary to visual experience. The artist creates a model of impossible architecture, where perspective, proportions and all other geometrical values that would confirm the effectiveness of such architecture are lost. The sculpture consists of two elements, its interior was created in 1989, and its new element, built in 2017, a white, uniform monolith, which is a kind of 'packaging' for the intricately crafted middle, persistently reminding about the exterior and the facade not only of architecture, but of the phenomena of the modern world in general. —————> **page 141**

The installation *Xenia* by Dorota Walentynowicz is also a work referring to architecture, dealing with the history of modern tourism in Greece.

*Following the implementation of the Marshall Plan, tourism has become a priority industry for the Greek state in the efforts to restructure and mitigate class conflicts at the end of World War II and civil war. In 1950-1974, the Greek government introduced the Xenia project, a national coastal tourism development program aimed at the new middle class: under the supervision of the most outstanding architects in the country, a network of elegant, well-designed hotel complexes has emerged, which have become far prototypes of modern mass holiday resorts.<sup>13</sup>*

13 D. Walentynowicz, *Xenia*, description of the work in the catalogue of the exhibition *White Lie*, CSW Kronika.

*Xenia Motel*, reproduced by Walentynowicz in the form of a ceramic model, is now a deserted tourist complex located in Karteros, near Heraklion in Crete. It was designed by the architect Aris Konstantinidis, who in his realizations combined modernist principles with the element of 'Greek nature'. The mural placed on the opposite wall presents a view from the windows of the corner building of this complex, in which the former restaurant of the *Xenia* motel was located. Glazed windows revealed a seaside panorama and a view of the sandy beach. Today, the *Xenia* area has become a nomadic area, the former splendour can still be seen in the preserved fragments of marbles, which glitter among the rubbish scattered around. Nature deprived of human control dominates architecture; the vegetation grows between buildings, fig trees cover large parts of the facade, dry palm leaves cover marble floors. Pinhole photographs made by Walentynowicz inside and outside the *Xenia* buildings reflect the conflict between nature and culture through multiple exposures. Overlaid over a mural in the form of a palimpsest, they form a passage from the old, pure architectural form to its contemporary afterimage.

*Tourism is a spectacle that takes place in pseudo-places." Pseudo-places are constructed as materialization and at the same time creation of imaginations – they consist of synthetic ingredients whose only purpose is to match to the expectations of the consumer. The images of such pseudo-places are produced by tourism industry and disseminated by pop culture and then perpetuated by photographs and souvenirs of travellers. Today the tourist's experience consists almost exclusively in the consumption of images – in constant comparison between images encountered in situ and those produced by the tourism industry.<sup>14</sup> —————> **page 181***

Andrzej Karmasz is an artist who has used analogue photographic techniques. He realized a work based on an installation consisting of two projectors and some films shot on a 16 mm film

14 Ibidem.

looped tape, presented in a specially arranged space. The title *Foley* refers to the way of producing sound effects such as: footsteps, slamming doors, swishing of clothing, synchronized with the already shot films in the post-production process. The name *Foley* comes from Jack Foley – the director of silent films at Universal Studios, who for several years developed this art, seeking new tools for the film industry. Foley conducted the first session of sound effects in 1929, adding sounds to the silent version of the movie *Show Boat*. Since then, his invention has been called *Foley*. The process itself is never filmed, so objects that make sounds may not have any similarity to the things that should sound. The work of a *Foley* artist consists in distinguishing the appearance of a thing and its sound. Nowadays, it is still faster and more effective to watch actors on the screen and to follow their movements using *Foley* techniques. Human movements are irregular and difficult to design, and another person is the best way to imitate a human.

In his latest work, Karmasz refers to the almost century-old technique of dubbing, himself deliberately giving up the soundtrack in his films, which gives a surprising and interesting effect. After accepting the invitation to the exhibition, the artist began to reflect on the most authentic event whose emotional, real level of experiencing is not to be undermined. What cannot be faked or deceived? What will be indisputably real? Karmasz answers: the beating of another man is an indisputable and irreversible act. He confronted this border experience with further sociological analysis, which led him to an even more radical situation. In the film, we see two black men beating a white man in the street. The scene is inconsistent with stereotypes and the most likely scenario that life could write. This slight shift in reality causes that we lose our sense of security; an artistic gesture disturbs our sense of comfort and the impression that we control the situation. Black and white image recorded on a 16 mm tape flares in a room with white curtains, trying to separate us from the outside world effectively. Dumb protagonists, imprisoned in a film frame and focused on their activities, are struggling like moths flying to the light of a candle. On the opposite wall, several

pairs of hands rhythmically try to clap at the right moment to make a silent gesture, suggesting a strong blow against the victim's body. Synchronization, unfortunately, is impossible. The scenes are silent, only the rattle of film projectors and the film tape moving in them constantly prevents us from forgetting that we are watching a film recording of an event, but did it really happen?

Everything takes place in silence, time flits through the film perforation, creating a loop that tightens closer and closer... —————> **page 185**

In the end, the work of Ania and Adam Witkowski entitled *To begin with* was the only one presented outside the gallery. The installation was created as a part of last year's edition of *Narrations*, the art festival in the public space (curator: Stach Szabłowski) and shown in the former Mennonite church, the only Protestant church in the Tri-City. The location of the work in the temple at Biskupia Górka (district of Gdańsk) symbolically referred to both the sacred function of the place and the presence of Mennonites in this area, which significantly transformed Hanseatic Gdańsk. Thus the artists returned to the idea of this place – the white noise used in the installation became a metaphor of history, at the same time bringing the audience into a state of concentration, cut off from everything around at the beginning, because this work opened the tour of the Festival. The same happened during the exhibition *White Lie*, in which the installation was opened at the Wire Factory in Gliwice, a symbolic Silesian church, even before the opening of the exhibition at the Contemporary Art Centre Kronika in Bytom. Choosing precisely this drama of the evening, we wanted the work of the Witkowski family to become a reference point in the reception of the remaining realizations of the artists participating in the exhibition, because the white noise has a spread between zero and infinity. At the beginning it became a 'zeroing' place, an experience of several minutes of contemplation, a kind of mental resetting, according to the intention of the authors who wanted to introduce the spectator into a specific state close to ecstasy or sleep.

*Everything else disappeared. (...) Everyone disappeared, they all melted in white. (...) The air was quiet and calm, filled with a strange, uniform light... I realized that I am also losing colours, like old photography. Gradually, I was losing myself... There is power in the act of distraction, and victory in self-destruction. This must be close to our imagination of paradise, how it was here before we were born or how it will be after our death.*<sup>15</sup> —————→ **page 191**

---

15 D. Covington, *Salvation on Sand Mountain: Snake Handling and Redemption in Southern Appalachia*, Polish transl. B. Chlebowicz, Wołowiec 2016.

***Cała prawda  
o „Białym Kłamstwie”***

Emilia Orzechowska

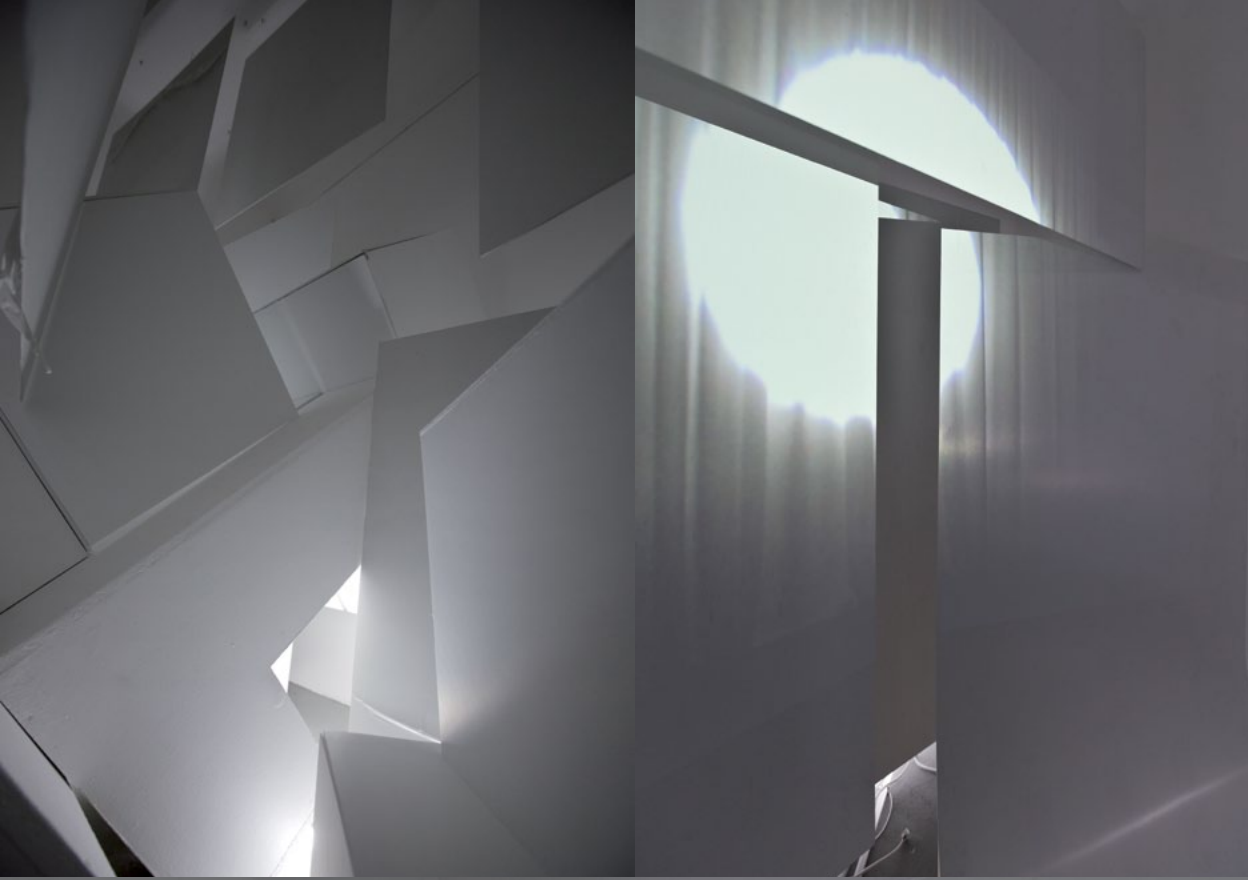
The whole truth  
about the White Lie

***Białe Kłamstwo***

White Lie



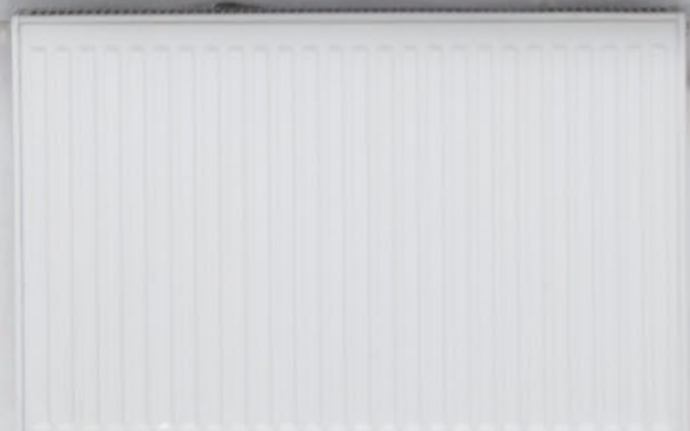






Good Girl Killer (Magda Jędra, Anna Steller)  
**Bez tytułu** / Untitled  
performans, 2017 | performance, 2017









Monika Drożyńska

**Czarno na białym** / Black on white

seria, haft ręczny: nitc na tkaninie bawełnianej, 2017 | *Dzięki uprzejmości: Biuro Wystaw / Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej* | series, hand embroidery on fabric, 2017 | courtesy of Biuro Wystaw / Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej





Stanisław Ruksza

# ***Białe kłamstwa 2.0...<sup>1</sup>***

*1* *Tekst jest nawiązaniem i swobodnym „uzupełnieniem” tekstu Białe kłamstwa Dereka Jarmana, a jednocześnie uzupełnieniem wystawy o kolejne „białe kłamstwa”; zob. D. Jarman, Chroma księga kolorów, przeł. P. Świerczek, Katowice 2017.*

**strona 64**

page 74

*1* This text refers to and freely ‘supplements’ Derek Jarman’s text White Lies. At the same time it introduces some ‘white lies’ to the exhibition. See D. Jarman, *Chroma. A Book of Colors*, Polish transl. P. Świerczek, Katowice 2017.

# **White lies 2.0...<sup>1</sup>**

Stanisław Ruksza

Białe kłamstwa 2.0...<sup>1</sup>

Białe kłamstwo starożytnej greckiej architektury i rzeźby leży u podstaw hipokryzji zachodniej cywilizacji. W lipcu tego roku, stojąc pośród tłoczących się w kolejce spoconych turystów na schodach Akropolu, wyobrażałem sobie wspinających się na świątynne wzgórze niewolników oraz wyznawców, jak zawsze wcześniej i później, determinującej wszystko religii, rozdzielającej role społeczne i domagającej się hańdu lub ofiary. Ówczesne budowle i rzeźby pokryte były pstrokatymi kolorami, freskami, a najsztywniejsze „cuda” Fidiasza to próżne efekciarstwo, błyszcząca chryzelefantyna.

Akropol spływał potem i krwią zmęczonych, ciężgniętych w procesji panateńskiej po stromym zboczu w upale owiec i wołów, złożonych u celu w ofierze przez kapłanów. *Hekatomba* pochodzi z *Hekatombajonu* – dosłownie: „miesiąca ofiary stu byków”.

Biel, która nie była bielą, ociekala krwią na marmurowe posadzki, zalewała białe schody. Zachodnia kultura dosłownie wyrasta z ofiary i przemocy.

Absolutnie nie pasuje do Grecji wzniosła muzyka powstała w apollińskim nurcie klasycznym. Pasuje mi Swans i Diamanda Galas, a nie rekonstrukcje



Gardzienic, Teatru Pieśni Kozła czy Atrium Musicae de Madrid. Starożytna Grecja to Dionizje, rytuały z ofiarą, wyciem, potem, rykiem. Okrutnym, beznadziejnym losem.

Pierwsze białe kłamstwo to wieszane z babcią pranie do wysuszenia na śląskim podwórku. Po dwóch, trzech godzinach nie było białe. Biały śnieg też się nigdy tam nie zgadzał.

Czarna owca.

„– Ano, kiedy wesele?

– Jak się żałoba skończy.

– Furda żałoba! *Dzieci się czarne nie rodzą, jeno białe!*”  
(Henryk Sienkiewicz; Potop)

Holenderscy provosi zawiązani w 1965 roku operowali klasycznym białym kłamstwem. Też dosłownym. Byli jego mistrzami. Niczym mistrzowie holenderscy. Białe rowery to początek ich rewolucji. Luud Schimmelpennink protestując przeciwko zanieczyszczeniu środowiska i zwiększającemu się ruchowi samochodowego w Amsterdamie, wezwał do zamiany samochodów na rowery i udostępnieniu ich wszystkim mieszkańcom. Aby jednak mieszkańcy nie byli znanadto przywiązani do własności, postanowili pomalować napotkane rowery na białe. Spotkało się to jednak z oporem władz i policji. Ujednolicenie miało według nich stanowić zachętę do... kradzieży (sic!). Policjanci zaczęli konfiskować

białe rowery. Stały się w końcu symbolem ruchu, a jednocześnie początkiem cyklistowskiej rewolucji w świecie.

Inne z „białych” konceptów społecznych provosów:  
„plan białych kominów”, które miały być wyposażone w piecyki do spopielenia i tym samym ograniczenia zanieczyszczenia powietrza, bo w końcu ich hasłem, kiedy stanęli do wyborów było: „Głosując na prawa, głosujesz na lepszą pogodę”;  
„plan białych żon” domagający się edukacji seksualnej w szkołach;  
„plan białych kurczaków” postulujący przekształcenie policji w pracowników socjalnych, wyposażonych w cukierki i plastry zamiast broni;  
„plan białych domostw” zakładał publikowanie przez Urząd Miasta Amsterdamu pustostanów, w których mogli zamieszkiwać bezdomni, ich drzwi i framugi miały być pomalowane na białe;  
„plan białych szkół” miał dawać uczniom możliwość współkształtowania programu nauki.

Yoko Ono i jej *Szachy, w które grasz tak długo, jak długo pamiętasz, gdzie stoją wszystkie twaje figury* (1966) czyli biała szachownica i białe figury z obu stron. W tej rywalizacji nie ma wygranych ani przegranych. Militarny potencjał zostaje zniesiony. Gra ma sens dopóty, dopóki pamiętasz ustawienia wszystkich figur na polach. Uzgadniając ze sobą nowe reguły można porzucić walkę.

Kłamstwo białej flagi jest zdrowsze od barw narodowych.

Wieszać białe flagi w święta państwowe.

Wcześniejszy happening Yoko Ono – *Conversation Piece* (1962). Artystka owinięta w bandażę umożliwiła widzom ich rozcinięcie nożyczkami – jej uwolnienie, ale też narażenie na okaleczenie.

68

*Biały album* The Beatles (1968) to klasyczne białe kłamstwo. Pastiche stylów. Już „pusta” (a może właśnie pełna bielą z wytłoczoną nazwą zespołu) okładka projektu Richarda Hamiltona zaprzecza poprzednim *Sgt. Peppers Lonely Hearts Band* projektu Petera Blake’a i Johna Haworth wypełnionej postaciami i mnogością znaczeń. Sama płyta pojawia się w momencie kulminacyjnym muzyki rockowej i demontuje ją, od pierwszego *Back in the USSR* pastiszującego surfurowy styl The Beach Boys, aż po hollywoodzką kołysankę *Goodnight*. Kalejdoskop stylistyk „białego albumu” jest pierwszym resetem muzyki rockowej.

Szesnaście lat wcześniej, 29 sierpnia 1952 w Woodstock w stanie Nowy Jork ma miejsce premiera 4'33" Johna Cage'a. Tak zwana „cisza”. Reset muzyki w ogóle, a zarazem jej potężne rozszerzenie na całą sferę audialną, słyszalną i niesłyszalną.

W 1915 roku Kazimierz Malewicz maluje *Czarny kwadrat na białym tle*. W 2007 roku podczas wystawy

Umpolen we Freiraum Museum Quartier w Wiedniu, Łukasz Jastrubczak za pomocą ksero wielokrotnie powielił odbitkę „czarnego kwadratu”, doprowadzając do wybielenia pierwowzoru.

W 1918 roku Kazimierz Malewicz maluje *Białe na białym*, stanowiące „supremację czystego uczucia lub percepcji w sztuce malarskiej”. Rozszerzenie malarstwa na widzialne i niewidzialne.

Na białym fortepianie zagrany *Imagine* Johna Lennona. Na biało ubrani Lennon i Yoko podczas ceremonii ślubnej na Gibraltarze. Na biało ubrani: Osama ben Laden, Jan Paweł II, Richard Nixon, Benedykt XVI. Ku Klux Klan, Sensation White...

69

*Biały album* The Beatles vs. *Czarna płyta* Brygady Kryzys.

„Pojechaliśmy na Pańską i włączyliśmy telewizor. Obserwowaliśmy śnieżący ekran, latające elektrony. Co ciekawe, przez ten biały szum chwilami słychać było nieprofesjonalne głosy, typu: «Co, już?», «Zaczynamy?»”.

(Robert Brylewski o rozpoczęciu stanu wojennego)

„Pudding-Attentat” („zamach budyniowy”) berlińskiej Kommune 1. Wobec ogłoszenia w kwietniu 1967 roku wizyty wiceprezydenta Stanów Zjednoczonych Huberta Humphreya w Berlinie, rozpoczęto w mieście przygotowania do licznych akcji protestacyjnych. 5



kwietnia aresztowano jedenastu członków komuny, a nazajutrz ogłoszono udaremnienie zamachu, który miał być przygotowywany za pomocą chińskich bomb. Działanie okazało się spektaklem wyreżyserowanym przeciwko „autorytetowi” policji i służb. Bomby były wypełnione... budyniem i białym serem.

„Jimi Hendrix was a nigger.  
Jesus Christ and Grandma, too.  
Jackson Pollock was a nigger.  
Nigger, nigger, nigger, nigger,  
nigger, nigger, nigger.”  
(Patti Smith, *Rock n' Roll Nigger*)

„I said if you're thinkin' of being my brother  
It don't matter if you're black or white”  
(Michael Jackson, *Black or white*)

Perhydrol w kontakcie ze skórą.

*White Power, No Christmas* (tytuł wiersza Marcina Świetlickiego).

Białe marsz...

Pomalowany na czarno Jacek Hugo-Bader na Marszu Niepodległości w Warszawie w 2016 roku.

„Nas nie przekonają, że białe jest białe, a czarne jest czarne”. Freudowski *lapsus* Jarosława Kaczyńskiego.

„Białe ręce, czarny blues” (Jan „Kyks” Skrzek w pióse *Sztajger*). Czy istnieje śląski blues?

„Dzisiaj biali kręcą czarne winyle” (zastyszane w klubie muzycznym).

Biała lamperia na białych ścianach na wystawie w bytomskiej Kranicy odnosi się do kłamstwa white-cube'a. Ten miał być przestrzenią w pełni neutralną: „Muzeum sztuki jest grobowcem, to nie centrum rozrywki; jakiegokolwiek zakłócenia jego ciszy, bezczasowości, bezdechu, martwość jest oznaką braku respektu, a w wielu miejscach jest nawet karalne. Pomysł na to, że sztuka lub muzeum sztuki służy porozumieniu i miłości pomiędzy ludźmi jest bezmyślny zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie. Ktokolwiek mówi o zastosowaniu sztuki w rozwijaniu więzi na domowym czy też międzynarodowym poziomie, jest niepełna rozumu”<sup>2</sup>.

Został już dawno zaanektowany przez komercyjne galerie i uwiarygadnia wszystko w nim pokazane.

...

<sup>2</sup> A. Reinhardt, B. Rose, *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, California 1991, s. 216.

...

**Białe kłamstwo dodatkowo użytych spacji w tekście  
liczonym ilością znaków ze spacjami (2030 „samo-  
dzielnych”, wyzwolonych z dotychczasowej funkcji,  
spacji).**

- 1 This text refers to and freely 'supplements' Derek Jarman's text *White Lies*. At the same time it introduces some 'white lies' to the exhibition. See D. Jarman, *Chroma. A Book of Colors*, Polish transl. P. Świerczek, Katowice 2017.

# White Lies 2.0...<sup>1</sup>

Stanisław Ruksza  
White Lies 2.0...<sup>1</sup>

The hypocrisy of Western civilization is underlain by the white lie of ancient Greek architecture and sculpture. In July this year, standing among crowded tourists in the queue on the steps of the Acropolis, I imagined slaves climbing up the temple hill, and followers of the religion that determined everything, allocating social roles and demanding homage or sacrifice, as always earlier and later. The then buildings and sculptures were covered with variegated colours, frescoes, and the most famous 'wonders' of Phidias are vain claptraps and shiny chryselephantine.

The Acropolis flowed with sweat and blood of the sheep and oxen, tired and drawn in the Panathenaic procession along a steep slope in the heat, and in the end sacrificed by the priests. The word *hecatomb* comes from *Hecatombaeon* - literally: 'the month of the sacrifice of a hundred oxen'.

The whiteness which was not white blood dripped on the marble floors, flooding the white stairs. Western culture literally grows out of sacrifice and violence.

The lofty music created in the Apollonian classical trend absolutely does not suit to Greece. I like the Swans and Diamanda Galás, not the reconstructions of Gardzienice, the Song of the Goat Theatre or the Atrium Musicae de Madrid. Ancient Greece is Dionysia and sacrificial rituals with howl, sweat and roar. A cruel, hopeless fate.

My first literal white lie was in hanging white linen with my grandmother to dry in our Silesian yard. After two or three hours, it was not white. White snow has never been white here either.



A black sheep.

“ - Well, when is the wedding?

- On the mourning end.

- Damn mourning! Children are not born black, but white!”

(Henryk Sienkiewicz, *Deluge*)

The Dutch Provos, founded in 1965, were using classical white lies, also literally. They were the masters of it, like Old Dutch masters. White bicycles are the beginning of their revolution. Luud Schimmelpenninck, protesting against environmental pollution and increasing car traffic in Amsterdam, called for the exchange of cars for bicycles, which were to be public property and free for everybody to use, left unlocked. They decided to paint the encountered bicycles white. This met with the resistance of the authorities and the police. The unification and leaving unlocked was, according to the latter, an incentive to... steal (sic!). The policemen began impounding white bicycles. In the end, white bicycles became the symbol of the movement, and at the same time the beginning of a cyclical revolution in the world.

Other 'white' social concepts of the Provos included:

'White chimneys plan' which were to be equipped with incinerators reducing air pollution, air polluters were to be taxed and the chimneys of serious polluters painted white. When they stood up to the election, their slogan was: "By voting for the Provos, you vote for better weather”;

'White women plan', demanding sexual education at schools;

'White chickens plan', postulating the transformation of the police into social workers equipped with sweets and sticking-plasters instead of weapon;

'White housing plan', assuring the publication of the list

of empty buildings by the City Hall of Amsterdam, where homeless people could live. Their doors and frames were to be painted white;

'White school plan' was to give pupils the opportunity to co-create the learning program.

Yoko Ono and her *White Chess Set* (1966), i.e. a white chessboard and white figures on both sides. There are no wins or losses in this competition. The military potential is abolished. The game makes sense as long as you remember the settings of all figures on the chessboard. By agreeing new rules with each other, you can give up fighting.

The lie of the white flag is healthier than national colours.

To hang white flags on national holidays.

The earlier happening of Yoko Ono, *Conversation Piece* (1962). The artist wrapped in bandages enabled the viewers to cut them with scissors - to release her, exposed to mutilation.

The Beatles' *White album* (1968) is a classic white lie. The pastiche of styles. Even the 'empty' cover (or maybe just full of white with the embossed name of the band) designed by Richard Hamilton denies their previous album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* designed by Peter Blake and Jann Haworth and filled with figures and a multitude of meanings. The album itself appears at the climax of rock music and disassembles it, from the first song *Back in the USSR*, a pastiche of the surf style of The Beach Boys to the Hollywood lullaby *Goodnight*. The kaleidoscope stylistics of the *White Album* is the first resetting of rock music.

Sixteen years earlier, on August 29, 1952, the premiere of 4'33" by John Cage took place in Woodstock, New York. The so-called 'silence'. It was resetting music in general, and at the same time its powerful extension to the entire audio sphere, audible and inaudible.

In 1915, Kazimir Malevich painted the *Black Square against a White Background*. In 2007, during the Umpolten exhibition at the Freiraum Museum Quartier in Vienna, Lukasz Jastrubczak repeatedly copied the 'black square' with photocopying, leading to the whitening of the original.

78 In 1918, Kazimir Malevich painted *White on White*, constituting the 'supremacy of pure feeling or perception in the art of painting'. The enlargement of visible and invisible painting.

*Imagine* by John Lennon played on a white piano. Lennon and Yoko dressed white during their wedding ceremony in Gibraltar. Dressed white: Osama bin Laden, John Paul II, Richard Nixon, Benedict XVI, Ku Klux Klan, Sensation White...

*White Album* by The Beatles vs. *Black Record* by the Brygada Kryzys (Polish rock group).

"We went to Pańska Street and turned on the television. We watched the snow screen, flying electrons. Interestingly, through this white noise you could hear unprofessional voices, like: "What, now?", "Are we starting?"

(Robert Brylewski on the beginning of the martial law in Poland, 1981)

*Pudding Attentat* ('pudding assault') of the Berlin Kommune 1. With the visit of US Vice-President Hubert Humphrey to Berlin in April 1967, preparations for numerous protest

actions were begun in the city. On April 5 eleven communards were arrested, and the next day it was announced that the assault was thwarted, which was to be prepared with Chinese bombs. The action turned out to be a play directed against the 'authority' of the police and services. The bombs were filled with... pudding and white cottage cheese.

"Jimi Hendrix was a nigger.  
Jesus Christ and grandma, too.  
Jackson Pollock was a nigger.  
Nigger, nigger, nigger, nigger,  
nigger, nigger, nigger."  
(Patti Smith, *Rock n' Roll Nigger*)

"I said if you're thinkin' of being my brother  
It does not matter if you're black or white".  
(Michael Jackson, *Black or white*)

Peroxide in contact with the skin.

*White Power No Christmas* (title of a poem by Marcin Świetlicki).

White March...

Jacek Hugo-Bader painted black at the march of independence in Warsaw in 2016.

"They will not convince us that white is white and black is black." A Freud's slip by Jarosław Kaczyński.

"White hands, black blues" (Jan 'Kyks' Skrzek in a Sztygar's song). Is there any Silesian blues?

"Today, whites spin black vinyls" (heard at a music club).

80 The white panching on the white walls at the exhibition at the Kronika gallery in Bytom refers to the white-cube lie. This was to be a completely neutral space: "A fine art museum is a tomb, not an amusement center; and any disturbance of his soundlessness, timelessness, airlessness and lifelessness is a disrespect, and is, in many places, punishable. The idea that art or an art museum enriches life and fosters a love of life and promotes understanding and love among men is as mindless in the East as in the West. Anyone who speaks of using art to further domestic or international relation is mad."<sup>2</sup>

It has long been annexed by commercial galleries and authenticates everything visible in it...

White lie additionally used spaces in the text counted by the number of characters with spaces (here you are 2030 'independent' spaces, freed from their usual function)

---

2 A. Reinhardt, B. Rose, *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, California 1991, p. 216.



***Białe kłamstwa 2.0...***

Stanisław Ruk sza

White Lies 2.0...

***Białe kłamstwo***

White Lie

Honorata Martin

**Ciemność to tylko brak światła** / Darkness is Only a Lack of Light  
*technika mieszana, 2017* | mixed technique, 2017

83

page 34

strona 12



Olaf Brzeski

**Iluzjonista** / Illusionist

instalacja (drewno), 2017 | installation (wood), 2017







Anna Królikiewicz

**Kolekcja Janowska** / Janów Collection

*brikolaz (pigmenty, akryl, wosk, srebro, szkliwa, kości, szkło, miód, chleb, glina, materiatroslinny).*, 2017 | bricolage (pigments, acrylic, wax, silver, enamel, bones, glass, honey, bread, clay, material vegetable), 2017









Joanna Rajkowska  
**Plan** / The Plan

dywan ręcznie tkany (wełna), 2014 | hand-knotted rug (wool), 2014



Agata Cukierska

***Prawdopodobne.  
O postaciach  
fikcyjnych***

***strona 96***

page 114

The Probable.  
About fictitious  
characters

*Między prawdą a fikcją  
jest cienka granica,  
szczególnie w sztuce, która  
już dawno przestała  
odzwierciedlać Platońską  
jedność prawdy, dobra  
i piękna. Artyści, tworząc  
fikcyjne tożsamości,  
posługują się nimi jak  
narzędziem badawczym,  
bez którego nie zdołaliby  
dotrzeć w odległe rejony  
własnej świadomości.*

W 1935 roku podczas wystawy Vincenta van Gogha w nowojorskim Muzeum Sztuki Współczesnej spośród przedstawionych na ekspozycji dzieł sztuki największym powodzeniem cieszył się eksponat w aksamitnym pudełku opatrzony etykietką: „Ucho, które van Gogh odciął sobie 24 grudnia 1888 roku i przesłał swojej kochance, francuskiej prostytutce”. Niestety, obiekt ten szybko zniknął z wystawy, okazał się bowiem żartem amerykańskiego malarza Hugh Troya uformowanym z kawałka peklowanej wołowiny i podstępnie podłożonym na wystawie<sup>1</sup>.

Ta niewinna mistyfikacja, chociaż funkcjonuje w świecie sztuki jako zabawna anegdota, prawdopodobnie nigdy nie miała miejsca. Brak zarówno relacji świadków wydarzenia, jak i jakichkolwiek informacji na ten temat w ówczesnej prasie. Historyjka stworzona została przez samego Troya, który puścił plotkę w obieg, opowiadając anegdotę dziennikarzowi Harremu Allenowi Smithowi, który z kolei umieścił ją w swojej publikacji *The Compleat Practical Joker*. Mamy więc do czynienia z kłamstwem podwójnym: podłożony na wystawie falsyfikat, prawdopodobnie nigdy nie został tam umieszczony. Niezależnie od faktów, opublikowanie historii nadało jej moc prawdy: i tak anegdota zaczyna krążyć, żyć autonomicznym życiem, ulegając przekształceniom, jak legendy miejskie, kulturowe memy. Cytując Marquarda „dziś realność i fikcja występują już tylko jako amalgamat i już nigdzie w czystej postaci: stadium pozytywne jest stadium spod znaku fikcji”<sup>2</sup>. W świecie post-prawdy terażniejszość jest coraz bardziej umowna.

We wstępie powieści *Sweat Sweat* autorstwa żydowsko-belgijskiej surrealistki Justine Frank czytamy, że „nie tylko terażniejszość fluktuuje w gorączce, że przeszłość również jest zgiełkliwym polem bitwy. Przeszłość ewoluuje”<sup>3</sup>. Justine Frank to dzieło sztuki,

1 M. Magnusson, *Słynne fałszerstwa, oszustwa i skandale*, Warszawa 2008, s. 20.

2 O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, Warszawa 2007, s. 155.

3 M. Stępnik, *Outsiderzy, mistyfikatory, eskapiści w sztuce XX wieku*, Lublin 2016, s.148.

***W świecie  
post-prawdy  
teraźniejszość  
jest coraz  
bardziej  
umowna.***

postać fikcyjna, heteronim Roee Rosena, który nad tym projektem pracował prawie dekadę. Kim była Justine? Jak pisze Małgorzata Stępnik: „Nazwisko jej należy odczytywać jako bezpośrednie nawiązanie do postaci historycznej, czyli do Jakuba Lejbowicza Franka (1726-1791); co znajduje potwierdzenie zarówno w postaci polemiki toczonej pomiędzy Rosenem a (zmyślona) Anna Kastorp, jak i w postaci obrazu Justine z 1937 roku pt. Birth of Rabbi Frank (olej namalowany przez Rosena w roku 2002), przedstawiającego stadia metamorfozy młodej kobiety w Żyda w podeszłym wieku, którego głowa przybrana jest w lisiurę”<sup>4</sup>.

Historia artystki spisana została we wspomnianej, cudownie odnalezionej powieści Justine, napisanej rzekomo w 1931 roku – dzieła bardzo śmiałego, wręcz obscenicznego, wzorowanego m.in. na twórczości Markiza de Sade’a. Ale jej postać czytamy też przez liczne prace, m.in. ponad setkę gwaszy i rysunków.

Artystka przyszła na świat w Antwerpii w 1900 roku jako córka zasymilowanych Żydów. W 1925 roku wyjeżdża do Paryża, gdzie dołącza do grupy surrealistów. Z czasem nawiązuje też romans z Georgesem Bataille’em, który to związek ze względów ideowych nie może przetrwać, szczególnie gdy ten publikuje esej o psychologicznej strukturze faszyzmu<sup>5</sup>. Od 1930 roku stosunki z surrealistami ulegają jednak pogorszeniu, zapewne na skutek jej działalności artystycznej, zwłaszcza od momentu gdy wystawia swą artystyczną wariację na temat Fantomas. W 1934 roku diasporystka ledwo posługująca się jidysz decyduje się na emigrację do Tel-Awiwu. Jest tam postrzegana głównie jako skandalistka, z czasem związuje się z kobietą: Fanją Hissin. Znika w tajemniczych okolicznościach w 1943 roku.

Rosen stworzył mistyfikację doskonałą: nie tylko spreparował postać historyczną, jej liczne dzieła i teksty, ale również tworzy terażniejszość, którą konstruuje wokół historii: pojawiają się więc historyczki sztuki, które docierają do zapomnianych dzieł surrealistki, przywracają ją do łask, piszą teksty krytyczne na jej temat.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 152.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 150.

Odbывая się również fikcyjne wydarzenia wokół jej twórczości, jak międzynarodowa konferencja poświęcona Frank w weneckiej Fondazione Querini-Stampalia, na której, zapewne nieprzypadkowo gościł Baudrillard<sup>6</sup> – twórca pojęcia symulakrów. Cytując filozofa: „w czasach ponowoczesnych nie istnieje już [...] granica pomiędzy światami po dwóch stronach lustra. [...] Nie jesteśmy w stanie jednoznacznie określić, w jakim świecie żyjemy, na ile zasadne jest pojęcie »realności«, gdzie przebiega granica między prawdą a fałszem”<sup>7</sup>.

Rosen rękami Justine produkuje kolejne symulakry. Jej własna twarz traktowana jest przez nią/niego z perwersyjną obsesją, z pieczołowitością tworzy kolejne wizerunki, często również ucharakteryzowane na męskie, nawiązując do ikonicznej dla surrealistów postaci fantomas, zresztą jedna z tych prac, utrzymana w duchu plakatu, podpisana jest przewrotnie: *Frankomas*. Obraz jest niemal kalką faktycznej okładki powieści *Fantomas*, jednak na obrazie Frank zamaskowana postać jest kobietą, do tego Żydówką, co stanowiło profanację antyreligijnej ikony surrealistów.

Niezwykła zdolność do transfiguracji, silne odniesienia do surrealizmu, ucieczka w świat nierzeczywisty, najczęściej w inne ciało, czyli wcielanie się w dowolną postać przez Justine, jej upodabnianie do coraz to nowych twarzy przywodzi na myśl zjawisko zwane kameleonizmem. Ludzie-kameleoni, jak pisze profesor Czesław Matuszewicz, znani są od wieków, pojawiali się w postaciach polityków, oszustów, proroków, kupców. Amerykański psycholog, Robert Cialdini, opisał przypadek mężczyzny, *nomen omen* imieniem Frank, który po bankructwie ojca uciekł z domu i przez dwadzieścia lat przeobrażał się wielokrotnie w inną postać, będąc na przykład studentem seminarium duchownego, nauczycielem francuskiego, dziekanem wydziału filozofii, wykładowcą prawa, chirurgiem wojskowym, strażnikiem więziennym, pastorem. Potrafił tak doskonale wpisać się w daną rolę, że demaskowany był

<sup>6</sup> R. Rosen, Preface, w: R. Rosen (*Justine Frank*), *Sweet Sweat*, Berlin – New York 2009, s. 8.

<sup>7</sup> J. Baudrillard, *Zły duch obrazu*, przeł. J. Niedzielska, „Film na świecie” 2000, nr 401, s.41.

wyłącznie dzięki niekorzystnym zbiegom okoliczności<sup>8</sup>. Najbardziej patologiczna forma kameleonizmu zyskała miano efektu Zeliga, od nazwiska głównego bohatera utrzymanego w konwencji mockumentu filmu Woody'ego Allena o tym samym tytule. Leonard Zelig jest Żydem, prostym urzędnikiem, który posiada paranormalną zdolność upodobniania się do każdej osoby, w której pobliżu się znajduje. Kameleonizm bohatera funkcjonuje jako ogólna metafora różnych modeli asymilacji etnicznej i rasowej; grana przez Allena postać Zeliga przeobraża się m.in. w Indianina, Chińczyka, Meksykanina i Czarnoskórego. Film eksploruje tradycję świeckiej tożsamości żydowskiej i historii żydowskiej tożsamości zastępczej, wymuszonej mimikry kulturowej związanej z asymilacją. Antycypuje współczesne teorie performatywności, takie jak ukuta przez Judith Butler definicja tożsamości jako „powtórzenia bądź cytowania wcześniej istniejącego autoratywnego zestawu praktyk”<sup>9</sup>. Nieprzypadkowo Allen osadził swojego bohatera w Ameryce lat 20. XX wieku. Kameleonizm cieszył się wówczas dużym powodzeniem wśród teoretyków, szczególnie surrealistów – głównie z powodu powiązania go ze zjawiskiem mimikry w świecie przyrody. Kamuflaż zwierząt w sytuacji zagrożenia miał wpływ na wyobraźnię artystów nadrealistów, łączących zjawisko z magią i ludzką psychozą<sup>10</sup>. Temat ten porusza między innymi Roger Caillois w opublikowanym w 1935 r. na łamach *Minotaura* eseju *Mimikra i Legendarna Psychastenia*. Mimikra, zauważa, występuje zarówno u zwierząt, jak i ludzi. Podkreśla przy tym znaczenie rozróżnień między „realnym i wyobrażeniowym, między jawą i snem, między ignorancją i wiedzą”.

Obserwując autoportrety Justine Frank i jej misternie wykreowaną osobowość, trudno oprzeć się wrażeniu, że prototypem, na którym wzorował się Rosen może być artystka – surrealistka Claude

8 Czesław Matuszewicz, Kameleon, kameleonizm, tekst dostępny online: <http://www.kulturaswiecka.pl/node/274> [dostęp: 15.09.2017].

9 J. Butler, *Bodies that Matter*, New York – London 1993 s. 227.

10 J. L. Shaw, *Reading Claude Cahun's Disavowals*, London – New York 2016, s. 49-50.

Cahun. Na jednym z kolaży Cahun widnieje napis: „Pod maską nowa maska. Nigdy nie przestanę zdejmować kolejnych twarzy”.

Zainteresowanie Cahun maskaradą jest zgodne z teorią Rogera Cailloisa. Zarówno dla Cailloisa, jak i Cahun, mimikra posunięta zbyt daleko ma dla jednostki niebezpieczne konsekwencje. Dla Cailloisa nieświadome naśladowanie otoczenia osiąga swój ostateczny punkt (który nazywa „legendarną psychastenią”), kiedy istota nie potrafi już rozróżnić granic między sobą a światem, który zamieszkuje. Pośród istot ludzkich taki stan oznacza utratę osobowości i, ostatecznie, chorobę psychiczną. Dla Cahun, sytuacją krańcową jest nieświadome i posłuszne przyjmowanie ról społecznych<sup>11</sup>.

Cahun, która w przeciwieństwie do innych kobiet epoki nigdy nie stała się muzą żadnego z artystów, była pionierką w dziedzinie burzenia ustalonych kodów<sup>12</sup>. Co ciekawe, choć była pełnoprawną artystką, współautorką surrealistycznych manifestów, po swej śmierci została zupełnie zapomniana, a odkryta ponownie dopiero w drugiej połowie lat 80. Podwójnie naznaczona innością: Żydówka, lesbijka, stała się sławna dzięki wyjątkowym autoportretom, odnalezionym w latach 80. na wyspie Jersey, na której ukrywała się przed nazistami. Jej prawdziwe nazwisko to Lucy Schwob. Już na etapie przybranego pseudonimu ujawnia się gra artystki z tożsamością, jej nowe imię może być męskie lub żeńskie, nazwisko natomiast jest typowo żydowskie, co świadczy o tym jak istotne dla artystki było jej pochodzenie<sup>13</sup>. Tak jak w całej twórczości Cahun, mamy tu do czynienia z odwracaniem negatywnych stereotypów.

Urodziła się w 1894 r. w Nantes, w rodzinie żydowskich intelektualistów, jej wujem był pisarz Marcel Schwob, założyciel *Mercure de France*. Wykształcona w Anglii, powróciła następnie do Francji. W latach 30. często brała udział w wystawach i rozmaitych przedsięwzięciach surrealistów, pisała artykuły, sztuki, opowiadania. We wczesnych latach 20. zamieszkała z Suzanne

11 *Ibidem*, s. 50.

12 S. Wilson, *Maskarady kobiecości*, Poznań 1998, s. 170.

13 R. Pilgrim, *za Stepnik*, s. 131

Malherbe – przyjaciółką, przyrodną siostrą, striptizerką, kochanką, która również przybrała pseudonim – Marcel More. Stworzyły razem parę aktywnie uczestniczącą w życiu intelektualnym i artystycznym przedwojennego Paryża. Zaangażowana politycznie, działała w antyfaszystowskim *Stowarzyszeniu Pisarzy i Artystów Rewolucyjnych*<sup>14</sup>. W swych mocnych, przerysowanych fotograficznych autoportretach bawiła się całym szeregiem masek: poetki, lesbijki, lotniczki, sportsmenki, wampira, kobiety aryjskiej, kobiety-dziecka, dandysa, japońskiej lalki, lokaja. Śledząc metamorfozy Sary Bernhardt, Idy Rubinstein czy Beatrice Wagner, wcielała się w postaci występujące w oglądanych sztukach teatralnych: twarz maskuje makijażem, eksponuje mocno zarysowany profil, goli włosy odrzucając kulturowy konstrukt kobiecości.

W 1929 roku, w tym samym czasie gdy powstawał *Drugi Manifest Surrealistyczny*, Joan Riviere wydała esej psychoanalityczny *Kobiecość jako maskarada*. Riviere sformułowała w nim pojęcie kobiecości jako maskarady podjętej w celu odwrócenia niepokoju i obaw przed odwetem ze strony mężczyzn. Pisz: „Kobiecość można więc wybrać i nosić jak maskę, zarówno w celu ukrycia męskości, jak i uniknięcia odwetu w wypadku, gdyby wyszła ona na jaw”. Co więcej, na pytanie o granice między „kobiecością autentyczną” a „maskaradą”, Riviere odpowiadała: „Wydaje mi się, że nie ma tu żadnej różnicy, czy to radykalnej czy powierzchownej – obie postawy są jednym i tym samym”<sup>15</sup>.

Transfiguracja w inną postać bardzo często wiąże się z aspektem płci. W przypadku amerykańskiej artystki Lynn Herschman Leeson zrodziła się ona z kobiecego aktywizmu, protestu przeciw nierównemu traktowaniu kobiet i mężczyzn.

Jak sama uzasadnia, w Kalifornii lat 60. i 70. artystki nie były traktowane poważnie, bez odpowiednich znajomości nie miały możliwości wystawiania w galeriach publicznych. W 1969 roku Leeson przygotowywała się do wystawy w Berkeley University

<sup>14</sup> <http://www.siemysli.info.ke/en/claude-cahun/>

<sup>15</sup> Sarah Wilson, s. 164.

Art Museum, które zostało zmuszone odgórnie do pokazania prac kobiet. Artystka zaprezentowała rzeźbę dźwiękową zatytułowaną *Self Portrait as Another Person* złożoną z pomalowanego na czarno woskowego odlewu jej twarzy, ciemnej peruki i magnetofonu, z którego dochodziło nagranie kobiecego głosu: oddechu, westchnienia, a następnie treści: „O, jesteś, cały dzień na ciebie czekałam, tak się cieszę, że przyszedłeś mnie zobaczyć, jak masz na imię? Podziel się ze mną swoimi najgłębszymi sekretami, chcę wiedzieć o tobie wszystko.”<sup>16</sup> Niestety instalacja nie została zaakceptowana przez władze muzeum, uznana za „nie-sztukę” i usunięta z ekspozycji. Pojawił się wówczas pomysł odwrócenia się od instytucji i zorganizowania pokazu w pokoju hotelowym: powstała w ten sposób instalacja *The Dante Hotel*, w lokalnym hotelu w San Francisco, gdzie artystka wynajęła dwa pokoje. Specyficzne wnętrze spowodowało, że Leeson zaczęła zastanawiać się nad historią poprzedniej lokatorki pokoju, nad jej wyglądem, stylem ubierania. W ten sposób zrodził się pomysł sportretowania tej kobiety, stworzenia obrazu „everywoman” lat 70. i jednocześnie oswobodzenia jej z obowiązujących wówczas więzów moralnych i społecznych. Tak powstała Roberta Breitmor – trzydziestoletnia Żydówka, bezrobotna rozwódka, wyzwolona performerka, nieustannie inwigilowana bohaterka skandali, autorka anonsów, szukająca współlokatora lub kochanka w San Francisco. Ale również kobieta zagubiona, zmagająca się z depresją, mająca na swym koncie próby samobójcze powiązane z molestowaniem seksualnym w dzieciństwie<sup>17</sup>. Całą historię Roberty poznajemy dzięki pisanemu przez nią dziennikowi.

Leeson poszła więc krok dalej w swej artystycznej mistyfikacji, nie tylko wymyśliła fikcyjną postać, ale sama zaczęła się w nią wcielać: malować jak ona (stworzyła nawet instrukcję w jaki sposób i jakimi kosmetykami maluje się Roberta, dając do zrozumienia, że każdy

<sup>16</sup> *Self-Portrait as Another Person (1966–68)* by Lynn Hershman, *YouTube video 2:01*, zamieszczony przez „bitforms gallery,” [dostęp: 25.09.2017].

<sup>17</sup> M. Tromble, L. Hershman (red.), *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson: Secret Agents, Private I, Berkeley 2005*, s. 25.

może się w nią przetransformować), przebierać, chodzić jak ona czy gestykulować. Eleanor Coppola stworzyła krótki film dokumentujący powołanie do życia Roberty, jej historia rozpoczyna się wraz z przyjazdem do San Francisco, gdzie wynajmuje pokój w Dante Hotelu na kilka dni. Roberta pisze dziennik, ma własną kartę kredytową, zdaje egzamin na prawo jazdy, odwiedza dentystę, ma własnego terapeutę – jest pełnoprawnym członkiem społeczeństwa. Koresponduje z mężczyznami, z kilkoma z nich się spotyka. W pewnym momencie dochodzi nawet do sytuacji granicznej: jeden z poznanych facetów próbuje namówić ją do prostytucji. Sytuacja naśladowania Roberty ciągnie się latami. Po trzech latach działania Leeson decyduje się na zmultiplikowanie postaci: zatrudnia trzy kobiety, również ze świata sztuki, które wcielają się w tę samą rolę.

Jak mówi artystka w jednym z wywiadów: „Starałam się stworzyć obraz tego jak to było żyć w tamtych czasach. Ludzie, których spotykała Roberta stawali się częścią jej fikcji, a ona stawiała się częścią ich rzeczywistości. To był rodzaj dwoistej wirtualnej kreacji rzeczywistości, która reprezentowała wszystkie kobiety tych czasów”. Według koncepcji Simone de Beauvoir mamy tu do czynienia z ciałem jako sytuacją<sup>18</sup> – ciało artystki stało się nośnikiem odkrywającym i doświadczającym sytuacji Roberty. Dla Leeson nie jest osobnym bytem, jest z nią związana aż do symbolicznej śmierci swej bohaterki Roberty w 1978 r. Ożywienie Roberty – jej związek z tym, co Merleau-Ponty nazwał ciałem świata, utrzymuje ją przy życiu jako rzeczywisty trop łączący sztukę żywą z jej postmodernistycznymi wariacjami w kulturze symulacji<sup>19</sup>.

Konstruując rzeźbę społeczną utworzoną z siebie samej i symulując rzeczywistość, Leeson prowadziła badania nad współczesnym społeczeństwem.

W podobny sposób brytyjska artystka żydowskiego pochodzenia Oreet Ashery zadaje pytania o granice inności. Przyjmuje ona

<sup>18</sup> Zob. S. de Beauvoir, *Druka płeć*, przekł. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska, Warszawa 2003.

<sup>19</sup> A. Jones, *Roberta Breitmores Lives on*, w: M. Tromble (red.) *The Art and Films ...*, op. cit., s. 105.

***Idąc za  
Arystotelesem:  
obojętnym jest  
czy przedmioty  
doświadczane  
w sztuce istnieją  
w rzeczywistości,  
wystarczy by były  
prawdopodobne,  
aby uwieść  
odbiorcę.***

postać mężczyzny – ortodoksyjnego Żyda Marcusa Fishera. Pierwsze działania Ashery, z około 2000 roku, polegały na wykonaniu serii fotograficznych i filmowych autoportretów w męskim przebraniu, co obudziło jej alter ego. Sytuacja ta nie wynikała jednak z pożądanego bycia mężczyzną, ale stała się sposobem na bycie zauważoną jako Żydówka. Męski kod wizualny generalizuje żydowskość. *Jeśli chcę wyeksponować moją żydowskość – jak pisze artystka – może to być tylko męska żydowskość*<sup>20</sup>. Bycie mężczyzną traktuje w kategorii przywileju. Choć ma za sobą służbę w armii, nie może być traktowana na równi z żołnierzami, ma też zamkniętą drogę do studiów talmudycznych.

Jej alter ego zaczęło powstawać gdy bliski przyjaciel z Izraela, ortodoksyjny Żyd, przestał z nią rozmawiać. Ponieważ nie mogła już komunikować się z nim jak dawniej, pod swą dotychczasową postacią, postanowiła przybrać nową – ortodoksyjnego Żyda<sup>21</sup>. Jej nowe imię „Mar-Cus” we współczesnym hebrajskim oznacza mniej więcej tyle co: „Pan Cipa”.

Ashery początkowo zaczęła używać swojego przebrania spontanicznie, badając reakcje przechodniów spacerujących po ulicach lub używając go jako przepustki do klubów gejowskich w Londynie<sup>22</sup>. Później pojawiły się próby dokumentacji tych interwencji: na świeckiej plaży w Tel Aviwie czy w tureckiej kawiarni w Berlinie, do której wstęp mieli tylko mężczyźni. Marcus stał się żywym projektem, za pomocą którego zaczęła testować granice inności, zadawać pytania oscylujące wokół istotnych dla jej tożsamości tematów: patriarchy, religii, diaspory czy też, o czym pisze Artur Kamczycki, zagadnienia trzeciej płci<sup>23</sup> – ciągle obecnego w kulturze żydowskiej, będącego próbą rozrachunku z mitem sfeminizowanego Żyda diaspory.

20 A. Kamczycki, Marcus Fisher i Żydowska trzecia płeć, *Artluk* 1/2008, s.28-30.

21 Matt Wolf, Passing as Marcus Fisher, „*Heeb Magazine*”, November 2004, nr 7.

22 Por. wcześniejsze działania Katarzyny Koziry: 5 kanałowa instalacja wideo Łaźnia męska z 1999 r., w kolekcji *Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki*.

23 A. Kamczycki, Marcus Fisher... , op. cit.

Alter ego Oreet Ashery bywa często zestawiane z Rrose Sélavy – postacią stworzoną przez Marcela Duchampa. Problem przecięcia się różnic płciowych z kulturowymi pojawił się po raz pierwszy w twórczości Duchampa już w *Akcie schodzącym po schodach*, który – jak sam stwierdził - nie jest ani kobietą, ani mężczyzną. Około roku 1921 Duchamp zaczął przebierać się za Rrose Sélavy, utrwalając wraz z Manem Rayem kobiecy wizerunek na fotografiach. Czytana po francusku fraza „Rrose Sélavy” brzmi jak „Eros, c’est la vie”, czyli: „Eros to życie”. Rrose Sélavy z czasem stała się bardziej niezależna: publikowała wiersze, sygnowała niektóre z prac. Duchamp był szachistą, uwielbiał gry, zagadki, anagramy, a życie traktował jako żart bez znaczenia<sup>24</sup>. Posyłając swój słynny Pisuar, czyli *Fontannę* na Pierwszą Wystawę Niezależnych w Nowym Jorku opatrzył ready-made sygnaturą R. Mutt. Jak do niedawna sądzono była to nazwa firmy produkującej armaturę, jednak kilka lat temu świat sztuki obiegła informacja jakoby był to pseudonim artystki niemieckiej Elsy von Freytag-Loringhoven, która miałaby być prawdziwą inicjatorką wystawienia pisuaru, autorką przełomowego w historii sztuki konceptu. Wystąpienie przez nią przedmiotu do Stowarzyszenia Artystów Niezależnych miało być konsekwencją wcześniejszego ignorowania artystki. Prawdopodobnie oddała go w ręce Duchampa, w którym potajemnie się podkochiwała, by ten – jako członek jury – poddał pod obrady jego wartość. Jak było naprawdę? Teorii jest wiele. Być może była to wspólnie ukuta mistyfikacja...

Między prawdą a fikcją jest cienka granica, szczególnie w sztuce, która już dawno przestała odzwierciedlać Platońską jedność prawdy, dobra i piękna. Artyści, tworząc fikcyjne tożsamości, posługują się nimi jak narzędziem badawczym, bez którego nie zdołaliby dotrzeć w odległe rejony własnej świadomości. Czasami, tak jak Georges Perec, umiejętnie mieszający fakty z fikcją w swym dziele *Gabinet kolekcjonera*, robią to „wyłącznie dla przyjemności, w pogoni za

24 Hans Richter, *Dadaizm, Warszawa 1983, s. 144.*



szczególnym dreszczykiem, jaki daje stwarzanie pozorów”. W końcu Perec, aby przedstawić historię fałszerstwa, sam się do niego po-sunął, przepisując fragmenty książek z historii sztuki i mieszając je z fikcją, powodując dezorientację czytelnika w cytatach, obrazach w obrazach, zapożyczeniach i iluzjach. Śledząc jednak liczne gry z tożsamością, mistyfikacje i zabawy artystów z prawdą i historią wydaje się, że taka teza byłaby zbyt prosta. Nowojorska artystka Selena Kimball łącząca w swej sztuce historyczne fakty z kulturową terażniejszością, tłumaczy takie zabiegi celem łatwiejszego badania sposobu kształtowania się pamięci zbiorowej. Pisze: “Moja sztuka zaczyna się od dokumentów archiwalnych (ilustrowane opowieści, genealogie) i rozwija w wyobrażone rozliczenia z historią, którą dokumenty te przedstawiają. Historia, już od Herodota, była po części faktem, a po części fikcją. W mojej twórczości badam historyczne dokumenty w poszukiwaniu historii, które w nich tkwią: narracji częściowo opowiedzianych albo utraconych.”<sup>25</sup> Nic dziwnego, że to właśnie jej kolaże, uderzająco podobne do prac Maxa Ernsta, stały się tłem do zilustrowania żywota XVIII wiecznej świętej: hiszpańskiej karmelitanki Leonory de la Cruz. Leonora jest świętą śpiącą i śniącą: w snach przewiduje przyszłość, wieszczą katastrofy czy Rewolucję Francuską, przez co swoją patronką uczynili ją anarchizujący surrealiści. Zresztą to im zawdzięczamy jej odkrycie: “żywość” świętej odnalazł w paryskiej bibliotece ukryty za “Pieśniami Maldorora”, Philipp Soupault. Autorką żywotów była mniszka, która spisywała prorocтва Leonory pogrążonej w mistycznym stanie między snem a jawą...

Czy mniszka istniała naprawdę? Otóż nie. Jej postać została skrzętnie spreparowana przez historyczkę sztuki Agnieszkę Taborską. Mimo, iż publikacja została przez wydawcę skatalogowana jako mistyfikacja literacka, dzieje Leonory “opisano w katalogach dwóch ważnych warszawskich bibliotek. Autorzy pierwszego ujrzeni w bohaterce postać historyczną. Autorzy

25 P. Kucharska, Agnieszka Taborska. Senny żywot Leonory de la Cruz, tekst dostępny online: <http://culture.pl/pl/artykul/agnieszka-taborska-senny-zywot-leonory-de-la-cruz> [dostęp: 25.09.2017].

***Różnica pomiędzy realnością a sztuką polega między innymi na tym, że to co w świecie realnym traktowane jest jako konieczność, w sztuce staje się jedną z możliwości.***

drugiego – wytwór fantazji surrealistów”<sup>26</sup>. Również na jednej z sesji naukowych we Francji, poświęconej zresztą tematowi mistyfikacji, jej historia została wzięta na poważnie przez lokalnych naukowców, którzy po usłyszeniu prawdy w większości poczuli się oszukani.

Idąc za Arystotelesem: obojętnym jest czy przedmioty doświadczone w sztuce istnieją w rzeczywistości, wystarczy by były prawdopodobne, aby uwieść odbiorcę. Różnica pomiędzy realnością a sztuką polega między innymi na tym, że to co w świecie realnym traktowane jest jako konieczność, w sztuce staje się jedną z możliwości.

---

<sup>26</sup> G. Jankowicz, *Po co jest sztuka? Rozmowy z pisarzami cz. II*, Kraków 2013.

## The Probable. About fictitious characters

There is a thin line between truth and fiction, especially in art that has long ceased to reflect the Platonic unity of truth, goodness and beauty. Artists create fictitious identities, use them as a research tool, without which they would not be able to reach distant regions of their own consciousness.

In 1935, at an exhibition of the works of Vincent van Gogh in New York's Museum of Modern Art, an exhibit in a velvet box with a plaque that declared it was "the ear that Van Gogh had cut off on December 24, 1888, and sent his lover, a French prostitute" enjoyed the greatest success. Unfortunately, the exhibit disappeared quickly; museum authorities removed it when it turned out to be a joke of the American painter Hugh Troy, who formed it from a piece of corned beef and insidiously put on display<sup>1</sup>.

This innocent mystification, although it functions in the world of art as a funny anecdote, probably never took place. There are no accounts of the witnesses of the event and any information on this subject in the press of the time. The story was created by Troy himself, who circulated the rumour, telling anecdote to journalist Harry Allen Smith, who in turn put it in his publication *The Compleat Practical Joker*. So we are dealing here with a double lie: the falsified exhibit had probably been never placed there. Regardless of the facts, the publication of the story gave it the power of truth: the anecdote began to circulate, live an autonomous life, transforming itself like urban legends or cultural memes. Quoting Marquard, "Today, reality and fiction occur only in the form of an amalgam, never in a pure form anymore: the positive stage is the fiction stage."<sup>2</sup> In the post-truth world, the present is becoming more and more conventional.

In the introduction to *Sweet Sweat*, a novel by the Jewish-Belgian surrealist Justine Frank we read that "not only the present fluctuates in a fever; the past is also a tumultuous battlefield. The past is evolving."<sup>3</sup> Justine Frank is a work of art, a fictional character, a heteronym of Roe Rosen, who has worked on this project for almost a decade. Who was Justine? As Małgorzata Stępnik writes: "Her name should be read as a direct reference to

1 M. Magnusson, *Słynne fałszerstwa, oszustwa i skandale*, Warszawa 2008, p. 20.

2 O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, Warszawa 2007, p. 155.

3 M. Stępnik, *Outsiderzy, mistyfikatory, eskapiści w sztuce XX wieku*, Lublin 2016, p. 148.

the historical figure, that is to Jacob Leibovitz Frank (1726-1791); which is confirmed both in the form of polemics between Rosen and Anna Kastorp (fictitious), and in the image of Justine from 1937 entitled *Birth of Rabbi Frank* (oil painted by Rosen in 2002), depicting the stages of a metamorphosis of a young woman into an elderly Jew whose head is dressed in a cub."<sup>4</sup>

The story of the artist was written in the aforementioned wonderfully found novel by Justine, allegedly written in 1931 – a very bold, almost obscene work modelled on the works of Marquis de Sade. But the character can also be seen in numerous works, including over a hundred gouaches and drawings.

The artist was born in Antwerp in 1900 as a daughter of assimilated Jews. In 1925 she goes to Paris, where he joins the Surrealist group. With time, she also has a love affair with Georges Bataille, which cannot survive because of ideological reasons, especially when he publishes an essay on the psychological structure of fascism<sup>5</sup>. From 1930, relations with the surrealists have been deteriorating, probably as a result of her artistic activity, especially since she has been exhibiting her artistic variation on *Fantomas*. In 1934, the diasporist, barely using Yiddish, decides to emigrate to Tel-Aviv. She is perceived there mainly as a scandalist, with time related to a woman: Fanja Hissin. She disappears in mysterious circumstances in 1943.

Rosen created the perfect mystification: he not only prepared the historical figure, her numerous works and texts, but also created the present, which he constructed around the history: art historians appear that reach the forgotten works of the surrealist, restore them to favours, write critical texts about her. There happens also fictitious events around her work, such as the international conference dedicated to Frank in the Venetian Fondazione Querini-Stampalia, where appears Baudrillard, the creator of the concept of simulacrum, probably not accidentally<sup>6</sup>.

4 Ibidem, p. 152.

5 Ibidem, p. 150.

6 R. Rosen, *Preface*, in: R. Rosen (Justine Frank), *Sweet Sweat*, Berlin – New York 2009, p. 8.

Quoting the philosopher, “In the post-modern times, there is no more [...] boundary between the worlds on the two sides of the mirror. [...] We are not able to determine clearly in which world we live, to what extent the concept of ‘reality’ is valid, and where is the boundary between ‘true’ and ‘false’.”<sup>7</sup>

With Justine’s hands Rosen produces more simulacra. Her own face is treated by her/him with a perverse obsession, with meticulousness she creates further images, often also characterized as masculine, referring to the iconic figure for the surrealist phantasms. Anyway, one of these works, in the spirit of a poster, is perversely signed: *Frankomas*. The painting is almost a carbon copy of the actual cover of the *Fantomas* novel, however, in the picture Frank, the masked figure, is a woman, a Jewess, which is a profanation of the anti-religious icon of the Surrealists.

The extraordinary ability to transfiguration, strong references to surrealism, escapes into the unreal world, most often into another body, Justine’s embodiment of any character, her making alike new and new faces: all this brings to mind a phenomenon called chameleonism. People-chameleons, as Professor Czesław Matuszewicz writes, have been known for centuries, appearing in the form of politicians, fraudsters, prophets or merchants. The American psychologist Robert Cialdini described a case of a man named Frank, who, after his father’s bankruptcy, fled the house and for twenty years peregrinated, transforming himself into different characters, being a seminary student, French teacher, dean of the philosophy department, lecturer of law, military surgeon, prison guard, and pastor. He could fit in so well with the role that he became exposed only due to unfavourable coincidences<sup>8</sup>. The most pathological form of chameleonism has gained the nickname of the Zelig effect, from the name of the main character of the mockument of Woody Allen’s film of the same title.

7 J. Baudrillard, *The Evil Demon of Images*, Polish transl. J. Niedzielska, in: “Film na świecie” 2000, no. 401, p. 41.

8 Cz. Matuszewicz, *Kameleon, kameleonizm*, <http://www.kulturaswiecka.pl/node/274> [accessed on: 15.09.2017].

Leonard Zelig is a Jew, a simple official who has the paranormal ability to be like everyone he or she is close to. The hero’s chameleonism functions as a general metaphor of various models of ethnic and racial assimilation; Zelig’s character played by Allen is transformed, among others, in Indian, Chinese, Mexican and Black. The film explores the tradition of secular Jewish identity and the history of Jewish substitute identity, the forced cultural mimicry associated with assimilation. It anticipates contemporary theories of performativity, such as the definition of identity coined by Judith Butler as “repeating or quoting a pre-existing authoritative set of practices”<sup>9</sup>. It is not a coincidence that Allen set his hero in America in the 1920s. Chameleonism at that time was very popular among theoreticians, especially the surrealists – mainly due to its connection with the phenomenon of mimicry in the natural world. Camouflage of animals in dangerous situations influenced the imagination of surrealists, combining the phenomenon with magic and human psychosis<sup>10</sup>. Among other things, this topic is touched by Roger Caillois in *The Mimicry and Legendary Psychastenia* published in 1935 in the Minotaur. He notes that mimicry occurs in both animals and humans. He emphasizes the importance of the distinction between “the real and imaginary, reality and dream, ignorance and knowledge”<sup>11</sup>.

Observing self-portraits of Justine Frank and her intricately created personality, it is hard to resist the impression that Rosen could model her on an artist, a surrealist Claude Cahun. On one of Cahun’s collages, there is an inscription: “Under the mask, a new mask. I will never stop taking off my face again.” Cahun’s interest in masquerading is in line with the theory of Roger Caillois. For both Caillois and Cahun, a too far mimicry has dangerous consequences for an individual. For Caillois, the unconscious imitation of the surroundings reaches its ultimate point (which

9 J. Butler, *Bodies that Matter*, New York – London 1993, p. 227.

10 J. L. Shaw, *Reading Claude Cahun’s Disavowals*, London – New York 2016, pp. 49-50.

11 R. Caillois, *Mimicry and legendary psychastenia*, Polish transl. MK, <http://www.fpp.pl/wp-content/uploads/2011/04/MIMIKRA-I-LEGENDARNA-PSYCHASTENIA-tlum-robocze.pdf> [accessed on: 16.09.2017].

he calls ‘the legendary psychasthenia’) when a creature could no longer distinguish the boundaries between himself and the world he inhabits. Among human beings such a state means the loss of personality and, ultimately, a mental illness. For Cahun, the extreme situation is the unconscious and obedient acceptance of social roles<sup>12</sup>. Cahun, who, unlike other women of the era, has never become a muse of any of the artists, was a pioneer in the field of demolishing the established codes<sup>13</sup>. Interestingly, although she was a full-fledged artist and a co-author of surreal manifestoes, after her death she was completely forgotten, and discovered again only in the second half of the 1980s. Double-marked by the otherness: a Jewish, a lesbian, became famous thanks to the unique self-portraits found in the 1980s on Jersey, where she hid from the Nazis. Her real name is Lucy Schwob. Already at the stage of the adopted pseudonym reveals the artist’s play with identity, her new name may be male or female, the name is typically Jewish, which proves how important her origin was to the artist<sup>14</sup>. As in all Cahun’s work, we are dealing here with the reversal of negative stereotypes.

She was born in 1894 in Nantes to a family of Jewish intellectuals; her uncle was a writer Marcel Schwob, founder of the “*Mercure de France*”. Educated in England, she returned to France. In the 1930s, she often took part in exhibitions and various surrealist undertakings, wrote articles, plays and stories. In the early 1920s, she lived with Suzanne Malherbe – a friend, half sister, stripper, lover, who also took the pseudonym – Marcel More. Together, they created a couple actively participating in the intellectual and artistic life of pre-war Paris. Involved politically, she was active in the anti-fascist Association of Writers and Revolutionary Artists<sup>15</sup>. In her strong and exaggerated photographic self-portraits, she played with a whole range of masks: poets, lesbians, aviators,

12 J. L. Shaw, *Reading Claude Cahun’s...*, op. cit., p. 50.

13 S. Wilson, *Femininities and Masquerades*, Poznań 1998, p. 170.

14 Cf. M. Stępnik, *Outsiderzy, mistyfikatory, eskapiści...*, op. cit., p. 131.

15 A. M. Wasieczko, *Claude Cahun*, <http://www.siemysli.info.ke/en/claude-cahun> [accessed on: 25.09.2017].

sportswomen, vampire, Aryan woman, child-woman, dandy, Japanese doll or butler. Following the metamorphosis of Sarah Bernhardt, Ida Rubinstein and Beatrice Wagner, she played the characters appearing in the observed theatrical plays: the face masks with makeup, exposes the strongly profiled profile, shaves the hair rejecting the cultural construct of femininity.

In 1929, at the same time that the Second Surrealist Manifesto was being created, Joan Riviere published a psychoanalytic essay *Womanliness as a masquerade*. Riviere formulated there the concept of femininity as a masquerade taken to reverse anxiety and fears of retaliation on the part of men. She writes, “Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it.”<sup>16</sup> What’s more, when asked about the differences between ‘authentic womanliness’ and ‘masquerade’, Riviere responded, “My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial. They are the same thing.”<sup>17</sup>

Transfiguration into another form is very often associated with the gender aspect. In the case of American artist Lynn Herschman Leeson, she was born of female activism, a protest against unequal treatment of women and men.

As she justifies, in California in the 1960s and 1970s, the artists were not taken seriously, without proper knowledge they were not allowed to appear in public galleries. In 1969, Leeson was preparing for an exhibition at the Berkeley University Art Museum, which was forced to show women’s work from above. The artist presented a sound sculpture entitled *Self Portrait as Another Person*, composed of a black waxed cast of her face, a dark wig and a tape recorder, from which a recording of a female voice was heard: breath, sigh, and then content: “Oh, you are at last, all day I waited for you, I’m so glad you came to see me,

16 S. Wilson, *Femininities and Masquerades*, op. cit., p. 164.

17 Ibidem.

what is your name? Share your deepest secrets with me, I want to know everything about you.”<sup>18</sup> Unfortunately, the installation was not accepted by the museum authorities, it was considered a ‘non-art’ and removed from the exhibition. There was then the idea of turning away from the institution and organizing a show in a hotel room: the installation *The Dante Hotel* was created at a local hotel in San Francisco, where the artist rented two rooms. The specific interior meant that Leeson began to think about the history of the previous room tenant, her appearance, the style of dress. In this way, the idea of portraying this woman, the creation of the image of ‘70s everywoman’ and at the same time freeing her from the moral and social ties binding at that time arose. That’s how Roberta Breitmore was born – a thirty-year-old Jewess, an unemployed divorcee, a liberated performer, a constantly-schemed heroine of scandals, an author of announcements, looking for a roommate or lover in San Francisco. But also a lost woman struggling with depression who has suicide attempts associated with sexual harassment in childhood. We get to know Roberta’s whole story thanks to the diary she wrote<sup>19</sup>.

Leeson went a step further in her artistic mystification – not only inventing a fictional character, but beginning to embody her by herself: to make up like she (she even created an instruction on how and with what cosmetics Roberta was being making up, letting us know that everyone could transform into her) and dress, walk and gesticulate like she. Eleanor Coppola created a short film documenting the creation of Roberta, her story begins with her arrival in San Francisco, where she rents a room at the Dante Hotel for a few days. Roberta writes a journal, has her own credit card, passes a driving test, visits a dentist, has her own therapist – she is a full member of society. She corresponds with men, meets several of them. At some point, there is even a borderline situation: one of the guys we met tried to persuade

18 *Self-Portrait as Another Person (1966–68)* by Lynn Hershman, YouTube video 2:01, uploaded by ‘bitforms gallery’ [accessed on: 25.09.2017].

19 *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson: Secret Agents, Private I*, ed. M. Tromble, L. Hershman, Berkeley 2005, p. 25.

her to prostitution. The situation of imitating Roberta goes on for years. After three years of operation, Leeson decides to multiply the character: she employs three women, also from the world of art, who play the same role.

As the artist says in one of the interviews, “I tried to create an image of what it was like to live at the time. The people Roberta met became part of her fiction, and she became part of their reality. It was a kind of dual virtual creation of reality that represented all the women of the time.” According to the concept of Simone de Beauvoir, we are dealing here with the body as a situation – the artist’s body has become the carrier discovering and experiencing Roberta’s situation”<sup>20</sup>. For Leeson, it is not a separate entity, it is associated with her until the symbolic death of her heroine Roberta in 1978. Roberta’s liveliness, her relationship with what Merleau-Ponty called the body of the world, keeps her alive as a real trail connecting art living with her postmodernist variations in the culture of simulation<sup>21</sup>.

By constructing a social sculpture created of her and simulating reality, Leeson conducted research on contemporary society.

In a similar way, the British artist of Jewish descent Oreet Ashery asks questions about the limits of otherness. She takes the form of a man, an orthodox Jew Marcus Fisher. The first actions of Ashery, from about 2000, consisted of making a series of photographic and film self-portraits in men’s disguise, which aroused her alter ego. This situation, however, did not result from the desire to be a man, but it became a way to be noticed as a Jewish woman. The masculine visual code generalizes Jewishness. As the artist writes, “If I want to display my Jewishness, it can only be male Jewishness.”<sup>22</sup> She treats being a man in the category of privilege. Although she has served in

20 See S. de Beauvoir, *The Second Sex*, Polish transl. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2003.

21 A. Jones, *Roberta Breitmore Lives on*, in: *The Art and Films...*, op. Cit., p. 105.

22 A. Kamczycki, *Marcus Fisher i Żydowska trzecia płęć*, in: „Artluk” 1/2008, p. 28-30.

the army, she could not be treated equally with soldiers; she also has had a closed road to Talmudic studies.

Her alter ego began to arise when a close Israeli friend of her, an Orthodox Jew, stopped talking to her. Because she could no longer communicate with him as before, under her current form, she decided to take on a new form of an orthodox Jew<sup>23</sup>. Her new name 'Mar-Cus' in Modern Hebrew means more or less the same as 'Mr. Cunt'.

Ashery initially began using her disguise spontaneously, investigating the reactions of passers-by walking through the streets or using it as a pass to gay clubs in London<sup>24</sup>. Later, there appeared attempts to document these interventions: on a secular beach in Tel Aviv or in a Turkish café in Berlin, where only men had access to. Marcus became a living project with which she started to test the boundaries of otherness, ask questions oscillating around topics important for her identity: patriarchy, religion, Diaspora or, as Artur Kameczycki writes about, the issues of the third sex, still present in Jewish culture, which is an attempt of settlement with the myth of a feminized Diaspora Jew<sup>25</sup>.

Oreet Ashery's alter ego is often compared with Rose Sélavy, a character created by Marcel Duchamp. The problem of the intersection of sexual and cultural differences appeared for the first time in Duchamp's work *Nude descending the stairs*, who, as he said, was neither a woman nor a man. Around 1921, Duchamp began dressing up for Rose Sélavy, recording along with Man Ray the feminine image in the photographs. The phrase 'Rose Sélavy' read in French sounds like 'Eros, c'est la vie', meaning 'Eros is life'. Rose Sélavy became more independent over time: she published poems, signed some of the works. Duchamp was a chess player, he loved games, riddles,

---

23 M. Wolf, *Passing as Marcus Fisher*, in: "Heeb Magazine" November 2004, no. 7.

24 See earlier works by Katarzyna Kozyra: a 5-channel video installation *Łazienka męska / Men's Bathhouse* of 1999, collection of Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.

25 A. Kameczycki, *Marcus Fisher...*, op. cit.

Following Aristotle: it is indifferent whether objects experienced in art exist in reality; it is enough for them to be probable to seduce the viewer.

The difference between reality and art consists in, among other things, the fact that what in the real world is treated as a necessity, in art becomes one of the possibilities.



anagrams, and treated life as a joke with no meaning<sup>26</sup>. By sending his famous urinal, or *Fountain* for the First Independent Exhibition in New York, he gave a ready-made reference number R. Mutt. As it was thought until recently, it was the name of a fittings company, but a few years ago the world of art was circulated with the information that it was the pseudonym of a German artist Elsa von Freytag-Loringhoven, who could be the true initiator of exhibiting the urinal, or the author of a breakthrough concept in art history. Sending the item to the Association of Independent Artists would be a consequence of earlier ignoring her as the artist. Probably she handed over the urinal to Duchamp – on whom she secretly had a crush – as a member of the jury, to put its worth under consideration<sup>27</sup>. How was it really? There are many theories. Perhaps it was a together coined mystification...

There is a thin line between truth and fiction, especially in art that has long ceased to reflect the Platonic unity of truth, goodness and beauty. Artists create fictitious identities, use them as a research tool, without which they would not be able to reach distant regions of their own consciousness. Sometimes, just like Georges Perec, skilfully mixing facts with fiction in his work *Un Cabinet d'amateur / A Gallery Portrait*, they do it “only for pleasure, in pursuit of the special thrill that creates the appearance.”<sup>28</sup> In the end, Perec, in order to present the history of falsification, went to it himself, rewriting excerpts from art history books and mixing them with fiction, causing the reader to be confused in quotes, paintings, borrowings and illusions. However, following the numerous games with identity, mysti-

26 H. Richter, *Dadaizm*, Warszawa 1983, p. 144.

27 J. Higgs, *Was Marcel Duchamp's 'Fountain' actually created by a long-forgotten pioneering feminist?*, on-line: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/was-marcel-duchamps-fountain-actually-created-by-a-long-forgotten-pioneering-feminist-10491953.html> [accessed on 25.09.2017].

28 G. Perec, *Un Cabinet d'amateur*, following: A. Arno, *Oszustwo w kawalkach*, on-line: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/1747-oszustwo-w-kawalkach.html> [accessed on 25.09.2017].

fications and games of artists with truth and history, it seems that such a thesis would be too simple. New York artist Selena Kimball, combining historical facts with the cultural present in her art, explains such treatments with a purpose of easier examining the way in which collective memory is shaped. She writes, “My art begins with archival documents (illustrated histories, genealogies) and develops into imagined reckonings with the history they represent. History, from Herodotus onwards, has been part fact, part fiction. In my work I investigate historical documents for the stories that exist there: narratives of partially told or lost social histories.”<sup>29</sup> It is no wonder that it was her collages, strikingly similar to Max Ernst's works, which became the background to illustrate the life of the eighteenth-century saint, a Spanish Carmelite née Leonora de la Cruz. Leonora is a sleeping and dreaming saint: in her dreams she foresees the future, catastrophes and the French Revolution. This was the reason why anarchist surrealists considered her their patron. Besides, we owe them the discovery: the ‘life’ of the saint was found by Philippe Soupault in a Parisian library, where it was hidden behind the *Songs of Maldoror*. The author of the lives was a nun, who wrote down the prophecies of Leonora immersed in the mystical state between dream and waking...

Was the nun really there? Well, no. Her character was carefully prepared by art historian Agnieszka Taborska. Although the publication was catalogued as a literary mystification by the publisher, the history of Leonora “is described in the catalogues of two important Warsaw libraries. The authors of the first one saw in the heroine a historical figure, the authors of the second – the creation of the surrealist fantasy.”<sup>30</sup> Also at one of the scientific sessions in France, devoted to the subject of mystification, her history was taken seriously by some local scientists, who after hearing the truth mostly felt cheated.

29 P. Kucharska, *Agnieszka Taborska. Senny żywot Leonory de la Cruz*, on-line: <http://culture.pl/pl/artykul/agnieszka-taborska-senny-zywot-leonory-de-la-cruz> [accessed on 25.09.2017].

30 G. Jankowicz, *Po co jest sztuka? Rozmowy z pisarzami cz. II*, Kraków 2013.

Following Aristotle: it is indifferent whether objects experienced in art exist in reality; it is enough for them to be probable to seduce the viewer. The difference between reality and art consists in, among other things, the fact that what in the real world is treated as a necessity, in art becomes one of the possibilities.

***Prawdopodobne.  
O postaciach fikcyjnych***  
Agata Cukierska

The Probable.  
About fictitious characters


***Białe kłamstwo***  
White Lie



Artur Malewski

**Bez tytułu** / Untitled

rzeźba (żywica poliestrowa, drewno), 2010 |  
sculpture (polyester resin, wood), 2010



RZECZYWIŚCIE, STANOWI TO RÓŻNICĘ, W JAKIM CELU SIĘ KŁAMIE:  
CZY SIĘ TYM ZACHOWUJE, CZY BURZY.





Daniel Rumiancew

**Druga szansa** / The Second Chance

instalacja (parafina, bawełna), 2016 - 2017 | installation (paraffin, cotton), 2016-2017

135

page 42

stroma 20







Karolina Freino

### **Hikaye Zamani**

gazeta (druk na papierze, naklad 1500 sztuk), 2014 | newspaper (print on paper, 1500 copies), 2014





Katarzyna Józefowicz  
**Miasto** / The City  
rzeźba (papier), 1989 – 2017 | sculpture (paper), 1989-2017





Anna Kałuża

# ***Fałszywe zwierzęta, podróbki człowieka i literatura***

***strona 144***

page 160

False animals,  
fake men  
and literature

*Niejawność jest racją  
bytu większości ludzkich  
praktyk wobec zwierząt.*

Narratorka powieści Karen Joy Fowler *Nie posiadamy się ze szczęścia* widzi lub wydaje się jej, że widzi, jak jej siostra morduje małe koty. Mówi o tym rodzicom. Kiedy więc cała rodzina przeprowadza się do nowego domu, są tam tylko trzy sypialnie: „Jedna była dla mojego brata. Jedna dla matki i ojca. Jedna moja. Nie, to nie mnie oddano. Spotkało to kogoś innego”<sup>1</sup>. Tym kimś jest oczywiście siostra narratorki, Fern: „W czasach studenckich nigdy o niej nie mówiłam i rzadko myślałam. Gdy ktoś pytał o moją rodzinę, przyznawałam się do posiadania dwójki rodziców, którzy wciąż byli małżeństwem, oraz jednego brata, który non stop podróżował”<sup>2</sup>. Centralnym doświadczeniem swojego życia bohaterka powieści Rosemary czyni rozstanie z siostrą. Pięć spędzonych z nią lat opisuje bardzo skrupulatnie: zabawy w śniegu, wspólne kąpiele, gry towarzyskie, doskonałe porozumienie. I po tych sielankowych wspomnieniach przerwanych nagłą katastrofą (będącą poza wszystkim najbardziej zgraną kliszą literacką, bo jeśli chcemy pokazać, jak okrutni są ludzie, to zazwyczaj pokazujemy scenę z topieniem kociąt) dopowiada wreszcie, że Fern – jej siostra, to szympansica. Od razu też tłumaczy się przed czytelniczkami, dlaczego zdecydowała się tę informację ukryć: „Gdybym powiedziała wam, że Fern jest szympansem, natychmiast przestalibyście myśleć o niej jako o mojej siostrze. Zamiast ją uważać za członka rodziny, uznalibyście, że kochaliśmy ją tak, jak się kocha zwierzęta domowe”<sup>3</sup>. To prawda. Tak właśnie byłoby.

W sprawie Fern oszukuje się w powieści jeszcze raz: wtedy, gdy każe się nam wierzyć, że szympansica, po tym jak straciła ludzką rodzinę, zyskała zwierzęcą i zamieszkała na farmie, gdzie nadal może jeść to, co lubi, bawić się i zachowywać prawo do samostanowienia. Nie jest to nawet oszustwo: po prostu narratorka – młoda studentka z problemami adaptacyjnymi – nie wyobraża sobie, jak mogłoby wyglądać życie, które w przekonaniu innych ludzi ma wyłącznie wartość użytkową. Największy szok po odkryciu laboratoryjnych warunków życia Fern przeżywa Lowell, brat Rosemary. Nigdy nie zrezygnował

1 K. J. Fowler, *Nie posiadamy się ze szczęścia* [We Are All Completely Beside Ourselves], przeł. K. Sławińska, Warszawa 2016, s. 69.

2 Tamże.

3 Tamże, s. 93.

on z posługiwania się słowem siostra na oznaczenie pokrewieństwa z Fern: „W tej klatce siedzi moja siostra” – mówi, gdy dowiaduje się, że zachowania szympansów, niezgodne z wymaganiami pracowników laboratorium, „regulowane są” za pomocą m. in. paralizatorów<sup>4</sup>.

## *Nasze mięso mieszają się z resztą zwierząt*

Czy te dwa literackie oszustwa – ukrycie przed nami, że siostry Rosemary i Fern nie są tego samego gatunku oraz zatajenie realnych warunków życia Fern w laboratoryjnej klatce – stanowią logiczny ciąg? Czy narracja Fowler wykazuje się tu szczególną pracą społeczno-kulturową, przenosząc ciężar naszej uwagi na kontryfakcyjny charakter związków żywych istot (ludzko-zwierzęcych)?

Wydaje mi się, że tak. Narracyjne chwytły Fowler obejmują więcej niż tylko ten szczególny rodzaj powieściowej więzi, przydarzającej się Rosemary, Lowellowi i Fern. Opowieść *Nie posiadamy się ze szczęścia* z powodzeniem można odnieść także do innych relacji między ludzkimi i nie-ludzkimi istotami, bo – mówiąc językiem tradycyjnej humanistyki – kontakty nowożytnych ludzi ze zwierzętami budowane były na szczególnych unikach wobec najbardziej materialnych, faktycznych doświadczeń. Czujemy więc, że właśnie wtedy, gdy narratorka nas oszukuje, wprowadzając Fern w taki sposób do powieściowego świata jakby była człowiekiem, dokonuje krytycznej rewizji współczesnego urzędzenia społeczeństw. Jej oszustwa tworzą światy, w których wyraźnie widać sposoby wytwarzania tego, co uznajemy za prawdziwy obraz rzeczywistości. Stają się punktem wyjścia dla rewizji humanistycznego myślenia, ufundowanego na założycielskim kłamstwie. Chodzi o wielowiekowe wmówienia, że granica między ludzkimi zwierzętami i nie-ludzkimi zwierzętami jest nieprzekraczalna, trwała i bezwzględna oraz o przekonanie, że życie z ludźmi jest tak naprawdę dla innych istot niewyobrażalnym szczęściem – nie

4 Tamże, s. 146.

poradziłyby sobie bez ludzi. Ludzie jak dobrzy gospodarze rozta-  
czają nad ożywioną i nieożywioną przyrodą zrównoważoną opiekę,  
a ponadto mają prawo ją wykorzystywać, bo są „koroną stworzenia”  
albo – gdy ta metafora nie działa – są zwyczajnie silniejsi. Fowler od-  
wołuje się do tych tradycyjnych przekonań, choć wprost nie pojawiają  
się one w powieści. Dostarczają jednak ramy referencyjnej dla wielu  
tekstów pisanych w humanistycznym horyzoncie widzialności i racjo-  
nalności. Na przykład José Ortega y Gasset w swoich *Medytacjach  
nad polowaniem* usiłuje nas przekonać, że zwierzę chce zostać zabite.

Napisano już sporo o faktycznej działalności człowieka. Éric Bar-  
ratay w *Zwierzęcym punkcie widzenia. Innej wersji historii* pokazuje,  
w jaki sposób na przestrzeni wieków krowy stawały się „maszynami  
do produkcji mleka”, konie – kopalnianymi proletariuszami, a psy –  
towarzyszami ludzi. Baratay dowodzi też, że historia doświadczeń  
zwierząt polega zawsze na ukrywaniu prawdy i (samo)oszustwie.  
Jedną z reakcji ludzi na badanie przeżyć zwierząt jest bardzo spe-  
cyficzna forma adaptacji, którą w *Zwierzęcym punkcie widzenia* na-  
zywa się „adaptacją przez opór”. Polega ona na „ukrywaniu owych  
przeżyć, negowaniu pewnych aspektów, modyfikowaniu samych  
zwierząt”<sup>5</sup>. Gdy następuje wzrost konsumpcji mięsa, pojawiające  
się coraz liczniej w XIX wieku rzeźnie konfrontują ludzi z odorem,  
krwią, krzykami i ucieczkami zwierząt. Co się więc robi? Usuwa  
z pola widzenia te elementy krajobrazu, z którymi trudno się pogo-  
dzić: ubojnie zamyka się za murami, wycofuje na peryferia, wiszące  
w rzeźnickich witrynach martwe ciała zwierząt chowa w lodówkach  
sklepów. Podobną przemianę przechodzą sposoby podawania mię-  
sa (ukrywa się bardziej rozpoznawalne części zjedanego ciała, jak  
głowa czy kończyny), modyfikacji ulegają też warunki hodowlane  
bydła (coraz trudniej zobaczyć, jak faktycznie żyją krowy i cielaki),  
czy laboratoryjne praktyki doświadczeń na zwierzętach, które stają  
się wiedzą niejawną: „Eksperymenty na zwierzętach [...] wywołują  
żywą krytykę i chronią się w zaciszu laboratoriów; wiek później daje

148

5 É. Baratay *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, [Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire], przeł. P. Tarasiewicz, Gdańsk 2014, s. 298.

***Gdy następuje wzrost konsumpcji mięsa, pojawiające się coraz liczniej w XIX wieku rzeźnie konfrontują ludzi z odorem, krwią, krzykami i ucieczkami zwierząt. Co się więc robi? Usuwa z pola widzenia te elementy krajobrazu, z którymi trudno się pogodzić: ubojnie zamyka się za murami, wycofuje na peryferia, wiszące w rzeźnickich witrynach martwe ciała zwierząt chowa w lodówkach sklepów.***

149

***Opowieść Nie posiadamy się ze szczęścia z powodzeniem można odnieść także do innych relacji między ludzkimi i nie-ludzkimi istotami, bo – mówiąc językiem tradycyjnej humanistyki – kontakty nowożytnych ludzi ze zwierzętami budowane były na szczególnych unikach wobec najbardziej materialnych, faktycznych doświadczeń.***

to paradoksalne rezultaty, gdyż eksperymentatorzy żalą się na niezrozumienie ze strony społeczeństwa – które ich zdaniem jest źle poinformowane przez punktowe wycieki zdjęć – i starają się zamydlić mu oczy rzekomo rozsądną praktyką, kontrolowaną przez komitety etyczne formowane przez samych zainteresowanych”<sup>6</sup>.

Niejawność jest racją bytu większości ludzkich praktyk wobec zwierząt. Lowell, brat Rosemary, aktywista walczący o prawa zwierząt, mówi, że podstawowe zadania organizacji pro-zwierzęcych to informowanie społeczeństwa o horrorze, jaki wydarza się w laboratoriach i hodowlanych fermach: „[...] dlatego właśnie w wielu stanach rozważana jest możliwość wprowadzenia prawa uznającego fotografowanie tego, co dzieje się na przemysłowych fermach i rzeźniach za przestępstwo. Zmuszanie ludzi, by patrzyli na to, co naprawdę się dzieje, za chwilę będzie poważnym złamaniem prawa”<sup>7</sup>. Ale nawet, kiedy ludzie patrzą, rzadko zmieniają zdanie. W obserwacjach zwierząt dochodzi do głosu szczególnie niewrażliwość na materialny poziom rzeczywistości: badania nad zdolnościami komunikacyjnymi naczelnych, prowadzone od lat 30. XX wieku, jeśli nie odpowiadały uprzednio skonstruowanej teorii uznawane były za nieistotne, a zwierzęta – które spędziły w ludzkich domach kilka lat – odsyłane do klatek z innymi szympancami. Lista z imionami i nazwiskami naczelnych, których uczono języka migowego jest długa. Filmowe sceny życia jednego z nich, Nima Chimpsky’ego<sup>8</sup>, nie pozostawiają wątpliwości co do konsekwencji utrzymywania przesądu o komunikacyjnej wyłączności człowieka – wbrew wiedzy, badaniom, eksperymentom i ich wynikom.

Oczywiście nietrudno znaleźć dla tych represyjnych zaprzeczeń (założycielskich kłamstw, uspojnających ludzką wspólnotę) uzasadnienie. Podobnie jak nietrudno opisać ich mechanizm. Zwycięstwo

<sup>6</sup> *Tamże*, s. 300.

<sup>7</sup> K. J. Fowler; *Nie posiadamy się ze szczęścia*, dz. cyt., s. 267.

<sup>8</sup> *Herb Terrace, który wybrał szympansa do eksperymentu i sprawował nad nim opiekę naukową, uznał, że wyniki nie rokują i zdecydował, by Nima, który cztery lata spędził w ludzkich domach i traktowany był jak część rodziny, sprzedać do laboratorium medycznego. Zob. film Projekt Nim, reż. J. Marsh (2011).*



przekonania, że zwierzęta stoją na zewnątrz wspólnoty, skonstruowanej przez ludzi, nie bierze się ze zgodności tego przekonania z faktami, ale – jak mówi Stanley Fish – z tego, że „z perspektywy [tego przekonania – A.K.] fakty są teraz wyznaczane”<sup>9</sup>. Joanna Bednarek w eseju *Życie, które mówi*. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta opowiada o konsekwencjach rewizji humanistycznego wyobrażenia o związkach człowieczeństwa i zwierzęcości. Ale przy okazji daje również odpowiedź na paranoiczne negacje czynione na różnych etapach historycznego kształtowania się relacji ludzko-nieludzko-zwierzęcych. Przyczyną uparcie ponawianego gestu wydzielenia rzeczywistości ludzkiej z całości istnienia jest strach przed nawiązaniem bliskiej więzi międzygatunkowej. Mogłoby to sprzyjać skłonności do zaprzysiężania się (stowarzyszenia) ludzi raczej ze zwierzętami niż z innymi ludźmi. Filozoficzne założenia m. in. Kartezjusza i Spinozy – dwóch ważnych filozofów wypowiadających się w sprawach zwierząt – mobilizują nas do trzymania się granic i dbania o nie. Jak pisze Bednarek: „Kartezjuszowi udało się dokonać tego procesu fabrykacji ludzkiej wyjątkowości tak, by zatrzeć ślady jego arbitralności i politycznego charakteru. [...] U Spinozy natomiast wykluczenie zwierząt zachowuje postać gestu, który należy nieustannie powtarzać, by zachować spójność ludzkiej wspólnoty [...]”<sup>10</sup>

## Języki uniwersalistyczne i ich przechwycenia

Co z tym celowym i systematycznym zaprzeczaniem – które staje się siłą napędową cywilizacji ukierunkowanej wyłącznie na zysk

9 S. Fish, Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia, *przeł. A. Szahaj, w: tegoż, Interpretacja, retoryka, polityka, Kraków 2007, s. 102. [What Makes an Interpretation Acceptable? W: S. Fish, Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities, Cambridge, 1980].*

10 J. Bednarek, *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta, Warszawa 2017, s. 63.*

– robią znaki literackie lub artystyczne? Można powiedzieć, że znaki najskuteczniej skonfigurowane, najintensywniej chwytające efekty progowe naszego języka uczą nas, jak osłabić stopień realności kulturowo-politycznych wzmówień – zarówno idealizujących „zwierzęcość”, jak i uprzedmiotawiających ją. Literatura nie potrzebuje „nowych” języków, by opowiadać o innych formach organizacji społeczeństw – wystarczy język uniwersalistyczny. Trzeba go tylko skutecznie przechwycić. Język nigdy nie jest niczyją własnością, a horyzont uniwersalistycznych żądań zawsze pozostaje otwarty. Kiedy więc Judith Butler pyta, „w jaki sposób można kwestionować uniwersalistyczne pojęcia, a zarazem się nimi posługiwać”<sup>11</sup>, to czyni z tego pytania zasadniczą oś, wokół której obracać się będzie produkcja osobliwości w relacjach etologicznych. Butler podkreśla, że przejście pojęć, składających się na uniwersalistycznie pojmowane wartości danej wspólnoty, może pozwolić na rozszerzenie ich progresywnego potencjału na znaczenia, których dotychczas nie brano pod uwagę. Dlatego jej zdaniem nawet ci, którzy są bezwzględnie podporządkowani i znajdują się w sytuacji skrajnej nierówności czy wykluczenia, powinni rzucać wyzwanie temu, co wydaje się w danym momencie granicą uniwersalności. Takie wyzwanie zawsze tę granicę kwestionuje.

To właśnie robi Fowler: szuka momentu niepewności w samym sercu uniwersalistycznego języka. Na początku swojej powieści pisarka przechwyciła języki tradycyjne, którymi opisuje się zazwyczaj więzi międzyludzkie. Ukrycie „małpkości Fern”, drobne oszustwo niedokładnej nazwy zadziało performatywnie: włączyło – przynajmniej na jakiś czas – szympansię do kręgu ludzkiej rodziny. Ale też zarazem wymazało wszystkie różnice, które po „zdekonspirowaniu” w języku tradycyjnych wartości, utrzymującego podziału na ludzkie i zwierzęce, otrzymaliśmy w hiperbolicznym powiększeniu: Fern jako już nie-człowiek, nie-siostra

11 J. Butler, Koniec różnicy seksualnej? (Fragmenty), *przeł. A. Kowalcze-Pawlik, w: Teorie wywrotowe. Antologia przekładów, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 217. [The End of Sexual Difference? in: Feminist Consequences: Theory for New Century, ed. E. Bronfen, M. Kavka, Columbia University Press 2000].*

okazała się, by tak rzec, bardziej małpą niż wtedy, gdy była po prostu szympanszą, a nie – jak myśleliśmy – ludzką siostrą. To przejście uniwersalistycznego języka doprowadza w fabule do przegrupowań sił społecznych: Rosemary i Lowell, którzy obserwują stawanie się istotą ludzką przez Fern, nie mogą zaakceptować laboratoryjnych, przemocowych praktyk wobec nie-ludzkich zwierząt. Rosemary wymyśla więc farmę pełną szczęśliwych szympanów, a Lowell na wiadomość o „oddaniu” szympanicy rezygnuje z przywilejów, jakie daje mu bycie w rodzinie i zaczyna działać w obronie zwierząt.

Co ważniejsze, Fowler nie gra znaczonymi kartami. Konsekwencją jej wystąpienia przeciwko prawdzie relacji ludzko-zwierzęcej, utrwalanej od wieków, jest zupełnie inne myślenie o formach życia. Nie oszczędza nam informacji o tym, co dzieje się z ciałem zwierzęcia, gdy otoczone jest ludzkimi ciałami. Ale pokazuje także to, jak z relacji ludzko-nie-ludzkiej wyłaniają się ludzkie ciała. Jej narratorka przedstawia swoje późniejsze życie jako nie-stawanie się szympanią – gdy czuje, że wyklucza się ją ze społeczności ludzi i gdy ona sama zaczyna być postrzegana jako przeszkoda dla normalizacji pola społecznego: „Dla dzieciaków z przedszkola to ja byłam obiektem budzącym dyskomfort. Te pięcio- i sześciolatki nie dawały się nabrać na podróbkę człowieka [...] Miałam nadzieje, że Fern lepiej sobie radzi wśród przedstawicieli własnego gatunku niż ja z członkami swojego”<sup>12</sup>. Lowell, pod koniec opowieści, oskarżony o atak na jeden z parków rozrywki, Sea World – inaczej niż Rosemary stając się człowiekiem – zgadza się na bycie niemym, nieludzkim zwierzęciem. Staje przed sądem, odmawiając pomocy prawnej i użycia języka: „Wszyscy są zaskoczeni jego milczeniem, ale dla mnie jego powody są kompletnie oczywiste. Gdy ostatni raz go widziałam, szesnaście lat temu, był już połowicznie w tym stanie. Lowell zdecydował się stanąć przed sądem jak zwierzę. I to nie ludzkie zwierzę.”<sup>13</sup> Fern, Rosemary i Lowell to obiekty splątane. Nie dlatego, że w jakimś

<sup>12</sup> K. J. Fowler, *Nie posiadamy się ze szczęścia*, dz. cyt., s. 121–122.

<sup>13</sup> *Tamże*, s. 339.

momencie ich egzystencje się przecięły i ze sobą związały, ale dlatego, że nie są wcale odrębnymi bytami i nigdy odrębni nie byli. Ich relacyjne splątanie powoduje, że nie istnieją uprzednio wobec niego, wyłaniają się z sieci tych relacji. I tu także narracja Fowler obejmuje więcej niż tylko powieściowe przypadki bohaterów *Nie posiadamy się ze szczęścia*. Zależności między obiektami i wyłanianie się ich z sieci relacji to nie szczególny przypadek, ale zasada naszego życia, doskonale opisana przez Lynn Margulis w *Symbiotycznej planecie*. Margulis mówi o tożsamości zyskiwanej przez inkorporację. Jesteśmy wszystkim, co nas przenika – od komórek bakterii po afektywne inwestycje – i dlatego przecinamy rozmaite punkty klasyfikacji, choć wydaje się nam, że stanowimy oddzielne, zindywidualizowane byty.

Fowler nie jest jedyną powieściopisarką testującą performatywną skuteczność znaków, które – z punktu widzenia tradycyjnie pomyślanego reprezentacjonizmu i racjonalnej logiki, dbającej o oddzielone światy – uchodzą za siły produkujące nieprawdę. Podobne próby przechwycenia języka uniwersalnej wspólnoty ludzkiej można zaobserwować też u innych pisarek i pisarzy, rozważających to, w jaki sposób wytwarza się rzekomo raz na zawsze ustalone różnice gatunkowo-komunikacyjne. Gdy więc narratorka powieści Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych* mówi o śmierci swoich córeczek, to w języku „nieprzechwyconego uniwersalizmu” mówiłaby o dwóch sukach. „Moim ulubionym tropem prowadzącym do opowieści o psach jest metaplazm. Oznacza on przekształcenie słowa, na przykład poprzez dodanie, usunięcie, przestawienie lub zamianę liter, sylab lub głosek. [...] Moje użycie metaplazmu odsyła do przekształceń psich i ludzkich ciał, formowania kodów życia w historii relacji gatunków stowarzyszonych” – pisze Donna Haraway<sup>14</sup>. Peter Hoeg w powieści *Kobieta i małpa* – podobnie jak Franz Kafka w tekście *Sprawozdanie dla Akademii* – sprawia, że maszyna antropocentryczna

<sup>14</sup> D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, W: *Teorie wyrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 255. [The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness, Chicago 2003].

*Jeśli „nasze mięso miesza się z resztą zwierząt” to pytanie o prawdę tożsamości czy prawdę gatunku traci swoją zasadność.*

zatrzymuje się, gdy narracja/fabula przemieszcza oznakowania cielesne z przypisywanych ludziom na przypisywane zwierzętom i roślinom. W najnowszej polskiej poezji Ilona Witkowska i Michał Czaja próbują przechwycić wartości ustanawiające uniwersalny horyzont ludzkiego języka – tak by wiersz był zdolny pokazać serie mediacji, jakie zachodzą między elementami stabilizującymi się jako ludzkie i tymi, które uznawane są za nie-ludzkie. Witkowska w swojej książce *Splendida realta* dookreśla podmioty wyłącznie jako te, które mogą się łączyć z innymi, blokować relacje, stawać się silniejsze/słabsze. Nie określa uprzednio ich statusu i tożsamości. Wiersz *Aksjologia* doskonale to pokazuje: „my, guru, musimy zawsze mówić prawdę. / oto rzekłem: siedzę w norze i boję się. / przyszła tu woda i topię się, topię. // i nie rozumiem tego, bo jestem króliczkiem”<sup>15</sup>. Koncept Witkowskiej opóźnia zjawienie się „króliczej” tożsamości i służy dokładnie temu samemu, czemu służyło oszustwo Rosemary w powieści Fowler: „my, guru” pozostaje dla nas długo na progu bytów i włącza się niemal automatycznie do ludzkiej wspólnoty. Michał Czaja w wierszu *granica gatunkowa* z tomu *Sfory* rozrysowuje zapalne miejsca przestrzeni: psi targ, osiedle, tereny łowieckie, urzędy, z których rozchodzą się hybrydalne formy: „połowy z nas nie znacie połowę chcecie sprzedać / na psim targu są tylko nowe ciuchy i nasze mięso miesza się / z resztą zwierząt podpaleni tlą się jeszcze niektórzy / z nadzieją do skoku [...]”<sup>16</sup>. Jeśli „nasze mięso miesza się z resztą zwierząt” to pytanie o prawdę tożsamości czy prawdę gatunku traci swoją zasadność.

Jak wiemy, wykreślanie granic między ludzkim i nieludzkim zwierzęciem nie jest gestem jednorazowym. W ramach społecznych praktyk komunikacyjnych trzeba ten gest nieustannie odtwarzać, by podtrzymywać założycielskie kłamstwo, ukazujące nas/zwierzę jako coś osobnego, innego i niedającego się przybliżyć. Nie udaje się jednak „domknąć” tego odtworzenia. Dlatego można te praktyki przejmować i kierować je na wytworzenie

15 I. Witkowska, *Splendida realta*, Poznań 2012.

16 M. Czaja, *Sfory*, Poznań 2015.

kontr-powtórzeń. Jeśli dziś wiedza nie jest ani prawdziwa, ani fałszywa, a jedynie optymalna lub nieoptymalna – literackie znaki powinny wskazywać, czym kosztem dokonuje się optymalizacja i czyje interesy nie są w niej brane pod uwagę. Tyle możemy chcieć od literatury.

False animals,  
fake men  
and literature

Secrecy is the raison d'être  
of most human practices  
toward animals.

The narrator of the novel by Karen Joy Fowler *We Are All Completely Beside Ourselves* sees or it seems to her that she sees her sister murdering small cats. She tells their parents about it. So when the whole family moves to a new home, there are only three bedrooms, one for her brother, one for their mother and father, and one for her or rather someone else<sup>1</sup>. Of course, it was the sister of the narrator, Fern: “Back in those college days I never spoke of her and seldom thought of her. If anyone asked about my family, I admitted to two parents, still married, and one brother, older, who traveled a lot.”<sup>2</sup> Rosemary, the protagonist of the novel, considers the break with her sister the main event of her life. She describes five years spent with her very meticulously: playing in the snow, swimming together, social games, perfect communication. And after these idyllic memories interrupted by a sudden catastrophe (which is, beyond all, a worn out literary cliché, because if we want to show how cruel people are, we usually show the scene with drowning kittens), she finally says that Fern, her sister, is a chimpanzee. Immediately, she explains to readers why she chose to hide this information, “If I told you that Fern were a chimpanzee, you would immediately stop thinking of her as my sister. Instead of considering her as a family member, you would recognize that we loved her just like you love pets.”<sup>3</sup> It is true. That would be the case.

In the case of Fern, there is another deception in the novel: when we are told to believe that the chimpanzee, after losing her human family, gained an animal one and lived on a farm, where she could still eat what she liked, play and keep the right to self-determination. This is not even a deception: simply, the narrator – a young student with adaptive problems – cannot imagine what life might look like, which in the belief of other people has only an utilitarian value. Lowell, Rosemary’s brother,

1 K. J. Fowler, *We Are All Completely Beside Ourselves*, Polish transl. K. Stawińska, Warszawa 2016, p. 69.

2 Ibidem.

3 Ibidem, p. 93.

is experiencing the biggest shock after the discovery of Fern’s laboratory life conditions. He never gave up using the word ‘sister’ to refer to the relationship with Fern: “My sister is in this cage”, he says, when he learns that the chimpanzee behaviour, incompatible with the requirements of laboratory staff, is ‘controlled’ by means of, among other things, stun guns<sup>4</sup>.

## Our meat mixes up with the rest of the animals

Do these two literary deceptions – hiding that Rosemary and Fern are not of the same species and concealing Fern’s real living conditions in the laboratory cage – constitute a logical sequence? Does Fowler’s narrative show a special socio-cultural work, transferring the burden of our attention to the counterfactual character of the relationships of living beings (human-animal)?

I guess so. Fowler’s narrative tricks include more than just this particular kind of fictional relationship that happens to Rosemary, Lowell and Fern. The story *We Are All Completely Beside Ourselves* can be successfully applied to other relations between human and non-human beings, because – in the language of traditional humanities – the contacts of modern people with animals were built on avoiding the material actual experiences. We feel therefore that just when the narrator fools us, introducing Fern in such a way to the novel world as if she were a human, she makes a critical revision of the contemporary organization of society. Her frauds create worlds in which we can clearly see the ways of producing what we consider to be a true image of reality. They become the starting point for a revision of humanistic thinking that is based on the original lie, I mean centuries-old convictions that the borderline between human animals and non-human animals is impassable,

4 Ibidem, p. 146.

The story *We Are All Completely Beside Ourselves* can be successfully applied to other relations between human and non-human beings, because – in the language of traditional humanities – the contacts of modern people with animals were built on avoiding the material actual experiences.

persistent and unconditional, and the conviction that living with people is really an unimaginable happiness for other beings – they would not have been able to cope without people. People, as good hosts, care over animate and inanimate nature, and have the right to use it, because they are the ‘crown of creation’ or – when this metaphor does not work – are simply stronger. Fowler refers to these traditional beliefs, although they do not appear in the novel. However, they provide a reference framework for many texts written in the humanistic horizon of visibility and rationality. For example, José Ortega y Gasset in his *Meditations on Hunting* tries to convince us that the animals want to be killed.

A lot has already been written about the actual human activity. Éric Baratay in *The Animal Point of View: an Alternative Version of History* shows how cows became ‘machines for milk production’, horses – mine proletarians, and dogs – human companions over the centuries. Baratay also proves that the history of animal experiments always consist in concealing the truth and (self)deception. One of the reactions of humans to studying the experiences of animals is a very specific form of adaptation, which in the *Animal Point of View* is called ‘adaptation by resistance’. It involves hiding these experiences, negating certain aspects, and modifying the animals<sup>5</sup>. When there is an increase in meat consumption, appearing more and more clearly in the 19th century, slaughterhouses confront people with odour, blood, screams and animal escapes. So what are people doing? They remove those elements of the landscape that are difficult to reconcile with, closing slaughterhouses behind the walls, withdrawing them to the periphery, hiding the dead bodies of animals hanging at the butcher’s in refrigerated stores. A similar transformation is followed by ways of feeding meat (more recognizable parts of the body being

5 É. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, [Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire. *The Animal Point of View. Another Version of History*], Polish transl. P. Tarasewicz, Gdańsk 2014, p. 298.



When there is an increase in meat consumption, appearing more and more clearly in the 19th century, slaughterhouses confront people with odour, blood, screams and animal escapes. So what are people doing? They remove those elements of the landscape that are difficult to reconcile with, closing slaughterhouses behind the walls, withdrawing them to the periphery, hiding the dead bodies of animals hanging at the butcher's in refrigerated stores.

eaten, such as the head or limbs), cattle breeding conditions are also modified (it is increasingly difficult to see how cows and calves actually live) or laboratory experiments on animals, which become secret knowledge. Animal experiments [...] evoke lively criticism and protect themselves in the comfort of laboratories; a century later this gives paradoxical results, as the experimenters complain about being misunderstood by the society – which in their opinion is badly informed by spot leakage of photos – and try to confuse people’s eyes with supposedly reasonable practice controlled by ethical committees formed by the interested ones<sup>6</sup>.

Secrecy is the *raison d’être* of most human practices toward animals. Lowell, Rosemary’s brother, an activist fighting for animal rights, says that the basic tasks of pro-animal organizations are informing society about the horrors that occur in laboratories and breeding farms: “[...] This is why a number of states are considering laws that make the unauthorized photographing of what goes on in factory farms and slaughterhouses a felony. Making people look at what is really going on, in a moment will be a serious breach of law.”<sup>7</sup> But even when people see, they rarely change their mind. In the observations of animals there is a particular insensitivity to the material level of reality. In the research on primitive communication skills, conducted since the 1930s, if they did not correspond to the previously constructed theory, were considered irrelevant, and the animals, having spent several years in human homes, were sent back to cages with other chimpanzees. The list of primates’ names that were taught sign language is long. The film life scenes of one of them, Nim Chimpsky<sup>8</sup>, leave no

6 Ibidem.

7 K. J. Fowler, *We Are All Completely Beside Ourselves*, op. cit. p. 267.

8 Herb Terrace, who chose the chimpanzee for the experiment and took scientific care over him, concluded that the results were not promising and decided that Nim, who spent four years in human homes, treated as part of the family, was to be sold to a medical laboratory. See the film *Project Nim*, dir. J. Marsh (2011).

doubt as to the consequences of maintaining the superstition of the communicative exclusivity of man – against knowledge, research, experiments and their results.

Of course, it is not difficult to find a justification for these repressive denials (original lies that make the human community more cohesive). Similarly, it is not difficult to describe their mechanism. The victory of the belief that animals stand outside the community constructed by humans is not taken from the consistency of this belief with facts, but, as Stanley Fish says, from the fact that “facts are now determined from the perspective [of this belief – A.K.]”<sup>9</sup> Joanna Bednarek in her essay *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta* tells about the consequences of revising the humanistic image of the relationships of humanity and animality. But at the same time she gives a response to paranoid negations made at various stages of the historical development of human-inhuman-animal relationships. The reason for the persistence of the repeated gesture of separating human reality from the whole of existence is the fear of establishing close interspecies bonds. It could be conducive to the tendency to make friends (companion) by people with animals rather than with other people. Philosophical assumptions made by Descartes and Spinoza, two important philosophers expressing their thoughts on animal matters, mobilize us to stick to the borders and care for them. As Bednarek writes, “Descartes managed to make the process of fabricating human uniqueness so as to obliterate the traces of its arbitrariness and political character. [...] In Spinoza, however, the exclusion of animals retains the form of a gesture that must be repeated constantly in order to preserve the cohesion of human community [...]”<sup>10</sup>.

9 S. Fish, Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia, Polish transl. A. Szahaj, in: *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków 2007, p. 102. [What Makes an Interpretation Acceptable? In: S. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, 1980].

10 J. Bednarek, *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta*, Warszawa 2017, p. 63.

## Universalist languages and their interception

170 What do literary or artistic signs do with these purposeful and systematic denials which become the driving force of an exclusively profit-oriented civilization? We can say that the most effectively configured signs which are most intensely capturing the threshold effects of our language teach us how to weaken the degree of reality of cultural-political delusions, both idealizing the 'animality' and objectifying it. Literature does not need 'new' languages to talk about other forms of organization of the society; the universalist language is enough. You just need to capture it effectively. A language is never owned by anyone, and the horizon of universalist demands always remains open. So when Judith Butler asks, how can one question universalist concepts and use them at the same time<sup>11</sup>, she makes this question the central axis around which the production of singularities in ethological relations will revolve. Butler emphasizes that the acquisition of concepts that make up the universally understood values of a given community may allow for the expansion of their progressive potential to meanings that have not yet been considered. Therefore, in her opinion, even those who are strictly subordinated and in a situation of extreme inequality or exclusion, should challenge what seems to be the limit of universality at the moment. Such a challenge always questions the borderline.

This is what Fowler does: she is looking for a moment of uncertainty in the very heart of the universal language. At the beginning of her novel, the writer captures traditional languages which usually describe interpersonal relationships. The concealment of Fern's simian origin, a small fraud of inaccurate naming, worked performatively: it included the chimpanzee

---

11 J. Butler, *Koniec różnicy seksualnej? (Fragmenty)*, Polish transl. A. Kowalcze-Pawlik, in: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, ed. A. Gajewska, Poznań 2012, p. 217. [*The End of Sexual Difference? in: Feminist Consequences: Theory for New Century*, ed. E. Bronfen, M. Kavka, Columbia University Press 2000].

into the circle of the human family, at least for some time. But at the same time it erased all the differences which we received in hyperbolic enlargement after 'unmasking' in the language of traditional values that maintain a division into what's human and what's animal: Fern, as no longer human and sister, turned out to be more simian than when she was just a chimpanzee and not, as we thought, a human sister. This takeover of the universalist language in the story leads to the regrouping of social forces: Rosemary and Lowell, who watch how Fern starts becoming a human being, cannot accept the laboratory and violent practices towards non-human animals. So, Rosemary invents a farm full of happy chimpanzees, and Lowell, informed about the 'return' of the chimpanzee, gives up the privileges of being in the family and starts his activity in defence of animals.

What's more important, Fowler does not play with marked cards. The consequence of her speech against the truth of the human-animal relationship, perpetuated for centuries, is a completely different way of thinking about life forms. She does not spare us information about what happens to the body of an animal when it is surrounded by human bodies. But she also shows how human bodies emerge from the human-non-human relation. Rosemary describes her later life as a non-becoming chimpanzee - when she feels that she is excluded from the human community and when she herself is seen as an obstacle to the normalization of the social field. She says that for kindergarten kids, she was the object of discomfort. These five- and six-year-olds were not fooled by the falsification of the man [...] She hoped Fern was doing better among the representatives of her own species than she did among her own<sup>12</sup>. At the end of the story, Lowell, accused of attacking one of the theme parks, Sea World, agrees to be a dumb, inhuman animal, unlike Rosemary becoming a human. He comes up before the court, refusing legal aid and using the language. His sister says that everyone is surprised by his being silent, but for her his reasons are completely obvious.

---

12 K. J. Fowler, *We Are All Completely Beside Ourselves*, op. cit., pp. 121-122.

If “our meat mixes up with the rest of the animals”, then the question about the truth of identity or the truth of the species loses its legitimacy.

The last time she saw him, sixteen years earlier, he was already half in this state. Lowell decided to come up before the court like an animal. And not like a human animal<sup>13</sup>. Fern, Rosemary and Lowell are entangled objects. Not because at some point their existences have crossed and bound together, but because they are not separate entities at all and they have never been separate. Their relational entanglement causes that they do not exist before it, they emerge from the network of these relations. And here the narrative of Fowler covers more than only the heroic cases of the protagonists of *We Are All Completely Beside Ourselves*. The relationships between objects and the emergence of them from the network of relationships is not a special case, but the principle of our lives, which is perfectly described by Lynn Margulis in her *Symbiotic Planet*. Margulis talks about the identity gained by incorporation. We are everything that permeates us – from bacterial cells to affective investments – and that’s why we cut through various classification points, although we seem to be separate, individualized entities.

Fowler is not the only novelist testing the performative effectiveness of the signs, which – from the point of view of traditionally conceived representationalism and rational logic, which takes care of the separated worlds – are considered to be the forces that produce untruth. Similar attempts to intercept the language of the universal human community can be observed also in other writers who consider how the allegedly, once and for all established species-communication differences are created. So, when the narrator of the novel by Olga Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych* [*Lead your plough through the bones of the dead*] speaks of the death of her daughters, in the language of ‘unspeakable universalism’ she would talk about the death of her two bitches. Donna Haraway writes that her favourite path to the story of dogs is metaplasms. It means the transformation of a word, for example by adding, removing, rearranging or exchanging letters, syllables or sounds. [...]

13 Ibidem, p. 339.

Her use of metaplasms refers to the transformation of canine and human bodies, to form the codes of life in the history of relationships of companion species<sup>14</sup>. Peter Hoeg in his novel *Woman and the Monkey* – just like Franz Kafka in the text *A Report for an Academy* – makes the anthropocentric language stop when the narrative/story moves from body descriptions ascribed to humans to those ascribed to animals and plants. In the latest Polish poetry, Ilona Witkowska and Michał Czaja try to capture the values that establish the universal horizon of human language – so that the poem is able to show the series of mediations that take place between the elements established as human and those that are considered non-human. In her book *Splendida realta*, Witkowska specifies entities only as those that can connect with others, block relationships, and become stronger/weaker. She does not specify their status and identity beforehand. The poem *Axiology* demonstrates it perfectly, “We, the gurus, have always to tell the truth. I said, I am sitting in a burrow and I am afraid / water has come here and I’m drowning. // and I do not understand this because I’m a rabbit.”<sup>15</sup> Witkowska’s concept delays the appearance of the ‘rabbit’ identity and serves exactly the same thing that was served by Rosemary’s deception in Fowler’s novel: ‘we, the gurus’ remains for a long time at the threshold of beings and engages almost automatically into the human community. Michał Czaja in his poem *granica gatunkowa / boundary line between the species* from the volume *Sfory / The Kennels* draws out the inflammatory places of the space: a dog’s market, a housing estate, hunting grounds, and offices from which hybrid forms diverge: “you do not know half of us, you want to sell another half / on a dog market there are only new clothes and our meat mixes up / with the rest of the animals / some are still set on fire, others still hoping to jump

14 D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, Polish transl. J. Bednarek, in: *Teorie wywrótowe. Antologia przekładów*, ed. A. Gajewska, Poznań 2012, p. 255. [D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago 2003].

15 I. Witkowska, *Splendida realta*, Poznań 2012.

[...]”<sup>16</sup>. If “our meat mixes up with the rest of the animals”, then the question about the truth of identity or the truth of the species loses its legitimacy.

As we know, delineating the boundary lines between a human and an inhumane animal is not a one-time gesture. In the context of social communication practices, this gesture must be constantly reconstructed in order to sustain the original lie that shows us/an animal as something separate, different and impossible to bring closer. However, it is not possible to ‘close’ this reproduction. Therefore, you can take over these practices and direct them to create counter-repetitions. If today knowledge is neither true nor false, but only optimal or not optimal – literary signs should indicate at whose expense such optimization is made and whose interests are not taken into account. That is all we can demand from literature.

---

16 M. Czaja, *Sfory*, Poznań 2015.



***Falszywe zwierzęta, podróbki  
człowieka i literatura***

Anna Kątuża

False animals, fake men  
and literature

***Białe kłamstwo***

White Lie



Dominika Skutnik

**Nacre**

*objekt (perly naturalne i hodovane, imitacije perel, srebro, stal), 2017 |*  
object (natural and cultured pearls, pearl imitation, silver, steel), 2017

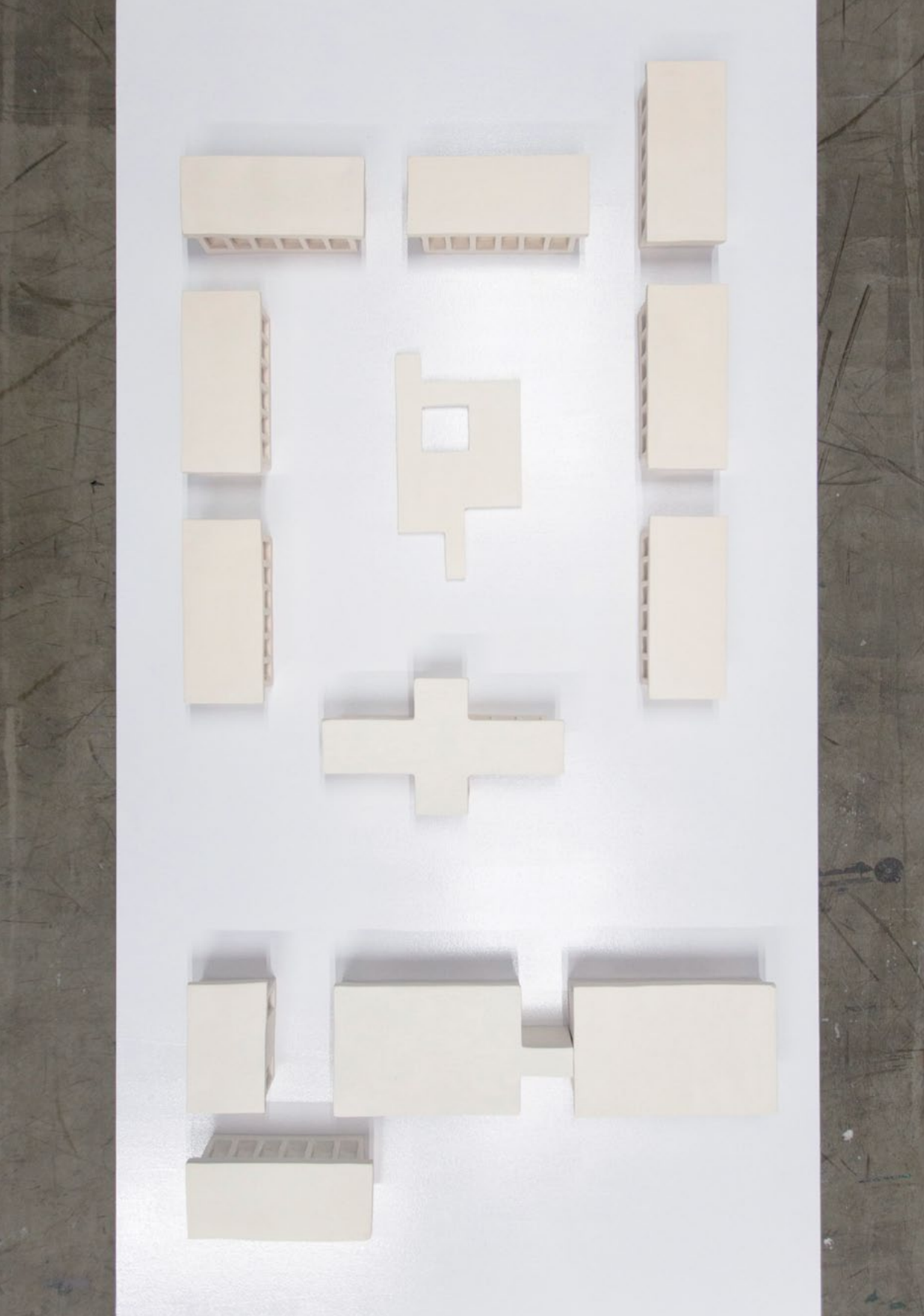


Dorota Walentynowicz

**Xenia**

instalacja (obiekty ceramiczne, fotografie), 2017 |  
installation (ceramic objects, photographs), 2017







Andrzej Karmasz

**Foley**

instalacja (podwójna projekcja, taśma 16mm), 2017 | installation (double projection, 16mm tape), 2017











Ania Witkowska, Adam Witkowski

**Na początek** / At The Beginning

instalacja site-specific (zastana, białe światło, dźwięk - biały szum), 2016

| site-specific installation (curtain, white light, sound - white noise), 2016

Agnieszka Jasińska

***Białe kłamstwo  
– rzecz o cnocie  
mówienia  
nieprawdy***

***strona 192***

page 208

White Lie.  
About the Virtue  
of Saying Untruth

***Badania Dana Ariely'ego wykazały, że ludzie obdarzeni większą wyobraźnią, bardziej kreatywni kłamią częściej – są bardziej skuteczni w tworzeniu historii, które jednocześnie tłumaczą ich niecne występki, a przy okazji pozwalają zachować dobre mniemanie o sobie.***

*Moralność, podobnie jak sztuka, oznacza rysowanie linii  
w jakimś miejscu.*  
Oscar Wilde

*Najważniejsza jest intencja.*  
Bogusław Schaeffer

194

Kłamstwo kojarzy się jednoznacznie źle. A mimo to kłamiemy codziennie – świadomie lub mimowolnie. Kłamiemy ze strachu, by wyrzucić dobre wrażenie, by osiągnąć założone cele. Z braku asertywności, z premedytacją, by kogoś nie urazić czy ochronić przed doznaniem przykrości. Czy tego chcemy czy nie, kłamstwo jest formą codziennej komunikacji. Paradoksalnie, jest ono potrzebne w kontaktach międzyludzkich. Nieszczerość może być traktowana jako pewien rodzaj „kleju społecznego” – gdybyśmy zaczęli być zawsze szczerzy, nasze relacje mogłyby na tym ucierpieć. Średniowieczny rabin Raszi uważał, że istnieje coś takiego jak nadmiar uczciwości, a całkowita szczerzość zagraża mirowi domowemu. Kłamstwo to stały element każdej kultury, we wszystkich społecznościach kłamstwo ma różnorakie formy i cele. Można mówić o przemilczeniach, półprawdach, oszustwach, świadomym wprowadzaniu kogoś w błąd, podstępach, kłamstwach nieszkodliwych czy kłamstwach, których istotą jest przesada. Jednak przyglądając się im dokładniej, jednoznaczna ocena kłamstwa nie zawsze jest możliwa. Do takiej kategorii zaliczają się kłamstwa tzw. altruistyczne, kiedy kłamiemy dla czyjegoś dobra. Czyli tzw. białe kłamstwo – świadome mówienie nieprawdy bez podania intencji okłamywanemu, mające okłamywanego wprowadzić w błąd, by nie wyrządzić mu krzywdy, ani by mu nie zaszkodzić. Ten sposób kłamania, w przekonaniu osoby kłamiącej, okłamywanemu ma pomóc. Trudny przypadek

– kłamiemy, ale w dobrej wierze. Szczęśliwie, celem tego artykułu nie jest moralna ocena takiego postępowania, pochylmy się tutaj nad zjawiskiem jako takim, sprawdzając, co na ten temat ma do powiedzenia psychologia.

## *Motywy i rodzaje kłamstwa*

Zanim oddamy się rozważaniom na temat kłamstwa wyłącznie białego, dowiedzmy się dlaczego – niezależnie od tego czy intencjonalnie czy nie – ludzie kłamią, obojętnie w jakich kolorach. W 1996 roku zespół amerykańskich psychologów pod kierownictwem Belli DePaulo, jednej z ekspertek w dziedzinie badań nad kłamstwem przeprowadził kompleksowe badanie na ten temat. Jednym z rezultatów było odkrycie, że aż 80% wypowiedzianych kłamstw dotyczyło ich autorów<sup>1</sup>. Zmieniamy prawdę na ogół o sobie, a naszym głównym motywem jest ochrona lub podwyższenie samooceny. Kłamstwo ma przynieść korzyści psychologiczne: chcemy wyrzucić korzystne wrażenie na innych, obronić się przed zakłopotaniem czy uniknąć konfliktu. Kłamiemy, by dostosować się do zasad i ochronić własne imię. Mijamy się z prawdą z wielu jeszcze innych rozmaitych powodów, np. z lęku, kiedy boimy się konsekwencji własnych zachowań. Kiedy chcemy coś uzyskać, z pobudek materialistycznych, kiedy jesteśmy żądni władzy czy uznania. Kiedy chcemy manipulować innymi, by kontrolować.

Są osoby, które bardzo biegle zarządzają kłamstwem i takie, dla których kłamstwo to ostateczność. Doskonałymi kłamcami są socjopaci, którzy manipulują własnym wizerunkiem, oszukując dla własnych celów. Badania Dana Ariely'ego wykazały, że ludzie obdarzeni większą wyobraźnią, bardziej kreatywni kłamią częściej – są bardziej skuteczni w tworzeniu historii, które jednocześnie

1 B. M. DePaulo, D. A. Kashy, S. E. Kirkendol, M. Wyer, J. A. Epstein, Lying in Everyday Life, w: „Journal of Personality and Social Psychology” 1996, Vol. 70, No. 5, s. 979-995.

195

tłumaczą ich nieczne występki, a przy okazji pozwalają zachować dobre mniemanie o sobie<sup>2</sup>.

Z kolei osoby z wyższym poziomem inteligencji kłamią skuteczniej – kłamstwo wymaga, by nie pogubić się w meandrach własnej narracji, trzeba przecież stworzyć cały układ fantazji w odniesieniu do faktów, a to wymaga dużego zasobu pamięci – magazynowanie stworzonych przez siebie danych, rozpoznawanie ich we właściwym momencie i ich odtwarzanie może być czasem karkołomnym zadaniem.

Kiedy już wiadomo, dlaczego kłamiemy, dowiedzmy się, na jakie sposoby możemy przekazywać nieprawdę. Psycholog Tomasz Witkowski wyodrębnia pięć rodzajów kłamstw<sup>3</sup>:

1. Kłamstwa mimowolne – jest to ten rodzaj kłamstw, który uświadamiamy sobie w momencie, gdy je wypowiadamy. Zawierają przesadę, mają zwrócić czyjąś uwagę. Te przekłamania mogą być strategią autoprezentacyjną, mogą też wynikać z konwencji i reguł grzecznościowych, np. łatwiej jest nam przytaknąć na jakieś stwierdzenie niż angażować się w analizę wypowiedzi przeczącej. Kłamstwa grzecznościowe jako strategia unikania i komplikacji cieszą się największym społecznym przyzwoleniem.
2. Kłamstwa egotystyczne – wynikające z potrzeby ciągłego podwyższania samooceny. Dlaczego ta samoocena jest dla nas taka ważna? Kiedy jesteśmy dziećmi, nasze funkcjonowanie całkowicie zależy od rodziców, ich stosunek do nas zmienia się, gdy zaczynamy być świadomi skutków naszego zachowania – uczymy się, które z naszych zachowań będą akceptowane lub nieakceptowane. Kłamstwa broniące samooceny mogą

2 A. Jucewicz (w rozmowie z Danem Arielym), Nieuczciwość jest podstępna i zaraźliwa. Skorumpowany przełożony sprawił, że ludziom puściły hamulce, dostępne on-line: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,22617628,nieuczciwosc-jest-podstepna-i-zarazliwa-skorumpowany.html> [dostęp: 03.12.2017].

3 T. Witkowski, Psychologia kłamstwa. Motywy, strategie, narzędzia, Taszów 2006.

przybierać różnorodne formy – możemy koloryzować przeszłość, stosować drobne zabiegi, by uniknąć dezaprobaty i krytyki, pokazywać się w lepszym świetle lub nawet stosować świadomą manipulację własnym wizerunkiem.

3. Kłamstwa manipulacyjne – kłamstwa stosowane, by uzyskać dla siebie konkretny pożytek, np. prestiż, uznanie, władzę czy korzyści materialne, poprzez przejmowanie nad kimś kontroli, wywołując w nim poczucie winy lub współczucie. Bardzo często stoi za tym silny motyw, jakim jest potrzeba kontroli.
4. Kłamstwa destrukcyjne – to celowe wyrządzanie szkody innym. Może za tym stać celowe wprowadzenie kogoś w błąd, pragnienie zemsty, wyrządzenie komuś krzywdy. Wynikają m.in. z impulsu i chęci rozładowania napięcia psychicznego.
5. Kłamstwa altruistyczne – stosowane, gdy prawda o jakimś zdarzeniu jest zbyt bolesna, by przekazać ją wprost. Kierujemy się szeroko rozumianym altruizmem lub naszą interpretacją tego co dobre, po to by komuś ulżyć.

I właśnie ten ostatni rodzaj kłamstwa, który sprawia, że mimo oszustwa wciąż możemy spostrzegać siebie jako szlachetnych i uczciwych ludzi, jest dziś szeroko badany przez psychologów społecznych i behawioralnych. Kłamstwa altruistyczne wynikają z faktu, że łatwiej jest nam oszukiwać dla „kogoś”, kiedy kierują nami altruistyczne powody. Dan Ariely nazywa to casusem Robin Hooda, który okradał, ale i tak został bohaterem<sup>4</sup>.

Kiedy racjonalizujemy kłamstwo w ten sposób, dominująca jest intencja – moralna ocena kłamstwa się rozmywa. Ariely pisze o swoim badaniu, podczas którego podłączono ludzi do wykrywacza kłamstw i porównano dwie zmienne – kiedy ludzie kłamali na swój własny użytek i kiedy kłamali na użytek ulubionej organizacji charytatywnej<sup>5</sup>. Okazało się, że ludzie oszukiwali częściej, kiedy robili to na rzecz organizacji. Co więcej, wykrywacz kłamstw tych „altruistycznych” oszustw w ogóle nawet nie

4 A. Jucewicz, Nieuczciwość jest podstępna i zaraźliwa..., dz. cyt.

5 Tamże.

odnotowywał. Ujawniło to konflikt w człowieku – kiedy oszukujemy w szczytnym celu, nie czujemy się z tym źle.

## *Elastyczność poznawcza*

Dan Ariely w swojej książce *Szczera prawda o nieuczciwości* pisze, że białe kłamstwa są dowodem na to, że pewien poziom nieuczciwości w społeczeństwie jest potrzebny, a nieuczciwość lub jej brak nie wynika tylko z analizy kosztów i strat. Przeprowadził wiele badań, z których wynika, że poziom nieuczciwości nie zmienia się w zależności od wysokości ryzyka wpadki. Odkrył także, że wiele osób oszukuje tylko w niewielkim stopniu w sytuacji, gdy ma okazję do większej nieuczciwości. Jego zdaniem ludźmi kierują dwa przeciwstawne motywy – z jednej strony chcemy uważać się za ludzi dobrych i prawych, z drugiej zaś strony chcemy czerpać korzyści z oszustwa. Jak to się dzieje, że jednak potrafimy te motywacje ze sobą pogodzić? Kluczem do sukcesu według Ariely'ego jest elastyczność poznawcza. Dzięki niej możemy czerpać korzyści z nieuczciwości i mimo tego uważać się za ludzi szlachetnych. Im większa elastyczność, tym większy talent do racjonalizacji, która stanowi podstawę *teorii współczynnika elastyczności*. Ta teoria wyjaśnia sposób, w jaki uzasadniamy swoje działania sami przed sobą, gdzie ustalamy elastyczne granice swojej moralności. Dan Ariely stawia tezę, że „wszyscy próbujemy wyznaczyć linię pozwalającą nam czerpać korzyści z nieuczciwości i nie rujnować przy tym pozytywnego obrazu własnej osoby”<sup>6</sup>. Każdy z nas ma swoją skalę kłamstwa, która określa granicę pomiędzy nieuczciwością „legalną” i „grzeszną”. Białe kłamstwo jest tym jedynym przypadkiem, kiedy zwiększamy nasz współczynnik elastyczności, ale nie robimy tego z egoistycznych pobudek.

Już nawet starożytni myśliciele – Sokrates, Platon i Arystoteles mówili o możliwych wyjątkach od prawdomówności – Prawda bowiem miała służyć realizacji Dobra. Jeżeli Dobro, jako wartość najwyższa

6 D. Ariely, *Szczera prawda o nieuczciwości. Jak okłamujemy wszystkich, a zwłaszcza samych siebie*, przeł. A. Nowak-Młynikowska, Sopot 2017.

stawiało się przez Prawdę zagrożone, dopuszczano kłamstwo. Jeżeli nie służyło ono partykularnym interesom i chroniło wartość Dobra, było etycznie dopuszczalne, a nawet moralnie wskazane. W tej kategorii kłamstwa użytecznego, jakim jest białe kłamstwo, możemy mieć do czynienia z nieszczerymi komplementami lub tylko z towarzyskimi uprzejmościami. Są jednak sytuacje, kiedy od kłamstwa zależy o wiele więcej, np. gdy lekarz, kierując się dobrem pacjenta, zniekształca jego świadomość dotyczącą stanu zdrowia, chcąc tym samym oszczędzić mu cierpień, a jednocześnie nie przysparza sobie tym zabiegiem żadnej osobistej korzyści.

Jednak zupełnie odmienny pogląd miał na ten temat osiemnastowieczny filozof Immanuel Kant. Nie był tak tolerancyjny wobec nieuczciwości, jak jego starożytni poprzednicy. Współczynnik elastyczności poznawczej Kanta był w tych kwestiach zdecydowanie niski, albowiem twierdził on, że nigdy nie należy rezygnować ze szczerości. Szczerość, niezależnie od kontekstów, ewentualnych strat czy korzyści, według Kanta stanowi o racjonalności, którą uważał za podstawę ludzkiej godności<sup>7</sup>.

Oczywiście, że godność jest ważna – nie chcemy przecież być okłamywani i tak samo – nie chcemy, by ktoś nas oceniał jako kłamców. Wiadomo, że kłamstwo jest efektywne zaledwie krótkoterminowo, nie sprzyja budowaniu trwałych relacji, a jednak – jak pisze Ariely – odrobina nieszczeroci jest istotnym buforem, chroniącym w kontaktach społecznych<sup>8</sup>.

## *Wymiana społeczna*

Skoro aspekt relacji społecznych w tym kontekście jest tak ważny, to warto przypomnieć Eliota Aronsona, klasyka psychologii społecznej, który podążając za Arystotelesem orzekł, że człowiek jest przede wszystkim istotą społeczną<sup>9</sup>. Człowiek zależy od innych, relacje ze światem są kluczowe – dlatego białe kłamstwo można uznać za ważne zachowanie prospołeczne, czyli takie, które jest ukierunkowane

7 *Tamże.*

8 *Tamże.*

9 E. Aronson, *Człowiek – istota społeczna*, przeł. J. Radzicki, Warszawa 2009.



***Każdy z nas ma swoją skalę kłamstwa, która określa granicę pomiędzy nieuczciwością „legalną” i „grzeszną”. Białe kłamstwo jest tym jedynym przypadkiem, kiedy zwiększamy nasz współczynnik elastyczności, ale nie robimy tego z egoistycznych pobudek.***

na niesienie korzyści innej osobie. Socjobiolodzy upatrują genezę zachowań prospołecznych w teorii ewolucji Darwina. Edward O. Wilson i Richard Dawkins podjęli próbę przeniesienia praw tej teorii na dziedzinę zachowań społecznych, wyjaśniając zachowania prospołeczne doborem krewniaczym i normą wzajemności – przede wszystkim pomagamy swoim krewnym w trosce o przetrwanie naszych genów, a innym ludziom, wtedy, gdy spodziewamy się rewanżu z ich strony lub obawiamy konsekwencji, gdy tej pomocy nie zaoferujemy<sup>10</sup>. Czyli zachowujemy się zgodnie z tym, co głosi teoria wymiany społecznej, która traktuje stosunki społeczne jako wymianę nagród i kar. Z tej perspektywy altruizm może być wynikiem troski o własny interes – albowiem pomaganie komuś, kto potrzebuje pomocy, łagodzi dyskomfort związany z przyglądaniem się cudzemu nieszczęściu i z tego powodu ma znaczenie nagradzające. Jest nagradzające również dlatego, że pomaga zdobyć uznanie i gratyfikację.

Nie zgadza się z tym inny psycholog społeczny, Daniel Batson, który prowadząc badania nad altruizmem, nie zaprzeczył, że czasami istotnie pomagamy z egoistycznych pobudek, ale zdecydowanie podkreślił w tym procesie rolę empatii<sup>11</sup>. Dopóki jesteśmy empatyczni wobec osoby potrzebującej pomocy, dopóty będziemy pomagać nie bacząc na poniesione koszty. Kiedy nie ma empatii, główną rolę zaczynają odgrywać zwykłe prawa wymiany społecznej. Empatia jest kluczem do budowania dobrych i trwałych relacji i dobrze by było, żeby intencja mówienia białej nieprawdy z niej właśnie wynikała.

## *Einführung*

To niemieckie słowo *einführung* nie funkcjonuje już w dzisiejszym słowniku psychologii. W XIX wieku jako pierwsza opisała ukryte

<sup>10</sup> E. Aronson, T. Wilson, R. Akert, Psychologia społeczna. przeł. J. Gilwicz, Poznań 2006.

<sup>11</sup> Tamże.

pod tym hasłem zjawisko Vernon Lee – jej przyjaciółka, z którą zwiedzały razem Rzym, stojąc sprzed posągiem Wenus z Milo, zauważyła u siebie „drobne wahnięcia wewnętrznego poczucia równowagi”, które miały odpowiadać sylwetce rzeźby. *Einführung* to dosłownie – wczuwanie się<sup>12</sup>. Ówczesna psychologia używała tego słowa do wyjaśniania źródeł przyjemności, które towarzyszyły przyglądaniu się krajobrazom i przedmiotom nieożywionym – ludzkie ciało miało niejako je naśladować, a przyjemność miała pochodzić z tegoż właśnie zestrojenia. To niemieckie słowo jest ważne dla historyków psychologii – zostało bowiem przetłumaczone na pochodzące z greki słowo *empatia*.

Empatia dziś ma inne znaczenie niż opisywane ponad sto lat temu przez Lee. Obecnie opisuje bardziej relacje między ludźmi, niż ludźmi i przedmiotami. Oznacza zdolność odczuwania stanów psychicznych innych osób, umiejętność przyjęcia ich sposobu myślenia i spojrzenia z ich perspektywy na rzeczywistość. W Wielkiej Brytanii w szkołach dzieci są uczone empatii, co pokazuje, że umiejętność współodczuwania jest pożądanym kierunkiem rozwoju dziecka. Psycholog Simon Baron-Cohen, profesor psychopatologii rozwojowej na wydziałach psychologii eksperymentalnej i psychiatrii Uniwersytetu Cambridge, nazywa empatię „uniwersalnym rozpuszczalnikiem”, ponieważ „każdy problem zanurzony w empatii staje się rozpuszczalny, czyli możliwy do rozwiązania”<sup>13</sup>. Pozwala zbliżyć się do drugiego człowieka, sprawia, że nasze działania nie ranią i w tym kontekście empatia dla tematu białego kłamstwa jest absolutnie kluczowa. Baron-Cohen, za pomocą rezonansu magnetycznego określił obszary w mózgu, które są odpowiedzialne za empatyczne reakcje. Jego badania pokazują, jak zaawansowana maszyna uruchamia się w naszym mózgu, kiedy kierujemy się altruizmem

<sup>12</sup> T. Watt-Smith, Księga ludzkich uczuć, przeł. J. Konieczny, Warszawa 2017.

<sup>13</sup> Tamże.

w relacjach z innymi. W dużym skrócie, obszary odpowiedzialne za empatię to<sup>14</sup>:

- Przyśrodkowa kora przedczołowa biorąca udział w przetwarzaniu informacji społecznych i porównywaniu własnego punktu widzenia z perspektywy widzenia innej osoby.
- Kora oczodołowo-czołowa, która aktywizuje się w okoliczności myślenia o czynnościach, a jej uszkodzenie może spowodować brak zdolności oceny społecznej czynu.
- Wieczko czołowe – obszar odpowiedzialny za ekspresję języka, w empatii ten obszar jest odpowiedzialny za identyfikowanie intencji i celów innych.
- Zakręt czołowy-dolny, który jest odpowiedzialny za rozpoznawanie mimiki twarzy.
- Część ogonowa przedniego zakrętu obręczy i przednia część wyspy, które uczestniczą w procesie empatii jako macierz bólu. Obszary te aktywizują się w momentach odczuwania bólu i obserwowania bólu, a także, gdy oceniamy postępowanie drugiej osoby. Uszkodzenie tego obszaru jest związane z upośledzeniem zdolności rozpoznawania emocji takich jak radość, wstręt i ból.
- Skrzyżowanie skroniowo-ciemieniowe – ważny obszar dla oceny intencji i przekonań innej osoby.
- Bruzda skroniowa górna – uaktywnia się, kiedy obserwowany jest kierunek patrzenia innego osobnika. Uszkodzenie obszaru może powodować niezdolność określenia na co patrzą inni osobnicy. Patrzenie w oczy jest również ważne dla określenia emocji innego osobnika.
- Kora czuciowo-somatyczna, która bierze udział w odbieraniu wrażenia dotyku osobistego i obserwowaniu jak inny osobnik jest dotykany. Może być źródłem emocji, jakie powstają kiedy widzimy jak inna osoba doznaje bólu wynikającego z dotyku, np: wbijanie igły w czyjś palec (tu ciekawostka: badania Yawei Cheng wykazały, że osoby wykonujące na kims akupunkturę mają mniej aktywny ten obszar).

14 S. Baron-Cohen, Teoria zła. O empatia i genezie okrucieństwa, przeł. A. Nowak, Sopot 2014.

- Płacik ciemieniowy dolny i bruzda ciemieniowa dolna, które wchodzi w skład systemu *neuronów lustrzanych*, w procesie empatii te obszary są istotne ze względu na *zaraźliwość emocjonalną*.
- Ciało migdałowe uważane za centrum mózgu emocjonalnego.

Wspomniane tu neurony lustrzane, pod koniec XX wieku zrobiły w świecie nauki kolosalną karierę. Badacze z Uniwersytetu Parmeńskiego, którzy odkryli w mózgach małp komórki aktywujące się nie tylko wtedy, gdy zwierze wykonuje daną czynność, ale również wtedy, kiedy widzi, jak wykonują ją inne osobniki<sup>15</sup>. Neurolog Vilayanur Ramachandran uważa, że „neurony lustrzane są dla psychologii tym, czym DNA stało się dla biologii” i liczy na to, że „dostarczą one ujednoczonego wyjaśnienia całego ludzkiego zachowania”<sup>16</sup>. Teoria neuronów lustrzanych u ludzi jest jednak dosyć kontrowersyjna, badania nad tym obszarem nadal trwają, co tylko wzmacnia ekscytację myślą, że wszyscy możemy być zaprogramowani do współodczuwania już na poziomie fizjologicznym.

Zainteresowanie naukowców na ten temat od dawien dawna jest spore. Instynkt współodczuwania był tematem rozważań nie tylko naukowców, ale też etyków i filozofów. W 1795 roku Adam Smith w *Teorii uczuć moralnych* pisał: „Gdy widzimy, że wymierzony cios za chwilę dotrze do nogi, czy ramienia innej osoby, mimo woli kulimy się i cofamy naszą nogę lub ramię. Jeśli zaś cios spadnie, w jakiejś mierze go doznajemy i odczuwamy uderzenie podobnie jak ofiara i jest to źródłem naszego współodczuwania”<sup>17</sup>. Papież Grzegorz I w VI wieku orzekł, że „kiedy chcemy ukrócić rozpacz przeżywaną przez drugiego człowieka, musimy odstąpić od naszej

15 T. Watt-Smith, Księga ludzkich uczuć, dz. cyt.

16 Tamże.

17 Tamże.

niewzruszonej postawy i doświadczyć cudzej niedoli”<sup>18</sup>. Porównuje współczucie i pragnienie pocieszenia do procesu stopienia dwóch kawałków żelaza – kowal podgrzewa dwa kawałki metalu tak długo, aż się połączą, i podobnie umysł człowieka poddaje się *condescencio passionis*, czyli „zbliżeniu emocjonalnemu”. Współczucie, empatia, a tym samym świadomość, kiedy i w jakiej sytuacji, w jakim kontekście uciec się do białego kłamstwa, wymaga od nas samych odkrycia niezwykle wrażliwych obszarów, co nie jest łatwym ani też przyjemnym doświadczeniem – współczucie może bowiem zaburzać naszą emocjonalną równowagę. Ale często jest tego warte – z naszego aktu współczucia korzystają bowiem nie tylko ci, których pocieszamy i wspieramy – wpływa on również na nasz obraz siebie samych, poprawia zadowolenie z siebie i wzmacnia wiarę w ogólne *conditio humana*.

## Fago

Pojęcie *fago* opisała antropolog Catherine Lutz, która żyła wśród mieszkańców Ifalik, koralowej wyspy wchodzącej w skład Wysp Karolińskich na Pacyfiku<sup>19</sup>. Pisała: „Ukryta poezja zawarta w rozumieniu emocji przez członków plemienia Ifalik nigdzie nie uwidacznia się lepiej niż w pojęciu *fago*.”<sup>20</sup> *Fago* to stan, w którym zawiera się jednocześnie współczucie, smutek i miłość. Jest poniekąd „litością odczuwaną wobec osoby znajdującej się w potrzebie, która wzbudza zatroskanie, ale jednocześnie silny lęk na myśl, że kiedyś się tę osobę utraci”<sup>21</sup>. Lutz podkreśla, że ta emocja, opisująca połączenie współczucia i smutku, wskazuje na ogromne znaczenie troski o innych. „*Fago* to przejaw świadomości, że cierpienie jest zjawiskiem powszechnym, oraz dziarskiego optymizmu, z którego wynika, że ludzka aktywność, zwłaszcza przybierająca postać troski o innych, może niwelować jego niszczące działanie.”<sup>22</sup>

18 *Tamże*.

19 *Tamże*.

20 *Tamże*.

21 *Tamże*.

22 *Tamże*.

Czym jest białe kłamstwo, jeśli nie właśnie jednym z przejawów ludzkiej aktywności, przybierającej postać troski o innych, mającym na celu niwelować cierpienie? „Szczere” białe kłamstwo ma oszczędzić drugiemu człowiekowi bólu lub w tym bólu nieść ulgę. Dan Ariely podkreśla, że ten rodzaj kłamstwa pomaga nam podtrzymywać relacje społeczne i jest jednym z najważniejszych powodów, z jakich nasz stosunek do prawdy jest tak złożony. Etgar Keret jest autorem idealnego na tę okazję porównania: kłamstwo jest jak nóż – można nim kogoś dźgnąć, ale można też rozsmarować nim masło. Zanim więc rozpędzimy się w poszukiwaniach sztywnych i jednoznacznych ocen otaczającej nas rzeczywistości, warto, byśmy zadali sobie pytanie, czy naprawdę chcielibyśmy żyć z ludźmi, którzy zawsze mówią nam samą li tylko prawdę.

# White Lie. About the Virtue of Saying Untruth

Dan Ariely's research has shown that people of greater imagination and creativity lie more often – they are more effective in creating stories that explain their evil deeds and allow them to keep a good opinion about themselves at the same time.

*Morality, like art, means drawing a line someplace.*

Oscar Wilde

*Intention is the most important thing.*

Bogusław Schaeffer

210

A lie is an unambiguously wrong thing. And yet we do lie every day, consciously or involuntarily. We can lie in fear, to make a good impression or to achieve our goals, due to the lack of assertiveness, with premeditation, not to offend someone or to protect ourselves against unpleasant experiences. Whether we like it or not, lying is a form of everyday communication. Paradoxically, it is needed in interpersonal relations. Insincerity can be treated as a kind of ‘social glue’: if we were always honest, our relationships could suffer. The medieval rabbi Rashi thought that there was such a thing as an excess of honesty, and that total honesty could be a menace for home peace. The lie is a permanent element of every culture; in all communities the lie has various forms and goals. You can talk about concealments, half-truths, deceptions, deliberate misinformation, harmless lies or lies whose essence is exaggeration. Even looking closer at them, however, we could not give an explicit assessment of a lie in every case. This category includes the so-called altruistic lies when we lie for someone’s good, and the so called white lie, when we knowingly tell untruth without giving intention or doing any harm to a cheated person. In the belief of a lying person, this way of lying is to help the cheated one. It’s a difficult case - we lie, but in good faith. Fortunately, the moral assessment of such behaviour is not the purpose of this article; we’d rather look at the phenomenon as such, considering what psychology can say about it.

## Themes and types of lies

Before we focus solely on white lies, let’s find out why do people lie, regardless of intentionally or not, no matter the colour of the lie. In 1996, a team of American psychologists directed by Bella

DePaulo, one of the experts in the field of lie research, carried out a comprehensive study on the subject. One of the results was the discovery that up to 80% of the spoken lies concerned their authors<sup>1</sup>. In general, when we lie, we change the truth about ourselves, since our main motive is to protect ourselves or increase our self-esteem. A lie is to bring us some psychological reward: we want to make a positive impression on others, defend ourselves from embarrassment or avoid conflicts. We lie to adapt us to the rules and protect our own name. We say untruth for many other reasons, for example in fear, when we are afraid of the consequences of our own behaviour, when we want to achieve something for materialistic reasons, when we are hungry for power or recognition, and when we want to manipulate others and control them.

There are people who lie very fluently and those for whom lying is a last resort. Sociopaths are perfect liars who manipulate their own image and cheat for their own purposes. Dan Ariely’s research has shown that people of greater imagination and creativity lie more often - they are more effective in creating stories that explain their evil deeds and allow them to keep a good opinion about themselves at the same time<sup>2</sup>.

People of higher intelligence level lie more effectively, since a lie requires not getting lost in the meanders of your own narratives. When you lie, you have to create a whole fantasy system in relation to facts, and this requires a large amount of memory. The storage of thus created data, retrieving and recognizing them at the right moment and sometimes their playback can be a breakneck task.

211

- 1 B. M. DePaulo, D. A. Kashy, S. E. Kirkendol, M. Wyer, J. A. Epstein, *Lying in Everyday Life*, in: “Journal of Personality and Social Psychology” 1996, Vol. 70, No. 5, pp. 979-995.
- 2 A. Jucewicz (w rozmowie z Danem Arielym), *Nieuczciwość jest podstępna i zaraźliwa. Skorumpowany przełożony sprawił, że ludziom puściły hamulce*, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,22617628,nieuczciwo-sc-jest-podstepna-i-zarazliwa-skorumpowany.html> [accessed on 03.12.2017].



Once we know why we lie, let's find out in what ways we can say untruth. Psychologist Tomasz Witkowski distinguishes five kinds of lies<sup>3</sup>:

1. Involuntary lies - this is the kind of lies that we realize at the very moment of saying them. They contain exaggeration; they are to draw one's attention. These distortions may be a self-presentation strategy, they may also result from conventions and polite rules, e.g. it is easier for us to accept a statement than to engage us in the analysis of a negative statement. Polite lies as the strategy of avoiding complications enjoy the greatest social approval.
2. Egotistic lies - resulting from the need to constantly increase our self-esteem. Why is this self-esteem important to us? When we are children, our functioning depends entirely on the parents, their attitude to us changes when we begin to be aware of the effects of our behaviour - we learn which of our behaviours will be accepted or not. Lies that defend self-esteem can take a variety of forms - we can colour the past, apply minor treatments to avoid disapproval and criticism, show in a better light or even use deliberate manipulation of one's own image.
3. Manipulative lies - lies used to get a specific benefit for themselves, such as prestige, recognition, power or material benefits, by taking control over someone, causing feelings of guilt or compassion in him. Very often there is a strong motive behind this, which is the need for control.
4. Destructive lies - it's harming others deliberately. This can be caused by a deliberate will of cheating someone, a desire for revenge or doing somebody harm. Among other things they result from an impulse and willingness to relieve one's psychic tension.
5. Altruistic lies - used when the truth about an event is too painful to say it directly. We are guided by widely understood altruism or our interpretation of what is good in order to relieve someone.

---

3 T. Witkowski, *Psychologia kłamstwa. Motywy, strategie, narzędzia*, Taszów 2006.

And it is this last type of lies, which, despite the fraud, makes us perceiving ourselves as noble and honest people, that is widely studied today by social and behavioural psychologists. Altruistic lies arise from the fact that it is easier to cheat for 'someone', or when we are driven by altruistic reasons. Dan Ariely calls it the case of Robin Hood, who became a hero in spite of robbing<sup>4</sup>.

When we rationalize a lie in this way, the intention is dominant, and the moral evaluation of the lie becomes blurred. Ariely writes about his research, during which people were hooked to a lie detector and two variables were compared - when people lied for their own sake and when they lied for the benefit of their favourite charity organization<sup>5</sup>. It turned out that people cheated more often when they did it for the organization. Moreover, in the case of these 'altruistic' frauds the lie detector did not even notice anything. This reveals the conflict in man: when we cheat for a noble purpose, we do not feel bad about it.

## Cognitive flexibility

In his book *The Honest Truth about Dishonesty* Dan Ariely writes that white lies are proof that a certain level of dishonesty is necessary in society; dishonesty or lack thereof doesn't result from just the analysis of costs and losses. He carried out a lot of research which showed that the level of dishonesty does not change depending on the level of the risk of getting caught. He also discovered that many people cheated only to a small extent even if they had the opportunity to be more dishonest. In his opinion, people are guided by two opposing motives: on the one hand, we want to consider ourselves as good and right people, and on the other hand, we want to benefit from cheating. How can we square one of these motivations with another? According to Ariely, the key to this phenomenon is cognitive flexibility. Thanks to cognitive flexibility we can benefit from dishonesty and still consider our-

---

4 A. Jucewicz, *Nieuczciwość jest podstępna i zaraźliwa...*, op. cit.

5 Ibidem.

selves noble people. The greater the flexibility, the more talent for rationalization that forms the basis of the flexibility factor theory. This theory explains the way we justify our actions in front of us, and where we set the flexible limits of our morality. Dan Ariely puts forward the thesis that “we all are trying to set a line that allows us to benefit from dishonesty and do not ruin the positive image of ourselves”<sup>6</sup>. Each of us has a scale of lies that defines the boundary between ‘legal’ and ‘sinful’ dishonesty. The white lie is the only case where we increase our flexibility coefficient, not doing it for selfish reasons.

Already ancient thinkers like Socrates, Plato and Aristotle talked about possible exceptions from truthfulness: the Truth was to serve the Good. If the Good, as the highest value, was endangered by the Truth, a lie was allowed. If a lie did not serve particular interests and protected the value of the Good, it was ethically acceptable and even morally indicated. In the category of useful lies to which the white lies belong, we may encounter simply dishonest compliments or social courtesies. However, there are situations when a lot depends on a lie. For example, when a doctor, guided by the good of the patient, distorts the patient’s awareness of health, thus wanting to safeguard him against suffering, not taking any personal benefit at the same time.

However, the eighteenth-century philosopher Immanuel Kant had a completely different view on the subject. He was not as tolerant of dishonesty as his ancient predecessors. Kant’s cognitive flexibility factor was definitely low on these issues, because he claimed that one should never give up honesty. According to Kant, regardless of context, potential losses or benefits, honesty is rational, and he considered rationality the basis of human dignity<sup>7</sup>.

Of course, dignity is important, we do not want to be deceived and we do not want anyone to judge us as liars. It is known that a lie is only short-term effective; it is not conducive in building

6 D. Ariely, *The Honest Truth About Dishonesty: How We Lie to Everyone—Especially Ourselves*. Polish transl. A. Nowak-Młynikowska, Sopot 2017.

7 Ibidem.

long-lasting relationships. And yet, as Ariely writes, a bit of insincerity is an important buffer that protects us in social contacts<sup>8</sup>.

## Social exchange

Since the aspect of social relations is so important in this context, it is worth recalling Eliot Aronson, a classical scholar of social psychology who, following Aristotle, claimed that a man was first of all a social being<sup>9</sup>. A man depends on others, and his relationships with the world are crucial. That’s why a white lie can be considered as an important pro-social behaviour, or directed at bringing benefits to another person. Socio-biologists see the genesis of pro-social behaviours in Darwin’s theory of evolution. Edward O. Wilson and Richard Dawkins attempted to transfer the laws of this theory to the field of social behaviour, explaining pro-social behaviours with blood-relation selection and the norm of reciprocity. Above all, we help our relatives in the interest of surviving our genes, and we help other people when we expect a rematch from their parties or when we are afraid of consequences if not offering such help<sup>10</sup>. So we behave in accordance with what the theory of social exchange proclaims, which treats social relations as the exchange of prizes and punishments. From this perspective, altruism may be the result of caring for one’s own interest, for helping someone in need can alleviate the discomfort associated with watching others’ misfortunes, thus having some rewarding significance. Moreover, it is rewarding, because it helps to gain recognition and gratification.

Another psychologist, Daniel Batson, does not agree with the above. Carrying out his research on altruism, he did not deny that sometimes we really help with selfish motives, but he definitely stressed the role of empathy in this process<sup>11</sup>. As long as we are

8 Ibidem.

9 E. Aronson, *Social Animal*, Polish transl. J. Radzicki, Warszawa 2009

10 E. Aronson, T. Wilson, R. Akert, *Social Psychology*. Polish transl. J. Gilewicz, Poznań 2006.

11 Ibidem.

Each of us has a scale of lies that defines the boundary between 'legal' and 'sinful' dishonesty. The white lie is the only case where we increase our flexibility coefficient, not doing it for selfish reasons.

Already ancient thinkers like Socrates, Plato and Aristotle talked about possible exceptions from truthfulness: the Truth was to serve the Good. If the Good, as the highest value, was endangered by the Truth, a lie was allowed

empathetic to a person in need of help, we will be able to help without paying attention to the costs incurred. When there is no empathy, the main laws of social exchange begin to play the main role. Empathy is the key to building good and long-lasting relationships; it would be good if the intention of saying white lies resulted from empathy.

## Einfühlung.

The German word *Einfühlung* no longer exists in today's dictionaries of psychology. Vernon Lee was the first to describe the phenomenon hidden under this term in the nineteenth century. During a visit to Rome, standing in front of the Venus statue from Milo, her friend noticed some 'small hesitations of the inner sense of equilibrium' that corresponded to the silhouette of the sculpture. *Einfühlung* is literally empathy<sup>12</sup>. The then psychology used this word to explain the sources of pleasure that accompanied the contemplation of landscapes and inanimate objects: the human body was supposed to imitate them, and the pleasure was to derive from this sense of harmony. This German word is important for historians of psychology; it has been translated into the word empathy from Greek.

Today empathy has a different meaning than Lee described over a hundred years ago. At present, the term describes relationships between people rather than between people and objects. It means the ability to feel the mental states of other people, the ability to adopt their way of thinking and looking at reality from their perspective. Children are taught empathy at school in Great Britain, which shows that the ability to empathize is a desirable direction for the child's development. Psychologist Simon Baron-Cohen, a professor of developmental psychopathology at the faculties of experimental psychology and psychiatry at the University of Cambridge, calls empathy a 'universal solvent' be-

12 T. Watt-Smith, *The Book of Human Emotions*, Polish transl. J. Konieczny, Warszawa 2017.

cause “every problem immersed in empathy becomes soluble, i.e. possible to be solved”<sup>13</sup>. It allows us to get closer to other people, and makes that our actions do not hurt others. In this context empathy is absolutely crucial for the subject of white lies. Using magnetic resonance, Baron-Cohen identified areas in the brain that are responsible for empathic reactions. His research shows how advanced machinery runs in our brain when we are guided by altruism in relationships with others. In a nutshell, the areas responsible for empathy are<sup>14</sup>:

- Medial prefrontal cortex involved in the processing of social information and comparing one’s point of view from the perspective of another person.
- Orbitofrontal cortex, which activates during thinking about activities; damage to this area may result in the inability to assess a social act.
- Forehead lid - the area responsible for expressing the language, in empathy this area is responsible for identifying the intentions and goals of others.
- Face-down bend, which is responsible for recognizing facial expressions.
- The caudal part of the anterior cingulate gyrus and the anterior part of the island, which participate in the process of empathy as a pain matrix. These areas are activated during moments of experiencing pain and watching pain, and when we evaluate the behaviour of another person. Damage to this area is associated with impairment of the ability to recognize emotions such as joy, disgust and pain.
- Temporal-parietal junction - an important area for assessing the intentions and beliefs of another person.
- Upper temporal furrow - it becomes active when the direction of looking at another individual is observed. Damage to this area may result in inability to determine what other individu-

---

13 Ibidem.

14 S. Baron-Cohen, *The Science of Evil. On Empathy and the Origins of Cruelty*, Polish transl. A. Nowak, Sopot 2014.

als are looking at. Looking into the eyes is also important for determining the emotions of another individual.

- Somatic sensory cortex, which takes part in receiving the impression of a personal touch and observing how another individual is touched. It can be a source of emotions that arise when we see how another person experiences pain resulting from the touch, for example: sticking a needle into someone’s finger (here a curiosity: Yawei Cheng’s research showed that people doing acupuncture to others have this area less active).
- Lower parietal and parietal fossae, which are part of the mirror neuron system, in the empathy process these areas are important due to emotional infectivity.
- The amygdala considered the centre of the emotional brain.

The mirror neurons mentioned here won great recognition in the world of science at the end of the twentieth century. Researchers from the University of Parma who have discovered the brain cells of monkeys, which become active not only when an animal is performing a given activity, but also during watching at other individuals doing the same<sup>15</sup>. Neurologist Vilayanur Ramachandran believes that “for psychology, mirror neurons are what DNA has become for biology” and counts on “they will provide a unified explanation of all human behaviour.”<sup>16</sup> However, the theory of mirror neurons in humans is quite controversial, research on this area is still ongoing, which only reinforces excitement with the thought that we all can be programmed to empathize at the physiological level.

Scientists have been interested in this subject for a long time. The instinct of compassion was the subject of considerations not only for scientists, but also for ethics and philosophers. In 1795, Adam Smith wrote in *The Theory of Moral Sentiments*, “When we see a stroke aimed and just ready to fall upon the leg or arm of another person, we naturally shrink and draw

---

15 T. Watt-Smith, *The Book of Human Emotions*, op. cit.

16 Ibidem.



According to Kant, regardless of context, potential losses or benefits, honesty is rational, and he considered rationality the basis of human dignity.

back our own leg or our own arm; and when it does fall, we feel it in some measure, and are hurt by it as well as the sufferer. (...) And this is the source of our compassion.”<sup>17</sup> In the sixth century Pope Gregory I said that “when we want to put an end to the despair experienced by another human being, we must depart from our unshakable attitude and experience someone else’s misery.”<sup>18</sup> He compared compassion and the desire to comfort others to the melting process of two pieces of iron - a blacksmith heats two pieces of metal until they merge, and similarly the human mind succumbs to *condescencio passionis*, or ‘emotional rapprochement’. Compassion, empathy, and the awareness of when and where we could resort to a white lie require discovering extremely sensitive areas, which is not an easy or pleasant experience, since compassion can disturb our emotional balance. But it is often worth it. Our act of compassion influences not only those whom we comfort and support; it also influences our self-image, improves our self-satisfaction and strengthens our faith in *conditio humana*.

## Fago

The concept of fago was described by anthropologist Catherine Lutz, who lived among the inhabitants of Ifaluk, a coral island belonging to the Caroline Islands in the Pacific<sup>19</sup>. She wrote: “Hidden poetry contained in the Ifaluk emotions is best evident in the concept of fago.”<sup>20</sup> Fago is a state in which compassion, sadness and love are contained simultaneously. It is somewhat a “pity felt towards a person in need, accompanied with a strong fear of the thought that one day we will lose that person.”<sup>21</sup> Lutz emphasizes that this emotion, describing the combination of compassion and sadness, indicates the great importance of caring for others. “Fago

---

17 Ibidem.

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 Ibidem.

21 Ibidem.

is a manifestation of the awareness that suffering is a universal phenomenon, and a perky optimism, from which it follows that human activity, especially taking the form of caring for others, can eliminate its destructive action.”<sup>22</sup>

What is a white lie, if not just one of the manifestations of human activity, taking the form of caring for others, aimed at eliminating their suffering? A ‘sincere’ white lie is to spare the other person’s pain or relieve their pain. Dan Ariely emphasizes that this kind of lies helps us to maintain social relations and is one of the most important reasons why our attitude towards truth is so complex. Etgar Keret is the author of a perfect comparison for this context: a lie is like a knife - you can stab someone with it, but with it you can also spread butter. Before we speed up in the search for rigid and unambiguous assessments of the reality that surrounds us, it is worth asking ourselves whether we really would like to live with people who would always tell us only the truth.

224

---

22 Ibidem.

***Białe kłamstwo – rzecz  
o cnocie mówienia nieprawdy***  
Agnieszka Jasińska

White Lie. About  
the Virtue of Saying Untruth

***Białe kłamstwo***  
White Lie



CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

BIAŁE  
KLAMSTWO  
25.11.2017  
05.01.2018



KRONIKA

# **białe kłamstwo** / white lie

## **artyści** / artists:

Olaf Brzeski, Monika Drożyńska, Karolina Freino, Good Girl Killer (Magda Jędra i Anna Steller), Katarzyna Józefowicz, Andrzej Karmasz, Anna Królikiewicz, Artur Malewski, Honorata Martin, Joanna Rajkowska, Daniel Rumiancew, Dominika Skutnik, Dorota Walentynowicz, Ania Witkowska, Adam Witkowski

## **kuratorzy** / curators:

Emilia Orzechowska, Stanisław Ruksza

## **współpraca** / collaboration:

Martyna Tecl-Reibel i zespół Kroniki / and Kronika team: Dorota Aniszewska, Agata Cukierska, Radek Ćwieląg, Katarzyna Kalina, Agata Gomolińska-Senczenko, Irena Walczok, Paweł Wątroba, Marcin Wysocki, Ana Serrano, Dominik Skiendziel

## **współpraca – BCK** / collaboration – BCK:

Agnieszka Drab, Joanna Gomoluch, Marcela Jankowska Surma, Katarzyna Lazar

## **redakcja** / edited by:

Stanisław Ruksza

## **teksty** / texts:

Agata Cukierska, Agnieszka Jasińska, Anna Kałuża, Emilia Orzechowska, Stanisław Ruksza

## **zdjęcia** / photos:

Szymon Greszko, Dominik Skiendziel, Marcin Wysocki, Daniel Rumiancew (136,137), Andrzej Karmasz (184)

## **projekt graficzny, skład** / graphic design, typesetting:

WYSOCKI

## **korekta i redakcja techniczna** / proofreading and technical editing:

Katarzyna Kalina, Paweł Wątroba

## **tłumaczenia** / english translation:

Maciej Głogoczowski

**Copyright** 2017, Autorzy, CSW Kronika w Bytomiu / Authors, CCA Kronika in Bytom

## **druk** / printed by:

CUD Druk – Centrum Usług Drukarskich w Rudzie Śląskiej

**nakład** / circulation: 400 egzemplarzy / 400 copies

ISBN 978-83-61853-21-3

## **wydawca** / published by:

Centrum Sztuki Współczesnej Kronika  
Rynek 26, 41-902 Bytom, Polska  
www.kronika.org.pl



**kronika**

Kronika jest instytucją Miasta Bytomia i działa w strukturach organizacyjnych Bytomskiego Centrum Kultury. / Kronika is financed by the municipality of Bytom and has been functioning a part of the Bytom Cultural Centre's structure.

Projekt dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. / The project is supported by the Polish Minister of Cultural and National Heritage.

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

## **podziękowania** / acknowledgements:

Stara Fabryka Drutu w Gliwicach, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

HEFT – Robert Spawacz Artystyczny, Agnieszka Fornalewska – AGAF Design,  
Michał Majchrowicz





