

Wokół *Choppersów* Anny Okrasko

Podczas konfliktu w Wietnamie Polska znajdowała się w wiadomej przestrzeni informacyjnej, kibicowaliśmy zatem Vietcongowi. Oto jak na podstawie pogłębionych wywiadów odtworzono wyobrażenie inteligencji pracującej na temat owej wojny: „Wietnam bliski uczuciowo, zrozumiała, jawił się jako obiekt agresywnej wojny, która zabiera najbliższe osoby, niszczy dorobek życia, sprowadza na dno ubóstwa, jako ofiara amerykańskich interesów politycznych i celów strategicznych. Wietnamczyk w oczach Polaka wyglądał tak, jak przedstawiały go fotografie w prasie i filmy dokumentalne: młody, drobny chłopak ubrany w żołnierski drellich, w hełmie na głowie i z karabinem w ręku, niedożywiony i niepewny jutra, ale odważny, pracowity, patriota natchniony ideą walki o wyzwolenie i zjednoczenie kraju. Był to «typ idealny» Wietnamczyk lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych [...] cichy, spokojny, pilny, uczciwy”¹.

W dalszej części zacytowanego tekstu jest mowa o tym, że Polakom łatwo było utożsamić się z walczącymi Wietnamczykami ze względu na wciąż żywe wspomnienie wojny. Obecność osławiana bywa na różne sposoby. Najprostszy z nich to odnalezienie analogii z własną sytuacją i ikonosferą, nawet jeśli podobieństwa są jedynie powierzchowne. Mały Powstaniec² jest przecież całkiem podobny do drobnego żołnierza Vietcongo...

Anna Okrasko odnosi się w *Choppersach* do wietnamskich muzeów, które są zorganizowane w sposób raczej nieudolny. Przykłady z naszego podwórka są równie intrygujące, już od pewnego czasu toczy się dyskusja na temat Muzeum Powstania Warszawskiego, którego obecną działalność Robert Traba delikatnie nazywa niedokończoną, podkreślając między innymi, iż jest ono efektem szczególnej polityki historycznej polegającej na afirmacji historii narodowej i zaniechaniu krytycznego na nią spojrzenia. Mimo iż MPW pozostaje atrakcyjne pod względem ekspozycyjnym, zabrakło w nim miejsca na ukazanie toczących się wokół powstania sporów. Nie ujawnia ono dylematów i różnic zasadzonych w historii, a tylko uwodzi³. *Choppers* to świadectwo odbioru osoby, która nie została uwiedziona przez instytucje wystawiennicze, która zamiast przeglądać pocztówki zdecydowała się na zbudowanie samodzielnego krytycznego obrazu.



Anna Okrasko, *Choppers*, Galeria Okna CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (06.08-26.08.2007) kurator Marcin Krasny.
fot. z archiwum Anny Okrasko.

O wystawie

U źródeł wystawy *Choppers* leży podróż artystki do Wietnamu. Anna Okrasko zdecydowała się skonstruować spojrzenie turysty na tamtejsze muzea. Skupiła się na muzealnej scenografii. Ekspozycję w galerii Okna zbudowały nieregularnie rozmieszczone sztywne czarne i białe plansze ukazujące esowate terytorium Wietnamu, strzałki wywołujące skojarzenie ze schematami bitew, a także mało czytelne, geometryczne kształty oraz barwna flaga Vietcongu, zdjęcia Sajgonu i wreszcie stojak z pocztówkami przedstawiającymi wybrane motywy z kilku muzeów w Ho Chi Minh: Muzeum Pamiątek Wojennych, Muzeum Miasta oraz Muzeum Tuneli Cu Chiekran. Uwagę w galerii zwracały jednak przede wszystkim działające wentylatory i ekran ukazujący ruchomą mozaikę found footage skomponowaną z materiału nakręconego w sajgońskim Muzeum Pamiątek Wojennych i z filmów o wojnie w Wietnamie. Wykorzystane zostały fragmenty *Czasu Apokalipsy* (1979), *Łowcy Jeleni* (1978), *Plutonu* (1986), *Rambo II* (1985), *Good Morning Wietnam* (1987) i *Forresta Gumpa* (1994). W kadrach dominowały wentylatory i śmigła. Przestrzeń wystawy w Oknach w sposób celowy została zorganizowana tak, że sprawiała zarazem wrażenie przypadkowości zgromadzonych tam obiektów, jak i ich monotonii, ożywianej tylko wentylatorami. Kurator Marcin Krasny w ulotce informacyjnej na temat wystawy nazywa ową przestrzeń „rozbitym i przetasowanym obrazem muzealnych wnętrz, dekoracji, elementów funkcjonalnych i eksponatów”.

Podobieństwo między amerykańskimi śmigłowcami i wietnamskimi wentylatorami posłużyło za podstawę wystawy, a zarazem przypomniało podstawową oś konfliktu sprzed kilkudziesięciu lat. Nieruchawe muzea, które dokumentuje Okrasko, powstały w sferze symboli kontrolowanej przez spadkobierców Wietnamskich Komunistów, zaś poruszające amerykańskie filmy nakręcili przegrani, ale to właśnie ci przegrani wygrali konkurs na opowieść organizującą wyobrażenie o wojnie w Indochinach w świecie anglojęzycznym. Sama zawartość muzeów na wystawie w Oknach została rozmyta. Dokumentalne zdjęcia, które – jak wnoszę z muzealnych szczątków pokazanych przez Annę Okrasko



Anna Okrasko, *Choppers*, Galeria Okna CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (06.08-26.08.2007) kurator Marcin Krasny, fot. z archiwum Anny Okrasko.

– są podstawowym budulcem ekspozycji na przykład w Muzeum Pamiątek Wojennych (byłe Muzeum Amerykańskich Zbrodni Wojennych), były jedynie zasugerowane. Przekazy wietnamskich instytucji nie podlegały już dalszej transmisji (podobnie zresztą jak treść amerykańskich filmów, jednak te w naszym kręgu kulturowym są doskonale znane), a jest to fascynujący temat, w obrębie którego można zadać mnóstwo pytań, poczynając od tego, jaką funkcję pełnią muzea – instytucje będące efektem europejskich zmian światopoglądowych z drugiej połowy XVIII wieku – w buddyjsko-konfucjańsko-taoistycznym Wietnamie, byłej kolonii francuskiej, który – przeszedłszy przez

wojnę i socjalizm – ostatecznie znalazł się w objęciach gospodarki rynkowej. Czy te instytucje są przypadkowym naddatkiem adaptacji europejskich systemów organizacyjnych, czy jednak podlegają głębszej refleksji, stając się istotnym narzędziem politycznym? Zostały uruchomione dla turystów, a może dla wietnamskich edukatorów, wreszcie dla tych, którzy chcą zachować pamięć na przykład o zaginionych krewnych lub o wielkich wietnamskich socjalistycznych budowach? Może zaś pozostają takimi sobie muzeami, których duszną atmosferę rozbijają jedynie wentylatory? O czym świadczy prosta scenografia: o świadomie ascetycznym podejściu do tematu czy tylko o ekspozycyjnej nieudolności? Co niesie ze sobą analogia do sowieckich muzeów? Czy to radzieccy muzealnicy uczyli kolegów z Wietnamu? Pytania można mnożyć, ale chyba trzeba na nie odpowiadać we własnym zakresie, ponieważ wystawa Anny Okrasko dotyczy czegoś innego. Umieszczona w galerii instalacja – jak powiedziała mi w rozmowie sama artystka – koncentruje się wokół doświadczenia turysty/turystki, utwierdzających gotową już wizję, nie zaś na refleksji nad spotkaniem z Innym. Obraz, który pojawił się na styku amerykańskich filmów i faktycznej wizyty w Muzeum Pamiątek Wojennych, wydaje się świadectwem niemożności skomponowania alternatywy wobec zastanej ikonografii, niemożności wyjścia poza obraz świata wcześniej przygotowany na podkładkach kultury masowej. Świadomość owego uwikłania sprawia, że *Choppers* to opowieść o tym, „jak” – nie zaś „na co” – patrzą koledzy i koleżanki późnych wnuków Kurtza. Chociaż na dobrą sprawę osoba patrząca, taki podmiot liryczny wystawy, te późne wnuki Kurtza, którym miesza się śmigło z wentylatorem, są dość sumiennie na tej wystawie ukryte. Mimo to lekcja Edwarda W. Saída na temat tego, że wiedza o świecie arabskim nie dotyczy tego świata, tylko miejsca, które zajmuje on w kulturze Zachodu⁴, nie poszła na marne. Said bardzo się cieszył z tłumaczenia jego *Orientalizmu* na wietnamski i z niecierpliwością oczekiwał odzewu z Indochin. *Choppers* Anny Okrasko to głos w tej właśnie dyskusji.

Anna Okrasko, *Choppers*, Galeria Okna CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 06.08-26.08.2007, kurator Marcin Krasny.

Przypisy

- ¹ T. Halik, *Percepcja Wietnamu i problematyki wietnamskiej w Polsce*, [w:] *Metamorfozy Recepcji: kraje pozaeuropejskie*, red. S. Tokarski, Warszawa 1996, s. 36.
- ² Jerzy Jarnuszkiewicz zaprojektował Małego Powstańca jeszcze w 1946 roku. Sam pomnik na Podwalu pojawił się jednak dopiero w 1983. Jeśli ktoś dokonałby takiego zestawienia w czasie konfliktu wietnamskiego, doszłoby do arcyciekawej zbitki oficjalnej peerelowskiej propagandy z pamięcią o nieletnich powstańcach.
- ³ R. Traba, *Historia – przestrzeń dialogu. Pamięci Jerzego Giedrojcia i spadkobiercom spuścizny paryskiej*, Warszawa 2006.
- ⁴ Por. E.W. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005 (lub wcześniejsze wydania).

Summary

The text *Around Anna Okrasko "Choppers"*, concerns Anna Okrasko exhibition in Okna Gallery (06.08 -26.08.2007) that was devoted to a visit to Saigon museums. Comments about Polish reception of Vietnam War during cold war period and about construing present day historical politics using museums are an introduction to the problematic of the exhibition. The analysis of *Choppers* is built through developing the context or asking about it. Key figure of the interpretation is Tourist's view formed by American films on Vietnam.

Emilia Brzozowska

Potoczny odbiór sztuki krytycznej w Polsce. Sztuka pretekstem do eksploracji społecznych wartości, norm, stereotypów, doświadczenia życiowego

W latach 90. rozpoczęła się debata na temat nurtu krytycznego w sztuce. Twórczość takich artystek/artystów, jak: Alicja Żebrowska, Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna, Monika Zielińska, Artur Żmijewski, Grzegorz Klaman, Paweł Althamer, Zbigniew Libera (w większości uczniów Grzegorza Kowalskiego) wpłynęła w szczególności na kształt współczesnego dyskursu sztuki. Ryszard Kluszczyński w swoim artykule *Pierwsza dekada wolności. Uwagi na temat sztuki polskiej lat 90.* twierdzi, że: „Istotną cechą [sztuki krytycznej] jest [...] walor dekonstrukcji utajonych dyskursów organizujących funkcjonowanie układów kultury, dyskursów symulujących naturalność i oczywistość wzorców i wartości posiadających w istocie jedynie historyczne, konwencjonalne źródła. Przy takim ujęciu sztuka krytyczna staje się formą analizy struktur społecznych, mechanizmów kultury i jej systemów aksjologicznych. Skandaliczny charakter przypisywany jej powszechnie niemal jako cecha definicyjna jest w istocie jedynie cechą pochodną wobec znaczenia przypisywanego przez protestujące środowiska społeczne wartościom, przekonaniom i konwencjom dekonstruowanym przez artystyczne działania krytyczne oraz wobec formy owej dekonstrukcji”¹.

Od samego początku artystycznym działaniom wyżej wspomnianych twórców towarzyszyła atmosfera skandalu. W prasie lat 90. pojawiła się seria napastliwych artykułów broniących tradycyjnych wartości jak: Prawda, Dobro i Piękno². Zbigniew Libera, dokumentując nagonkę medialną, pisze składającą się w całości z cytatów autorów owych tekstów *Zimną wojnę sztuki ze społeczeństwem*. Możemy tam usłyszeć głosy wołające o pomstę do nieba: „A gdzie nasza obywateli godność? A w czym ta prawda? W kopulowaniu z krzyżem, symbolem wiary?”³. Z kolei Aneta Szyłak zwraca uwagę na metaartystyczne dyskusje dotyczące kwestii moralności, której regułom winna być podporządkowana sztuka⁴. Z zapisu czatu z Grzegorzem Klamanem możemy dowiedzieć się, jakie stwierdzenia padały pod adresem artysty, dla przykładu: „Moja znajoma poroniła. Była oburzona, że w Łażni pokazywano Pańską pracę – płody w formalinie. Czy o tym Pan nie pomyślał? Wzbudził Pan ból nie tylko fizyczny; obudził Pan w niej naprawdę przykre wspomnienia”⁵. Agata Jakubowska przytoczyła wypowiedzi dotyczące ekspozycji zorganizowanej w 1996 roku w BWA w Bielsku-Białej, zatytułowanej *Kobieta o kobiecie*. Oto jeden z przykładów: „Wystawa ma charakter prowokacyjny. Spora część prac, choć wykonana technikami plastycznymi, nie jest sztuką. [...] Obraża człowieka odbieranie godności kobiet z powodu eksponowania kobiet bez tożsamości i kompleksów”⁶.

Debata nad sztuką krytyczną i jej społecznym znaczeniem wciąż trwa. Zastanawiający jest fakt, że podobnie jak w latach 90. powracają te same argumenty, nawet w środowiskach znawców tematu. Brakuje skupienia się na samym znaczeniu przekazu i możliwościach jego dekodowania przez potencjalnego odbiorcę. Za parawanem dywagacji odnoszących się do moralności, etyki, tradycyjnych wartości estetycznych istnieje ów wieloznaczny komunikat, który zbyt często umyka uwadze, co moim zdaniem w głównej mierze wywołuje nieporozumienia interpretacyjne. Przeciwny uczestnik kultury artystycznej ma więc do dyspozycji z jednej strony opinie specjalistów, które nie zawsze w obecnym kształcie dostarczają adekwatnych sposobów podejścia do nurtu krytycznego; z drugiej zaś dyskurs medialny wokół sztuki będącej komentarzem do problemów społecznych zniekształca istotne przesłania towarzyszące autorom w ich procesie twórczym.



Artur Żmijewski, KR WP, (2000) / fot. udostępniona dzięki uprzejmości artysty oraz Fundacji Galerii Foksal.

Będąca zbiorem wywiadów z przedstawicielami sztuki krytycznej książka Artura Żmijewskiego *Drżące ciała* być może pozwoli przedrzeć się przez narosły na niej pancerz oskarżeń. Na pewno życzyłby sobie tego sam Żmijewski, którego idea „stosowanych sztuk społecznych” została dobitnie sformułowana w manifestie będącym wstępem do „Krytyki Politycznej”⁷. Uważa on, że artyści powinni podejmować się obrony swoich dzieł, jako że do powszechnego obiegu dostaje się nie zawsze adekwatne objaśnienia recenzentów bądź nośne, upraszczające newsy medialne⁸. Upatruje on w sztuce „narzędzia zdobywania i kolportowania wiedzy, jako procedura systemu procedur poznawczych opartych na intuicji i wyobraźni, a służących wiedzy oraz działaniu politycznemu”⁹. Chce uczynić ze sztuki dyskurs równoprawny w stosunku do innych dyskursów, takich jak nauka, polityka, religia. Oznacza to, że wyrzekłaby się ona swojej elitarniej autonomii oraz funkcji bycia wyznacznikiem pozycji i prestiżu społecznego¹⁰. Czyniąc obszarem eksploracji problemy społeczne, sztuka krytyczna produkuje wiedzę, która w opinii autora *Drżących ciał* jest zdolna do wpływania na rzeczywiste układy społeczne. Służyłaby ona ludziom do wyrażania i zmieniania stosunków władzy, stosując do tego strategie artystyczne. W tak zwanym polu sztuki jej społeczna przydatność jest wciąż negocjowana. Wydaje się, że tożsamość rzeczywistości i artystycznej aktywności kulturalnej jest na razie założeniem roszczeniowym. Język sztuki powinien zdaniem Żmijewskiego być w partnerskich relacjach z językiem wypracowanym przez socjologów, psychologów, psychoanalityków¹¹. Jednym z efektów ubocznych takiego skoligacenia owych dyscyplin może być nadmiernie intelektualizowany, hermetyczny język artystyczny polegający na wykorzystywaniu paradygmatów naukowych do konstruowania wizualno-tekstowych rebusów, przeznaczonych wyłącznie dla teoretycznie wyedukowanych widzów. Lata 90. uoocniły niekoniernie pożądanę następstwa uprawiania nurtu krytycznego, co



Artur Żmijewski, KR WP (2000) / fot. udostępniona dzięki uprzejmości artysty oraz Fundacji Galerii Foksal.

Żmijewski wyjaśnia nieustannym dryfowaniem sztuki pomiędzy powinnością czynnego zaangażowania społecznego, grożącego instrumentalizacją, a buntem, kontestującym realną władzę¹².

Powróćmy jednak do działalności uczniów Kowalskiego. Sztuka krytyczna problematyzuje czy też komentuje pewne zjawiska w ramach kulturowych dyskursów, bezpośrednio dotyka kwestii społecznych. Izabela Kowalczyk, powołując się na Ryszarda Kluszczyńskiego, pisze w książce *Ciało i władza*: „W krytyce nie idzie o to, by powiedzieć, że sprawy nie tak się mają, jak powinny. W krytyce o to idzie, by obnażyć milczące przesłanki, rozmaitego rodzaju nawykowe, bezkrytycznie przyjmowane, niedostrzegane sposoby myślenia, na których akcentowane przez nas praktyki się wspierają [...]. Krytycyzm na tym polega, by te myśli wydobyć na światło dzienne i próbować je zmieniać: na tym, by pokazać, że sprawy nie są tak oczywiste, że są dalekie od tego, co się za oczywiste przyjmuje. Uprawiać krytycyzm to tyle, co czynić łatwe trudnymi”¹³.

Artystki/artysty starają się wzbudzić elastyczną wrażliwość odbiorcy na mechanizmy władzy, którymi się posługują. Przyczyniają się do budowania społeczeństwa bardziej otwartego na stosowanie alternatywnych w stosunku do ortodoksyjno-racjonalnych procedur, struktur poznawczych. Nie proponują jednak pozytywnych programów; stawiając pytania, prowokują do debaty, nie dając jednoznacznych odpowiedzi¹⁴. Materiałem do „przerabiania” przez sztukę krytyczną jest rzeczywistość ponowoczesna i związane z nią zagadnienia, przede wszystkim globalizacji, konsumpcjonizmu, tożsamości, ciała, płciowości, seksualności, władzy. Ogólniej rzecz ujmując, sztuka krytyczna porusza się nieustannie w obrębie sfery symbolizowania aksjologicznego w kulturze, dokonując rewizji i przesunięć społecznych norm i wartości¹⁵. Jednocześnie korzysta z metod i języka współczesnej sfery wizualnej. Jacek Zydorowicz pisze o subwersji, to jest używaniu owego języka w sposób demaskatorski, polegający na niespodziewanym odchyleniu od normy i zakłóceniu¹⁶. Łukasz Ronduda tak rozumie ów termin: „pewna metodologia czy też strategia konstrukcji dzieła artystycznego, która oparta jest na montażowej operacji dekontekstualizacji i rekontekstualizacji «gotowych» materiałów wizualnych (obrazów) przejętych ze sfery sztuki i innych form kultury wizualnej. Z drugiej strony, termin w szerszym i bardziej powszechnym znaczeniu konotuje rodzaj postawy krytycznej (zazwyczaj względem kultury dominującej). Jest to jednakże stanowisko, które formułuje swój protest z wewnątrz krytykowanej rzeczywistości, z pozycji uwikłania w nią, a nie z «projektowanej» pozycji zewnętrznej”¹⁷.

Żyjemy w czasach, w których otaczani jesteśmy zewsząd obrazami jako wytworami kultury popularnej. Idąc za tokiem rozumowania Baudrillarda, konsumujemy je, stosując różne strategie przyswajania danych wizualnych na własny użytek, niekoniecznie

zgodnie z intencjami nadawcy przekazu¹⁸. Z kolei Izabela Kowalczyk zwraca uwagę na to, że w odbiorze wytworów tej sztuki centrum zainteresowania przeniesione zostaje z wartości estetycznych dzieła na wartości kulturowe¹⁹. Dwie powyższe cechy omawianej sztuki winny ułatwiać recepcje i odnajdywanie sensów w twórczości współczesnych artystów/artystek, nawet jeśli odbiorca nie dysponuje specjalistyczną kompetencją artystyczną, to jest – według Bourdieau – znajomością zasad podziału uniwersum artystycznego (wiedza o sztuce) i umiejętnością ich zastosowania w praktyce (przy interpretacji dzieła)²⁰.

O potocznej interpretacji sztuki krytycznej dowiedzieć się można z prasy, która relacjonuje reakcje audytorium na wystawy sztuki współczesnej. Media wychwytyują wszelakiego rodzaju skandale, doszukując się motywów, których celem ze strony twórców miałyby być wyłącznie prowokacja. Oczywiście są to skrajne przykłady i bardziej interesujące w moim odczuciu byłoby poznanie opinii przeciętnego uczestnika (niepowołanego do życia przez skandal medialny) w kulturze artystycznej i jego trudności w odnajdywaniu znaczeń i sensów w dziełach sztuki współczesnej.

Czytając teksty krytyków i teoretyków sztuki zajmujących się profesjonalnie sztuką współczesną, napotkać można na liczne odwołania do teorii socjologicznych, feministycznych, filozoficznych, religioznawczych, psychologicznych. Właściwie rzecz ujmując, bez na przykład filtru genderowego, uwzględniającego dorobek teoretyczek feministycznych, nie byłaby możliwa całościowa analiza dzieł, zaliczanych do kanonu tzw. sztuki kobiet, czyli tworzonej przez kobiety. Świadomie używam tutaj terminu „sztuka kobiet”, w której ramach sytuuję także sztukę feministyczną. Aneta Szyłak w tekście *Czy sztuka kobiet jest feministyczna?* konstatuje, że większość artystek nie włączyła się dostatecznie w pisma feministyczne, bojąc się popaść w śmieszność radykalizmu²¹. Niektóre z nich, na przykład Monika Zielińska, otwarcie deklarują się jako feministki, które czerpią inspirację do swoich prac, studiując lektury feministyczne²². Podejmowana przez artystki tematyka nie przesądza jednak o feministycznym znaczeniu pracy, jak i nie może jednoznacznie go wymazać. Można sobie postawić pytanie, czy sztuka tworzona przez mężczyzn, a podejmująca krytyczną analizę patriarchalnej kultury, jest także feministyczna. Jak widać, definiowanie tego terminu przysparza mnóstwo trudności.

Działania twórcze, na przykład takich artystów, jak Zbigniew Libera, Grzegorz Klaman, Robert Rumas i wielu innych, są wyjaśniane poprzez kategorie pojęciowe wypracowane przez teoretyków postmodernizmu. Kody wyłącznie estetyczne czy wewnątrztekstowe nie wystarczają do odnajdywania mnogości zjawisk zachodzących w danym artefakcie. Potoczny odbiorca wciąż ma bardzo utrudnioną sytuację wyjściową, kiedy przystępuje do interpretacji sztuki współczesnej. Nie dość, że nie posiada on specjalistycznej wiedzy z zakresu historii sztuki, to niekoniecznie musi także szczyć się znajomością dorobku współczesnych badaczy kultury. Dodać do tego należy także to, że operacje symboliczne, których doko-



Artur Żmijewski, *Sztuka kochania* (2000) / fot. udostępniona dzięki uprzejmości artysty oraz Fundacji Galerii Foksal.

nuje się w myśleniu potocznym, często angażują znaczenia rozpatrywane pod względem moralności i są uwikłane w emocje, co nie jest priorytetem dla teoretyków czy też krytyków sztuki. Kompetentni profesjonalści pełnią rolę pośredników między twórcami i masowymi odbiorcami, upowszechniają pewne tropy interpretacyjne, nie determinując jednak jedynie słusznej i adekwatnej drogi rozumienia danego przekazu. Swe źródła obcowania ze sztuką czerpią głównie z tzw. konstruktów drugiego stopnia nadbudowanych na konstruktach doświadczenia potocznego²³. Potoczny odbiorca, wchodząc w stan interakcji z wytworami sztuki, ma do dyspozycji przeważnie podstawowy zasób podręcznej wiedzy życiowej determinowanej przez jego indywidualną sytuację biograficzną. Co się składa na ową wiedzę życiową i czy jest ona wystarczająca do odnajdywania istotnych dla interpretatora znaczeń w wytworach sztuki krytycznej?



Artur Żmijewski, *Sztuka kochania* (2000)
fot. udostępniona dzięki uprzejmości artysty oraz
Fundacji Galerii Foksal.

nych. Nauka zaś nie stanowi alternatywy dla potoczności, która jest pewną dyspozycją egzystencjalną, umożliwiającą przetrwanie w warunkach nieustannego dysonansu poznawczego. Człowiek nie jest w stanie zignorować na przykład swojej wiedzy naukowej, by nie utracić spójności rzeczywistości, która z jakichś względów jawi się jako dysharmonijna²⁵. Z czego zatem czerpiemy w akcie konkretyzacji dzieła sztuki? Na pewno osoba nieprzyzwyczajona do częstego obcowania ze sztuką uruchamia w pierwszej kolejności system wyobrażeń wygenerowanych w ramach tzw. życia codziennego, identyfikowanego raczej ze sferą praktyczno-instrumentalną. Jak pisze Schutz, potoczna wiedza jednostki o świecie jest systemem typizujących konstruktów. Mamy pewne doświadczenia własne lub przekazane w drodze socjalizacji i na ich podstawie tworzymy pewne schematy odniesienia, najbardziej typowe i standardowe. One wyznaczają nasz system istotności, który jest punktem wyjścia dla generalizującej „typyfikacji”, co pozwala nam określić, które elementy są typowe, a które zaś jedyne i niepowtarzalne²⁶. Do zabiegu „etykietowania” wykorzystywane są odpowiednie kategorie językowe, które odnoszą się do dominującego w danej grupie językowej systemu istotności, który zawiera porządek wartości i wiedzę o rzeczywistości²⁷. Dzięki tym utrwalonym konstruktom językowym, zawierającym sensory, cele, motywy działań, możliwa jest intersubiektywna komunikacja ułatwiająca funkcjonowanie w życiu codziennym i wchodzenie w interakcje z innymi. Proces posługiwania się owymi upraszczającymi, myślowymi strukturami nie do końca sprawdza się w przypadku recepcji sztuki. Wytwory sztuki krytycznej czynią widocznym wyselekcjonowane i dobrze znane obszary życia społecznego po to, by poddać je dokładnej obserwacji i analizie, wyrwać je z utrwalonych i schematycznych

W celu udzielenia odpowiedzi na owo pytanie należałoby wyjaśnić termin „potoczność”. Jak pisze Józef Nżenik, „jej kluczową funkcją jest zapewnienie spójności symbolicznego uniwersum człowieka”²⁴. Uniwersum, do którego odwołuje się człowiek w swoim doświadczeniu codziennym, składa się z różnych elementów symbolicznych, takich jak: wiedza naukowa, tradycja, religia, wiedza praktyczna. „Świat życia codziennego” (Schutz, Berger, Luckmann) nie jest więc systemem opozycyjnym, na przykład wobec nauki, gdyż zawiera jej elementy, ale jest konstruktem czerpiącym z wszystkich możliwych i zaktualizowanych w danym momencie źródeł symbolicz-

kontekstów. Może powodować to pewien dysonans poznawczy i nieumiejętność wykrycia owego przesunięcia kontekstualnego. Za tym zaś idzie zatrzymanie się na poziomie werystycznym w rozumieniu przekazów estetycznych. Polega on na eksponowaniu interpretacji dosłownej z naciskiem na realizm treści i formy oraz „życiowo-praktyczny” typ osławiania obrazu, bez relatywizacji do szerszego systemu reguł kulturowych. Jak sądzi Grzegorz Dziamski, sztuka krytyczna nie rezygnuje z wartości formalnych, ale nie są one ważne same w sobie. Stanowią one wskaźniki pewnych postaw, przekonań, określonego światopoglądu, który inspirował artystę/artystkę do działania twórczego. Grając ze społecznymi wartościami, twórca stawia pytanie o podwaliny porządku kulturowo-społecznego²⁸. Według Dziamskiego, w europejskiej tradycji wciąż obowiązuje pewien model podejścia do sztuki. Opiera się on na trzech zasadach: bezinteresowności, przyjemności i skupieniu uwagi właśnie na jakościach formalnych dzieła²⁹. Sztuka krytyczna owe założenia podważa. Eksplorując obszary, które są wykluczane z dominującej sfery wizualnej, naraża ona widza na zderzenie z obrazami naruszającymi tradycyjne jakości estetyczne. Unika dychotomii piękny/brzydki, symetryczny/asymetryczny, wskazując, że owe kategorie są środkami nieadekwatnymi do opisywania działań w sztuce. Problemem jest przede wszystkim przesłanie, które albo będzie przez widza uznane za doniosłe, albo za błahie i niekonieczne godne uwagi. Percypujący sztukę, który doznanie estetyczne buduje na modelach rzeczywistości codziennej, poszukuje w dziełach relacji podobieństwa. Jeśli takowej nie znajdzie, może dojść do nieporozumienia estetycznego i odrzucenia dzieła. Doświadczenie potoczne dotyczy dwóch istotnych kwestii: przyjemności płynących z doznań zmysłowych oraz zainteresowania tematem³⁰. One z kolei zależą od intencji, z jaką uczestnik kultury przystępuje do procesu recepcji, a także od kontekstu, w którym się on znajduje. Profesjonaliści mogą badać sztukę na różne sposoby: poprzez kategorie ciała, polityki płci czy też psychoanalizy³¹. Odbiorca potoczny nie operuje tak sprawnie (jeśli w ogóle) owymi wytycznymi, które w znaczący sposób różnicują interpretację dzieł. Jeśli pójdziemy tropem wyznaczonym przez Barthesa, znaczenie ciągle tworzy się na nowo; nie ma jedynej słusznej interpretacji, jak i gwaranta jednoznacznego sensu³². Dekodowanie warstw denotacyjnych i konotacyjnych przez ekspertów z dziedziny kultury wizualnej jest poszukiwaniem elementów odpowiadających paradygmatowi, w obrębie którego się poruszają. Weźmy za przykład semiotyczną analizę pracy Alicji Żebrowskiej z 1995 roku zatytułowanej *Onone. Świat po świecie*. Agata Jakubowska rozpoznaje w owej pracy próby połączenia płci żeńskiej i męskiej, podważenie oczywistego podziału między technologią a naturą, ukazanie samowystarczalności autoafirmacji Onone – osobnika łączącego



Alicja Żebrowska, z cyklu: „Onone – a world after the world” ASSIMILATIO (1996) / fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki.

kobietę i mężczyznę; naruszenie sztywnego, binarnego kodu płciowego³³. Przeciętny adresat takiego przekazu mógłby w pierwszej kolejności poczuć się zrażony nienaturalnością przedstawionych w instalacjach Żebrowskiej ciał. Osoba niewyedukowana w zakresie specjalistycznej wiedzy humanistycznej niekoniecznie musi mieć świadomość konstruowania płci kulturowej i biologicznej (Judith Butler), choć zapewne słyszała o współczesnych eksperymentach dokonywanych na ciałach ludzkich. Kontekst, z którego przystępuje do znaczeń symbolicznych, to jej własne doświadczanie cielesności i seksualności, to jego „tu i teraz”. Przerysowane genitalia męskie i kobiece w jednym żeńsko-męskim ciele androgyne mogą budzić lęk przed tym, czego nie ma lub może nie jest widoczne w życiu codziennym. In-gardenowskie przeżycie estetyczne jako zestrój jakości estetycznie wartościowych przy odkrywaniu różnych poziomów artystycznego wytworu także nie znajduje w tym przypadku zastosowania³⁴. Z jednej strony potoczny odbiorca szuka podobieństw do rzeczywistości, z drugiej strony ze sztuką kojarzyć mu się mogą raczej pewne wycinki owego świata rzeczywistego, które z racji oryginalności, wyjątkowości zasługują na utrwalenie.

Czy zatem w ogóle możliwa jest recepcja sztuki krytycznej bez posiadania specjalistycznej wiedzy z zakresu kultury i sztuki współczesnej? Czy jedyną reakcją na przekazy takich artystek i artystów, jak Katarzyna Kozyra, Alicja Żebrowska, Zbigniew Libera, Grzegorz Klaman, Paweł Althamer może być doznanie szoku estetycznego i odrzucenie ich prac?



Alicja Żebrowska, z cyklu: „Onone – a world after the world”
AFFIRMATIO (1995)
fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki.

Do właściwego odbioru sztuki dochodzi, gdy aktualizowane są mające swoje źródła w kulturze reguły interpretacyjne, niezbędne do uzyskania efektu estetycznego. Mam na myśli przejście od warstwy bezpośrednich odniesień do płaszczyzny ich sensów symboliczno-metaforycznych. Jako socjolożka staram się poszukiwać tego, co w oparciu o nabyte w praktyce życiowej doświadczenia kulturowe jest aktualizowane w kontakcie jednostki z dziełem. Analiza odbioru dotyczy zatem tego, co w pracy artysty dostępne jest społecznym kodom³⁵. Są one systemami znaczeniowymi, wspólnymi dla członków danej kultury lub subkultury, dlatego nadają się do odczytywania intersubiektywnego³⁶. Sztuka krytyczna – wąska dziedzina przeznaczona głównie dla grona osób zajmujących się profesjonalnie sztuką – nie spełniałaby trzeciego elementu w procesie powstawania dzieła sztuki

jako zjawiska społecznego, mianowicie: upowszechnienia danego obiektu w drodze jego percepcji przez odbiorców³⁷. Żmijewski zaś twierdzi, że „sztuka wchodzi w realne sytuacje”, „wiedza powstaje wewnątrz życia, z realnego doświadczenia [...]. By rozpoznać rzeczywistość, sztuka nie traktuje jej protekcjonalnie, sztuka jest z nią tożsama”³⁸.

Z cytatu wynika, że omawiana w tym artykule sztuka jest bliska temu, z czym człowiek na co dzień obcuje. Jednak czy można liczyć na wiedzę wywiedzioną z jej wytworów, czy nadaje się ona do realizowania i wykorzystywania w potocznej praktyce jako narzędzie działania? Janek Sowa polemizuje z autorem *Drżących ciał*: „sztuka

podejmująca problemy społeczno-polityczne zdecydowanie częściej ilustruje istniejącą już wiedzę, wyprodukowaną poza polem sztuki niż odkrywa coś nowego³⁹. Zdaniem Sowy, sztuka stanowi Symboliczne, które skrywa to, co Realne, i tylko czasem w swych szczelinach ze zdwojoną siłą eksponuje owo Realne⁴⁰. Okazuje się wówczas, że u członków danej społeczności pojawia się reakcja na owo Realne w postaci lęku i niepokoju, czystych emocji, w których Żmijewski upatruje równie dobrego narzędzia poznawczego, jak te proponowane nam przez systemy wiedzy inne od sztuki⁴¹. Nurt krytyczny zanurzony w otaczającej rzeczywistości, poprzez wywoływanie głębszego odczuwania i szerszego spectrum kojarzenia warstw znaczeniowych kultury – według autora – mógłby przybliżyć ludzi do zrozumienia społeczeństwa i jego mechanizmów. Uważa on, że sztuka jako jedyna „na każdym etapie denuncjuje sama siebie, czyni to jawnie. Sztuka się od winy nie uchyla⁴². Demaskuje ona nawias instytucjonalny, z którego występuje, by wkroczyć w życie społeczne, o czym pisze także Magda Pustoła, na przykładzie analizy prac Santiago Sierry. Artysta ten w przekonaniu autorki daje w swoich pracach wyraz temu, że „mechanizmy władzy, które pozostawione same sobie naturalnie, dążą do nierównowagi i eksploatacji” i nie ma żadnej zewnętrznej przyczyny zła⁴³. Wydaje mi się jednak, że Żmijewski jest tego również doskonale świadomy. W rozmowie z Sebastianem Cichockim mówi: „Sztuka angażuje się w poszukiwanie «sprawcy». Sprawcą nie jest oczywiście osoba lub grupa, ale mechanizm, któremu to społeczeństwo podlega. Sprawcą jest bezwiedna zgoda na ów mechanizm⁴⁴. Podtrzymywane przez tradycję wartości i normy, których istnienie nie jest poddawane nieustannej krytyce w codziennym funkcjonowaniu, bynajmniej nie ułatwia procesu odnajdywania i zastanawiania się nad regułami, będącymi głęboką strukturą formułującą system społeczny. Idąc za Barthesem, ludzie tworzą mity, łańcuchy idei na temat otaczającego świata, które dzięki ukrywaniu sposobu działania prezentują zawarte w nich znaczenia jako naturalne i nie poddające się krytyce⁴⁵. Pytania, jakie można postawić w tym momencie, brzmi: czy niepokój spowodowany obcowaniem ze sztuką współczesną – krytyczną – jest w stanie zakorzenić się na tyle w ludzkim umyśle, by zainspirować do niezgody na praktyki wykluczania i dominacji będące produktem społecznym?

Sztuka krytyczna zmusza do myślenia, a nawet do bardzo osobistej reakcji na problemy związane z ważnymi elementami uniwersum symbolicznego, na co nie zawsze odwiedzający muzea i galerie mają ochotę. Szczególnie jest to widoczne w warunkach polskich, gdzie obcowanie ze sztuką często ogranicza się do odświeżonej wizyty w muzeum z nadzieją na zobaczenie czegoś przyjemnego i cieszącego oko. Przyjęcie postawy otwartości wobec dzieła sztuki zależy od tego, jakie zadamy wobec niego pytania, a także od tego, czego będziemy od niego oczekiwać. Zrekonstruowanie przesłania, które przez odbiorcę zostałyby uznane za doniosłe, spowodowałoby prawdopodobnie uznanie danego wytworu za dzieło sztuki pomimo być może nie satysfakcjonujących wartości estetyczno-artystycznych⁴⁶.

Owe schutzowskie konstrukty stopnia drugiego nie są oderwane od rzeczywistości, a raczej ta ostatnia stanowi dla nich podstawę. Teorie służące do precyzyjnego i dokładnego opisanie dzieł sztuki dają pewne gotowe schematy interpretacyjne, zawierające usystematyzowane i zobiektywizowane informacje na temat procesów wyodrębnionych na bazie prawidłowości grupowych. Jednocześnie zawierają one ową wiedzę naukową, religijną przekazaną przez środowisko i nabytą na podstawie własnych doświadczeń. Potoczny odbiorca usiłuje przystosować treści pracy do własnych przekonań kulturowych i indywidualnych sądów o świecie. W celu uniknięcia dysonansu poznawczego człowiek próbuje godzić głęboko zakorzenione systemy wartości z kulturowymi kom-

petencjami wyuczonymi w wyniku edukacji. W zależności od wieku respondenta i jego kulturowych doświadczeń zwiększa się lub zmniejsza prawdopodobieństwo znalezienia pewnych istotnych znaczeń w przekazach sztuki krytycznej. Starsze pokolenia jednoznacznie negatywnie reagują na eksplorowanie cielesności, przemieszczanie symboli religijnych i używanie ich w drastycznych nieraz zestawieniach. Z kolei odbiorcy wychowani w epoce mediów oraz dominacji przekraczających utrwalone bariery moralno-etyczne przedstawień niekoniecznie muszą czuć się zaskoczeni czy zainspirowani do myślenia poprzez prace współczesnych artystów/artystek. Podwójne kodowanie sztuki krytycznej często obraca się przeciwko niej samej, gdyż wytwory sztuki posługujące się oswojonym językiem rynku konsumenckiego, mogą być uznane za niczym właściwie nie różniące się od owych przekazów medialnych. Z drugiej strony, odbiorcy dysponują pewną wiedzą kulturową, która pomaga im orientować się we współczesności i dostrzegać zachodzące w niej zjawiska i procesy. Sztuka, a zwłaszcza sztuka krytyczna, może być tutaj barometrem dla społecznej świadomości. Być może w owym zbliżaniu się sztuki do społeczeństwa przeszkadza opisywany przez Żmijewskiego fantazmat artysty „demiurga, kolorowego ptaka”, wyalienowanego z codzienności⁴⁷. Potoczny odbiorca musi wiedzieć, że przekazy współczesnych twórców także jemu mogą coś mówić, że artyści chcą wychodzić ku społeczeństwu z pozycji uwikłania w mechanizmy władzy, nie kreując się przy tym na monopolistów słusznej i jedynej prawdy.

Jakie zatem wartości i normy kulturowe, stereotypy i uprzedzenia, doświadczenia życiowe sprawiają, że rażące i nieprzystawialne stają się proponowane przez współczesnych artystów/artystki instalacje, obrazy, fotografie, performance'y, pokazy multimedialne, filmy etc. Weźmy za przykład sztukę feministyczną, która za główny obszar poszukiwań obrała kondycję kobiety. Ciało stare, grube, nie poddawane kosmetycznym zabiegom upiększającym, nieraz chore, nie upozowane, nie ujęte w artystyczną formę, daleko odbiegające od tradycyjnych aktów mogą budzić obrzydzenie. Na przykład *Łaźnie* Katarzyny Kozyry (*Łaźnia żeńska*, 1997; *Łaźnia męska*, 1999) zostają określone jako obscena, czyli coś „co znajduje się poza akceptowanymi kodami dopuszczalnych publicznie form obrazowania”⁴⁸. Wartością kulturową jest zdrowie, piękno, szczupłe i wysportowane ciało. Wariacje na temat naszej płciowości w przyszłości, jej asymilacji z naturą poprzez technologię, wyolbrzymianie i deformacje genitaliów jako atrybutów płci, wykorzystywanie elementów androgyniczności nie odpowiada obecnemu porządkowi społecznemu opartemu na wyraźnym różnicowaniu kobiet i mężczyzn. Zatarcie owych różnic wydawać się może dla niektórych katastrofą ludzkości, co wywołuje lękowe reakcje na tak ujmowaną wizję świata. Jednocześnie, zdając sobie sprawę z pewnych generalizacji czy sytuacji społecznej określonych grup jako zbiorowości, osoba uczestnicząca w kulturze bierze pod uwagę swoją własną sytuację życiową, która nie musi odpowiadać ogółowi lub też większości. Sztuka krytyczna balansuje na granicy społecznych tabu, fobii, uderza w stereotypy i uprzedzenia. Tematyka znana powszechnie, ale z racji drażliwego, uproszczonego, a przede wszystkim nieprzepracowanego osobiście problemu wywołuje pochopne, krytyczne opinie. Takiego rodzaju przekazy wymagają przemyślenia i odniesienia do szerszego kulturowego kontekstu oraz uświadomienia sobie własnego doświadczenia w tym względzie. Pomimo bardzo prawdopodobnego szoku estetycznego w pierwszym kontakcie, co może uwidocznić się w bezpośrednich relacjach, niemożność skupienia uwagi na walorach czysto estetycznych powoduje skierowanie uwagi na treść. Ta naprowadza na codzienność, w której każdy jest zanurzony, wrażliwość człowieka współczesnego – jak pisze Susan Sontag – ulega modyfikacji wraz z ze zmianami kulturowymi⁴⁹. Społeczne formy współżycia i wytwory sztuki odbijają się w sobie nawzajem. To, co może niepokoić w sztuce współczesnej, jest tym samym, co niepokojące w człowieku teraźniejszym. Ludzie w mniejszym i większym stop-

niu identyfikują się jako współcześni, nieraz tkwiąc w strukturach wyznaczonych przez granice dla siebie nieprzekraczalne. Każdy ma wybór, czy chce owe bariery w jakiś sposób naruszyć, czy chociażby zmusić się do spojrzenia na nie z innej perspektywy. Eksperymentowanie wydaje się czymś nieodłącznym od obecnego świata; jednocześnie wymaga ono nieustannego naruszania, kwestionowania, dekonstruowania. Nie należy spodziewać się bezpośrednich skutków intencji artystycznych⁵⁰, ale sztuka przekazuje informację o potrzebie wieloznaczności nawet w naszym codziennym funkcjonowaniu. O społecznej istotności dyskursu sztuki mogą świadczyć choćby używane przez odbiorców nawiązania do prywatnych doświadczeń życiowych, na skutek konfrontacji z danym przekazem. Reakcje, sposób podejścia społeczeństwa polskiego do wytworów sztuki krytycznej tym samym mogą stać się dobrym materiałem do diagnozy społecznie obowiązujących wartości i norm, społecznej wrażliwości, a także świadomości.

Sztuka krytyczna święciła triumfy w latach 90. Współcześni młodzi artyści/artystki, doceniając dorobek swoich poprzedników, stosują nieco inne metody komentowania otaczającej ich rzeczywistości. Unikają owej powagi i zdystansowania w podejmowaniu nurtujących ich zagadnień. Częściej posługują się poczuciem humoru, zabawą, grą, lekkością, włączając przy tym wszystkim czynnie siebie w kreację artystyczną. Nie dają zimnej diagnozy rzeczywistości, która wymaga natychmiastowej zmiany, raczej zachęcają do spoglądania na nią z lekką ironią, do przerysowywania jej za pomocą parodii i pastiszu⁵¹. Życie bowiem może wydać się mniej śmiertelnie poważne, gdy zaczynamy wyłączać z niego pewne elementy własnej biografii i układać je na nieco innych zasadach. I tak oto na terenie sztuki powstaje nisza umożliwiająca człowiekowi radzenie sobie z rolami społecznymi, w których występuje. Próbuje uporać się z symbolami i znaczeniami usankcjonowanymi w kulturze, a tworzącymi dość ciasny gorset, poza który coraz częściej człowiek współczesny ma ochotę wyjść. Krytycy sztuki ten rodzaj aktywności twórczej nazywają sztuką postkrytyczną. Stwarza ona więcej możliwości na osvajanie się ze sferami do tej pory wykluczonymi z publicznej debaty. Często zabawne przemieszanie sztuki z zachowaniami typowymi dla codziennego życia łączy to, co estetyczne, poznawcze i krytyczne⁵². Artyści/artystki krytyczni używali do artystycznej metafory czasem zbyt ciężkich dla potocznego odbiorcy wybiegów. Społeczeństwo lat 90., zwłaszcza po doświadczeniach epoki komunizmu, reagowało na tego typu przekazy zablokowaniem wrażliwości estetycznej, niekoniecznie uważając poruszane problemy za centralne do rozważań. Sztuka postkrytyczna pociąga odbiorcę swoim sprytnym i inteligentnym pomysłem, równocześnie nie odwracając uwagi od głęboko zakorzenionych znaczeń i symboli. Poprzez formy nieraz efemeryczne, kiczowate, pastiszowe staje się pociągająca, atrakcyjna dla ludzi. Pod nimi zaś kryje się podstawa do refleksji nad kondycją współczesnego człowieka oraz poszerzenia ludzkiego doświadczenia.

Bibliografia

- Berger P., Luckman T., *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, tłum. J. Nżenik, Warszawa 1983.
Kellner D., *Jean Baudrillarda. From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Oxford 1989.

Przypisy

- ¹ R.W. Kluszczyński, *Pierwsza dekada wolności. Uwagi na temat sztuki polskiej lat 90.*, [w:] *Sztuka lat 90.*, pod red. H. Gajewskiej, Orońsko 2003, s. 44.
- ² J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005. Cyt. za: W. Skrodzki, *Piękno sztuki i fałsz jej obrazu*, „Kresy” 1997, nr 1, s. 218.
- ³ Z. Libera, *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem*, [w:] A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytom-Kraków 2007, s. 235.

- ⁴ A. Szyłak, *Relacje z dyskusji o moralności sztuki w Polsce* „EXIT” 1997, nr 3 (31), s. 1532-1534.
- ⁵ Cyt. za: *Zapis czatu z Grzegorzem Klamanem*, 26 lutego 2002, [w:] Artur Żmijewski, op. cit., s. 128
- ⁶ Cyt. za: A. Musielska, *Interpretacja na sesji Rady Miejskiej w dniu 22 X 1996*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 266, s. 19. Cyt. za: A. Jakubowska, *Sztuka feministyczna wobec postmodernistycznych reguł interpretacji*, [w:] *Interpretacja jako konstrukcja*, pod red. J. Topolskiego, Poznań 1998, s. 95-96.
- ⁷ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne, czyli odzyskanie instrumentów wolnego działania*, „Krytyka Polityczna” 2006, nr 11-12, s. 14-24.
- ⁸ Ibidem, s. 23.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005.
- ¹¹ A. Żmijewski, op. cit., s. 22.
- ¹² Ibidem, s. 17.
- ¹³ Cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki od kliniki psychiatrycznej czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, „Exit” 1999, nr 4 (40), s. 2074. Cyt. za: I. Kowalczyk, *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 22-23.
- ¹⁴ J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005, s. 80-81.
- ¹⁵ Ibidem, s. 207.
- ¹⁶ Ibidem, s. 187-188.
- ¹⁷ Ł. Ronduda, *Strategie subwersyjne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 9-11.
- ¹⁸ D. Kellner, *Jean Baudrillarda. From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Oxford 1989.
- ¹⁹ I. Kowalczyk, op. cit., s. 21.
- ²⁰ P. Bourdieu, *Elements d'une theorie sociologique de la perception artistique*, „Revue Internationale des Sciences Sociales” 1986, nr 4. Cyt. za: A. Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja*, Łódź 1988, s. 35.
- ²¹ A. Szyłak, *Czy sztuka kobiet jest feministyczna?*, [w:] *Płeć, kobieta, feminizm*, pod red. Z. Górczyńskiej, S. Kruszyńskiej, I. Zakadalskiej, Gdańsk 1997, s. 99.
- ²² M. Zielińska, *Ciekawsze narzędzie niż sztuka. Z Moniką Zielińską rozmawiają Łukasz Górczyca i Artur Żmijewski*, [w:] A. Żmijewski, op. cit., s. 328-330.
- ²³ Alfred Schutz w ten sposób definiuje konstrukty drugiego stopnia: „Obiekty myślowe konstruowane przez badaczy społecznych odnoszą się do myślowych obiektów, tworzonych przez potoczne myślenie ludzi przeżywających swe codzienne życie wśród bliźnich, i na nich są oparte. Dlatego konstrukty używane przez badacza można nazwać konstrukctami drugiego stopnia, to znaczy konstrukctami konstruowanymi tworzonych na społecznej scenie przez aktorów, których zachowanie badacz obserwuje i stara się wyjaśnić”. Cyt. za: A. Schutz, *Potoczna i naukowa interpretacja działania* [w:] *Kryzys i schizma*, pod red. E. Mokrzyckiego, t. 1, Warszawa 1984, s. 140-141.
- ²⁴ J. Nżenik, *„Potoczność” jako kategoria teoretyczna*, [w:] *Kategoria potoczności: źródła filozoficzne i zastosowania teoretyczne*, pod red. A. Jawłowskiej, Warszawa 1991, s. 160.
- ²⁵ Ibidem, s. 162-163.
- ²⁶ A. Schutz, op. cit., s. 142-147.
- ²⁷ Ibidem, s.150-151.
- ²⁸ W. Makowiecki, *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowokuje do rozmów o wartościach?*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 2001, nr 2-3, <<http://www.wizya.net/teksty-polskie.htm>>, data dostępu: 13.07.2007.
- ²⁹ Ibidem.
- ³⁰ J. Barański, *Figury potocznego oglądu sztuki*, „Nowa Krytyka. Czasopismo filozoficzne – on-line”, <http://www.nowakrytyka.phg.pl/article.php3?id_article+41>, data dostępu: 06.05.2007.
- ³¹ I. Kowalczyk, *O potrzebie nadinterpretacji (kilka całkiem subiektywnych uwag na temat przygód z interpretacją)*, [w:] *Interpretacja jako konstrukcja*, pod red. J. Topolskiego, Poznań 1998, s. 71.
- ³² R. Barthes, *The Death of the Autor*. Cyt. za: A. Jakubowska, *Sztuka feministyczna wobec postmodernistycznych reguł interpretacji*, [w:] *Interpretacja jako konstrukcja*, pod red. J. Topolskiego, Poznań 1998, s. 94.
- ³³ A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2002, s. 44, 45-46.
- ³⁴ R. Ingarden, *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny*, [w:] tenże, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 11 -17.
- ³⁵ J. Grad, *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury: analiza metodologiczno-teoretyczna*, Poznań 1997, s. 76.

- ³⁶ J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 2003, s. 36.
- ³⁷ A. Lipski, K. Łęcki, *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*, Warszawa 1992, s. 53.
- ³⁸ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne...*, s. 20.
- ³⁹ J. Sowa, *Stosowane sztuki społeczne: od symulakrum do aktywizmu (i z powrotem?)*, „Obieg”, wydanie internetowe, <<http://www.obieg.pl/text/07022301.php>>, data dostępu: 31.08.2007.
- ⁴⁰ Ibidem.
- ⁴¹ Ibidem, s. 15.
- ⁴² *Wstęp: Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki*, [w:] Artur Żmijewski, op. cit., s. 13
- ⁴³ M. Pustola, *Pomiędzy intencjami a skutkiem, czyli jak wykorzystać Santiago Sierra*, „Obieg”, wydanie internetowe, <<http://www.obieg.pl/event/07020201.php#4>>, data dostępu: 31.08.2007.
- ⁴⁴ *Wstęp: Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki*, [w:] Artur Żmijewski, op. cit., s. 13
- ⁴⁵ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000.
- ⁴⁶ T. Kostyrko, *Pojęcie dzieła sztuki i sztuka współczesna*, „Estetyka i Krytyka” 2003, nr 5, s. 3, <<http://www.iphils.uj.edu.pl/eik/piaty/kostyrko.pdf>>, data dostępu: 10.07.2007.
- ⁴⁷ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne...*, s. 14-24.
- ⁴⁸ L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998, s. 151-152.
- ⁴⁹ S. Sontag, *Against interpretation*, London 2001, s. 294-304
- ⁵⁰ M. Pustola, op. cit.
- ⁵¹ M. Ujma, *Sztuka krytyczna – cd.*, <http://www.bunkier.com.pl/index.php?section=teksty_bunkier&sub=teoria&more=16>, data dostępu: 15.07.2007.
- ⁵² A. Alberro, *Piękno nie zna sztuki*, tłum. A. Mazur, P. Polit, „Obieg” 2006, nr 2 (74), s. 78.

Summary

Polish art of the last decade of the 20th century – the critical art created, mainly by K. Kozyra, K. Górna, A. Żebrowska, P. Althamer, Ż. Libera, G. Klaman, A. Żmijewski and others – has used the methods and the language of the contemporary visual culture. The artworks of these artists focus the interests on the cultural values instead of the aesthetic ones. These elements should have facilitated the „reception of the critical movement. However, there are some obstacles. One of them is the fact that experts’ reviews and statements, on which the common participant of the artistic culture can base his approach towards critical phenomena, are not always adequate, as discussions about new ideas in art are often meta-artistic divagations about ethics and morality, whereas the meaning of the piece of art is pushed aside. Media discourse displays only extreme opinions of the audience. Non-professional recipient grounds his experience in the most conventional socialized everyday order of values and knowledge about reality. Contrary to experts, the common participant discovers the symbolic in the context of his own experience of body and sexuality, his own „here and now”. Critical art influences those social structures by deconstructive activities and produces knowledge able to change them. Following Artur Żmijewski, the author claims that artistic discourse is equated with the discourses of politics, religion or science, and gives people a chance to consider mistake, absurd, fear, inconsistency, emotions as the unavoidable and authentic parts of life. Are we able to situate them on the same level as rational science? Is it possible to resign from typical and conventional modes of behavior which simplify interactions? Can we maintain the openness towards polisemic meanings and endless vigilance that is crucial when one approaches critical art? The answers to these questions would provide a good source for social diagnosis of current norms, values, social sensibility which shape our culture.