

# 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”<sup>1</sup>.

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 Piękno<sup>2</sup>. 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?”<sup>3</sup>. Z kolei Aneta Szyłak zwraca uwagę na metaartystyczne dyskusje dotyczące kwestii moralności, której regułom winna być podporządkowana sztuka<sup>4</sup>. 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”<sup>5</sup>. 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”<sup>6</sup>.

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”<sup>7</sup>. 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 medialne<sup>8</sup>. 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”<sup>9</sup>. 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 społecznego<sup>10</sup>. 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, psychoanalityków<sup>11</sup>. 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 władzę<sup>12</sup>.

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”<sup>13</sup>.

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 odpowiedzi<sup>14</sup>. 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 wartości<sup>15</sup>. 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 zakłóceniu<sup>16</sup>. 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”<sup>17</sup>.

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 przekazu<sup>18</sup>. Z kolei Izabela Kowalczyk zwraca uwagę na to, że w odbiorze wytworów tej sztuki centrum zainteresowania przeniesione zostaje z wartości estetycznych dzieła na wartości kulturowe<sup>19</sup>. 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)<sup>20</sup>.

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 radykalizmu<sup>21</sup>. Niektóre z nich, na przykład Monika Zielińska, otwarcie deklarują się jako feministki, które czerpią inspirację do swoich prac, studiując lektury feministyczne<sup>22</sup>. 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 potocznego<sup>23</sup>. 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 dysharmonijna<sup>25</sup>. Z czego zatem czerpiemy w akcji 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 niepowtarzalne<sup>26</sup>. 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 rzeczywistości<sup>27</sup>. 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”<sup>24</sup>. 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 werytycznym 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-społecznego<sup>28</sup>. 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 dzieła<sup>29</sup>. 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 tematem<sup>30</sup>. 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 psychoanalizy<sup>31</sup>. 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 sensu<sup>32</sup>. 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 płciowego<sup>33</sup>. 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 zastosowania<sup>34</sup>. 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-metaforicznych. 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 kodom<sup>35</sup>. Są one systemami znaczeniowymi, wspólnymi dla członków danej kultury lub subkultury, dlatego nadają się do odczytywania intersubiektywnego<sup>36</sup>. 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 odbiorców<sup>37</sup>. 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”<sup>38</sup>.

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 nowego<sup>39</sup>. Zdaniem Sowy, sztuka stanowi Symboliczne, które skrywa to, co Realne, i tylko czasem w swych szczelinach ze zdwojoną siłą eksponuje owo Realne<sup>40</sup>. 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 sztuki<sup>41</sup>. 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 uchyla<sup>42</sup>. 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 zła<sup>43</sup>. 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 mechanizm<sup>44</sup>. 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 krytyce<sup>45</sup>. 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-artystycznych<sup>46</sup>.

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 codzienności<sup>47</sup>. 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”<sup>48</sup>. 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 kulturowymi<sup>49</sup>. 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 artystycznych<sup>50</sup>, 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 pastiszu<sup>51</sup>. 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 krytyczne<sup>52</sup>. 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 poszerzania 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

- <sup>1</sup> 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.
- <sup>2</sup> 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.
- <sup>3</sup> Z. Libera, *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem*, [w:] A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytom-Kraków 2007, s. 235.

- <sup>4</sup> A. Szyłak, *Relacje z dyskusji o moralności sztuki w Polsce* „EXIT” 1997, nr 3 (31), s. 1532-1534.
- <sup>5</sup> Cyt.za: *Zapis czatu z Grzegorzem Klamanem*, 26 lutego 2002, [w:] Artur Żmijewski, op. cit., s. 128
- <sup>6</sup> 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.
- <sup>7</sup> A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne, czyli odzyskanie instrumentów wolnego działania*, „Krytyka Polityczna” 2006, nr 11-12, s. 14-24.
- <sup>8</sup> Ibidem, s. 23.
- <sup>9</sup> Ibidem.
- <sup>10</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005.
- <sup>11</sup> A. Żmijewski, op. cit., s. 22.
- <sup>12</sup> Ibidem, s. 17.
- <sup>13</sup> 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.
- <sup>14</sup> J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005, s. 80-81.
- <sup>15</sup> Ibidem, s. 207.
- <sup>16</sup> Ibidem, s. 187-188.
- <sup>17</sup> Ł. Ronduda, *Strategie subwersyjne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 9-11.
- <sup>18</sup> D. Kellner, *Jean Baudrillarda. From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Oxford 1989.
- <sup>19</sup> I. Kowalczyk, op. cit., s. 21.
- <sup>20</sup> 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.
- <sup>21</sup> A. Szyłak, *Czy sztuka kobiet jest feministyczna?*, [w:] *Płeć, kobieta, feminizm*, pod red. Z. Górczyńskiej, S. Kruszyńskiej, I. Zakadalskiej, Gdańsk 1997, s. 99.
- <sup>22</sup> M. Zielińska, *Ciekawsze narzędzie niż sztuka. Z Moniką Zielińską rozmawiają Łukasz Górczyca i Artur Żmijewski*, [w:] A. Żmijewski, op. cit., s. 328-330.
- <sup>23</sup> 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 konstruowanych 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.
- <sup>24</sup> J. Nżenik, *„Potoczność” jako kategoria teoretyczna*, [w:] *Kategoria potoczności: źródła filozoficzne i zastosowania teoretyczne*, pod red. A. Jawłowskiej, Warszawa 1991, s. 160.
- <sup>25</sup> Ibidem, s. 162-163.
- <sup>26</sup> A. Schutz, op. cit., s. 142-147.
- <sup>27</sup> Ibidem, s.150-151.
- <sup>28</sup> 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.
- <sup>29</sup> Ibidem.
- <sup>30</sup> J. Barański, *Figury potocznego oglądu sztuki*, „Nowa Krytyka. Czasopismo filozoficzne – on-line”, <[http://www.nowakrytyka.phg.pl/article.php3?id\\_article+41](http://www.nowakrytyka.phg.pl/article.php3?id_article+41)>, data dostępu: 06.05.2007.
- <sup>31</sup> 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.
- <sup>32</sup> 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.
- <sup>33</sup> A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2002, s. 44, 45-46.
- <sup>34</sup> R. Ingarden, *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny*, [w:] tenże, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 11 -17.
- <sup>35</sup> J. Grad, *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury: analiza metodologiczno-teoretyczna*, Poznań 1997, s. 76.

- <sup>36</sup> J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 2003, s. 36.
- <sup>37</sup> A. Lipski, K. Łęcki, *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*, Warszawa 1992, s. 53.
- <sup>38</sup> A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne...*, s. 20.
- <sup>39</sup> 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.
- <sup>40</sup> Ibidem.
- <sup>41</sup> Ibidem, s. 15.
- <sup>42</sup> *Wstęp: Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki*, [w:] Artur Żmijewski, op. cit., s. 13
- <sup>43</sup> 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.
- <sup>44</sup> *Wstęp: Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki*, [w:] Artur Żmijewski, op. cit., s. 13
- <sup>45</sup> R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000.
- <sup>46</sup> 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.
- <sup>47</sup> A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne...*, s. 14-24.
- <sup>48</sup> L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998, s. 151-152.
- <sup>49</sup> S. Sontag, *Against interpretation*, London 2001, s. 294-304
- <sup>50</sup> M. Pustola, op. cit.
- <sup>51</sup> M. Ujma, *Sztuka krytyczna – cd.*, <[http://www.bunkier.com.pl/index.php?section=teksty\\_bunkier&sub=teoria&more=16](http://www.bunkier.com.pl/index.php?section=teksty_bunkier&sub=teoria&more=16)>, data dostępu: 15.07.2007.
- <sup>52</sup> 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 20<sup>th</sup> 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.